



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS



***FARABEUF DE SALVADOR ELIZONDO EN DIÁLOGO INTERTEXTUAL CON
LA FILOSOFÍA DEL EROTISMO DE GEORGES BATAILLE***

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

PRESENTA:

TERESA ROMERO REYNOSO

ASESORA:

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

COASESORA:

DRA. CLAUDIA L. GUTIÉRREZ PIÑA

TOLUCA, MÉXICO, SEPTIEMBRE DE 2018

Dedicatoria

A mi padre, quien con su muerte conquistó, quizá, la continuidad.

Agradecimientos

A las Dras. Claudia L. Gutiérrez Piña, Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, Carmen Álvarez Lobato y Ma. Luisa Bacarlett Pérez, quienes me guiaron en la realización de este trabajo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: ASPECTOS ESENCIALES SOBRE EL EROTISMO DE GEORGES BATAILLE	18
1.1 El ideario de Georges Bataille.....	18
1.1.1 Erotismo, muerte y religión.....	25
1.1.2 Continuidad y discontinuidad.....	29
1.1.3 El erotismo sagrado.....	34
1.1.4 La soberanía en el erotismo.....	40
1.2 Bataille en la literatura mexicana	47
1.3 Salvador Elizondo: lector de Bataille.....	56
CAPÍTULO II: EL EROTISMO EN <i>FARABEUF</i>	65
2.1 Las lecturas sobre el erotismo en <i>Farabeuf</i>	65
2.2 <i>Farabeuf</i> , o del suplicio como una forma de escritura.....	73
2.2.1 Sacrificio ritual en Pekín	82
2.2.2 La casa en París: violencia y trasgresión.....	102
2.2.3 La casa de la playa: la fusión sexual como búsqueda de la continuidad	119
2.2.4 El Anfiteatro de la Escuela de Medicina. La muerte: corrupción, finitud y continuidad.....	133
CAPÍTULO III: EL <i>TEATRO INSTANTÁNEO DEL MAESTRO FARABEUF</i>. LA BÚSQUEDA DE UN IMPOSIBLE	159
CONCLUSIONES	204
REFERENCIAS	220

INTRODUCCIÓN

Salvador Elizondo Alcalde (1932-2006) es considerado uno de los escritores más impresionantes y enigmáticos de la literatura mexicana e hispanoamericana. Perteneciente a una generación de escritores de los años sesenta en México –Generación de Medio Siglo o de la Casa del Lago–, desarrolló un estilo literario cosmopolita, al margen de las corrientes realistas y nacionalistas que imperaban durante la época. De esta manera, basándose en modelos universales del arte literario –y del arte en general–, Elizondo, en correspondencia con su generación, modificó la fisonomía de la literatura, lo que revolucionó el entendimiento respecto a la misma, efecto que proviene de una conciencia formal y de temas poco tratados hasta ese momento. Así, por ejemplo, el erotismo, la tortura, el rito, la espiritualidad, la muerte, la realidad interior y la misma escritura, son algunos de los temas que se leen en las obras de Salvador Elizondo. Entre ellas, *Farabeuf* (1965), *Narda o el verano* (1966), *El hipogeo secreto* (1968), *El retrato de Zoe y otras mentiras* (1969), *El grafógrafo* (1972) y *Elsinore* (1988), las cuales, a propósito del tratamiento formal aplicado, requieren exploraciones profundas por parte del lector.

Para el presente trabajo, me enfocaré en la obra capital del escritor referido, es decir *Farabeuf*. En ésta, como en la mayoría de las obras de Elizondo, se descubre una diversidad de recursos que emanan distintas voces y significaciones. Concentra la riqueza del lenguaje, la cual proviene de la considerable cultura literaria y artística de su autor,¹ así como también,

¹ Elizondo, durante su infancia, residió varios años en Alemania, antes de la Segunda Guerra Mundial, y cursó tres años en una escuela militar de California. Asimismo, realizó estudios en las Universidades de Ottawa, Canadá; Perugia, Italia; Cambridge, Inglaterra; La Sorbona, Francia y en la UNAM. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional; además, fue becario fundador en El Colegio de México, donde cursó estudios de lengua china. Incursionó en el cine

“de una curiosidad vital y un ánimo de desdoblamiento y experimentación”.² En *Farabeuf* hay una heterogeneidad de géneros artísticos y literarios, en la cual se fusionan las percepciones derivadas del mundo interior y exterior: la concepción del mundo del hombre, en su intento por hallar lo que misteriosamente es, como se analizará en este trabajo. Dicho texto de Elizondo resulta complicado. No hay un tiempo, un espacio, un narrador ni unos personajes específicos, he ahí también el experimento formal del escritor. Esto produce, según se analizará, un efecto de ruptura-condensación: en la fragmentariedad de los hechos en *Farabeuf*, los personajes y el lector evocan una sola imagen: la de un sacrificio. La actividad de éstos equivale a unir las piezas de un rompecabezas o sus recuerdos dispersos en la memoria. Por su extensión y por estar escrito en prosa, el texto se ubica dentro del género novela. Cabe mencionar que el autor –así como estudiosos de la literatura–, no definió a *Farabeuf* como una novela: la calificó como un artefacto literario, un experimento estético literario con una estructura no habitual. En 1992, en Cholula, explicó, además, que lo que buscaba al escribir *Farabeuf*, era dar un efecto poético al público.³

Precisamente por las características de *Farabeuf*, el libro tuvo un éxito inmediato; sin embargo, el público lector también lo rechazó: causó fascinación y perplejidad, efecto similar al que se produce cuando se mira la fotografía insertada en su capítulo VII, en la que se ilustra un hombre que está siendo desollado. Éste es quizá el efecto poético ansiado por Elizondo al escribirlo: en la complejidad de *Farabeuf*, se halla la aflicción y el placer, una especie de

con su película experimental *Apocalipsis 1900* (1965). Fundador de las revistas *SNOB* y *Nuevo Cine*, y colaborador de las revistas *Vuelta*, *Plural*, *Siempre*, entre otras.

² Paola Vázquez Almanza, “Elizondo: imagen convertida en secuencia”, INBA, México, 2008. Disponible en: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1687-elizondo-salvador-semblanza?showall=1>.

³ Cfr. “Farabeuf, de Salvador Elizondo, cumple 50 años”, El Colegio Nacional, México, 2016. Disponible en: <http://colnal.mx/news/farabeuf-de-salvador-elizondo-cumple-50-anos>.

erotismo, de introducción al mundo interior o sagrado, lo cual se confrontará en esta investigación.

Farabeuf es el tipo de obra artística que el individuo busca para abandonar lo cotidiano, sus obligaciones, sus restricciones, una vida sin sentido que se produce en una sociedad de consumo, egoísmo, apariencia, fragmentación social. No obstante, el arte no es el único medio para emanciparse. Elizondo, al ser viajero precoz y gran lector, no fue ajeno al entorno social en el que se debatía. Tomó conciencia desde muy joven del mundo desesperado y excitado por las guerras y masacres, las cuales muestran la segregación de la humanidad, pero al mismo tiempo, como se mencionará en el capítulo I de este trabajo, son una reacción del hombre a causa de los límites impuestos, y por su conciencia de la muerte.⁴

Farabeuf salió a la luz en un contexto cercano a una Europa –y a una América– impetuosa y agónica. No estaba tan lejos, en el tiempo, la experiencia del exterminio de los judíos en los campos de concentración nazis y soviéticos, la cual, en lo que se refiere a Historia y Literatura, fue documentada por David Rousset en *L'Univers concentrationnaire* (1946), así como difundida por Octavio Paz y por Robert Antelme en *L'Espèce humaine* (1947); las explosiones de las bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki, fueron atestiguadas en el *Diario de Hiroshima* (1955) del Dr. Michihiko Hachiya.⁵

Aun cuando en *Farabeuf* no se describe un acontecimiento relacionado con las guerras o masacres de Europa, sí se distingue un suceso violento, en específico, un sacrificio,

⁴ Según se verá en el presente trabajo, los límites, normas o prohibiciones sociales, políticas y religiosas, se establecen en oposición a la práctica de la violencia, es decir para poder conservar el orden, reprimir el deseo. Entre estos se encuentran, por ejemplo, el asesinato, el adulterio, el consumo de drogas.

⁵ Cfr. Adolfo Castañón. "Farabeuf visto por Salvador Elizondo", *Confabulario*, un producto de *El Universal*. *El gran diario de México*, segunda época, México, 2015. Disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/>.

el cual, según se verá, pertenece a un hecho histórico, cuando a principios del siglo XX, en China, un hombre llamado Fu Chu Li, es sentenciado a muerte, mediante el procedimiento *Leng Tch'é* (muerte de los mil cortes o de los cien pedazos), por haber asesinado al príncipe Ao-Han-Ovan. Este procedimiento se practicó regularmente en China para realizar penas de muerte. En la novela, más que un acontecimiento histórico, dicho sacrificio revela una experiencia soberana y compartida entre quienes participan (víctima, verdugo, espectadores): la de la muerte. Es aquí, entonces, donde se propone a la violencia como una forma de emancipación. El sacrificio, la guerra y otro tipo de masacres fomentan una comunidad unida entre los participantes; en estos se revela la insatisfacción, la desesperación, la pesadumbre; se busca, en consecuencia, la otra parte del hombre.

Respecto a lo anterior, llama la atención que precisamente al finalizar la Segunda Guerra Mundial (1945), Jean-Jacques Pauvert empezó a publicar, con su nombre y su sello, las *Obras completas* del Marqués de Sade⁶, filósofo y escritor francés perteneciente al siglo XVIII y XIX, quien se caracteriza por referir antihéroes, protagonistas de violaciones y de disertaciones, con las que se justifican los actos. Asimismo, poco antes, se dio en París la fundación del subversivo Collège de Sociologie⁷ (1937) y la publicación de las obras de Georges Bataille, escritor y filósofo de lo prohibido; en su obra se replantea la concepción de lo que se entiende, de manera convencional, por lo humano. Sin duda, en el entorno literario anterior a *Farabeuf*, no estaban tan lejos los siguientes temas: la crueldad, la tortura, la violencia y la muerte, los cuales, como mencioné antes, son perceptibles en la novela. Es

⁶ Cfr. *Idem*.

⁷ El Collège de Sociologie es una Institución que se creó por iniciativa de Georges Bataille, desde noviembre de 1937 hasta julio de 1939, con la intención de formar una comunidad académica y moral que se centrara en el estudio y en la propagación de las ciencias sociales. En dicho colegio se dieron conferencias públicas, las cuales permitieron enriquecer la vida intelectual francesa del período de entreguerras. Esta fundación dejó huellas, las cuales se observan en el trabajo de muchos investigadores.

justamente de una de las obras de Bataille: *Les Larmes d'Éros*, de donde el escritor mexicano Salvador Elizondo toma la fotografía del *Leng Tch'é*, alrededor de la cual, está construida *Farabeuf*.

El escritor francés Georges Bataille publica *Les Larmes d'Éros* en 1961. En ésta, retoma ideas y conceptos de sus obras anteriores, entre ellas las de *Histoire de l'œil* (1928) *L'Expérience intérieure* (1943), *La Peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), *L'Érotisme* (1957). La constante de Bataille en sus obras es manifestar una concepción diferente sobre el hombre. Para ello, estudia varias disciplinas: filosofía, antropología, historia, psicología, literatura, historia del arte, sociología, etcétera. Es, como Elizondo, un individuo culto. El hombre para Bataille es un ser abierto a la muerte, pues esto le permite ser el animal⁸ que no está situado al final de la vida, sino dentro del transcurso de la misma. Este mismo, al hablar de hombre, habla del cuerpo, pues es el espacio donde se despliega la violencia, el desorden innato de la humanidad. Al respecto, el filósofo francés especifica tres actos en los cuales se manifiesta la violencia y la trasgresión que inevitablemente pueden ocultarse en el cuerpo del hombre: el erotismo, la muerte, el acto religioso, el cual lo representa, principalmente, a través del sacrificio. A propósito de la fotografía del *Leng Tch'é*, cabe señalar que tiene gran relevancia en la obra de Bataille, pues, como él mismo relata en *Las lágrimas de Eros*, la imagen concentra la relación entre el dolor y el placer. Ésta, al representar un sacrificio, deja percibir dichas sensaciones, las cuales emanan precisamente a través de la violencia: el cuerpo las manifiesta. La imagen, según el filósofo francés, revela, asimismo, la relación de una experiencia entre los tres actos

⁸ El hombre como el animal muere. Con su muerte se visualiza la corrupción, una violencia manifestada en su cuerpo, así como su finitud y su falta de razonamiento.

mencionados: el erótico, el sacrificio y la muerte, en esencia, por medio de la mirada de aquel hombre que está a punto de morir. La experiencia a la que se refiere Bataille es de carácter ontológico, pues el hombre, aun cuando convive con los demás, se halla inevitablemente desolado (“discontinuo”); es entonces que, en los actos mencionados, éste logra, fugazmente, un contacto con lo Otro, experiencia que el escritor francés denomina “continuidad”. La relación entre estas tres permite a Bataille ubicarlas dentro de un mismo punto, el del erotismo, el cual explica basándose en sus estudios sobre el hombre primitivo y arcaico, quien no era ajeno a las experiencias sacrificiales: he aquí su filosofía sobre el erotismo.

En *Farabeuf*, según comenté antes, y como se verá en mi análisis, también se utiliza la fotografía del suplicio para manifestar el lado oculto, trasgresor del ser humano. No es en vano, entonces, que el escritor mexicano retome la imagen de la obra de Bataille en su novela. Elizondo, igual que el filósofo francés, apreció lo que encarna la fotografía: el mundo de la violencia y de la trasgresión, es decir la muerte, el sacrificio y el erotismo, y lo trasladó al discurso literario de *Farabeuf*. Esta imagen funciona como hilo conductor de los distintos acontecimientos en la novela, referidos, en mi trabajo, como dimensiones espaciotemporales, las cuales distingo así: 1) tortura del chino Fu Chu Li en Pekín; 2) la escena en la casa en París; 3) la escena de la casa en la playa; 4) la escena en el Anfiteatro de la Escuela de Medicina de París; y 5) la escena del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. En dichas dimensiones, los personajes de la novela, aludidos básicamente como un hombre y una mujer, realizan similares acciones, que les permiten repetir y reactualizar como un sacrificio, el de Pekín, visto en la fotografía; lo anterior, porque pretenden hallar la experiencia adquirida en dicho sacrificio –del cual, se vieron expuestos a su contemplación– que, en términos de

Bataille, se denomina continuidad, experiencia soberana.⁹ La similitud de las acciones de los personajes en las distintas dimensiones espacio-temporales de la novela, se manifiesta debido a la fragmentariedad textual en *Farabeuf*, así como por la relación que entablan éstas, como se verá en el análisis, con el sacrificio. En este sentido, una acción quirúrgica y un ritual erótico en *Farabeuf*, se relacionan por su carácter de trasgresión manifestado por los personajes. Es evidente, sin duda, la presencia de Bataille en el texto de Elizondo: se filtra un diálogo intertextual con los planteamientos del filósofo francés sobre el erotismo. Al respecto, analizar esta línea de relación entre la novela del escritor mexicano y el pensamiento de Bataille, es el eje que guiará el desarrollo del presente trabajo. Cabe señalar, y como se verá, que el escritor mexicano refuerza la concepción del erotismo de Bataille, a través de la actividad quirúrgica aludida en su texto.

El término intertextualidad fue desarrollado inicialmente en el terreno de los estudios teórico-literarios, cuando la escritora Julia Kristeva (Bulgaria 1941) lo formuló en equivalencia con el de intersubjetividad de Mijail Bajtin (Rusia 1895-1975). Kristeva, en un estudio que dedicó a Bajtín en 1966, introdujo dicho término, refiriéndolo como aquellas huellas, citas o alusiones de obras literarias en otro texto.¹⁰ El término intertextualidad, elaborado por Kristeva, se basa sobre todo en el imperativo dialógico, que es propio de la teoría de Bajtín. Recordemos que la lingüística estudia la lengua por sí misma, su lógica específica y sus entidades que hacen posible la comunicación dialógica. Ahora bien, “para que las relaciones de significación y de lógica se vuelvan dialógicas, deben encarnarse, es

⁹ Uno de los términos que Georges Bataille utiliza en sus postulados sobre el erotismo, es el de soberanía, el cual también se leerá en este trabajo.

¹⁰ Cfr. Monique Nomo Ngamba Amougou, “Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo”, *Dialnet. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 17, Universidad de Duala, Camerún, 2009, p. 1. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3051458>).

decir, entrar en otra esfera de existencia: volverse discurso, es decir enunciado, y conseguir un autor, es decir un sujeto del enunciado.”¹¹ A decir de esto, para el teórico ruso, el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto sino que también es una escritura en la que se lee al otro.¹² El diálogo en Bajtín, retomado por Julia Kristeva y demás teóricos, designa la escritura como subjetividad y como comunicatividad, en otro término, como intertextualidad.

Debido a lo anterior, el concepto de intertextualidad implica un diálogo que se establece entre un texto con otro, de autores distintos; palabras, enunciaciones o expresiones mediante palabras de las posiciones de diversos sujetos. Esto se distingue a partir de la inclusión o alusión de ciertas peculiaridades de textos en otros textos; la intertextualidad puede involucrar otros sistemas significantes en el cuerpo de la obra literaria, tales como la pintura, la fotografía, el cine, etcétera.¹³ En el caso de *Farabeuf*, la fotografía del *Leng Tch'é* funge como otro sistema signifiante en el texto; sin embargo, como se verá, al entrar en relación con el segundo, configura una significación de tipo verbal y plástico, un iconotexto.

Es evidente que *Farabeuf* establece un diálogo intertextual con *Les larmes d' Eros* de Georges Bataille a partir de la presencia de la fotografía del *Leng Tch'é*. Pero también se distinguen otros elementos intertextuales, provenientes, además, de otros textos del filósofo francés, que funcionan asimismo como articuladores de sentido en la novela de Elizondo, como se constatará en este trabajo. Uno de aquellos títulos es *El erotismo*, con el cual se pueden constatar huellas en la novela: éstas aluden a los planteamientos de Bataille sobre el erotismo, que se tejen en la interacción de actores (víctima, verdugo, espectador) y conceptos

¹¹ Bajtín, cit. por Julia Kristeva en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Selección y traducción de Desiderio Navarro), UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997, p. 5.

¹² Cfr. *Idem*.

¹³ Vid. Julia Kristeva, *El texto en la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.

(sacrificio, placer, dolor, muerte, fusión sexual, violencia, trasgresión, discontinuidad, continuidad, soberanía). Aparte de la imagen del *Leng Tch'é* y de las huellas o alusiones de los conceptos de Bataille, la relación intertextual también se presenta desde un plano estructural, que tiene que ver con la fragmentación de la escritura, practicada por Bataille en su hacer filosófico, como lo hace Elizondo en el discurso literario. Esta estructura fragmentaria permite concebir a *Farabeuf* como un cuerpo hendido que el lector tiene que contemplar, como si observase a un hombre que es sacrificado, es decir, un espectáculo ritual. En este sentido, los personajes, el lector y el escritor, quien crea ese espectáculo, se introducen al mundo de la violencia y de la trasgresión, concebido por Bataille como mundo sagrado. En *Farabeuf*, como en Bataille, lo erótico no es meramente sexual, la literatura, por consiguiente, el sacrificio, se manifiestan como actividades donde se alcanza fugazmente la experiencia de la continuidad, la vivencia de la soberanía. El escritor de *Farabeuf* incluye, como insinué, a la cirugía, dentro del ámbito de lo sagrado, lo cual se analizará en esta investigación.

Debido a lo anterior, el diálogo intertextual entre *Farabeuf* de Salvador Elizondo y los planteamientos filosóficos de Georges Bataille sobre el erotismo, se manifiesta a través de tres elementos: 1) la presencia de la imagen del *Leng Tch'é*; 2) la temática del erotismo (erotismo sagrado, violencia-trasgresión, fusión erótica, muerte, continuidad-discontinuidad, soberanía); y 3) el efecto poético de la novela, los cuales participan como ejes de sentido que relacionan y determinan las acciones narradas. Este último, según he aludido, se analizará a partir de la estructura de la novela, la cual se mira como un sacrificio; he ahí el efecto poético.

Farabeuf se estructura en IX capítulos, en los que se observan dos personajes, esencialmente un hombre y una mujer, quienes se desdobl原因 o fragmentan, a tal grado que

pierden su personalidad y se miran en otro tiempo y espacio; por su parte, el lector, quien observa el espectáculo de la novela, llega a creer que existen varios personajes en *Farabeuf*. Las acciones de estos dos personajes se llevan a cabo en Pekín, en París, y en una playa, cuya región no se menciona en la novela. Los lugares, a su vez, y como indiqué líneas arriba, ubican espacios donde se llevan a cabo las acciones; particularmente una plaza en Pekín, una habitación, una casa, un antiteatro localizado en una Escuela de Medicina, y un teatro. En este último se escenifica el sacrificio en Pekín, por lo que funciona, al respecto, como centro de relación de las particularidades del erotismo.

Debido a todo lo anterior, mi trabajo de investigación, titulado “*Farabeuf* de Salvador Elizondo en diálogo intertextual con la filosofía del erotismo de Georges Bataille”, está estructurado en tres capítulos, titulados: capítulo I: Aspectos esenciales del erotismo de Georges Bataille; capítulo II) El erotismo en *Farabeuf*; y capítulo III) *El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf. La búsqueda de un imposible*. En el primero, contextualizo la vida y obra de Georges Bataille; refiero conceptos y planteamientos esenciales de su filosofía sobre el erotismo; ubico, asimismo, la presencia de Bataille dentro del panorama de la literatura mexicana, en específico, a mediados de los sesenta, periodo durante el cual se publica *Farabeuf*. En el segundo, señalo parte de la crítica que ha referido la relación *Farabeuf*-Bataille; en este mismo analizo las distintas dimensiones espacio-temporales de la novela en diálogo intertextual con la filosofía de Bataille: la presencia de la imagen, el aspecto poético y la temática del erotismo –erotismo sagrado, violencia-transgresión, fusión erótica, muerte, continuidad-discontinuidad, soberanía–; cabe señalar que en la sección denominada “*Farabeuf*, o el suplicio como una forma de escritura” se hace hincapié al elemento intertextual de lo poético en la novela, pero también se detalla en otras partes de mi trabajo;

en este mismo capítulo, se analiza también la analogía sacrificio-erotismo-cirugía-escritura. Finalmente, en el tercer capítulo, muestro la relación que tienen las significaciones de las distintas dimensiones espacio-temporales de *Farabeuf*, respecto al erotismo, basándome en la escenificación de una inmolación, la de Pekín, la cual se distingue en el último capítulo de la novela; la escena de este último capítulo, la del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, también me permitirá distinguir a la novela, a propósito de Bataille, como un espectáculo ritual, en consecuencia, una actividad que prorrumpen un efecto erótico, más precisamente, un efecto poético. Asimismo, en este último, recupero la manera en que se lleva a cabo el diálogo intertextual en la novela objeto de estudio y la obra de Bataille; específico, a la vez, cómo se manifiesta la intertextualidad en dicha dimensión espacio-temporal.

Por tratarse de un estudio de corte intertextual, utilizaré la teoría de estos críticos: Luz Aurora Pimentel, Julia Kristeva, Gérard Genette y Claudio Guillén. De la primera, el término *écfrasis* me permitirá analizar la presencia de la fotografía del *Leng Tch'é* en la novela. De los dos siguientes, utilizaré el término *transposición*, el cual será de apoyo para reconocer la transformación que deriva del discurso filosófico de Bataille al discurso literario de Elizondo; al respecto, con el uso de este mismo término, referiré cómo se manifiesta la temática de Bataille en *Farabeuf*; me sustento, asimismo, en otros conceptos propios de la teoría de Genette: *alusión*, *hipotexto*, *hipertexto*, *transformación*. Genette clasifica en categorías, a diferencia de Kristeva, el fenómeno de la transposición, las cuales se referirán en este trabajo: *transposición formal* y *transposición temática*.¹⁴ Por último, los conceptos *alusión* e

¹⁴ El teórico Genette señala el concepto de *transtextualidad* como “todo lo que pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (*Palimpsestos, La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto), Taurus, Madrid, 1989, pp. 9-10). Al respecto, distingue cinco tipos de relaciones transtextuales, entre ellos el de la intertextualidad, la hipertextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la paratextualidad. El concepto de transposición o transformación sería, lo ubica dentro de la hipertextualidad. Cabe señalar que

inclusión de Claudio Guillén serán apoyo para señalar el elemento intertextual de lo poético en la novela; empleo, igualmente, la *significación*, la cual permitirá reconocer, como con Genette, la construcción de un nuevo texto. Cabe mencionar que el uso de dichos conceptos en el análisis de mi trabajo, se desarrollará de este modo: para la fotografía del *Leng Tch'é*, en el apartado “2.2.1 Sacrificio ritual en Pekín”; para la temática del erotismo, al final del capítulo II; y para el elemento poético, al final del capítulo III.

En *Farabeuf* hay un diálogo que se establece, en primera instancia, con textos de Bataille, pero también participan otras textualidades, provenientes de la pintura y del cine, los cuales determinan una relación intertextual entre *Farabeuf* con otras obras y artistas. En la pintura, por ejemplo, se da con el pintor veneciano Tiziano Vecellio (artista que vivió entre 1477 y 1576) con *Lo sagrado y lo profano*, y con Puvis de Chavannes (Francia 1824-1898); en el cine, con Serguéi Eisenstein, el director ruso de cine y teatro (1889-1948), Luchino Visconti, director de ópera y cine italiano (1906-1976); entre otros artistas. *Farabeuf* también establece una relación con textualidades del discurso científico: el *Précis de manuel opératoire* del médico francés Louis Hubert Farabeuf (1841-1910). Algunos de estos sistemas significantes, en específico, la pintura *Lo sagrado y lo profano* de Tiziano, una obra de Puvis de Chavannes y el *Précis de manuel opératoire* de L. H. Farabeuf, permiten al escritor mexicano nutrir el sentido que atribuye al erotismo, donde el cuerpo es concebido como aquella entidad destinada a la violencia, a la corrupción, a la muerte; un elemento dispuesto a la contemplación, a la mirada del verdugo, del amante o del médico. He aquí la

éstas cinco clases de transtextualidad no se consideran como clases estancas sino que mantienen, por lo regular, intersecciones recíprocas.

similitud planteada por Elizondo entre el sacrificio, el erotismo y la cirugía, que se leerá también en este trabajo.

Farabeuf es el tipo de texto literario donde el lector, como los mismos personajes, requiere formularse preguntas que involucran no solo lo literario sino también su existencia. He ahí que la literatura (escritura y lectura) es una especie de rito sacrificial, pues en ella, el escritor y el lector se tornan violentos y trasgresores, se ausentan de su mundo habitual; buscan su continuidad, la experiencia soberana; sin embargo, como se verá, ésta se manifiesta como un instante, como un imposible. Justamente esta es la tortura a la que nos enfrentamos cuando leemos la novela. Nos angustia no hallar una respuesta, nos aflige reconocer que, precisamente, este es el mensaje de *Farabeuf*.

CAPÍTULO I: ASPECTOS ESENCIALES SOBRE EL EROTISMO DE GEORGES BATAILLE

1.1 El ideario de Georges Bataille

Durante la segunda mitad del siglo XX, el pensamiento del filósofo francés Georges Bataille (1897-1962) llamó la atención de estudiosos, artistas y lectores por el tratamiento que hace de la muerte, el sentimiento religioso y la actividad sexual. El francés reconoce estas tres funciones como condicionantes de una angustia inherente al hombre, pero al mismo tiempo las relaciona como una posibilidad de integración; concibe el erotismo y la muerte como una búsqueda de la unidad, más allá de la mera reproducción y la extinción de la vida. Su teoría sobre el erotismo refleja innegablemente una deseada unificación del sujeto y un desesperado anhelo por dar expresión escrita al lado más oculto de la existencia humana.

El vínculo entre la muerte, el erotismo y el sentimiento religioso es hallado por Bataille gracias a su acercamiento a la historia del arte, la religión,¹⁵ la antropología, la sociología, el psicoanálisis (principalmente de S. Freud y O. Rank), entre otras disciplinas, mismas que le permiten ubicar al hombre en el mundo del trabajo y en el mundo de las fiestas o trasgresiones.¹⁶ Su apego con estudiosos de diversas disciplinas humanas y artísticas enriqueció asimismo sus postulados, entre ellos se encuentran: el escritor y etnógrafo Michel Leiris, el pintor André Masson, el escritor y médico Théodore Fraenkel, el filósofo León Chestov y el antropólogo Alfred Métraux, quien lo incorporó, “a partir de los años que

¹⁵ Bataille mostró interés por el catolicismo desde muy joven. En 1917 ingresó en el seminario de Saint-Fleur (Cantal). También pasó algunos meses en el monasterio benedictino de Quarr, en la isla de Wight. “Tres años después sufrió una irresistible pérdida de la fe y renunció a su vocación monástica” (Osvaldo Baigorria, *Georges Bataille y el erotismo*, Campo de ideas, Madrid, 2002, p. 7).

¹⁶ *Vid infra*.

siguieron a la Primera Guerra Mundial, en el terreno de la antropología y de la historia de las religiones”.¹⁷

Durante su época de estudiante en la École des Chartres en París,¹⁸ Bataille conoce y se relaciona con los surrealistas, lo que le habilita para formar parte de una revolución estética y social: “Antonin Artaud, André Breton, Jacques Prévert y Henri Michaux fueron sus pares en esa ciudad en la que descubrió el juego, el alcohol, los burdeles y las lecturas decisivas de Nietzsche, Sade, Freud y Genet”.¹⁹ Al concluir sus estudios en dicho colegio, y después de haber viajado a España como becario, Bataille ingresa a la Biblioteca Nacional de París como bibliotecario.

La estancia de Bataille en Madrid (1922), derivada de una beca otorgada por la Escuela de Altos Estudios Hispánicos (actualmente, Casa Velázquez), influyó en su pensamiento sobre el hombre y el erotismo. En dicho país visita frecuentemente las corridas de toros y, en una de ellas, presencia la muerte del torero Manuel Granero: aquella sangre emanada del animal y la cornada que le arranca el ojo a Granero se convierten en una imagen perdurable para Bataille, la cual se ve reflejada en su primer libro *Historia del ojo*, publicado en 1928. La pugna entre el hombre y el animal es también desarrollada por Bataille años más tarde en *La pintura prehistórica: Lascaux o el nacimiento del arte* (1955), texto en el que analiza la pintura rupestre en el pozo de Lascaux, donde se representa un hombre con el sexo erecto y un bisonte moribundo. Con esto, Bataille promueve uno de los ejes de su pensamiento: que desde los tiempos primitivos, la muerte de un animal, convertida en

¹⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p. 14.

¹⁸ Georges Bataille nace el 10 de septiembre de 1897 en Billom, un pueblo de región de Puy-de-Dôme, centro de Francia. Sin embargo, cuando decide estudiar en la Escuela de Archivistas, se asienta en la capital.

¹⁹ Baigorria, *op. cit.*, p. 7.

espectáculo, representaba un acto erótico, es decir, que la violencia y el placer se manifestaban en ambos actos.

El impacto de la escena de la expulsión del ojo al torero Granero se convierte en una experiencia que bien puede considerarse clave para la importancia de la relación que el filósofo francés establece entre la mirada y el mundo interior,²⁰ sobre la que Michel Foucault señala:

Y es que el ojo, pequeño globo blanco encerrado en su noche, dibuja el círculo de un límite tan sólo traspasado por la irrupción de la mirada. Y su oscuridad interior, su núcleo sombrío se vierten sobre el mundo como una fuente que ve, es decir, que ilumina; pero puede decirse también que condensa toda la luz del mundo en la pequeña mancha negra del iris y que, allí, la transforma en la noche clara de una imagen. Es espejo y lámpara; irradia su luz a todo su alrededor, y, con un movimiento que, quizás, no es contradictorio, precipita esa misma luz en la transparencia de su pozo. Su globo tiene la expansión de un germen maravilloso –como la de un huevo que estallara en sí mismo hacia ese centro de noche y de extrema luz que él es y que acaba de dejar de ser–. Es la figura del ser que sólo es la trasgresión de su propio límite.²¹

Bataille le asigna al ojo, y por consiguiente a la mirada, un reconocido prestigio que se asienta como clave de su pensamiento. Desde su primera obra publicada, *Historia del ojo*, hasta la última, *Las lágrimas de Eros* (1961), reconoce al ojo como figura que encarna la experiencia

²⁰ Existe otra experiencia biográfica que puede leerse como condicionante de la obsesión de Bataille por el ojo y la mirada: El padre de Bataille, Aristide Bataille, fue ciego, parálítico, sifilítico y afectado por la demencia, lo cual no pasó inadvertido por el escritor, pues las imágenes que logró ver sobre lo escatológico, debido a la inmovilidad de su padre, y la mirada perdida o vacía, consecuencia de la ceguera, fueron retomadas en algunas de sus obras. La relación del francés con su padre fue de rechazo; no en vano, Bataille se interna para no vivir junto a él. La madre de Bataille también demuestra una apatía por el enfermo, las consecuencias ocurren cuando en 1911 ésta intenta suicidarse después de que Aristide culpa a su médico de tener relaciones amorosas con ella. La pobre solidaridad de esta familia se observa también cuando, durante las invasiones de la Primera Guerra Mundial, Bataille y su madre huyen y dejan a Aristide al cuidado de la sirvienta; más tarde regresan –en 1915– agobiados por el remordimiento, sin embargo lo hallan ya muerto (Cfr. Elisabeth Roudinesco, “Georges Bataille y Cía”, *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 189-190).

²¹ Michel Foucault, “Prefacio a la trasgresión”, *De lenguaje y literatura* (trad. Isidro Herrera Baquero), Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, p. 136.

interior, experiencia que establece un correlato entre la muerte física y la pequeña muerte (orgasmo)²², ya que dicha experiencia es conquista, extravío, comunicación, desfallecimiento. El éxtasis y el sufrimiento se reflejan nada menos que en la mirada, aquella que podría ser la de un amante enajenado o la de un moribundo. El ojo desorbitado del torero hace eco en el discurso de Bataille porque evidencia el desorden del cuerpo: su transgresión. Bataille liga al ojo con imágenes tauromáquicas, señalando que cuando se desprende de su órbita –como si fuera desarticulado por una cornada–, designa a lo *otro*, a la realidad profunda del cuerpo.

Retomando la trayectoria del filósofo francés, entre 1929 y 1946 Bataille funda y dirige varias revistas con temas sobre arte, arqueología, política, religión, sociología y filosofía.²³ Entre ellas se encuentran: *Documents* (1929), *La critique sociale* (1931) –en este mismo año entra al Círculo Comunista Democrático–, *Acéphale* (1936) y *Critique* (1946). Además de ser el tutelar de dichas revistas, publica algunos artículos sobre religión y erotismo, aparte de otros donde manifestaba el contexto político y social vivido en Europa durante aquellos años. “La noción de gasto”, “El problema del Estado” y “La estructura psicológica del fascismo” reflejan indudablemente la situación política de la década de los años 30 (los tres textos fueron escritos en 1933), es decir la segregación social y el

²² En Bataille, se comprende a la muerte desde dos perspectivas: 1) la gran muerte, la natural, la que acaece con la descomposición de los cuerpos; 2) la pequeña muerte u orgasmo, una forma de trasgresión, que permite liberar, a través de lo obscuro y voluptuoso, todo lo que se es, hasta el punto del desfallecimiento.

²³ Durante aquellos años, Bataille se interesó y desarrolló una actividad literaria revolucionaria en la que se reflejaba su resistencia contra el fascismo, así como su relación afín y hostil con el movimiento surrealista. Entre 1939 y 1944, precisamente con el horror de la Segunda Guerra Mundial, la muerte de su amada Colette Peignot y la decadencia del Colegio de Sociología que él mismo fundó, influyen de manera distinta en su escritura y en su biografía; esto a partir de la meditación que realiza acerca de las consternaciones de dichos acontecimientos. *La Summe Ateológica* es el resultado de dicha meditación, compuesta por tres títulos: *La experiencia interior* (1943), *El culpable* (1944) y *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte* (1945); con estos tres, “Bataille alcanza su más alto grado de rigor conceptual y de dramatismo existencial” (Antonio Campillo, “Georges Bataille: la comunidad infinita” [Introducción], en Georges Bataille, *El Estado y el problema del fascismo*, Pre-textos/Universidad de Murcia, Colección Hestia-Diké, 1993, p. 3).

decaimiento moral sufrido por el régimen democrático en toda Europa. Al respecto, Bataille reconoce que las fuerzas revolucionarias “ya no puede[n] seguir contando con una concepción optimista y geométrica del futuro, ya no puede[n] seguir confiando en el ingenuo apocalipsis burgués”²⁴, pues ello implicaría la muerte de la conciencia revolucionaria, es decir, lo que permite que las masas se unan a través de la violencia de unos con otros: la desesperación y pesadumbre de una existencia desdichada, caótica y absurda. En los mencionados artículos se observa, además, una de las peculiaridades de la teoría de Bataille: la división del tiempo en lo profano y lo sagrado.²⁵ El primero se refiere a la utilidad; el segundo, al sacrificio o a la pérdida. Más puntualmente, lo profano corresponde al aspecto económico y jurídico de una sociedad, lo que da estabilidad a los individuos y los protege de la muerte, y que, por ende, aseguran su vida, “pero a cambio se hacen esclavos del tiempo, es decir, del cálculo económico, del conocimiento científico-técnico y del orden jurídico-político”.²⁶ Mientras que lo sagrado conforma al gasto, al derroche, al sacrificio y al éxtasis efectuados en las fiestas, las guerras, los juegos, los deportes, las artes, los impulsos eróticos, es decir, donde desaparece el carácter utilitarista y funcionalista de lo profano. Sin duda, la tesis central de estos tres artículos conformará, en textos posteriores, la transcendental reflexión de Bataille respecto a la existencia humana: lo que fomenta una comunidad unida no es lo profano, sino aquello que revela lo insatisfactorio, lo subordinado, lo incompleto e inacabado: lo sagrado.

Respecto a lo anterior, Bataille remite su idea a la religión y al erotismo. Por ejemplo, en la revista *Acéphale*, ilustrada por un dibujo de André Masson de un hombre sin cabeza y

²⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁵ En “La estructura psicológica del fascismo”, Bataille distingue el tiempo o energía social en lo homogéneo y lo heterogéneo, esto a partir de una distinción tomada de Durkheim.

²⁶ Campillo, “Georges Bataille: la comunidad infinita”, art. cit., p. 9.

un cráneo en lugar del sexo, publica su ensayo “La conjuración sagrada” (1939), donde expresa su descontento con el mundo civilizado, el cual forma individuos incompletos e insatisfechos a causa de las obligaciones e intereses del trabajo; por el contrario, propone un mundo violento, carente de razón y de límites, ejemplificado en el hombre sin cabeza y el cráneo en lugar del sexo.²⁷ La imagen representada plantea, indudablemente, que los excesos dejen de ser negativos para pasar al nivel de lo venerable, emergiendo por lo tanto la práctica animal del individuo. Lo que Bataille también trata de precisar es el impulso natural de la humanidad hacia la animalidad, entendida esta última como un retorno del hombre a lo primitivo, lo cual manifiesta su carácter agresivo. El escritor francés considera que a través de la historia, el género humano no ha podido librarse de esta característica, que en esencia le conduce al mundo sagrado, es decir, el espacio y tiempo en que se genera violencia y dilapidación para restablecerse de un orbe de reglas y de obligaciones: el mundo del trabajo. Precisamente para Bataille, “la animalidad es la inmediatez o la inmanencia [que] *se da cuando un animal se come a otro*”.²⁸ Al respecto, el filósofo francés reconoce, substancialmente, dicha característica en dos actos que fundamentan el espacio sagrado: el placer sexual y el sacrificio. En el primero, los amantes se devoran sexualmente, como cuando el macho toma agresivamente a la hembra; en el segundo, los participantes se violentan unos a otros, como si el cazador agarrotara a su presa. No obstante –como lo confirma Bataille–, en la época moderna se está lejos de dicho retorno ya que la razón y el orden, unidos al trabajo, a la moral social, a la religión y a la política, se unen para la

²⁷ Vid Andrea Gisela César Pérez, “Cuerpo, violencia y simulacro en el pensamiento de Georges Bataille” [Tesis de licenciatura], Universidad Autónoma del Estado de México, México, pp. 16-17.

²⁸ Georges Bataille, *Teoría de la religión* (trad. Fernando Savater), Taurus, Madrid, 1981, p. 21.

conservación y ordenanza de la humanidad: “Nada a decir verdad, nos está más cerrado que esa vida animal de la que hemos salido”.²⁹

Este proceso, en el que el pensamiento de Bataille se va construyendo en función de sus grandes obsesiones, desemboca en dos títulos que resultan de sus postrimeras obras: *El erotismo* (1957) y *Las lágrimas de Eros* (1961), cuyos planteamientos serán esenciales para el desarrollo de este trabajo. Particularmente, *Las lágrimas de Eros* es signado por una circunstancia especial: en 1925, Bataille recibe algunas imágenes que lo influirán marcadamente: una serie de fotografías que documentan la ejecución conocida como *Leng Tch'é* (suplicio chino de los Cien Pedazos), donde se revelaba el desmembramiento público de un sentenciado a muerte, en China en 1905. Dicho cliché, según el filósofo francés, fue reproducido en 1913 por Louis Carpeaux en *Pékin qui s'en va*, así como en 1923 por Georges Dumas en *Traité de psychologie* —advierde también que Carpeaux fue testigo de lo sucedido—. Las imágenes son recuperadas posteriormente por Bataille, para incluirlas en *Las lágrimas de Eros*, donde expresa su primera impresión ante éstas: “Desde 1925, estoy en posesión de uno de estos clichés. Me lo dio el doctor Borel, uno de los principales psicoanalistas franceses. Este cliché tuvo un papel decisivo en mi vida. Nunca he dejado de estar obsesionado por esta imagen del dolor, estática (?) a la vez que intolerable”.³⁰ De dicha reproducción, le inmuta la expresión no sólo de la víctima sino también de los espectadores: esa expresión del último instante de la vida que revela éxtasis, placer, dolor y muerte hermanados, a través de la mirada del supliciado. Como se leerá sucesivamente, estas características, observadas por el pensador francés en la imagen, son esenciales para

²⁹ *Ibidem*, p. 24.

³⁰ Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros* (trad. David Fernández), Tusquets, Barcelona, 2007, p. 247.

comprender su concepto del erotismo, así como su implicación en el trabajo literario del escritor mexicano Salvador Elizondo, quien recupera una de las imágenes de aquella secuencia fotográfica, y la hace pieza clave de su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965).

1.1.1 Erotismo, muerte y religión

Como he mencionado, el pensamiento de Georges Bataille sobre el erotismo deriva principalmente en dos títulos: *El erotismo* y *Las lágrimas de Eros*, los cuales permitirán analizar la afinidad que, según el francés, existe entre el placer sexual, la muerte y el sentimiento religioso, prorrumpido substancialmente en el rito del sacrificio. Bataille reflexiona sus investigaciones históricas, antropológicas, artísticas y religiosas; por ello, su estudio sobre el tema se centra en tres etapas que corresponden a diferentes tipos de sociedades, condicionadas por la relación que establecen entre los sistemas de producción y la conciencia de la muerte: la primitiva, la arcaica y la industrial.

En la primera, la primitiva, Bataille reconoce vestigios que demuestran que el hombre sepultaba a sus muertos y practicaba la caza, lo cual supone que prevalecía una intuición por la fugacidad de la vida y un principio de supervivencia a través del trabajo.

Respecto a la segunda, la arcaica, Bataille patentiza la conciencia humana por la muerte y el trabajo. Advierte que con la actividad laboral, el hombre fundamenta su mundo racional, lo cual exige un esfuerzo eficiente, productivo y razonable, opuesto a los impulsos admitidos en fiestas y rituales. El trabajo estableció, por lo tanto, obligaciones y prohibiciones; fue una escapatoria para las vehemencias del hombre, es decir de la violencia,

la cual es definida por el pensador francés como un impulso hacia excesos contagiosos que excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido. Para Bataille, la violencia es siempre la causa de la muerte.³¹ Sin embargo, a pesar de las limitaciones impuestas, subsiste en el hombre un carácter violento evidenciado en sus organizaciones rituales, las cuales demostraban que, más allá de las obligaciones y restricciones sociales, era necesario liberarse de ciertos deberes que lo encerraban en el mundo de las limitaciones y prohibiciones. Dicha ritualidad se manifiesta en “una violencia divinizada, trascendente, [que] eleva al sacrificado por encima del mundo habitual, profano, en el que los hombres llevan su vida calculada, rutinaria, razonable, esforzándose por subsistir”.³² La participación colectiva, donde participan las figuras del sacrificador, la víctima y los espectadores, permitía que el hombre dejara de ser sólo un ser en espera de la muerte para introducirse en una desobediencia soberana y compartida. Es en el sacrificio donde Bataille reconoce una trasgresión hecha a propósito de las prohibiciones, específicamente la de matar.

La relevancia del concepto de sacrificio en el ideario de Bataille radica en que se reconoce una transgresión de orden ontológico encarnado en la víctima: la víctima, antes de que se le dé muerte, se halla encerrada en una particularidad individual, pero en la muerte es llevada hacia la abertura de su ser, hacia la eternidad de la vida, lo que Bataille denomina el tránsito de la discontinuidad a la continuidad. El francés reflexiona a la discontinuidad y a la continuidad como la dualidad que expresa, por una parte, el condicionamiento del ser que nace, crece y muere y, por otra, la vía de esa existencia aislada hacia la indeterminación de

³¹ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., pp. 44-50.

³² Baigorria, op.cit., pp. 55-56.

la eternidad. El tránsito de la discontinuidad a la continuidad, ocurre, para Bataille, en la muerte, el erotismo, la efusión mística, el arte.

La tercera sociedad ubicada por el filósofo francés, la industrial, es sustentada también por la conciencia de muerte y el trabajo del hombre. El individuo de esta sociedad (que sería la actual) tiene pocas cosas en común con el de las anteriores, ya que en la antigüedad el esclavo era el único que laboraba, además de que era el consignado al sacrificio; en cambio “el hombre actual trabaja, incluso los ricos y, generalmente, las clases dominantes trabajan, trabajan, al menos, moderadamente”.³³ Esto significa que el individuo es útil para servir a la actividad productiva del Estado, es decir que su trabajo es creador de las riquezas de la civilización y esta riqueza de la que disfruta el mundo actual es precisamente, como lo apunta Bataille, el resultado del trabajo milenario de las masas sojuzgadas, de la desdicha de la multitud formada, desde los tiempos del Neolítico, por los esclavos y los trabajadores.³⁴ Por lo tanto, dada la opresión de la sociedad, consecuencia del mundo del trabajo (tiempo profano señalado por Bataille), las obligaciones no serán la solución a los problemas sociales y personales sino que es necesario desobedecer, exceder los límites más allá de las actividades racionales ejercidas durante el trabajo. Bataille presenta este desorden en el actuar del hombre como la trasgresión, es decir como una parte móvil de la propia naturaleza. Es un movimiento de desborde, por el cual el ser tiende a salir de sí aprovechando cada grieta del orden social para irrumpir con toda su voluntad de desorden.³⁵ Si bien el sacrificio ya no es efectuado en la actualidad como un ejemplo de la superación de los límites, la guerra es planteada como consecuencia de los problemas industriales y opresiones sociales. Otra

³³ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., p. 81.

³⁴ Cfr. *Idem*.

³⁵ Cfr. Baigorria, op.cit., p. 29.

diferencia respecto a la sociedad arcaica con la industrial es que si bien el sacrificio ritual ya no es llevado a la práctica como un rito religioso, hay una reminiscencia de éste en la liturgia católica, donde hay una exhortación a los fieles a devorar la carne de Cristo bajo la forma de hostia y a beber su sangre bajo la forma de vino,³⁶ lo que significa que hay un canibalismo simbolizado en la eucaristía, prueba de que la humanidad no se rige sólo en el mundo cotidiano, pues en la cúspide del sentimiento religioso, los místicos cristianos acceden a un éxtasis que excede los límites de lo posible.

La exposición de las tres sociedades sirve a Bataille para demostrar que el hombre no se rige sólo por el mundo del trabajo. Las guerras y los ritos religiosos expresan una inquietante liberación de las interdicciones y obligaciones. Lo que significa que se deben complementar dos mundos: el profano y el sagrado. “El mundo profano es el de las prohibiciones, el del trabajo. El mundo sagrado es aquel que se abre a unas trasgresiones ilimitadas. Es el mundo de las fiestas y de los dioses”.³⁷

Pues bien, el mundo del trabajo evita la violencia. Contiene al hombre. Permite evitar el horror que puede generar lo impulsivo. Así, las prohibiciones más antiguas y observadas por el hecho de generar violencia e intimidación son: “No matarás. No cometerás adulterio”, es decir existe una prohibición sexual y una prohibición al asesinato. Al respecto, Bataille considera que existe una relación indisoluble entre el acto sexual y la muerte: “El impulso del amor llevado al extremo, es un impulso de muerte”.³⁸ No en vano distingue la muerte como el aniquilamiento de la vida física, y el orgasmo como *petite mort*. Él mismo menciona que el erotismo, independiente de la reproducción, es una aprobación donde se llega hasta

³⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 75.

³⁷ Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, p. 72.

³⁸ *Ibidem*, p. 46.

los límites de lo posible y se afirma la vida hasta su extinción, hasta la muerte. El placer sexual está también dentro del mundo de las prohibiciones, por lo tanto puede ser trasgredido.

El erotismo abre una esfera viable para rebasar lo posible hasta lo imposible, una experiencia que se aproxima a la del “dejar de ser” seres aislados o discontinuos. “Lo que está siempre en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos”.³⁹ Sin embargo, para Bataille, la vida discontinua no está condenada a desaparecer en el erotismo, sólo es cuestionada, precisamente porque es un momento en el que la parte pasiva (la femenina) y la parte activa (la masculina) se fusionan, es decir llegan juntos al mismo punto de disolución o éxtasis. Es una pérdida de la conciencia durante unos segundos, es sólo un instante, “ese último instante en que hay que destruir los poderes de la eternidad”,⁴⁰ porque en otro momento volverán a ser seres discontinuos, lo cual los agobia y los angustia. La búsqueda de esta continuidad implica una perturbación al máximo, una violencia interior mediante la pérdida de los límites para alcanzar un estado de delectación. El erotismo permite un desgarramiento del “ser”, una pérdida de la existencia y una ilusión de eternidad. Los participantes se encuentran frente al deseo de la continuidad, al darse cuenta que están limitados por la discontinuidad.

1.1.2 Continuidad y discontinuidad

Bataille señala que un ser discontinuo es todo organismo vivo, en la medida en que nace, crece y muere solo, por lo tanto es distinto de todo lo demás. La existencia,

³⁹ *Ibidem*, p. 23.

⁴⁰ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, *op. cit.*, p. 14.

consecuentemente, implica un aislamiento, un abismo. No obstante, como se señaló antes, hay un punto en el que el ser se halla de manera efímera con el otro: descubre su continuidad. Bataille explica este encuentro a través de la descripción de la reproducción asexual de los seres unicelulares, y la actividad reproductiva de los organismos complejos.

En la reproducción asexual, el ser simple que es la célula se divide en alguna etapa de su crecimiento: de un solo núcleo (un solo ser), resultan dos. Los dos nuevos seres son producto del primero; el primero desapareció, murió, no sobrevive en ninguno de los dos que ha generado; además, no se descompone como sucede con los seres sexuados cuando fallecen, simplemente ha dejado de existir, ha abandonado su estado discontinuo⁴¹, de ahí que Bataille argumente que la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser, y que la reproducción, como se puede discernir, genere la discontinuidad de los seres, pero también manifieste la continuidad, lo que significa que se asimila con la muerte.

La continuidad es entendida, a propósito de lo anterior, como una experiencia pasajera, un instante. Es ese punto en el que el ser único se transforma en dos; no obstante, desde el momento en que hay dos, nuevamente hay discontinuidad en cada uno de los seres. En la muerte del organismo unicelular, se revela el instante fundamental de la continuidad de los seres, la unión con lo otro. Hay un tránsito de lo discontinuo a lo continuo, y de nuevo a lo discontinuo.

En la reproducción sexual de los organismos complejos, la división de las células funcionales también genera el tránsito antes mencionado. El óvulo y el espermatozoide se hallan en el estado elemental de seres discontinuos; sin embargo, al unirse, se establece entre

⁴¹ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 18.

ellos una continuidad para formar un nuevo ser, la cual aparece, de semejante manera que en la reproducción asexuada, a partir de la muerte, es decir a partir de la desaparición de su individualidad; el nuevo ser sólo existirá a partir de dicha desaparición, y a su vez será, como ellos, discontinuo. Asimismo, tal como en un punto determinado de la reproducción de una célula, el nuevo ser porta en sí el pasaje de la continuidad, a través de la fusión mortal de dos seres distintos.⁴²

En la filosofía del erotismo de Bataille, el significado de la muerte va más allá de lo biológico. Tiene que ver con la disolución relativa de nuestro ser en pos de un encuentro con lo otro: la muerte en Bataille se concibe como una experiencia ontológica. La reciprocidad entre dos seres (o más), en el instante de una disolución mortal, permite asumir la propia muerte, y también la del otro. El erotismo es entonces un acto de muerte recíproca, en otras palabras, un retorno a nuestra continuidad perdida, un acto de trasgresión que rechaza, pero al mismo tiempo manifiesta, nuestra condición individual. El instante en que la vida se manifiesta infinita, no puede surgir sino únicamente a través de la destrucción, a través de la presencia de la muerte, con la cual suprime la identidad y se anula la presencia de las leyes. El erotismo, en Bataille, implica el surgimiento de un mundo incomparable, el del encuentro. Implica un instante en que convergen dos seres en un ritual de espera, en un ritual de destrucción; un lugar y un tiempo donde se envuelve lo inevitable y lo imprevisible; un pasaje de la discontinuidad a la continuidad, y viceversa: el estado de la aprobación de la vida hasta en la muerte.

⁴² Cfr. *Idem*.

Para Bataille, el erotismo es una experiencia personal, subjetiva, interior, como también lo es la experiencia religiosa: “El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal y contradictoria, de lo prohibido y de la trasgresión”.⁴³ Por ello, la religión es planteada como una búsqueda (al igual que el erotismo) de la continuidad, al negar el orden discontinuo, es una salida del mundo cotidiano. La religión se relaciona entonces con el erotismo, por ello Bataille la ubica como un tipo de erotismo, “erotismo sagrado”, por ser una búsqueda del infinito capturado en un instante llamado experiencia mística. Religión y erotismo son vivencias de una experiencia interior que se dan en un corto momento, un desgarramiento del sí mismo, una comunicación consigo mismo y con el objeto con que se pierde: el amante o el elemento religioso.⁴⁴

El desapego respecto al mantenimiento de la vida es logrado mediante lo místico, puntualmente en el aspecto erótico que tiene la religión. Bataille no pretende dar una idea de lo que las religiones son ni se enfoca en una en particular, sino que enfatiza en la vivencia interior que ésta provoca. Se le puede pensar de varias formas, pero se podría decir que lo religioso equivale al sentimiento que surge de lo más interno, de lo sagrado del existir, de una experiencia interior.

Así, el erotismo sagrado se da a partir de la experiencia interior, de lo más íntimo y profundo del ser. A partir de la trasgresión, es decir de la ruptura del ordenamiento colectivo, se logra una efímera continuidad del ser personal en la experiencia mística. El espíritu humano, al practicar alguna religión, pretende reencontrar esa continuidad perdida que es la esencia del ser, además intenta abandonar los límites de la discontinuidad personal: “Puesto

⁴³ Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁴ *Cfr. Ibidem*, p. 43.

que los límites no son otra cosa que la muerte, el espíritu humano imagina entonces una discontinuidad que la muerte no alcanza: *se imagina la inmortalidad de seres discontinuos*⁴⁵.

A partir del erotismo, independientemente de la reproducción y del misticismo, o de alguna religión en particular, se abre el ser aislado para formar parte de un nuevo sentir; pese a ello, esto no es más que una ilusión, un solo instante ya que se volverá a ser un ser aislado en espera de la muerte. El hombre muere solo y, al presenciar la muerte de los demás, verá la suya, porque al tener consciencia de la muerte se comparte la angustia de la perennidad, el vértigo del abismo. Al llorar a un muerto (o reírse de él) se evidencia el abismo que, en cierto sentido, es la muerte. Pero “la muerte tiene el sentido de la continuidad del ser”,⁴⁶ lo cual la relaciona con la búsqueda efectuada en el erotismo y en el misticismo, porque una vez desaparecidos del mundo se dejará de angustiarse y de sufrir por la individualidad perecedera.

El pensamiento de Georges Bataille sobre el erotismo manifiesta que la humanidad subsiste no sólo de razón sino también de pulsión, de subjetividad, reflexión que permite cuestionar y replantear el concepto de hombre. La obra de Bataille revela la correspondencia entre la razón humana y la animalidad: somos, ante todo, animales. Esta otra parte del hombre (la animal) deriva, en parte, y como se vio, de la consciencia que se tiene por una vida fugaz, lo cual habilita dinamizarla, es decir, trasgredir a través del cuerpo, de aquel espacio donde se estructura el lenguaje de nuestro ser. Bataille propone, sin duda, la realización de un ejercicio reivindicativo del cuerpo. El cuerpo debe ser considerado un instrumento de liberación, el camino que conduce a trasgredir los límites impuestos; el área donde confluya el ímpetu arrebatador; el espacio de la confrontación de nuestra soledad.

⁴⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 125-126.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

1.1.3 El erotismo sagrado

Bataille precisa lo sagrado como “ese rebullir pródigo de la vida que, para durar, el orden de las cosas encadena y el encadenamiento transforma en desencadenamiento, en otros términos: en violencia”.⁴⁷ Vale mencionar, pensando en Bataille, que el mundo del trabajo y el mundo de la discontinuidad son un solo mundo: el de los utensilios, de las herramientas, de las cosas o de los objetos. Está claro que el hombre tiene la necesidad de acumular recursos, de producir, lo que significa, como se vio antes, que se aparta de su inmanencia. En esta circunstancia, el hombre funge como algo útil, como un elemento funcional propio de la cadena interminable de la producción, más precisamente, como un *objeto*, una cosa.⁴⁸ Ahora bien, cuando el hombre abandona el mundo del trabajo se separa de los objetos, y utiliza éstos para su provecho, adquiere, en consecuencia, su condición de *sujeto*. “El sujeto es el ser tal como se presenta a sí mismo desde el interior [...]. Así, generalmente, el objeto, o el ser objetivamente dado, se me presenta subordinado a unos sujetos, como una propiedad suya”.⁴⁹ Con el trabajo, el hombre gana consciencia de su propio límite; busca implantar (y le implantan) un orden de acuerdo con los fines que persigue; se coloca como el centro de referencia, como el elemento donde la voluntad y el poder se despliegan dentro del mundo de las cosas. En este sentido, al sumergirse en este orbe, como señala el filósofo francés, se es una cosa más: se consolida la discontinuidad. Lo sagrado implica, pues, una ruptura del mundo del trabajo; en consecuencia, la disolución del individuo calificado como cosa u

⁴⁷ Bataille, *Teoría de la religión, op. cit.*, p. 56.

⁴⁸ *Vid.*, Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 79.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 97.

objeto. Se manifiesta el desencadenamiento mencionado por Bataille, es decir la violencia, la búsqueda por la continuidad.

La destrucción de la cosa u objeto tiene su principio en el “sacrificio religioso” efectuado en las sociedades antiguas. Por eso, Bataille lo enfatiza y lo expone como lo sagrado, definiéndolo como la “continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo”⁵⁰. La muerte violenta que se le da a la víctima implica una ruptura de la discontinuidad de su ser, devolviéndola a la continuidad.⁵¹ Sin embargo, no sólo la víctima retorna a su intimidad perdida, sino también el sacrificador adquiere una inmanencia entre él y el mundo, ya que mientras la víctima muere, “los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela”.⁵² Los seres separados ante el mundo natural y del trabajo regresan a la experiencia de la continuidad a través de la muerte y su contemplación. Por lo tanto, el acto del sacrificio es ambivalente, pues implica una inversión de la muerte y la vida, o bien, de la vida y la muerte. Se da a la muerte el retoño de la vida, y a la vida, la abertura de la muerte. Así, al ser la muerte un signo de vida, la víctima y los victimarios se abren a lo ilimitado, adquiriendo trascendencia. El rito del sacrificio permite que el cuerpo se abra al infinito. No existe ya diferencia alguna entre la muerte y la vida, de ahí que se anule el pavor y la defensa, existiendo por lo tanto la intrepidez y la desobediencia.⁵³ Y, al no existir resistencia, el acto es pensado, según Bataille, como un suceso violento hecho a propósito.

⁵⁰ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 27.

⁵¹ Cfr. *idem*.

⁵² *Idem*.

⁵³ Cfr. Bataille, *Teoría de la religión*, op. cit., p. 49.

La afinidad que existe entre el erotismo y la religión consiste, básicamente, en el hecho de que en ambos se efectúa el acto de la violencia y de la trasgresión; por lo tanto, se niega el mundo del trabajo, se destruyen los lazos de subordinación que consideran al individuo como objeto o cosa. Por ello, el sacrificio, admitido como un acto religioso, tiene una estrecha similitud con el acto erótico de los amantes:

En la antigüedad, la destitución o la destrucción que está en los fundamentos del erotismo era lo bastante sensible para justificar una semejanza entre el acto de amor y el acto de sacrificio. El erotismo sagrado, corresponde a la fusión de los seres con un más allá de la realidad inmediata, se entiende el sentido del sacrificio. La parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, y la masculina, como el sacrificador; y, en el curso de la consumación, uno y otro se pierde en la continuidad establecida por un primer acto de destrucción.⁵⁴

Como se ha mencionado, Bataille, para poder establecer cierta similitud entre el acto amoroso y el sacrificio, se fundamenta en sus investigaciones históricas, antropológicas y religiosas. Por eso, los lectores que simpatizan con sus obras no rechazan sus postulados sino que los reflexionan, permitiendo situar el terreno del erotismo y de la religión en el plano de la experiencia interior. El pensador francés señala claramente esta relación: la parte femenina y la parte masculina (los amantes) pasan de un mundo cerrado a ellos (el exterior) a un mundo íntimo o inmanente de la misma manera que el sacrificado y el sacrificador necesitan del sacrificio para acceder a un mundo divino. En el acto erótico, la mujer accede y pertenece a los deseos del hombre; en la inmolación, la víctima se somete al deseo del verdugo para acceder al mundo de los dioses. En el rito sacro, la víctima era por lo general una participante femenina, mientras que el verdugo era masculino. La primera formaba la parte pasiva; el segundo, la parte activa. De esta manera, los participantes de este acto anuncian a los del acto

⁵⁴ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 23.

erótico, pues, desde la perspectiva de Bataille, la disolución de los seres es lograda gracias a que la parte femenina es disuelta en la fusión preparada por la parte masculina para que ambos lleguen juntos al mismo punto de disolución y se opongan a su estado cerrado o discontinuo.

La presencia de la muerte en el erotismo afirma la vida y aniquila la discontinuidad. Su poder ilumina el sentido del sacrificio. Pese a ello, “sacrificar no es matar, sino abandonar y dar”⁵⁵. Se abandona el orden que subordina al individuo al mundo de las obligaciones, y se da un acceso al mundo de todo lo posible. El tiempo rutinario que agobia durante la vida se convierte en un solo instante, anulando un mundo de cosas u objetos. Así, Bataille reconoce en el sacrificio “el último instante en el que hay que destruir los poderes de la eternidad”⁵⁶. La destrucción anhelada incluye el dolor como un mediador entre la vida y la muerte. De ahí la relevancia de la imagen del supliciado fotografiado en Pekín, aludida anteriormente, donde Bataille –y posteriormente Elizondo– concibió, súbitamente, la materialización de la identidad de aquellos perfectos contrarios que revelan el misterio del dolor y el gozo: “A partir de esa violencia –aún hoy en día no soy capaz de imaginarme otra más alocada y horrible– me sentí más trastornado que accedí al éxtasis”⁵⁷. Es a partir de esta imagen que Bataille enfatiza dicha relación, manifestada en el éxtasis religioso y el placer sexual. Para él, el erotismo no puede comprenderse sino es a través del sacrificio, ya que ambos vinculan los últimos sollozos del dolor y el placer extremo. En ambos casos, es posible una ruptura y una apertura, lo que implica, como lo denomina Bataille, una experiencia interior, es decir un estado de éxtasis, de suspensión, de emoción meditativa, una experiencia mística. En el

⁵⁵ Bataille, *Teoría de la religión*, op. cit., p. 52.

⁵⁶ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., p. 14.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 247.

erotismo sagrado, en este caso en el sacrificio y por consiguiente en el acto sexual, hay una pérdida del yo; un abandono de la realidad exterior.

Bataille reconoce los ritos antiguos como el ejemplo más claro donde se logra una experiencia mística, es decir una ausencia de objeto (o cosa), lo que significa que, dado que el objeto se identifica con la discontinuidad del ser, la experiencia mística introduce un sentido de continuidad.⁵⁸ Elémire Zolla define el misticismo como “la repetición, en una civilización que ya no es unánime de la experiencia iniciativa: es un retorno de la tradición en sentido propio, recuerdo involuntario de una realidad sepultada”.⁵⁹ El regreso a los actos arcaicos, mediante el éxtasis místico de las religiones modernas, permite abandonar el mundo de las sociedades industriales, donde se ha subyugado a la humanidad indiscutiblemente a un orbe de cosas y objetos, precisamente porque se involucra en la producción y, al implicarse, se abandona la búsqueda milenaria de la continuidad perdida.

Ahora bien, la palabra mística proviene del griego y se usa principalmente en Occidente. Sin embargo, se refiere, históricamente, a una actividad llevada a cabo en la India y Asia Oriental, donde no tiene un sentido con Dios sino más bien con una meditación de la realidad⁶⁰, es decir, se transmuta la experiencia profana, lográndose un contacto con lo no constituido e infinito; se logra una visión y una sensación trascendente absoluta del cosmos. Según esto, debe señalarse que Bataille remonta a Oriente para constituir su pensamiento; reconoce que el Nirvana y el Maituna (coito) se oponen a una versión del pensamiento celestial; siendo el primero la muerte de Buda, la aniquilación de la vida física y la pequeña

⁵⁸ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 28.

⁵⁹ *Los místicos de Occidente I. Mundo antiguo Pagano y Cristiano*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1997, p. 22.

⁶⁰ Cfr. Ernst Tugendhan, *Egocentricidad y mística. Un estudio antropológico*, Gedisa, Barcelona, 2004, pp. 130-131.

muerte (orgasmo). De Schopenhauer adquiere el término de “pequeña muerte”, y la entiende como una consumación del deseo, una desaparición de la individualidad dentro de la colectividad y un sinsentido de la muerte logrado por la tranquilidad que se constituye.⁶¹ Al respecto, Freud también admitió la supresión de las tensiones en la excitación interna, y una interrelación de ésta con la pulsión de muerte, lográndose una continuidad en ambas. A propósito de Freud, Bataille manifiesta en su discurso que en la historia del erotismo, la religión cristiana desempeñó una función de condena, de culpabilidad: “el fin de la religión fue la vida de ultratumba, atribuyendo al resultado final el valor supremo y quitándole este valor a lo momentáneo”⁶²; observación que lleva a retomar lo que el psicoanalista austriaco refirió algunos años antes, es decir, que la historia del hombre es la historia de su represión, de la contención de sus impulsos a causa de una política impuesta desde fuera: la limitación de la libido es provocada para realizar actividades y expresiones socialmente útiles, es cultura.⁶³

El erotismo místico, efectuado en el sacrificio, como principio del mundo sagrado, permitió al hombre penetrar la esencia de su ser. El hombre primitivo podía, a través del sacrificio, devolver a la víctima su continuidad. Más allá de un simple rito consagrado para matar, se buscaba una trascendencia y una pérdida de la individualidad; al ser parte de ese espectáculo, los asistentes destruían también su supervivencia individual. El rito del sacrificio es un ejemplo de la búsqueda de la humanidad por la inmanencia de su ser. Hoy, las religiones modernas conservan ciertas características de éste, sin embargo, desde la

⁶¹ Cfr. J.M. Lo Duca, “Georges Bataille en la distancia” [Introducción], en Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, *op. cit.*, p. 14.

⁶² Bataille, *El erotismo*, p. 124.

⁶³ Vid. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, *Obras completas*, vol. XXI (1927-1931), Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976, pp. 57-140.

perspectiva de Bataille, se ha olvidado que los actos religiosos son una experiencia interna o subjetiva y, debido a que el acto de matar es prohibición para la humanidad, el hombre difícilmente puede retornar a su animalidad perdida, ocupándose principalmente en trabajar y en producir, no en derrochar o en violentar. Las guerras y otro tipo de masacres entre los individuos actuales conservan el deseo que construyó al primitivo: matar. La búsqueda de la continuidad del ser no está en el mundo del trabajo, sino en el mundo de la trasgresión. Uno y otro se complementan, porque si el hombre no trabajara, el mundo de las fiestas y el deseo de ir al encuentro con la muerte a través de las masacres no tendrían sentido, así como tampoco el acto sexual tendría un carácter sagrado.

1.1.4 La soberanía en el erotismo

Como se puede observar, Georges Bataille plantea la necesidad de recurrir a varias disciplinas para poder entender las dimensiones esenciales de la experiencia humana, tales como la muerte, el erotismo, la religión, el arte, la política, la economía. A la par, su estudio ha permitido comprender el proceso de transformación de ciertas condiciones del hombre a través de la historia, particularmente me refiero a la conciencia de la muerte, las formas de trasgresión y las formas de producción. A lo largo de la historia, que Bataille divide en tres etapas (primitiva, arcaica e industrial), se ha manifestado aquella actividad primordial de la humanidad: trabajar para evitar la muerte (la violencia), y asegurar la perduración de la vida. El ser humano, dice Bataille, surge de manera simultánea con el trabajo y con el miedo a la muerte. Empero, en el mundo sagrado –aquel donde se “suprime” el objeto– se desencadena, según ya se vio, una experiencia donde el hombre trasciende su actividad servil, así como su temor a la muerte: el individuo se renueva, al tiempo que se incorpora a un incesante juego.

A decir de Bataille, en esta otra dimensión de la existencia, se producen actividades inútiles o antieconómicas:⁶⁴ éste es el mundo de la *soberanía*, donde surge el hombre soberano.

La soberanía en la filosofía de Bataille es entendida como “el consumo de las riquezas, en oposición al trabajo, a la servidumbre, que producen las riquezas sin consumirlas”.⁶⁵ En esta misma interpretación, la soberanía de la que habla el filósofo francés tiene poco que ver con la de los Estados, es decir con aquella que define el decreto nacional e internacional. Según lo expone el filósofo francés, en tiempos pasados, la soberanía perteneció a aquellos hombres denominados jefe, faraón, rey, rey de reyes, así como a diversas divinidades y sacerdotes: perteneció a una jerarquía feudal y sacerdotal, a aquellos que poseían un grado. Cabe mencionar, al respecto, que esto explica que en la vivencia de la soberanía referida por Bataille, los hombres adquieran un valor atribuido a los dioses o a los dignatarios; con todo, no se trata de un rango sino de una experiencia donde el hombre “goza realmente de los productos de este mundo más allá de sus necesidades: en eso reside su soberanía”.⁶⁶ Implica, pues, la consunción sin provecho; el enaltecimiento del hombre, quien es desencadenado del mundo de las cosas. Se entiende entonces que la vida soberana florece cuando el ser se abre a lo ilimitado.

La soberanía es una vivencia que emana de las actividades consideradas como eróticas, de aquellas donde el hombre manifiesta su ser más profundo. Es la experiencia que permite que el objeto (el cuerpo, su energía y su actividad) deje de ser útil, deje de ser un medio para un fin y se convierta en un sujeto dominante. Aquí lo que importa es consumir

⁶⁴ Bataille se apoyó, al respecto, de la escuela francesa de sociología, del psicoanálisis freudiano y de la filosofía nietzscheana para revelar la importancia de esta otra dimensión de la experiencia humana.

⁶⁵ Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 64.

por placer, sin cálculo económico alguno. En el erotismo se prorrumpa el deseo de comunicación, de unión con el otro, el deseo de gasto improductivo; sólo consumiendo inútilmente se revela la intimidad, se comunican los seres separados, ese es el gasto del que habla Bataille, la soberanía. En este sentido, la soberanía deriva de aquellas experiencias que la utilidad no justifica, teniendo en cuenta que la utilidad es aquello cuyo fin es la actividad productiva. A decir de esto, y como señala el filósofo francés, en el mundo de la producción, del trabajo, se considera primeramente la duración, pues el hombre emplea el tiempo presente en beneficio de su porvenir. “En efecto, lo soberano es gozar del tiempo presente sin tener en cuenta nada más que ese tiempo presente”.⁶⁷ En esta circunstancia, y a propósito de Bataille, se considera lo soberano como un milagro, es decir como la revelación de algo que, en primera instancia, pareciera imposible, pero que finalmente es cierto. Y, precisamente, ese milagro se revela en el instante en que se sentencia el *no-saber*, efecto que el filósofo francés también identifica como la NADA.⁶⁸ Es un milagro, porque el objeto es remitido de la espera del porvenir –aquello que lo ata a la actividad servil para esperar un resultado– a la presencia del instante, un instante donde se destella una luz milagrosa, halo de la soberanía de la vida liberada de la servidumbre.

El tema de la soberanía en la filosofía del erotismo de Georges Bataille se construye, principalmente, dentro del pensamiento marxista, por lo que, desde este punto, el filósofo francés analiza la sociedad capitalista, y la entiende como una sociedad que busca la ganancia económica por encima de todo, lo que denota efectuar un gasto económico proporcional a la

⁶⁷ Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶⁸ El mismo Bataille aclara que la NADA tiene poco que ver con la nada, la cual es reflexionada por la metafísica. La NADA, como se distingue, se da en la experiencia, cuando se da lugar a lo incognoscible del instante. Hablar de nada, desde la filosofía de Bataille, implica también, y según se observa, negar la servidumbre, reducir lo que es útil. Dentro de esta categoría, el filósofo francés incluye al pensamiento, pues en el mundo soberano, éste se reduce a la insignificancia. A la NADA se le otorga, en consecuencia, el privilegio de la soberanía.

inversión realizada. Para Marx, la sociedad moderna “debe llevar hasta el final el proceso de racionalización económica y política del orden social, lo cual exige la abolición de la propiedad privada de los medios de producción y la desaparición de las fronteras políticas entre las naciones”,⁶⁹ pues ello obstaculiza el desarrollo económico de la humanidad. Bataille declara, en cambio, que en este tipo de sociedad, la irracionalidad del juego, de la fiesta, del erotismo, del arte, es decir de lo sagrado, queda poco lugar: los hombres se afirman como siervos de una sociedad racional y legal, concebida, a tal grado, como inviolable, pues regula diversos ámbitos de la existencia.

Recordemos uno de los artículos de Bataille publicado en 1933: “La noción de gasto”. Es éste, el escritor de *El erotismo*, con respecto a lo anterior, hace ya una revisión de la teoría utilitarista de la economía clásica, la cual domina tanto en el liberalismo como en el marxismo, por lo que la tesis principal de este artículo es retomada en sus textos posteriores. La propuesta de Bataille, al respecto, y según se distingue, consiste en sustituir una “economía restringida”, la cual básicamente considera ciertos conceptos dentro de las actividades humanas, entre ellos, utilidad, escasez, adquisición, conservación y ganancia, por una “economía general”, que dé cuenta de aquellas otras actividades que no se manifiestan dentro del mundo del trabajo, y que originan conceptos como: derroche, exuberancia, destrucción y pérdida, y que tienen cabida, esencialmente, en las experiencias religiosas, el acto sexual, las guerras, los deportes, los juegos, las fiestas, los espectáculos, el arte, la literatura. La propuesta de Bataille, tal como se ha ido subrayando, permite explicar la relación entre ambos tipos de actividades en la vida humana. Las actividades de gasto

⁶⁹ Campillo, “El amor de un ser mortal” [Introducción], en Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 33.

improductivo no son menos importantes a las actividades útiles, sino que las complementan, y permiten al hombre identificar el mundo de la soberanía.

Tengamos en mente que el hombre “acumula mucha más energía de la que necesita para subsistir, y ese excedente no puede dejar de derrocharlo inútilmente”.⁷⁰ Por ello, desde sus orígenes hasta la época actual, ha llevado a cabo, según se ha mencionado, diversas formas de dilapidación. En esta lógica, el consumo en Bataille (en francés, *consumation*) no hace referencia al consumo productivo (Bataille emplea el término *consommation*, para referirse a este último), más bien denota tres significaciones: consumo, consumición y consumación⁷¹, lo que alude al consumo productivo y al gasto improductivo: la adquisición de energía, y la pérdida de energía. Dentro de esta misma lógica, la acción consumir en la filosofía de Bataille, implica destruir, aniquilar. Consideremos, entonces, que en las experiencias eróticas, el dolor y el placer consumen la vida, se enfrenta a la muerte; predomina la incandescencia de la vida, aunada al riesgo de perderla.

Al ser la soberanía una vivencia propia de las experiencias del erotismo, en ésta se manifiesta el acto de la violencia, se intensifica el riesgo de morir: “Digamos que el soberano (o que la vida soberana) comienza cuando, asegurado lo necesario, la posibilidad de la vida se abre sin límite”.⁷² La soberanía, al oponerse al mundo de la práctica, impone la aniquilación, el dominio de la muerte. Según el filósofo francés, la subjetividad humana conquista su cumbre con la afirmación de la soberanía; sin embargo, para el mismo, la cumbre conlleva también al lugar de la ruina, de la perdición, pues, en la búsqueda, es ineludible cuestionar la propia vida, la individualidad, prescindir la razón, abrirse al ímpetu,

⁷⁰ Campillo, “El amor de un ser mortal”, Introducción citada, p. 21.

⁷¹ Vid nota de los traductores en *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 56.

⁷² Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 64.

a la trasgresión, destruir el mundo utilitario. Para acceder a la soberanía, imprescindiblemente hay que entregarse sin reserva a ese otro mundo, desnudarse, abrirse a la comunicación con el resto de los seres, o, como dice Bataille, perderse a sí mismo.

Debido a lo anterior, y como comenta Alain Arnaud y Exoffon Lafarge a propósito de Bataille, el ser del hombre se revela en el juego⁷³: “la mise en je est avant tout mise en jeu.”⁷⁴ El hombre para el filósofo del erotismo se entiende, por lo tanto, como una unidad en movimiento; no es, en este sentido, un ente cerrado ni acabado sino un ente inestable que se configura entre lo profano y lo sagrado, entre la ganancia y la pérdida. El hombre piensa, pero también desea, y ese deseo es, precisamente, su ansioso anhelo por descubrir, entre el abismo, la soberanía, la cual, como se vio, no manifiesta la posesión de un saber o poder supremos, sino lo contrario: revela el no-saber y la impotencia. El ser, el cual se revela en el juego, es, entonces, paradójico; pues el hombre, en su intento por comunicarse, se aniquila, descubre su inevitable discontinuidad, la ausencia de su ser, de su identidad, la NADA, en una palabra, su soberanía, ya que, recordemos: “La soberanía no es NADA”.⁷⁵ Sin duda, se es soberano en la medida en que se reconoce, asimismo, el no-ser.

La soberanía es entonces concebida como el reino milagroso del no-saber. Y, precisamente, el no-saber parece ser la respuesta que se revela en el anhelo por descubrir algo más allá del mundo de las cosas, de la utilidad. Recordemos que la soberanía es una

⁷³ El término juego en la teoría de Bataille, se entiende como una actividad opuesta al trabajo; es por lo tanto, una diversión. Como he mencionado, el hombre es básicamente un animal que trabaja, pero en su supervivencia cambia el trabajo por el juego; en otras palabras, por las experiencias consideradas como eróticas, las cuales, son consagradas al juego, “al juego que se opone al trabajo, y cuyo sentido radica, ante todas las cosas, en obedecer los dictados de la seducción, en dar respuesta a la pasión.” (Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., p. 66).

⁷⁴ Alain Arnaud y Exoffon-Lafarge, Gisèle, [*Bataille*, Éditions du Seuil, París, 1978], cit. por Mainer Tornos Urzainki, “Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille”, *Lectora*, núm. 16, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010, p. 201.

⁷⁵ Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 113.

experiencia que se percibe en el tiempo presente, en un instante; a decir de esto, Bataille reconoce, de la misma manera que el filósofo alemán Georg Hegel (1770-1831), que el conocimiento nunca se da más que desarrollándose en el tiempo, es decir en un discurso que permite transmitirlo necesariamente en la duración.⁷⁶ Asimismo, señala que el acto de conocer implica un trabajo, un esfuerzo: es una actividad servil que se retoma, que se repite a través del tiempo. En esta circunstancia, como dice Bataille, el conocimiento nunca es soberano, pues, para serlo, debería de tener lugar en el instante. “Pero el instante permanece fuera, más acá o más allá de todo saber”.⁷⁷ No se sabe, por ello, absolutamente nada del instante; no se sabe nada de esa experiencia soberana. Sin embargo, dicha experiencia, como señalé antes, manifiesta la conciencia del instante soberano; si se aniquila toda operación de conocimiento, se conquista ese eminente instante, ese instante que se alcanza a través de emociones fuertes que permiten interrumpir el continuo pensamiento.

Según se puede distinguir, la dialéctica económica de Bataille entre la utilidad y la pérdida, va de la mano con su reflexión entre el interdicto y la trasgresión; lo profano y lo sagrado. Esto significa que las nociones claves de Bataille, conjuntamente forman parte de su reflexión sobre el erotismo. El alcance que les otorga no es unívoco, todas ellas caracterizan las dos caras de la existencia humana, que se han ido concibiendo en diferentes formas históricas de organización social, con sus respectivas transformaciones.

⁷⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 69.

⁷⁷ *Idem*.

1.2 Bataille en la literatura mexicana

Como se señaló al inicio de este capítulo, el ideario de Bataille ha tenido una evidente presencia en el desarrollo de otras propuestas, tanto filosóficas como artísticas. En el primer caso, autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze o Michel Foucault transitan entre las líneas ideadas por Georges Bataille en sus escritos⁷⁸. Pero lo que importa para este trabajo, es acentuar la huella de Bataille en el ámbito literario, particularmente, en el contexto de la literatura mexicana.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, en México, se dieron condiciones para aceptar favorablemente la presencia de Bataille. La publicación y difusión de dos de sus libros cruciales: *El erotismo* (1957) y las *Lágrimas de Eros* (1961) se suma a la aparición de otros títulos, por ejemplo *El arco y la lira* (1956) de Octavio Paz; ambiente que favoreció el que otros escritores mexicanos indagaran en su literatura el tema de lo sagrado, el amor y el erotismo, temas que se instauran como vehículos de expresión de una nueva oferta literaria. Durante la década de 1960, escritores que comenzaban su carrera mostraron la necesidad de explorar dichos temas, a los que no muchos se atrevían a llegar; a la par, manifestaron una preocupación constante por la vida interior y por la liberación del

⁷⁸ Conviene mencionar que *Tel Quel* fue una revista publicada por primera vez en marzo de 1960, en Francia. En torno de ella se agrupó un ecléctico y controvertido puñado de intelectuales, entre ellos Bataille. Esta revista no fue más que el punto de emergencia de un discurso que se construyó desde ámbitos variados – psicoanálisis, teoría literaria, literatura, filosofía, entre otros–, a partir de voces y enunciaciones también variadas. Se creó, entonces, un “espacio Tel Quel” que originó un lugar productivo de debate y confrontación. Así, tras considerarse Georges Bataille, según Martín Heidegger, la mejor cabeza pensante que tuvo Francia en el siglo XX, por sus estudios sobre el exceso, la transgresión y el derroche, en 1972, el grupo Tel Quel organizó el primer coloquio importante sobre la obra de Bataille, titulado: “Hacia una revolución cultural: Artaud, Bataille”; a este grupo se vincularon Lacan, Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, entre otros, reconocidos por explorar, tanto en el plano teórico como en el práctico, la experiencia literaria de los límites.

arte mismo.⁷⁹ En específico, la llamada Generación de Medio Siglo o de La Casa del Lago, conformada por Juan García Ponce, Inés Arredondo, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Huberto Batis, Salvador Elizondo, entre otros, dieron tratamiento a temáticas que algunos intelectuales consideraban como prácticamente vírgenes en el ámbito de las letras mexicanas, particularmente me refiero al del erotismo. Según Oscar Mata, nuestras letras, principalmente nuestra narrativa, pecó de pudibundez por más de un siglo,⁸⁰ por lo que “el erotismo y la sensualidad no eran más que un camino al infierno, algo que se tenía que evitar”.⁸¹ Este mismo autor menciona que no fue sino con la Generación de Medio Siglo que el erotismo y el acto sexual fueron narrados con disfrute, a plenitud.

En todo caso, lo que importa resaltar es que precisamente la llamada Generación de Medio Siglo en el contexto mexicano, siguió la línea de Friedrich Nietzsche, del Marqués de Sade, de Arthur Rimbaud, de Charles Baudelaire y, particularmente, de Georges Bataille, retomando el tema del erotismo sin cortapisas. Por ello se considera heredera “no sólo del decadentismo decimonónico sino también de cincuenta años de exploración, a través de la literatura, del erotismo, lo sagrado, la muerte, el suplicio, el incesto, la homosexualidad”.⁸²

⁷⁹ Cfr. Angélica Tornero, “La inserción del mal en la literatura mexicana”, *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, revista semestral, núm. 8, Universidad Autónoma de Morelos, México, 2008, pp. 81-90.

⁸⁰ Cabe acotar que toda generalización resulta siempre relativa; al respecto, no pueden pasar desapercibidas las obras publicadas de los modernistas mexicanos Ciro B. Ceballos (*Un adulterio*, 1903) y Efrén Rebolledo (*Caro Victrix*, 1916; *Salamandra*, 1919), a inicios del siglo XX, quienes se acercaron al tema del erotismo. Por otra parte, a finales del siglo XIX, en 1895, se publica *El bachiller*, una novela corta de Amado Nervo con rasgos naturalistas que, por las características de su trama y los temas tratados –el amor, la religión, el erotismo–, no debe pasar tampoco desapercibida.

⁸¹ Cfr. Oscar Mata, “Salvador Elizondo: en el espejo de la escritura”, *Tema y variaciones de literatura. La generación de medio siglo I. Los escritores*, núm. 30, junio 2008, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, México. Disponible en <http://hdl.handle.net/11191/2697>, p. 164.

⁸² Tornero, art. cit., p. 90.

Así, por ejemplo, en la narrativa de Juan García Ponce (1932-2003), específicamente en *La casa en la playa*, publicada en 1966, se advierte la figura del personaje femenino que se sale del estereotipo, y se comporta, por lo tanto, libre y trasgresor. El mundo visto en *La casa en la playa* sirve para identificar el vínculo entre la temática de García Ponce con la de Georges Bataille: quiebre de convenciones sociales en el espacio erótico, aunado a la preocupación por las interdicciones que se ocultan bajo los atuendos de los personajes para aparentar su deseo.⁸³ El yucateco reconoce, como Bataille, al erotismo no como una simple función fisiológica sino como una propensión por descubrir los aspectos velados del ser humano: la búsqueda de la continuidad manifestada fugazmente en la violencia y la trasgresión. El erotismo en este texto de García Ponce, revela la presencia del filósofo francés en la medida en que el erotismo es el motor que moviliza la vida, que conlleva a la incertidumbre; aunado al deseo, es, como en el escritor de *El erotismo*, un medio para la emancipación de los personajes.

Por otra parte, en los textos de la sinaloense Inés Arredondo (1928-1989) se advierte también el aspecto de la contravención en contraste con los límites o prohibiciones de los personajes. Conviene mencionar que la literatura de esta época se ubica, además, en el contexto de las modernas teorías feministas: reivindicación de los derechos femeninos en el asunto político, cultural, económico, social, donde se cuestiona la dominación y la violencia contra las mujeres, así como la asignación de roles sociales según el género. Al respecto, hay un particular reconocimiento hacia el cuerpo de las mujeres en la reproducción y en la sexualidad. Escritoras de esta generación tienen en común la creación de personajes que funcionan como madres, amantes, esposas, adolescentes, que se enfrentan a un mundo del deber

⁸³ Vid. Juan García Ponce, *La casa en la playa*, Joaquín Mortiz, México, 1966.

o del querer ser. Así, los personajes de Arredondo se desenvuelven en dos mundos: en el mundo cotidiano que oprime, y el imaginario, en el cual se diluyen completamente. Por ejemplo, en “Estío”, publicado en la colección de cuentos *La Señal* de 1965, una mujer convive, en su morada, con dos adolescentes: Román, su hijo, y Julio, amigo de Román, ambos estudiantes universitarios. En este texto hace eco el tema del incesto⁸⁴, en el cual, el sujeto mediador es la madre, y el objeto deseado el hijo, quien es sustituido por el amigo. La búsqueda del otro en “Estío” se ubica en los límites de lo prohibido, por lo que la protagonista (la madre) es trasgresora por medio del incesto. El pronunciamiento del nombre “Román,” en boca de la protagonista (el nombre sagrado como se menciona en el relato⁸⁵), manifiesta la noción de trasgresión en oposición a la prohibición del incesto. La madre anula a través de la palabra y la imaginación el interdicto: desea a su hijo Román en un encuentro sensual con Julio. Dicho deseo se desarrolla a través de la mirada.⁸⁶ El contacto con el cuerpo del hijo, en la mente de la protagonista, presupone un anhelo de continuidad, un encuentro con el otro. Así, el enaltecimiento de la figura y presencia de Román por la madre, en el momento en que

⁸⁴ Para Bataille, el incesto es considerado como un factor que fundó el paso entre la naturaleza y la cultura. La consternación que se manifiesta en la actualidad por este acto sexual, según el filósofo francés, se debe a la negación hacia ésta, que se tuvo en tiempos pasados. En el pasado, éste fue visto como una acción que llevaban a cabo los reyes o dioses, aquellos que pertenecían a un estrato más alto, y aquellos que el hombre común veneraba y consideraba sagrados. Según Bataille, existieron motivos que parten de la necesidad de intercambiar mujeres entre familias para crear lazos, ya que se necesitaba compartir sangre distinta a la del pueblo: la sangre de los soberanos y el pueblo no se podía mezclar porque los mundos de lo sagrado y lo profano debían permanecer separados. Asimismo, estuvieron prohibidas las prácticas sexuales para las personas comunes (Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., pp. 204-210).

⁸⁵ Cfr. Inés Arredondo, *Obras completas*, Siglo XXI, México, 1998, p. 115.

⁸⁶ Aquí conviene recordar, nuevamente, al psicoanalista austriaco Sigmund Freud, quien acudió, para indicar con anterioridad a Bataille, el tema del incesto, al Edipo Rey de Sófocles. Al respecto, señala que en el ser humano se manifiesta el incesto de forma natural, de manera inconsciente, cómo se reprime este deseo, así como las trágicas consecuencias de transgredir dicha prohibición. Como Bataille, reconoce que los límites se escapan de la razón para manifestarse por otras vías, por ejemplo en los sueños. En relación con este tema, el filósofo francés afirma que “el incesto es el primer testimonio de la conexión fundamental entre el hombre y la negación de la sensualidad, o de la animalidad carnal” (*El erotismo*, op. cit., p. 222). No cabe duda de que mediante la prohibición del incesto, el hombre busca distinguirse del animal y, en consecuencia, se genera un ejercicio cultural de la sexualidad sometido a la interdicción. Sin embargo, y como coinciden Freud y Bataille, la renuncia al deseo nunca es suficiente; el hombre busca colmarlo, satisfacerlo mediante un sustituto.

mira y palpa a Julio, permite a ésta obtener una experiencia distinta de la habitual, que se fragua, pero que no llega al límite. El contacto corporal entre Julio y la protagonista se convierte en un acto fallido, precisamente por el pronunciamiento del nombre sagrado.⁸⁷ En “Estío”, Arredondo manifiesta el intento por poder alcanzar aquello que, para Bataille, es pasajero, o bien, inalcanzable: la continuidad, vía la transgresión, lo cual se manifiesta al final del cuento, cuando la mujer se queda sola, pues el hijo se va a estudiar a México. En general, la obra de Inés Arredondo establece un contraste entre las crisis comunes y las transgresiones. Unas y otras conforman esa parte oscura del hombre, pero las segundas revelan sus profundidades extremas. La escritura de la sinaloense refiere los abismos de la mujer: sus personajes reconocen su naturaleza, la naturalidad de sus excesos y sus aberraciones.

Entre la diversidad temática en los textos de García Ponce y Arredondo, se encuentra el erotismo, lo prohibido y la trasgresión, los cuales aparecen, si se considera a Bataille, como una constante que análoga el bien y el mal; lo puro y lo impuro; lo profano y lo sagrado. Dualidades que evidentemente se complementan, debido a que cohabitan en un mismo espacio, en un mismo cuerpo, en un mismo ser. Al respecto, Armando Segura menciona que “lo sagrado funciona en los personajes arredondianos, como un puerto al que forzosamente tienen que llegar [...]. En este maravilloso mundo contradictorio, los personajes mismos nos llevan a la paradoja temática: lo erótico-sagrado”.⁸⁸ Recordemos, pues, el concepto de erotismo propuesto por Georges Bataille: el erotismo, en su conjunto, es infracción de la regla

⁸⁷ Cfr. *Idem*.

⁸⁸ Armando Segura Morales, “Inés Arredondo: la convergencia de escrituras eróticas”, *Letralia. Tierra de letras*, Año XI, núm. 147, 21 de agosto de 2006. Disponible en: <http://www.letralia.com/147/ensayo02.htm>.

de los interdictos, es una actividad humana. Se ubica dentro del mundo de la transgresión, de lo impuro, pero es sagrado porque así lo era en el estado pagano de la religión.

Ahora bien, los escritores de la Generación de Medio Siglo reconocen, como Bataille, que la literatura funge como un rito, es decir como una representación en la que los espectadores (los lectores) participan. Según el filósofo francés: “la literatura se sitúa en la continuación de las religiones, de las cuales es heredera. El sacrificio es una novela, es un cuento, ilustrado de manera sangrienta. O mejor, es, en estado rudimentario, una representación teatral, un drama reducido al episodio final en que la víctima, animal o humana, desempeña sola su papel, pero lo hace hasta la muerte”⁸⁹. Tal es el caso también de García Ponce, quien concibe al arte como: rito, ceremonia. Tratar de crear ese rito, esa ceremonia, prostituir el lenguaje y poniéndolo al servicio de la literatura, sería, en todo caso, manifestar la libertad del escritor.⁹⁰ Así, el lector como el escritor, se convierten en observadores de ese rito, de esa ceremonia a través de las palabras. Dice García Ponce: “su mirada, la de los espectadores, es una representación dentro de la representación que yo creo”.⁹¹ En este sentido, la trasgresión implica, asimismo, la libertad del lector, y del escritor, de mirar y crear a través de la contemplación. La mirada –dice García Ponce– “siempre es culpable”. Como en Bataille, la mirada referida por el yucateco nos hace cómplices, nos permite entrar a un mundo interior a través de la literatura, que se concibe temática y formalmente como erotismo. La narrativa de Inés Arredondo, por su parte, también invita a mirar el rito en la literatura. Aun cuando el tratamiento de su escritura no se caracteriza como

⁸⁹ Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁰ *Cfr.* Ponce *cit.* por Juan Antonio Rosado, “Juan García Ponce y el discurso de la trasgresión”, *Estudios - Instituto Tecnológico Autónomo de México*, núm. 60-61, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000, pp. 202-221.

⁹¹ *Ibidem*, p. 211.

un experimento formal, como el de García Ponce, por ejemplo, muchas de sus descripciones presentan elementos plásticos, por lo que el enfoque de la mirada es fundamental en sus textos. En los relatos de Arredondo, “los ojos de los narradores o los personajes son los huecos que se apoderan del mundo que los circunda para transformarlo en palabra y convertirlo en una nueva realidad, como el objeto dentro del espejo, una realidad creada por la mirada atenta”.⁹² Por medio de la mirada, a lo Bataille, se realiza un juego a través del lenguaje, cual si se contemplara una ceremonia, un rito, un sacrificio. Es así como Arredondo manifiesta el acto creador y recreador que es la escritura. La escritora sinaloense puntualiza, a través de la escritura, el tiempo, lo precedido del instante, el sentido absurdo de la realidad, expresa y revela aquella cotidianidad donde se convive inevitablemente con lo prohibido y la trasgresión.

Los alcances del pensamiento del autor de *El erotismo* permean no sólo en el tratamiento de temáticas, sino que promueve también un nuevo estilo para la creación de la literatura: un estilo fragmentario de expresión “perfectamente claro y diáfano, exaltado por su contenido y sereno en la expresión, que procede a saltos, a ráfagas, como los latidos de un corazón”.⁹³ Su propia escritura es un ejemplo de ello: Bataille manifiesta, en un mismo libro, varios géneros literarios que se entrecruzan y efectúan una simbiosis amenazadora. Dicho fragmentarismo posee un hilo que conduce a una unidad esencial, a la concepción sobre el mundo del escritor: de aquel hombre visionario del erotismo, de la religión, de la muerte y de la libertad.⁹⁴ El estilo de Bataille constriñe, angustia y repugna al lector sin dejar de atraerlo

⁹² Graciela Martínez Zalce, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, Tierra Adentro, México, 1996, p. 87.

⁹³ Rafael Conte, “Prologo a Georges Bataille” [1971], en Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Ediciones elaleph, 2000, p. 9. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/132718666/Bataille-Georges-La-Literatura-Y-El-Mal-PDF>.

⁹⁴ Cfr. *Ibidem*.

inevitablemente. En este sentido, la meta de la literatura es el placer que resultará de la lectura; para conseguirlo, “una novela debe poner en juego dificultades o caídas, que angustian o hacen reír; de otro modo la lectura perderá interés y no brindará placer alguno”⁹⁵.

Bataille, a través de la filosofía, la antropología o la reflexión estética, llega a la poesía, que para él no es un género literario sino más bien una huella en lo escrito: una creación por medio de la pérdida, en otros términos, el acto del sacrificio en el lenguaje.⁹⁶ Recordemos que el filósofo francés reflexiona a la economía desde dos perspectivas: desde el ámbito de la producción de bienes, y desde el ámbito de la destrucción. Y es precisamente en la segunda, donde Bataille incluye igualmente a la poesía, es decir dentro de las actividades de gasto improductivo, sin finalidad, lo que destruye la inferida naturaleza comunicativa y utilitaria del lenguaje. Si las palabras construyen un mundo y justifican, por medio del pensamiento transfigurado en discurso, la acción práctica de los fines útiles, en la poesía se destruye ese carácter reglamentado, hecho de conceptos y referencias: se hace visible la totalidad eterna de lo que existe.⁹⁷ La poesía, desde Bataille, tiene un sentido equivalente al sacrificio; se trata, en este caso, también de una experiencia de lo sagrado, de una vivencia soberana acaso inaccesible. En ella se produce asimismo la angustia, el terror, el enajenamiento, la seducción por la decadencia o la muerte, que son representadas como un gasto meramente simbólico.⁹⁸ A pesar de esto, como dije, la representación de la poesía tiene

⁹⁵ Georges Bataille, “La felicidad, el erotismo y la literatura”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni), Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2008, p. 103.

⁹⁶ Vid Bataille, “La noción de gasto”, *La parte maldita precedida de la noción de gasto* (Epílogo, traducción y notas Francisco Muñoz de Escalona), Icaria, Barcelona, 1987, p. 30. Nota: El artículo “La noción de gasto” fue escrito por Bataille en *La critique sociale*, núm. 7, enero de 1933.

⁹⁷ Cfr. Silvio Mattoni, “La lucidez y el deslumbramiento” [Prólogo], en Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961, op. cit.*, p. 8.

⁹⁸ Cfr. Bataille, “La noción de gasto”, *La parte maldita precedida de la noción de gasto, op. cit.*, p. 30.

el efecto similar al de un sacrificio; nace de ella una experiencia soberana. De esta manera, para Bataille, lo poético, como el erotismo y la mística, es un retorno fugaz a la continuidad, que anula igualmente la discontinuidad y manifiesta nuestro ser mortal y perecedero. Aquel instante en que se sufre la continuidad es el verdadero fin, la meta y la cúspide donde la existencia se justifica por sí misma.

Resulta perceptible cómo estas consideraciones tienen su propia manifestación en los escritores de la Generación de Medio Siglo, sucesores de un nuevo estilo de creación literaria, asido de una mirada hacia la cultura universal: lecturas de escritores franceses, entre ellos Bataille, de norteamericanos del 30, de la narrativa inglesa de aquel siglo, del *nouveau roman*, de escritores Contemporáneos, de Borges, de Cortázar, etcétera, escriben no sólo con la intención de escribir una historia sino “para construir un sujeto –un Escriba, como diría Elizondo– con quien poder establecer un diálogo, cuyo tema sea la propia escritura, concebida como un universo rítmico y, al mismo tiempo, visual”.⁹⁹ No en vano, los escritores de esta generación también mostraron un gran interés por el cine, la música y la pintura. Como Bataille, presentan una preocupación estética en el discurso narrativo, les interesa el cómo decir y el cómo construir su concepción del mundo; en otras palabras, expresar la esencia del hombre a través del sacrificio de las palabras y, con ello, obtener aquella libertad imposible, una experiencia interior, una efímera continuidad. Además de García Ponce e Inés Arredondo, los textos de José de la Colina, Juan Vicente Melo y Salvador Elizondo penetran como una luz a los ojos de los lectores, quienes son unos observadores más del rito de su literatura.

⁹⁹ Vicente Robalino, “Escritura y erotismo en tres narradores mexicanos del 50”, *Kipus: revista andina de letras*, núm. 13, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación editora nacional, Quito, 2001, p. 37.

Los escritores de la Generación de Medio Siglo continuaron con la búsqueda de nuevas formas y temas literarios que, sin duda, ha dejado obras imprescindibles que abren caminos a la creación y a la comprensión de uno mismo. Influidos por el pensamiento crítico contemporáneo del intelectual francés Georges Bataille,¹⁰⁰ abrieron horizontes nuevos para el entendimiento del hombre en situaciones límites: cuando se enfrenta y se decide al disfrute de su cuerpo y a la autonomía de su ser; así también, obtuvieron un enfoque hacia la obra literaria desde una perspectiva innovadora que tortura al lector, pero al mismo tiempo le fascina. Como en Bataille, su acercamiento lleva a considerar que el hombre puede superar lo que le horroriza, que puede mirarlo cara a cara. En este contexto, *Farabeuf o la crónica de un instante*, texto publicado por Salvador Elizondo en 1965, es, sin duda, una pieza clave.

1.3 Salvador Elizondo: lector de Bataille

El autor de *Farabeuf*—narrador, ensayista, poeta, dramaturgo y traductor— nació en la ciudad de México en 1932. Elizondo no sólo entró a la vida artística a través de las letras; desde pequeño fue introducido al mundo cinematográfico y a la pintura; su padre fue productor de cine y diplomático, lo que facilitó su acceso a otros países y a otras lenguas, tales como francés, alemán, inglés, chino e italiano. La adquisición de lenguas y, por consiguiente, de otras culturas, no pasa inadvertida en sus obras literarias, entre ellas, *Farabeuf o la crónica de un instante*¹⁰¹, texto por el que recibe, en 1965, el premio Xavier Villaurrutia, y en 1990 el Premio Nacional de las Letras por el conjunto de su obra.

¹⁰⁰ Vid. *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer* (Coord. Ileana Rodríguez), Anthropos, Barcelona, 2001, p. 136.

¹⁰¹ En *Farabeuf*, Elizondo da muestra de su conocimiento sobre la cultura china; además del idioma francés, la fotografía, la pintura y la medicina.

Las lecturas de Elizondo sobre autores poco leídos en aquel momento de su juventud, ayudaron a extender su interés por la literatura. Al respecto, el escritor mexicano fue tachado de *poète maudit* por su atracción e influencia de algunos escritores interesados en temas como el arte, la mujer, la ciudad, la bohemia, la muerte, el hastío, entre otros, y que además rechazaban las convenciones del arte y de la sociedad. Entre ellos se encuentran Sade, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Joyce, Celine y Bataille, además de otros autores como Flaubert, Valéry, Pound, Faulkner, Gorostiza, Borges y Rulfo.¹⁰²

Elizondo, junto con otros escritores de su generación, es exponente de una renovación artística y cultural en el contexto mexicano. Utiliza un estilo del lenguaje acorde a las técnicas innovadoras del arte del siglo XX; así, el acto de creación se transfigura en “un uso mágico de palabras; nombrar, no describir otra vez constituye el poder que da vida”.¹⁰³ La narrativa de Elizondo no describe un mundo concreto e inmediato, sino más bien uno impreciso y quebrantado. Así, dentro de la generación literaria a la que pertenece Elizondo se ubican los antes mencionados Juan García Ponce e Inés Arredondo, además de José de la Colina, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Alejandro Rossi, entre otros. Como

¹⁰² De este último, el propio Elizondo señaló que su lectura de *El llano en llamas* fue la que inspiró y dio cabida a su vocación literaria: “Nunca lo he negado ni tendría por qué hacerlo, la lectura de *El llano en llamas* fue lo que decididamente me movió desde entonces a tratar de ser escritor, a emular o aprovechar las posibilidades que para una escritura literaria se concretaban en ese pequeño libro increíble” (Salvador Elizondo, “Juan Rulfo”, *Vuelta*, vol. 17, núm. 203, octubre 1993, p. 8). En este sentido, el empleo de la libertad en el lenguaje en las obras literarias de Elizondo tiene remanentes del estilo rulfiano, es decir “un habla natural o artificial” –como bien lo señala el autor de *Farabeuf* con respecto de *El llano en llamas*–. Elizondo concibió la obra de Rulfo como una especie de teatro mental o libro escénico, debido a que las distintas voces emitidas en el texto se fijaron e intercalaron en su mente, provocando, de esta manera, representaciones y sonidos del mundo: “[El mundo literario de Rulfo] estaba poblado de voces, voces que evocaban o invocaban paisajes, paisajes característicos de algo ignorado, como previsto; voces que iban creando, como sin querer, paisajes hechos de voces, de murmurio, de voz de viento que sonaba con la misma intensidad con que se veía” (*Ibidem*, pp. 8-9). Detrás de estos efectos, según Elizondo, se hallaba un tratamiento en el lenguaje que consistió en una combinación de varios tiempos en los relatos y en la utilización de un carácter regional en el habla. Sin embargo, a pesar de esto, la indiscutible racionalidad en la obra convertía dicho lenguaje en universal.

¹⁰³ Dermot F. Curley, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2008, p. 36.

mencioné antes, estos escritores, al igual que Salvador Elizondo, estuvieron interesados en un trabajo literario sobre la vida interior¹⁰⁴, es decir en el mundo subjetivo; apegos ocultos como el sueño, la memoria y la imaginación fueron concebidos por éstos como una visión del mundo y de la escritura, permitiendo de esta manera otra posibilidad de ver y pensar la realidad. De esta forma, descartan acontecimientos concretos o rígidos, rechazando, entre otras cosas, la convicción nacionalista imperante en la primera mitad del siglo XX en la literatura mexicana. No obstante, Elizondo menciona en una entrevista que no se siente “parte de ninguna generación o tradición literaria. Mi generación, la del 32, tiene buena fama, me dicen mis amigos o compañeros de la 32. Mi situación personal dentro de nuestra literatura es como la de muchos escritores en la suya: la del *lonely crab*”.¹⁰⁵ Sentirse fuera de una generación no excluye que su obra comparta aspectos con la de sus contemporáneos, en especial el carácter heterogéneo y experimental, que responde, en mucho, al espíritu de su época, el cual se puede observar, por ejemplo, en *Farabeuf*.

Respecto a *Farabeuf* y la renovación narrativa que representa, Margo Glantz menciona que lo único que la identificó como una novela mexicana fue su sello editorial Joaquín Mortiz, así como el lugar de publicación, ya que era una muestra evidente del estilo *Nouveau Roman* –ubicado en Francia– que iba introduciéndose en los países latinoamericanos para poder gestar novelas abstractas, producto de una libertad temática. La misma Glantz considera *Farabeuf* como una *Nouveau Roman* a la Robbe Grillet o a la Butor¹⁰⁶ por su estructura policiaca¹⁰⁷ y cinematográfica, y “porque ofrece una visión

¹⁰⁴ Vid Adolfo Castañón, “Las ficciones de Salvador Elizondo”, *Vuelta*, México, 1991, p. 51.

¹⁰⁵ Fernando García Ramírez, “Elizondo: The lonely crab” [Entrevista], *Letras libres*, núm. 67, 2004, p. 71.

¹⁰⁶ Robbe Grillet es considerado el primer teórico del movimiento, y Butor el primer autor del manifiesto *Nouveau Roman* por su novela *La modificación*.

¹⁰⁷ Considero que la estructura de *Farabeuf* es vista como policiaca, debido a que en ella se identifica una narración de acontecimientos de manera retrospectiva y sucesiva, siendo perfectamente admisibles los saltos

fragmentaria, caleidoscópica de la realidad, y sobre todo, porque pretende ser, más que una novela, una escritura”.¹⁰⁸ Esto significa que la principal característica de *Farabeuf* es la aplicación de una extraña escritura, que desarticula, como en los textos de otros escritores, los principios narrativos tradicionales; de ahí que su estructura sea leída como algo similar a un cuerpo violentado. Dicha condición es, precisamente, la que acerca a esta novela –por su estructura y por su temática– con el pensamiento de Bataille.

Según el mismo Elizondo, *Le bleu du Ciel* de Bataille es el primer libro en su vida que lo “subyugó totalmente al margen de sus virtudes literarias”,¹⁰⁹ tanto que continuó con la lectura de sus demás libros, en los que hallaría una filosofía “incomprensible” acerca del coito y la muerte.¹¹⁰ Estos aspectos, propios de la teoría de Bataille, asedian innegablemente a Elizondo. A su vez, dicha atracción se da también cuando mira por primera vez la fotografía de la tortura china o *Leng Tch'é* ubicada en *Las lágrimas de Eros* del filósofo francés. Él mismo comenta su encuentro con la imagen: “La foto la conocí desde hace tiempo, a través del libro *Las lágrimas de Eros*, de Bataille. Allí aparece como documento erótico. Desde que la vi, me impresionó mucho, al grado de que escribí un pequeño artículo sobre las drogas en

temporales y los *flash-backs*. Además, se organiza la trama con trampa para no desvelar fácilmente el misterio en la novela. En cuanto al marco espacial, debemos considerar que la acción de la novela policíaca suele situarse en las sociedades occidentales contemporáneas, sobre todo en los países anglosajones y Francia hasta las últimas décadas del siglo XX; al respecto, una de las escenas en *Farabeuf* se desarrolla en el país franco, lugar donde acaece, ambiguamente, un crimen, característica también de una novela policíaca: un hombre se introduce a la habitación de una casa ubicada en París para sacrificar a una mujer. Entre los personajes de *Farabeuf*, se hallan principalmente una víctima, un infractor, unos testigos y un investigador, funciones que desempeña también el lector. Indudablemente, lo policial en la novela *Farabeuf* subsiste en una intriga desarrollada por el escritor a manera de una experimentación espacio-temporal, donde el lector se convierte en el investigador de ese esquema abstracto que lo conducirá al desvelamiento del misterio.

¹⁰⁸ Margo Glantz, “Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana”, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979, p. 17.

¹⁰⁹ Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo* (pról. Emmanuel Carballo), Nuevos Escritores Mexicanos del siglo XX Presentados por sí mismos, Empresas editoriales, México, 1996, p. 39.

¹¹⁰ *Vid Idem*.

S.Nob, donde publiqué la foto por primera vez en México”.¹¹¹ Es indudable que la fotografía del *Leng Tch'é* desconcierta y marca profundamente a Elizondo; tanto, que a partir de ese momento se propone trasladar al discurso literario el efecto promovido por la imagen involucrando los postulados de Bataille sobre el dolor, la muerte, el erotismo y la experiencia mística. A propósito de la revista *S.nob*, la cual funda el mismo Elizondo en colaboración con varios escritores jóvenes, ésta “manifiesta la apertura que se da en las letras mexicanas hacia temas casi vírgenes hasta ese momento: entre otros el erotismo, el sadismo, la escatología y los novedosos paraísos artificiales.”¹¹² Salvador Elizondo, siendo director de la revista, se hace notar en varios números. Así, por ejemplo, en el número 7 publica su artículo “Morfeo o la decadencia del sueño” (1962), el cual corresponde al texto donde ilustra la fotografía del *Leng Tch'é* por primera vez en México.¹¹³ En éste, alude a la euforia inevitable del hombre y a la relación existente entre el amor y los efectos del opio (ambos trascienden al hombre y permiten experimentar un éxtasis o placer extremo). Aunado a esto, escribe que este mismo éxtasis se manifiesta en el sexo y en la tortura, planteamiento que argumenta a partir de la reproducción del ideograma chino “opio”, así como de la fotografía del suplicio chino tomada del libro de Bataille. La imagen del ideograma chino en el artículo de Elizondo permite observar uno de los segmentos que lo conforman, es decir un radical que significa “no ser”, lo que equivale a la experiencia soberana en términos de Bataille. Sin duda, dicho

¹¹¹ Castañón, “*Farabeuf* visto por Salvador Elizondo”, art. cit., p. 10 (Castañón escribe este artículo basándose en algunas entrevistas realizadas a Elizondo, por distintas personalidades; al respecto, las líneas citadas fueron tomadas de una por José Agustín).

¹¹² Emmanuel Carballo, “Prólogo”, en *Salvador Elizondo*, op. cit., p. 6.

¹¹³ Debe mencionarse que la imagen del *Leng Tch'é*, así como el método mismo de ejecución, también son referidos en el capítulo XIV de la novela *Rayuela* (1963), escrita por el argentino Julio Cortázar; en la película francesa *Mártires* (2008), escrita y dirigida por Pascal Laugier; así como en *El lector de Cadáveres* (2011) del escritor español Antonio Garrido, texto dedicado plenamente a la cultura china (Juan Carlos Ubilluz, “El erotismo místico francés en la literatura latinoamericana”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura*, Ediciones anteriores, junio del 2004. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20091212035918/http://www.elperuano.com.pe/identidades/62/ensayo.asp>.

planteamiento es un claro antecedente del diálogo que el escritor entablaría con el pensamiento del filósofo francés en *Farabeuf*: “El sexo es ese sucedáneo del ‘no ser’. Hay un momento de abandono: el orgasmo. Pero el orgasmo es justamente la adquisición de una conciencia de sí mismo que lo nulifica como experiencia mística. Sólo podemos desentendernos del cuerpo mediante la contemplación en el que el yo es el elemento pasivo [el sacrificio]”.¹¹⁴ Al respecto, Elizondo refleja una tendencia oriental y la emparenta con la teoría de Bataille para introducir el tema de la tortura y el placer como sensaciones y productos de un mismo proceso (alucinamiento con las drogas, orgasmo y éxtasis místico). Como se distingue, en este artículo encontramos por primera vez, en la literatura de Elizondo, el ideograma chino y la fotografía del *Leng Tch'é* –que más tarde será recuperada en *Farabeuf*–,¹¹⁵ además del tratamiento de los temas (erotismo, muerte, dolor, placer, violencia, sacrificio) planteados como un recurso semántico que contiene el tema del texto o relato. Elizondo, al ser el primer impulsor en México de la fotografía del suplicio chino, promueve el interés lector de la población mexicana hacia el pensamiento del filósofo francés, que deriva de las características esenciales del erotismo contenidas en la imagen. Dicha difusión trae, al respecto, ideas nuevas al país, pues, como Paulina Lavista comenta, Elizondo da a la imagen la categoría de ensayo.¹¹⁶

El mismo año en que divulga la fotografía en la revista *S.nob*, publica el ensayo “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo” en “El gallo ilustrado” suplemento de *El día*, texto que más tarde es recogido en *Teoría del infierno y otros ensayos* (1992) como “Georges Bataille y la experiencia interior”. La primera publicación de este ensayo es

¹¹⁴ Salvador Elizondo, “Morfeo o la decadencia del sueño”, *S. Nob*, núm. 7, México, 1962, p. 8.

¹¹⁵ *Vid ibidem*, p. 9.

¹¹⁶ *Vid El extraño experimento del profesor Elizondo*. Parte 1 [videograbación], color, 56: 24 min., teveunam, México. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jWzPTApDBU4>.

reciente a la muerte del filósofo francés, quien fallece poco después de publicar *Las lágrimas de Eros*.¹¹⁷ Esto supone una gran admiración y respeto del mexicano hacia el francés, de ahí que haya escrito ese ensayo a manera de homenaje, no olvidando que fue y sería hito importante en su producción literaria: “Hace casi dos meses murió en París Georges Bataille. Para quienes se han interesado en toda esa literatura surgida en torno al análisis de la personalidad secreta del hombre contemporáneo, el nombre de Georges Bataille no será del todo desconocido”.¹¹⁸ Este ensayo asienta, conjuntamente con “Morfeo o la Decadencia del Sueño”, la marca temprana de Bataille en Elizondo. “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo” hace énfasis, como el mismo título lo indica, en las ideas transcendentales de la teoría de Georges Bataille en relación con el erotismo. Evidentemente, Elizondo bosqueja aquello que se lee en *Les larmes d’Eros*, en *L’Érotisme* y en la *Somme Athéologique* de Bataille: advierte los conceptos esenciales del erotismo –muerte, discontinuidad, continuidad, interdicción, tabú, experiencia mística, experiencia interior–; alude a la clasificación del erotismo que Bataille instituye de acuerdo con los grados de continuidad establecidos entre los contrayentes del compromiso erótico –erotismo de los cuerpos, erotismo del corazón y erotismo místico–; indica que con la expresión plástica, figurada en *Les larmes d’Eros*, se reconoce la relación estrecha que existe entre el acto sexual, la muerte y la mística; no excluye, por supuesto, la mención de la fotografía del suplicio chino llamado *Leng Tch’é*, la cual, según el escritor mexicano, advierte todas las características esenciales del erotismo; señala también que el valor de la obra de Bataille instauro, mediante la descripción trascendente del erotismo, la definición de la libertad humana. A diferencia de

¹¹⁷ La primera publicación de *Les larmes d’Eros* es en la revista *Tel Quel*, núm. 5, 1961.

¹¹⁸ Salvador Elizondo, “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo”, *El gallo ilustrado*, suplemento de *El día*, núm. 13, sep. 23, 1962, p. 4.

“Morfeo o la decadencia del sueño”, en “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo”, Elizondo reconoce, en mayor grado, el pensamiento y el nombre de Bataille en la literatura contemporánea, indicando que “es quien por primera vez traza, con cierta exactitud, la línea divisoria entre el erotismo considerado como característica diferencial del hombre y quien esboza por primera vez también la estrecha relación que encuentra entre la sensualidad y la muerte”.¹¹⁹

Posteriormente, con *Farabeuf o la crónica de un instante*, Elizondo reitera la experiencia inesperada pero asombrosa, imposible de olvidar o abandonar que le causara la contemplación de la fotografía del supliciado. El mismo escritor mexicano lo reconoce en su autobiografía *Salvador Elizondo* (1966):

Una experiencia [...] vino a poner un acento [...] desconcertante en mi vida; un hecho que en resumidas cuentas fue el origen de una obra que emprendí [...] y que se vería publicada con el título de *Farabeuf o La crónica de un Instante*. Este acontecimiento fue mi conocimiento, a través de *Les Larmes d'Eros* de Bataille, de una fotografía realizada a principios de este siglo y que representaba la ejecución de un suplicio chino. Todos los elementos que figuraban en este documento desconcertante contribuían, por el peso abrumador de la emoción que contenían, a convertirlo en una especie de Zahir. El carácter inolvidable del rostro del supliciado, un ser andrógino que miraba extasiado el cielo mientras los verdugos se afanaban en descuartizarlo, revelaban algo así como la esencia mística de la tortura.¹²⁰

No cabe duda que la sensación que dicha fotografía produjo en Elizondo fue similar a la provocada en Bataille.¹²¹ En Elizondo, la imagen se fija en su mente y a partir de ese momento, adquiere las pautas para exponer en *Farabeuf* la historia de una mutilación o aniquilamiento físico, en donde un hombre y una mujer duplican su identidad en distintos espacios y tiempos: pasado, presente y futuro. Elizondo, heredero de Bataille, crea imágenes

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ *Salvador Elizondo, op. cit., p. 43.*

¹²¹ *Vid supra*, apartado 1.1.

poéticas, introduce la sonoridad expresiva y superpone el tiempo y el espacio en *Farabeuf* que complica el trabajo del lector, sin embargo, le otorga un placer indudable. El escritor mexicano hace de *Farabeuf* un espacio introductorio al mundo sagrado, es decir un lugar donde impera el desorden, la violencia, el caos y la trasgresión. Derivado de esto, se adquiere una experiencia angustiosa y fascinante que Bataille traduce como la continuidad, una experiencia soberana. Sin duda, el lector de *Farabeuf* es partícipe de la revelación del erotismo manifestado como tema y, también, como creación y efecto de la escritura.

En *Farabeuf*, Elizondo enfatizó, a través del discurso literario, el aspecto religioso, místico de la experiencia erótica vinculada con la tortura y la muerte. Como he mencionado, la presencia de Bataille en este texto se muestra en el nivel más evidente con la incorporación de la fotografía del suplicio chino, recuperada en *Las lágrimas de Eros*, haciendo de ella el motivo que pone en funcionamiento toda la dinámica textual. Por medio de la fotografía, Elizondo involucra conceptos esenciales del pensamiento de Bataille en relación con el sacrificio y el erotismo (erotismo sagrado, violencia-trasgresión, fusión erótica, muerte, continuidad-discontinuidad, soberanía). Pero además, los ecos de Bataille en esta obra de Elizondo se presentan en un nivel más profundo: en el estilo fragmentario de la escritura, como manifestación de aquello que el francés expone como lo poético, es decir una creación por medio de la pérdida, el acto del sacrificio en el lenguaje que, como en el erotismo, manifiesta la continuidad, el instante milagroso de la soberanía. El análisis de estas consideraciones son las que guiarán el tratamiento del texto elizondiano como diálogo intertextual con la filosofía del erotismo de Georges Bataille en el presente trabajo.

CAPÍTULO II: EL EROTISMO EN *FARABEUF*

2.1 Las lecturas sobre el erotismo en *Farabeuf*

Farabeuf es un texto confuso pero atrayente. En él hay un enigma que está no sólo en la forma del discurso, sino también en el contenido, lo que interesó a los críticos y estudiosos de la literatura desde su reciente aparición.¹²² Desde entonces, los temas estudiados no son pocos: la memoria, la escritura, las voces narrativas, o bien, como en el presente estudio, el erotismo. Dada la abundante crítica, para los fines de este proyecto, refiero solamente aquellos que han tocado de una u otra forma el tema del erotismo, esto debido a la afinidad que puedan tener con la presente investigación.

El escritor cubano Severo Sarduy fue uno de los primeros críticos de *Farabeuf* en aludir el acercamiento de Elizondo con Bataille. En *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica* (1969), Sarduy alude a Sade, Bataille, Marmorì, Cortázar y Elizondo, para señalar una línea de contacto entre las obras de estos autores: comparten la noción de que existe un cierto punto del espíritu en el cual se deja de percibir contradictoriamente a la vida y a la muerte, a lo real y lo imaginario, al pasado y al futuro, a lo comunicable y lo incommunicable. Recupera la fotografía del *Leng Tch'é* vista en las *Lágrimas de Eros*, para resaltar su importancia en la obra de Bataille; no excluye, por supuesto, la relación fundamental entre el éxtasis religioso

¹²² La configuración textual y temática de *Farabeuf* causó un gran interés inmediatamente después de su primera publicación; fue ampliamente comentada por: Emmanuel Carballo, "Novela y cuento", en *La cultura en México* (1966) y "¿Quién es el autor de *Farabeuf*?" en *La Cultura en México* (1966); Juan Vicente Melo, "De la novela como experimento" en *Universidad de México* (1966); Ramón Xirau, "Reseña a *Farabeuf*" en *Diálogos* (1966); Gabriel Zaid, "Sobre el realismo en *Farabeuf*" en *Revista de Bellas Artes* (1966); Huberto Batis, "Reseña a *Farabeuf*", en *La cultura en México* (1966) y "Tortura y erotismo", en *El heraldo cultural* (1966); entre otros.

y el erotismo. Al respecto, señala que el narrador de *Farabeuf* reconstruye en su relato, en el interior de un instante, esa estructura cuyos términos se han encontrado precedentemente en los textos de Bataille: erotismo, teatro, religión y muerte.¹²³

Margo Glantz con “Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana” (1979) reflexiona sobre la no realidad mexicana de la novela elizondiana, admitiéndola, sin embargo, como un texto universal. Una novela hipotética y policiaca que solicita la participación del lector, quien debe manifestarse a modo de un crítico, característica que, como menciona Glantz, la acerca a ciertas novelísticas contemporáneas. Respecto a esto, Margo Glantz observa a *Farabeuf*, como un juego de teatro dentro del teatro; en otras palabras, ésta también refiere a la novela del escritor mexicano a manera de la contemplación de un espectáculo creado por las palabras y por las descripciones fragmentadas que el lector obtiene en el aparente caos de *Farabeuf*. Debido a ello, señala la importancia de los objetos contenidos en la novela y la interrelación de unos con otros; al igual que otros críticos, alude la relevancia de la fotografía del supliciado como aquel elemento que mueve el libro, y que conlleva a la dualidad antagónica de los opuestos. Glantz menciona brevemente la presencia de la teoría de Georges Bataille en *Farabeuf*, anuncia que la trascendencia en la purificación del sacrificado se efectúa en la muerte, y que los personajes de la novela pasan a ser signos de dicha dualidad: “Pareja de amantes eternos que realizarán el acto carnal como un sacrificio propiciatorio y total. Un sacrificio en que la mujer se ofrecerá al hombre no ya en vida, sino en la muerte. Su muerte demostrará su vida y la vida terminará en el derramamiento de sangre”¹²⁴.

¹²³ Cfr. Severo Sarduy, “Del *ying al yang* (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)”, *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 16.

¹²⁴ Glantz, “Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana”, art. cit., p. 25.

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, en su tesis de doctorado *La escritura de la amputación o la Amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo* (1984), hace un análisis de *Farabeuf* en el que estudia la intertextualidad en el discurso elizondiano; así, entre los libros que establecen un diálogo con *Farabeuf*, se hallan *Les Larmes d' Eros* (1961) de Georges Bataille, *El I Ching* (1143–1142 a. C, aproximadamente), *Précis de manuel opératoire* (1872) del Dr. Louis-Hubert Farabeuf, además del *Struwwelpeter* (1845)¹²⁵ –traducido como Pedro Melenas, Pedro el Desgreñado o el Despeluzado–, texto infantil del médico alemán Heinrich Hoffmann (1809-1894). Asimismo, hace un análisis textual de la obra, es decir del tiempo, del espacio y de la red actancial; así como de los personajes y de los objetos en *Farabeuf*. Gutiérrez de Velasco es una de las principales críticas de *Farabeuf*, quien considero retoma, aunque no explica de manera amplia, los conceptos básicos de la filosofía de Bataille sobre el erotismo: animalidad, continuidad, discontinuidad, prohibición, trasgresión, espectador, víctima, verdugo; además, a propósito, habla del trabajo intertextual en la novela de Elizondo con los textos de Bataille. Por supuesto, señala a la fotografía del tormento chino como el elemento intertextual que resume la trasposición de las *Lágrimas de Eros* a *Farabeuf*. Encuentro a Gutiérrez de Velasco como una de las críticas, quien reconoce que el texto fragmentado de *Farabeuf* se comunica con la escritura de Bataille. Estas consideraciones de la autora, según dije, no se profundizan, pues como el título de su tesis lo indica, su labor no

¹²⁵ La autora menciona la incorporación del otro libro que se menciona en *Farabeuf*, y del cual se le atribuye la autoría a L. H. Farabeuf: *Aspects médicaux de la torture chinoise*. Al respecto, aclara que es un texto ficticio que apoya para la introducción de *Précis de manuel opératoire* del Dr. Louis-Hubert Farabeuf, texto con referente real y que permite entrar al discurso de la ciencia; así como del libro pleno de imágenes cruentas que, según ella, muestra el tema de la mutilación desde una perspectiva morbosa para desvirtuar la cientificidad (Cfr. Luz Elena Gutiérrez de Velasco, *La escritura de la amputación o la Amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*, [Tesis de doctorado], El Colegio de México, México, 1984, pp. 15-25).

consiste en analizar únicamente la relación *Farabeuf*-Bataille sino en un análisis general de la novela, que no invalida la calidad de su trabajo en sus diversas secciones.

Rolando J. Romero estudia, principalmente, la historia de la fotografía del suplicio chino en *Farabeuf*. Así, en su artículo “Ficción e Historia en *Farabeuf*” (1990) menciona la inserción de dicha fotografía en las *Lágrimas de Eros* (1961) de Bataille, así como en el *Tratado de Psicología* (1924) de Georges Dumas. Respecto a la inclusión de dicha imagen en el texto de Dumas y Bataille, Romero menciona que ninguna corresponde a aquella que captura el hecho ocurrido en Pekín, y que presencié Louis Carpeaux en 1905, lo cual se explicará más adelante. Además de esto, plantea la correspondencia entre escritura, cirugía y suplicio en *Farabeuf*; para Romero, “el cuerpo del texto de Elizondo consiste en nueve capítulos que el lector desmembra uno por uno hasta llegar al final. El lector por lo tanto, también participa en la labor de destrucción. En cuanto receptor participa en la disección, ve cómo el escritor abre el cuerpo de la obra y la expone”.¹²⁶ Como puede observarse, Romero menciona a Bataille en su artículo sólo para indicar la presencia de la fotografía del suplicio chino en *Las lágrimas de Eros*, los conceptos aludidos al erotismo se excluyen, dado que no es su propósito analizarlos.

Fernando Guerrero en *Farabeuf a través del espejo (Análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela)* (2001) analiza *Farabeuf* a partir de cuatro instantes determinantes que para él son: 1) la contemplación del descuartizamiento; 2) el paseo por la playa; 3) la reunión de Farabeuf y la mujer en París; y 4) el instante del recuerdo de los personajes. Como el título de su trabajo lo señala, su análisis se encamina a las voces narrativas de la novela y

¹²⁶ Rolando J. Romero, “Ficción e Historia en *Farabeuf*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, University of Wisconsin-Milwaukee, abril-junio 1990, p. 410.

dedica unas cuantas páginas para referirse al tema del erotismo. Para esto, Guerrero alude, además de Bataille, a Jean Baudrillard. Respecto al primero, refiere la muerte, la desnudez y la contemplación en el erotismo; sin embargo, dichos conceptos no son profundamente analizadas. En cuanto al segundo, señala que el texto de Elizondo se presenta como un tipo especial de seducción que Baudrillard llama *trompe-l'oeil*, es decir, una ilusión o espejismo, ya que la seducción comprende no sólo las acciones eróticas en la novela, sino que también define su estructura: “Una estructura sin reloj, sin orden cronológico, basada en el reflejo de los actos, basada en la ficción del recuerdo. Es una estructura, por lo tanto, de seducción, de *trompe-l'oeil*, que se nos presenta al igual que el supliciado, fragmentada en cien bloques narrativos”.¹²⁷

Manuel Oñat Parra publica “La desintegración del ser en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo” (2004), donde hace referencia al sentimiento amoroso de los personajes de *Farabeuf* en analogía con la tortura y la muerte, la indeterminación del recuerdo y el olvido, y la definitiva fractura del tiempo y el espacio que es bosquejada en *Farabeuf*. El autor despliega una serie de elementos que, considera, adquieren densidad semántica, por ejemplo: el periódico, el cuadro, la fotografía, los instrumentos quirúrgicos, el ideograma (*liú*), el espejo y las polifonías de voces. Según el crítico, estos elementos permiten evidenciar los acontecimientos del texto, conforman un nivel de realidad específico en la enfermera y otorgan al Dr. Farabeuf una personalidad intrincada. En su estudio se menciona mínimamente el diálogo de Elizondo con Bataille respecto al erotismo, al aludir, por ejemplo, a la víctima, es decir a la mujer en *Farabeuf*. Para esto, se basa en la

¹²⁷ Fernando Guerrero, *Farabeuf a través del espejo (Análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela)*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2001, p. 71.

Introducción que realizó Elizondo a *Madame Edwarda* de Bataille, donde se entiende a la víctima como un excedente de la masa de la riqueza útil, que debe ser consumida y destruida para siempre, pues ella es, desde el momento en que es elegida, la parte maldita, destinada a la consumación violenta;¹²⁸ aquí vemos, por ejemplo, el asunto de la pérdida en el concepto de la soberanía, referido por Bataille. Por ello, según Oñat, la posición que ocupa la mujer en la novela “es deificada por Farabeuf y consecutivamente la lleva a límites que la condenan a una ritualidad desprovista de la vida del sentimiento erótico”.¹²⁹ Su estudio se enfoca al aspecto metafísico y existencial de los personajes –los ubica como sujetos nostálgicos, individuos incompletos que buscan la unión con el objeto deseado–, pero no lo ve a partir de la filosofía que argumenta Bataille en sus escritos.

Por su parte, Raúl Carrillo Arciniega en “La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo” (2006) destaca el cuerpo femenino como aquella superficie de expiación que debe servir para realizar un sacrificio, para lavar un contenido inevitable del cuerpo, así como también para liberar y reconciliar los opuestos universales: “El cuerpo femenino es un cuerpo expuesto, es un cuerpo desnudado para sobre él revelar la carne e iniciar una expiación que conduzca no sólo al goce físico sino también a una elevación reconciliadora de todos los sistemas”.¹³⁰ Al respecto, menciona los tiempos alternos dentro de la novela concentrados en un solo instante, a lo sagrado y profano (entidades contrarias), a la violencia y al sacrificio referidos por Bataille en *El erotismo*.

¹²⁸ Cfr. “Introducción”, en Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Fontamara, México, 2007, p. 17.

¹²⁹ Manuel Oñat Parra, “La desintegración del ser en “Farabeuf o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, *Crítica*, C.L, año XV, Santiago de Chile, 2004. Disponible en <http://critica.cl/literatura/la-desintegracion-del-ser-en-%E2%80%9Cfarabeuf-o-la-cronica-de-un-instante%E2%80%9D-de-salvador-elizondo>.

¹³⁰ Raúl Carrillo Arciniega, “La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, *Revista de literatura mexicana*, vol. XVII, núm. 2. 2006, p. 82.

Elba Sánchez Rolón en *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo* (2008) utiliza, principalmente, el espejo para referirse a los planos narrativos de la novela y a la duplicación de la identidad de los personajes; al tomar el espejo como hilo conductor de la novela, lo señala como una experiencia visual relacionada con la fotografía del supliciado, con el discurso, con el cuadro de Tiziano y con la representación dramática que llevan a cabo los personajes, en la cual forma parte también el lector porque se convierte en espectador de un espacio duplicado al infinito. Sánchez elabora un breve apartado, titulado “La fotografía: erotismo y violencia”, donde hace referencia a la existencia real del médico francés Farabeuf, así como a la presencia de la fotografía del suplicio chino en *Farabeuf* y en *Las lágrimas de Eros* de Bataille. Muestra que los cortes textuales en la novela, se deben a que la escritura es la principal víctima de la violencia.¹³¹

Finalmente, Dulce Aguirre en “El erotismo en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo” (2010) habla del instante en *Farabeuf* como un conglomerado de situaciones cuyo valor reside en la unión. Su análisis sobre el erotismo lo expone breve, general y vagamente. Al respecto, define erotismo desde la concepción de Bataille, y señala el equiparamiento del placer con el dolor y de la vida y el orgasmo con la muerte.¹³²

Farabeuf de Salvador Elizondo, como puede observarse, ha sido leído en relación con la filosofía sobre el erotismo de Georges Bataille por varios críticos desde su reciente aparición hasta la actualidad.

¹³¹ Cfr. Elba Sánchez Rolón, *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*, Universidad de Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras, Guanajuato, 2008.

¹³² Cfr. Dulce Aguirre, “El erotismo en Farabeuf o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, *Crítica. C.L.*, año XVIII, Santiago de Chile, 2010, Disponible en <http://critica.cl/literatura/el-erotismo-en-farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-1965-de-salvador-elizondo>.

A pesar de la abundancia de lecturas críticas de esta novela, no he identificado un trabajo extenso que se detenga exclusivamente en un análisis donde se detecten los distintos elementos intertextuales, en relación con el pensamiento sobre el erotismo de Bataille. En algunos de los estudios de *Farabeuf*, los críticos se limitan a hacer señalamientos básicos sobre el erotismo, la violencia, el sacrificio y el interdicto, asumiendo la presencia de la fotografía del *Leng Tch'é* como el elemento intertextual más significativo del filósofo francés en la novela. Pese a esto, considero que ha pasado desapercibida una parte mucho más determinante, que involucra, como mencioné antes, no sólo un diálogo plástico y temático con Bataille, sino también formal, en el sentido del discurso, lo que deriva –en parte– el aspecto poético que se manifiesta a través de la novela; sin duda, esta peculiaridad en *Farabeuf* forma parte también, según se verá, del ideario de Bataille. Lo poético es, como la imagen del supliciado, el medio de seducción para el lector y para el escritor espectadores de un rito de la literatura. En este sentido, los postulados del filósofo francés funcionan en *Farabeuf* como posibilidades de acceso a un mundo sagrado. El efecto del erotismo ansiado por los personajes, la constante rememoración de la imagen de un hombre en el preciso momento de su muerte, así como la actividad del escritor y del lector de *Farabeuf* –similarmente a la que desempeña un cirujano–, manifiestan, como se verá, la búsqueda de aquel instante que Bataille concibe como la continuidad, la revelación de una vivencia soberana, la cual, según se constatará, es imposible.

Debido a lo anterior, para la presente investigación, me propongo considerar tres elementos intertextuales que derivan de la filosofía de Bataille sobre el erotismo, en la configuración artística de *Farabeuf*. Estos tres han sido poco acotados por la crítica; en consecuencia, los pretendo profundizar: 1) la correspondencia entre la concepción de lo

poético como creación y efecto de la escritura-lectura; 2) la presencia de la imagen del *Leng Tch'é*, que funge como testimonio de relación entre el éxtasis religioso, la muerte y el erotismo; y 3) temática del erotismo –erotismo sagrado, violencia-transgresión, fusión erótica, muerte, continuidad-discontinuidad, soberanía–. A la par, se establecerá la correlación entre el sacrificio, el erotismo, la cirugía y la escritura revelada en la novela.

Como mencioné, mi lectura se guía en el entendido de que el diálogo intertextual que entabla Elizondo con Bataille en *Farabeuf*, no se manifiesta únicamente con la presencia de la fotografía del suplicio, o por la representación de la agresión perpetrada hacia la mujer para llevar a la práctica el mismo acto efectuado al chino en Pekín, y de los cuales derivan conceptos esenciales de la teoría de Bataille respecto al erotismo, sino que también se funda en la concepción de la escritura y la lectura.

2.2 *Farabeuf*, o del suplicio como una forma de escritura

Debido a la estructura de *Farabeuf*, la novela es presentada como un cuerpo fragmentado o mutilado que debe ser reconstruido por el lector para poder darle sentido. El lector, por lo tanto, funge como espectador de la violencia perpetrada por el escritor (verdugo) en el cuerpo del texto. En consecuencia, al ser el lector un observador, se convierte asimismo en víctima de la violencia donde, a decir de Bataille, entra a un mundo sagrado:¹³³ experimenta la zozobra existente en *Farabeuf* y obtiene acaso una expiación o experiencia interior.¹³⁴

¹³³ Según Bataille, con el arte, el juego, el amor, la risa y el éxtasis, la humanidad se introduce a un mundo sagrado o de trasgresiones.

¹³⁴ Recordemos que la experiencia interior, para Bataille, es entendida como un éxtasis profundo, un salir de sí mismo que pretende trascender las limitaciones impuestas, y obtener aquella libertad imposible (Vid Georges Bataille, *La experiencia interior: seguida de Método de meditación y de Post-scriptum 1953* (trad. Fernando Savater), Taurus, Madrid, 1973).

Elizondo trasgrede las formas de escribir y de interpretar el mundo a través de la literatura;¹³⁵ el lector, así como el cuerpo textual de *Farabeuf*, es torturado al recibir un texto aparentemente incomprensible, sin embargo en eso radica también el placer de su lectura.

La presencia de esta “violencia” en la escritura de *Farabeuf* es referida, además, en el discurso, en analogía con la ambigüedad de la escritura china. El ideograma que aparece gráficamente al final del capítulo VII de la novela lo constata:

La ambigüedad de la escritura china es maravillosa y de esa forma que se concreta allí, en la imagen del supliciado, podemos deducir todo el pensamiento que es capaz de convertir esa tortura en un acto inolvidable [...] Mira este signo:



Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado [...], ¿verdad?¹³⁶

Es innegable que se invita al lector a mirar aquel signo como análogo a la figura del supliciado. En efecto, “los asistentes [lectores] participan de un elemento que esa muerte les revela.”¹³⁷ Son torturados. Descomponen para concertar la estructura de la novela. En este sentido, la cuchilla del verdugo es equivalente a la pluma del escritor; ambos van realizando

¹³⁵ Además de la influencia del lenguaje literario de Rulfo que el mismo Elizondo reconoce, así como de otros escritores, es indudable que el estilo del escritor argentino Jorge Luis Borges también predominó en su literatura, ya que, como bien lo señala Malva E. Filler, en *Farabeuf* “se destruye la sucesividad cronológica y las palabras son signos de tiempos divergentes, convergentes y paralelos como los que hizo concebir Borges a Ts’ui Pèn en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (*Ficciones*). La narración se despliega en la confluencia de fragmentos del pasado reelaborados por el incesante fluir de la memoria, las imágenes anticipatorias de un futuro tan deseado como temido y un presente que se desvanece en el mismo momento en que es nombrado. La destrucción del tiempo cronológico significa aquí también, como en Borges, una negación de la identidad personal” (Malva E. Filer, “Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos”, en Sebastián Neumeiste (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt, Vervuet, 1989, p. 544).

¹³⁶ Salvador Elizondo, *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 154. En adelante, las citas de *Farabeuf* se realizarán indicando únicamente la página o páginas de la edición citada, entre paréntesis.

¹³⁷ Bataille, *El erotismo*, op. cit. p. 27.

incisiones o tajos que a su paso dejan sangre-tinta (escritura).¹³⁸ Al vincularse la escritura con el suplicio, *Farabeuf* se concibe como una unidad reveladora del cuerpo, que es representado a manera de un símbolo¹³⁹ figurado en el ideograma *liú*, y que debe ser descifrado, en representación de la escritura, por un apasionamiento violento del lector: “el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma [...]. Hubieras deseado descifrarlo, lo sé. Pero el significado de esa palabra es una emoción incomprensible e indescifrable” (p. 135). *Farabeuf*, como la escritura china, es un texto ambiguo, y su ambigüedad es la que hace su lectura un acto inolvidable.

En este sentido, la condición fragmentaria de *Farabeuf* delata un elemento intertextual con Bataille sobre el que poco ha abundado la crítica: la relación escritura-lectura en función de una concepción sobre el ejercicio poético. Baste recordar *La experiencia interior* (1954) del filósofo francés, donde varios fragmentos prescinden el sentido del texto, no hallando, el lector, la forma fiel del mismo; por lo que, según lo menciona Gutiérrez de Velasco, en dicha fragmentariedad subsiste un pensamiento anárquico.¹⁴⁰ En *Farabeuf*, asimismo, es difícil determinar qué tipo de texto es. Las imágenes, los temas y su estructura alteran la forma fiel del texto, ¿es una novela?, ¿un libro literario y filosófico que combina la medicina y la historia del arte? Así como el filósofo francés formula su pensamiento relacionando varias áreas del conocimiento, el escritor mexicano construye *Farabeuf* conectando varias disciplinas –la filosofía, la medicina, la historia del arte, la música, el cine, la pintura, la lengua– para crear un acto poético. De la misma manera que los textos de

¹³⁸ Vid Romero, art. cit., p. 408.

¹³⁹ Según la RAE, un símbolo es una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada (Cfr. *Real Academia Española*, 22.ª edición, Madrid, 2014, <http://lema.rae.es/drae/?val=s%C3%ADmbolo>).

¹⁴⁰ Cfr. Gutiérrez de Velasco, *op. cit.*, p. 24.

Bataille, esta novela de Elizondo gira entre el trabajo y el juego, entre el saber y el no-saber. Su estructura otorga quizá un sentido complicado, y unas inesperadas sensaciones; su lenguaje es a la vez abierto y secreto, comunicable e incommunicable, pero precisamente de ello derivan, como en Bataille, aquellas experiencias enigmáticas, íntimas, universales.

Recordemos, al respecto, y desde el erotismo, que la poesía no es un género literario, sino un movimiento que deja huellas a través de lo escrito, un acto del sacrificio del lenguaje, es decir, una pérdida que origina una ganancia: una creación. El filósofo de *El erotismo* habla de la poesía no como un género literario, porque rechaza el aspecto institucional de la literatura, es decir la conservación de lo escrito en las bibliotecas; en este caso, de lo contrario del gasto.¹⁴¹ La pérdida en la poesía se encuentra más bien en el acto de la lectura y de la escritura; pues, en ambos, se puede conducir a la aniquilación, a la ruina, a ese punto, ese instante en que se convive inevitablemente con la muerte. La poesía es una huella desafiante que permite conquistar aquella soberanía intransmisible. Así, en *Farabeuf* se manifiesta esta soberanía de la que habla Bataille, esa que se anhela con la poesía, así como con toda experiencia auténtica,

La poesía es otra posibilidad de buscar y de negar aquello que se impone; se une a la representación, a través del pensamiento convertido en escritura, de espectáculos, experiencias eróticas, místicas y de la muerte. Pensemos, si la conciencia humana se apartó de la animalidad, el cuerpo y el ser no dejan de sostener ese apartamiento, su verdad última, ya que siguen manifestando su condición de seres mortales. De esta forma, ese retorno de lo

¹⁴¹ Vid. Mattoni, "Bataille: La experiencia soberana", *Nombres. Revista de filosofía*, año X, núm. 15, Córdoba octubre 2000, p. 194.

continuo en la conciencia discontinua, y sus diferencias, se manifiesta en la poesía: “la afirmación más absoluta, el gran sí “nietzscheano” frente a todo lo que hay”.¹⁴²

Elizondo, como Bataille, intenta en *Farabeuf* escribir ese instante, aquel en que se revela una continuidad perecedera. Precisamente por esto, la escritura de *Farabeuf* no puede ocultar su impotencia frente a lo que quiere comunicar, ya que siendo la literatura otra posibilidad de desear alcanzar la continuidad, es decir de comunicación y fusión, ésta es simplemente pasajera y, hasta cierto punto, inalcanzable. La imposibilidad se revela en la fragmentación de la misma escritura, la cual conlleva a una búsqueda por parte del lector, que difícilmente tendrá una respuesta total. En este sentido, *Farabeuf* es una evidencia de que el pensamiento no puede decirlo todo, o al menos lo que en lenguaje se manifiesta. No se puede expresar, entonces, la experiencia de la propia disolución, de la continuidad, ya que ésta está más allá del saber, como la supresión de la discontinuidad está más allá de la muerte. Como dijo Bataille, la soberanía es el saber de la Nada.¹⁴³ Por ello también, como se leerá, los personajes de *Farabeuf*, aun cuando llevan al límite la práctica de la muerte y del amor, su experiencia se vuelve un no-saber absoluto. Respeto a esto, conviene referir la influencia de Nietzsche en Bataille; el primero se puede considerar el mejor exponente de dicha escritura en los tiempos modernos: rechaza filosofar en oraciones completas, reflejándolo en su escritura.¹⁴⁴ De igual manera, Elizondo retoma a Bataille: lleva a la literatura la fragmentación del saber, en consecuencia, de la realidad misma.

Farabeuf es una novela donde se leen varios tiempos y diferentes personas gramaticales (yo, tú, él, ella, nosotros), lo que provoca un desorden cronológico y, en

¹⁴² Mattoni, “La lucidez y el deslumbramiento”, pról. cit., p. 9.

¹⁴³ Vid. Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., 1996.

¹⁴⁴ Vid. Gutiérrez de Velasco, op. cit., p. 24.

consecuencia, incertidumbre. Su estructura, antes que fundarse en el sentido de relato, lo hace en el desplazamiento entre distintos momentos *concurrentes* que confunden las acciones e identidades de los personajes. De hecho, la historia narrada en *Farabeuf* en un sentido tradicional, es mínima. Podría resumirse de esta manera: un hombre y una mujer se sitúan en Pekín en enero de 1901 para presenciar y fotografiar el suplicio de un hombre que ha sido condenado a muerte por haber asesinado al príncipe Ao Jan Wan; el hombre, además, se encuentra en aquel lugar para fungir como cirujano de campaña de las fuerzas expedicionarias. En París, el hombre, médico de profesión, imparte lecciones de anatomía en la Escuela de Medicina, y practica, auxiliado por una mujer, su método de amputación sobre cuerpos sin vida hallados en el Anfiteatro; este mismo (llamado Dr. Farabeuf en la mayor parte del discurso) asiste, constantemente por las tardes, y después de impartir cátedra, a una casa ubicada en el *rue de l' Odeón*, donde lo aguarda la misma mujer con quien convivió en Pekín. Pasados los años, la mujer lo llama por teléfono después de mirar una fotografía que representa el suceso del hombre violentado en Pekín, para reunirse con él en la misma casa. La casa de la *rue de l' Odeón* es un lugar donde se conservan, principalmente, las reliquias de los personajes; en ésta hallan, después de varios años, dos cartas dentro de un libro, una de ellas relata su inusitada tertulia en una playa. Estos momentos, acaecidos entre el hombre y la mujer, se estructuran y recrean a partir de su recuerdo, el cual se evidencia a partir de la fórmula “¿RECUERDAS...?” con la que se abre y cierra la narración. La importancia del recuerdo, para el hombre y la mujer, se acentúa al final de la novela, cuando pretenden llevar a cabo un espectáculo teatral donde se representen, particularmente, dichos encuentros.

Como mencioné anteriormente, los personajes de *Farabeuf* pueden reducirse a dos: un hombre y una mujer que multiplican su identidad en distintos espacios y tiempos: pasado,

presente y futuro. En ocasiones se alude a una mujer como enfermera, prostituta (Mlle. Bistouri), monja (Mélani Dessaignes), Mme. Farabeuf (concubina del Dr. Farabeuf), como “ella” o, simplemente, como la mujer; en cuanto al hombre, quien se identifica como el Dr. Farabeuf, aparece como fotógrafo, médico, taumaturgo, maestro, *meneur*, anciano, transeúnte, “él” y como el hombre. Por estas razones, para este estudio, donde, según se analizará, se manifiesta una relación entre la cirugía y el erotismo con el sacrificio, se hará referencia a estos personajes como el Dr. Farabeuf y la enfermera o, en su caso, como “la mujer” y “el hombre”.

Estas dos entidades, “él” y “ella”, llevan a cabo, por la excitación que les provoca la observación de la escena capturada en la fotografía del suplicio llevado a cabo en Pekín (*Leng Tch'é*), una acción quirúrgica, ritual y erótica: el hombre pretende emular en el cuerpo de la mujer el desmembramiento al que fue sometido aquel hombre que fue fotografiado en el último instante de su vida. La función del médico y, en cierto grado, la de la enfermera, permitirán analizar la analogía que existe entre el sacrificio, la cirugía, el acto sexual y la escritura manifestada en *Farabeuf*. De manera potencial, la designación de una misma mujer y un solo hombre se debe precisamente a que, como comenta Emmanuel Carballo en el prólogo de *Salvador Elizondo*, son los mismos, quienes “por la fascinación, llegan al deseo, mueren y resucitan en diferentes épocas y países distintos”.¹⁴⁵ Aun cuando los personajes son nombrados de diferentes maneras, corresponde, uno a otro, a aquel que espera, interroga, mira, violenta y trasgrede en los distintos momentos referidos en la novela.

Todas las identidades participantes en el texto se relacionan en función de la fotografía del *Leng Tch'é*, ya que ésta condensa el instante que funge como eje de relación

¹⁴⁵ Carballo, pról. citado, p. 8.

de las situaciones del texto, enmarcadas en diferentes dimensiones espacio-temporales, las cuales pueden ser distinguidas de la siguiente forma: 1) la tortura del chino Fu Chu Li en Pekín, datado en 1901; 2) la escena en la casa de París, *3 rue de l'Odeón*, donde el Dr. Farabeuf llega para efectuar una intervención quirúrgica-erótica; 3) la escena de la casa en la playa, cuyo suceso permite entrever un acto sexual irrumpido por un hombre y una mujer; 4) la escena en el Anfiteatro, donde el Dr. Farabeuf practica su método de amputación sobre cuerpos sin vida; y 5) el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*,¹⁴⁶ mencionado en el último capítulo de la novela, y que funciona, como se analizará posteriormente, como centro de relación de las dimensiones espacio-temporales antes mencionadas.

En función de la disposición de las dimensiones espacio-temporales de la novela, y para reconocer cómo se manifiesta el diálogo intertextual entre *Farabeuf* de Salvador Elizondo y la filosofía sobre el erotismo de Bataille, se analizará lo siguiente. En primer lugar, el concepto de lo sagrado, es decir la continuidad del ser revelada a los participantes de un rito sacrificial, el cual será analizado a partir de la imagen del *Leng Tch'é* insertada en la novela y por lo tanto se confiere centralidad a la dimensión espacio-temporal de Pekín; aunado a esto, se referirá la relación entre el sacrificio, la cirugía y la escritura, ya que, como se verá ulteriormente, estos tres revelan la violencia, la mirada y el placer, como elementos manifiestos en lo sagrado. Posteriormente se estudiarán las implicaciones temáticas de la violencia y la trasgresión, factores que permiten introducir a los personajes al ámbito de lo sagrado para retornan a su continuidad; el acto de la cirugía, el sacrificio y el erotismo, serán vinculados nuevamente en función de la dimensión espacio- temporal de la casa en París. En

¹⁴⁶ El mismo discurso de la novela conlleva a determinar que las acciones de los personajes en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, se realizan, como se verá en su momento, en la casa en París, *3 rue de l'Odeón*.

la escena de la casa en la playa se leerá el encuentro erótico de los personajes, en diálogo con la clasificación establecida por Bataille del erotismo de los cuerpos, de los corazones y del erotismo sagrado. En el cuarto escenario, el Anfiteatro, la muerte será referida como reflejo del destino y tránsito hacia la continuidad. Finalmente, *El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se estudiará al concluir estos cuatro, específicamente en el capítulo III, donde se establecerá la relación que existe entre ellos, ya que, según se observará en el análisis, las cuatro dimensiones mencionadas y sus respectivas significaciones son relacionadas en el último apartado del texto, por lo que representan las características esenciales del erotismo que se condensan en la escenificación dispuesta: “la crueldad, la violencia, la violación de la interioridad del cuerpo humano, la profanación de las estructuras vitales, el atentado contra la interdicción, la fascinación del suplicio y el éxtasis místico.”¹⁴⁷

El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf será visto como un espacio sagrado de los recuerdos de los personajes; de hecho, a través de sus recuerdos representan ese espectáculo teatral. En éste, escenifican –o pretenden escenificar– aquel sacrificio que contemplan años atrás en Pekín, el mismo que contemplan en la fotografía, por lo tanto, el mismo que los incita, como he mencionado, a buscar, en otros actos violentos y suntuosos, su continuidad, una experiencia soberana. *El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* es el lugar donde los personajes manifiestan su deseo por hallar una respuesta que les permita concebir quiénes son: intentan conquistar su continuidad, aquella experiencia que, como se analizará, no han podido alcanzar de manera total. En esta dimensión también se reflexionará el aspecto de lo poético en *Farabeuf*, experiencia que, como ya se dijo, lleva al escritor y al

¹⁴⁷ Salvador Elizondo, “Georges Bataille y la experiencia interior”, *Teoría del infierno y otros ensayos*, El Colegio Nacional, Ediciones del Equilibrista, México, 1992, p. 6.

lector a una fugaz trascendencia. Al respecto, la escena del *Teatro Instantáneo* se analizará a partir de los conceptos de teatro y teatralidad, ya que dichos conceptos permitirán percibir la novela como un montaje teatral creado por el escritor; pues, como un Director de escena, incita a mirar aquel espectáculo-sacrificio que deriva de su escritura. En este contexto, es aquí donde se halla, de manera eminente, el aspecto ritual que el filósofo francés descubre en la literatura, aspecto que produce, de hecho, un efecto poético. La correspondencia que se distingue entre las distintas escenas de la novela, deja ver que es impropio hablar, por ejemplo, del suplicio chino en la novela sin poder relacionarlo con el acto erótico de los personajes, o bien con las actividades quirúrgicas del Dr. Farabeuf. En este tenor, hacer el estudio de las escenas mencionadas, no implica omitir las relaciones que existen entre ellas, de ello deriva que en aquellas cinco se refiera el alcance temático de la violencia, la trasgresión, la muerte, la discontinuidad, la continuidad y la soberanía presentes en la filosofía de Bataille.

2.2.1 Sacrificio ritual en Pekín

El sacrificio ritual del chino Fu Chu Li en Pekín descrito en *Farabeuf* es convocado a lo largo de la novela. Sin embargo, tal ejecución se desarrolla más y detalladamente en el capítulo VII. En éste, de manera textual y plástica, Elizondo plasma un diálogo explícito con Georges Bataille que va más allá de la inserción de la imagen del *Leng Tch'é*, retomada de *Las lágrimas de Eros*.¹⁴⁸ *Farabeuf* es, como *Las lágrimas de Eros*, una conjunción de texto e imagen que invita al lector-observador a percibir, a través de la Historia del arte, el vínculo fundamental entre el horror, la muerte, el éxtasis religioso y el erotismo. La iconografía del

¹⁴⁸ Véase la figura 1 del presente trabajo.

libro de Bataille es variada: pintura rupestre, estatuillas, imágenes en cerámica, bajos relieves, retruécanos plásticos, fotografías, que representan desnudos, falos, diversiones, orgías, violencia, muerte. Una de las últimas es, precisamente, la fotografía del *Leng Tch'é*, la cual, como ya se indicó, tuvo una gran importancia en su obra. En *Farabeuf*, esta imagen funciona también como testimonio de la relación entre el éxtasis religioso y el erotismo, lo interdicto y la trasgresión, la discontinuidad y la continuidad, el dolor y el placer, la vida y la muerte. Pero además, incorpora la participación de otras imágenes, incluidas de manera plástica, o bien, a partir de descripciones que, igualmente, promueven una conjunción entre texto e imagen, como sucede en *Las lágrimas de Eros*, pero desde un registro netamente literario.¹⁴⁹

En la reelaboración literaria que desata Elizondo, la fotografía del *Leng Tch'é* fue capturada por el Dr. Farabeuf en enero de 1901, según acota la voz de este personaje: “Era un día lluvioso. Pekín. 1901. Enero de 1901. Empezaba a caer la tarde. Por aquel entonces sólo había dos cosas que me interesaban: la cirugía de campaña y la fotografía instantánea. Fueron éstos los intereses que me llevaron a China con la Fuerza Expedicionaria” (p. 77). La imagen del *Leng Tch'é* envuelve aquello que pudo ser observado por el fotógrafo en el preciso momento en que la toma. Está ahí, un hombre rodeado por otros hombres. Impera la muchedumbre. Unos ejecutan los cortes; otros, simplemente observan, miran, como se mira una fotografía: con detenimiento. Y, en todo ello, subsiste una fascinación por la muerte.

¹⁴⁹ Las ya mencionadas Luz Elena Gutiérrez de Velasco y Elba Sánchez Rolón –entre otros– analizan la presencia de esas otras imágenes en *Farabeuf* que, en conjunto con la fotografía del suplicio, dan significación a la estructura y a la temática de la novela.



Figura 1

Así como en la novela se adjudica la autoría de la fotografía al Dr. Farabeuf, los datos históricos y condiciones de la ejecución también son matizados por el mundo ficcional, según se lee:

...el suplicio llamado *Leng Tch'é* figurado en esa fotografía, empleada como imagen afrodisiaca por el hombre en la mujer, fue realizado, según un viejo ejemplar del *North china Daily News*, encontrado en un desván de la casa y empleado para proteger el *parquet* en esta tarde lluviosa, el 29 de enero de 1901, época en que las potencias europeas habían ocupado militarmente ciertas ciudades de la costa nororiental de China para garantizar la seguridad de sus naciones después de la cruenta rebelión de los miembros de la sociedad *I jo t'uan* mejor conocidos como *Boxers*... (p. 64).

Las referencias textuales anteriores ubican el acontecimiento de la tortura *Leng Tch'é* en China a principios del siglo XX: específicamente el 29 de enero de 1901, y en un contexto histórico particular que ha sido analizado por Rolando J. Romero: entre 1898-1901 existió la rebelión de los *Boxers*, que consistió en un movimiento anti-extranjero originado en el siglo XVI, cuando los extranjeros empezaron a llegar a Asia. Las causas de dichas rebeliones tuvieron móviles sobre todo políticos y religiosos, en contra de los países de Occidente, debido a que éstos trataban de introducir sus costumbres y sus valores.¹⁵⁰ Este contexto se

¹⁵⁰ Cfr. "Ficción e Historia en *Farabeuf*", art. cit., p. 405.

confirma con la información que Bataille presenta en *Las Lágrimas de Eros*, como pie de foto de la ejecución, donde se señala que:

El 25 de marzo de 1905, el ‘Cheng Pao’ (durante el reinado de Koang-Son) publicó el siguiente decreto imperial: ‘Los príncipes mongoles piden que el llamado Fu Chu Li, culpable del asesinato del príncipe Ao-Han-Ovan, sea quemado vivo, pero el emperador considera este suplicio demasiado cruel, y condena a Fu-Tchu-Li a la muerte lenta por el *Leng-Tché* (descuartizamiento en trozos). ¡Respeto a la ley!’. Este suplicio data de la dinastía manchú (1644-1911).¹⁵¹

Farabeuf, en consonancia con la información brindada a la imagen en el texto de Bataille, recupera el decreto de la ejecución, pero con vacíos: “*Los Príncipes Mongoles exigen quelí, culpable de homicidio en la persona del Príncipe Ao Han Wan, sea.....vivo, pero el Emperador, considerando, condena, en su misericordia, a Fú muertelenta ... por el procedimiento del T’ché. ¡Cúmplase!*” (p. 98). Los cortes textuales del decreto de la ejecución en *Farabeuf*, proporcionan otro sentido, permiten entrever la fragmentariedad del lenguaje, de la escritura, de la idea de la muerte; en consecuencia, la imposibilidad del saber, de conocer, de escribir. No olvidemos que la literatura es otra forma de buscar la soberanía, es decir la búsqueda de una experiencia también frágil, porque, pensando en Bataille, es el saber de nada. En *Farabeuf*, transcribir –y traducir– al lenguaje, es, asimismo, una forma de señalar una continuidad imposible. El decreto textual de la novela, en comparación con el original – sintáctica y semánticamente–, no refiere una corrección textual sino una trasgresión estilística del lenguaje escrito, donde se manifiesta el anhelo y la imposibilidad de una comunicación absoluta. En *Farabeuf*, como en Bataille, la poesía se manifiesta en la medida en que se contrapone el orden acumulativo del lenguaje, la transmisión de un saber utilizable;

¹⁵¹ *Op. cit.*, p. 249.

en otras palabras, en el momento en que se efectúa un gasto improductivo, ese instante en que “las palabras dejan de designar, se dilapidan, se derraman en servicio de un ritmo que no les pide sino el sacrificio del sentido”.¹⁵²

En continuación con el asunto histórico en *Farabeuf*, según la nota de Bataille, el 25 de marzo de 1905, en el periódico *Cheng-Pao*, se publica el decreto imperial del suplicio, mientras en la novela, dicho precepto se publica en un ejemplar del *North China Daily News* del 29 de enero de 1901, página 3, columna 7 así como, en el *Ch'eng pao* y *Shun tien sh' pao*.¹⁵³ Por otra parte, según acotan Romero y Bataille, Louis Carpeaux asiste a la Plaza Ta-Tché-Ko en Pekín, donde se lleva a cabo el suplicio y captura las imágenes.¹⁵⁴ De manera ficcional, en *Farabeuf*, quien presencia la muerte de Fu Chu Li es el Dr. Farabeuf, mismo que, según el discurso, asiste como cirujano de campaña y fotógrafo con la Fuerza Expedicionaria con destino a China —respecto a esto, se leen dos versiones de cómo el Dr. Farabeuf se entera de lo que acontecerá en Pekín, para posteriormente trasladarse al lugar donde reproducirá el suplicio (*Vid.* por ejemplo, pp. 77, 98 y 99) —. Lo anterior denota que las fechas en *Farabeuf* son matizadas también por el mundo ficcional; ya que, según Georges

¹⁵² Mattoni, “Bataille: la experiencia soberana”, art. cit., p. 191.

¹⁵³ Esta información puede confrontarse en la página 50 de *Farabeuf*, *op. cit.*

¹⁵⁴ Carpeaux documenta la tortura con un texto y con cuatro fotografías anónimas tomadas en diferentes etapas del suplicio (*Vid.* Louis Carpeaux, “Découpage de Fou-Tchou-Li”, en *Pékin qui s'en va*. A Maloine, París, 1903, pp. 184-191; las fotos aparecen en las páginas 180, 204, 216 y 240). Georges Bataille también indica en *Las lágrimas de Eros* que Carpeaux afirma haber sido testigo del suplicio; asimismo menciona que uno de esos clichés fue reproducido en 1923 en el *Tratado de psicología* de Georges Dumas. Al respecto, Romero indica que Bataille publica en *Las lágrimas* la misma serie de fotografías que aparecen en el texto de Dumas, pero que, sin embargo, no están retocadas ni recortadas como las del segundo, por lo que es posible ver las tareas de los verdugos sobre el torturado. Conviene señalar que al ocupar Elizondo la imagen del libro de Bataille, no publica la de Carpeaux, sino la de Georges Dumas, quien en la segunda edición de su *Tratado de Psicología* (1923), publica unas fotos de un suplicio semejante al que presencié Carpeaux en Beijing de 1925. El mismo Dumas señala que las fotos publicadas en su texto fueron capturadas en la década de 1880; además, no menciona el precepto, el nombre del mortificado ni el lugar de la tortura (*Cfr.* “Ficción e Historia en *Farabeuf*”, art. cit., p. 405). Conviene mencionar que en *Las lágrimas*, Bataille cita la edición de 1923 del *Tratado de psicología* de Dumas; no obstante, como bien lo especifica Romero, esa edición no contiene ninguna fotografía, sino la de 1932.

Bataille y Rolando Romero, el 25 de marzo de 1905 se publica el decreto imperial donde los príncipes mongoles ordenan el suplicio; quince días después, el 10 de abril de 1905, se lleva a cabo la ejecución, y no, como en la novela, la misma tarde de la publicación del decreto.

En *Farabeuf*, como puede observarse, hay un claro gesto de trastrocamiento de la fidelidad histórica, específicamente en relación con el suplicio del *Leng Tch'é*: atestiguamiento del suceso, autoría de la fotografía, discurso del decreto de la ejecución; así como el medio impreso de publicación del precepto y la fecha en que se lleva a cabo la tortura. Sin duda, dicha manipulación de hechos históricos en la novela revelan la preocupación del escritor de *Farabeuf* por expresar que la literatura no se limita a un dominio de conocimientos estrictamente conceptuales, es decir, al manejo acumulativo de personajes, fechas, hechos y discursos históricos. Además, la supresión del carácter real de la Historia en *Farabeuf*, delimita precisamente que no puede ser una disciplina absolutamente verídica, ya que se narra y se plasma gráficamente en función del recuerdo y la memoria del pasado, lo que significa que es ambigua y fragmentaria: “El tiempo histórico encuentra, a un nivel muy sofisticado, el antiguo tiempo de la *memoria*, que atraviesa la historia y la alimenta”.¹⁵⁵

El suceso llevado a cabo en Pekín, y que, como ya se dijo, representa un hecho histórico, en *Farabeuf* es revivido, asimismo, a través del recuerdo de los personajes, lo que acentúa, igualmente, el trastrocamiento de la fidelidad histórica en el texto. Al respecto, prevalece la confusión en la información proporcionada por los personajes, esencialmente cuando necesitan o desean rememorar el acontecimiento: “Es difícil relatar estas cosas porque son cosas que pasan sin que nos demos cuenta cabal de *cómo* pasan” (143). La reproducción del suplicio chino, producto de la memoria, de la fotografía y de la escritura

¹⁵⁵ Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 6.

representada en aquellos periódicos viejos, encontrados años más tarde por los personajes, constata, asimismo, la perpetuidad de los hechos. El acto del sacrificio, al materializarse, se suspende. Es eterno y permanece. La escena se congela. De allí que, en la incertidumbre de la novela, todos los momentos parecen unificarse en una fracción mínima de tiempo, en un instante. En este sentido, la configuración del tiempo en *Farabeuf* corresponde a aquello que fluye, así como aquello que permanece. La imagen del supliciado adquiere, pues, un papel fundamental: “Es una forma estática de la inmortalidad” (p. 28). Por ello, el año de la captura de la fotografía no importa, sino su contenido, de ahí su anacronismo. Al reproducirse la ejecución, tal acto no desaparece, permanece a través de los años, estático en la fotografía. El tiempo y el espacio de Pekín se detienen. Elba Sánchez Rolón menciona que un instante capturado “se convierte en una negación de la temporalidad, en un *anacronismo*, propio de las prácticas rituales.”¹⁵⁶ Así, como en un rito, es decir la representación repetida en fecha fija de un mito (de la muerte de un Dios),¹⁵⁷ el suceso en la fotografía se repite cada vez que se contempla. Al respecto, el Dr. Farabeuf, al ser testigo de lo acaecido, es quien en la novela nos relata el sacrificio: “Pon atención. Trataré de contártelo todo; sin omitir un solo detalle” (p. 142). La descripción de la tortura es, por lo tanto, producto del recuerdo emanado en imagen que revive y recrea el suplicio para que nuevamente pueda ser observado, como si fuese una fotografía.

Por lo anterior, en el discurso de la novela hay una constante reactualización de la fotografía, vía no sólo su incorporación gráfica, sino por una presencia generalizada¹⁵⁸ en el

¹⁵⁶ Sánchez Rolón, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵⁷ Cfr. Bataille, *El erotismo, op. cit.*, p. 92.

¹⁵⁸ La idea de la presencia generalizada es aludida por Claudia Gutiérrez Piña en *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, donde estudia, en un apartado dedicado a *Farabeuf*, la relación entre el principio de montaje cinematográfico del cineasta ruso Sergei Eisenstein con la estructura de la novela. Dicha relación reside, según Gutiérrez, en que en ambos es posible introducir

recuerdo insistente de los personajes, quienes en algún momento se hallaron expuestos a su contemplación. En esta misma lógica, en el capítulo VII, donde se reproduce la fotografía, se invita al lector a fijar la mirada y a concentrarse: “FÍJATE bien, son cosas que de tan ciertas sólo pueden ser olvidadas. Tienes que concentrarte hasta que tu propia voz sea capaz de proferir la respuesta que buscas” (p. 135). Con esto, Elizondo vincula el acto del sacrificio con la lectura. Ambas actividades inducen a la observación para poder discernir aquello que se oculta (la interioridad del cuerpo, o el sentido del texto). La palabra “FÍJATE” en mayúsculas enfatiza la petición de contemplación, de la mirada requerida para dichos procedimientos.

Elizondo, con ello, no deja de lado el privilegio concedido por Bataille al ojo, es decir a la mirada. Derivado de esto, en *Farabeuf*, como mencioné antes, se induce, justamente, a la misma contemplación pretendida en un sacrificio: “conocerás el sentido de un instante dentro del que queda inscrito el significado de tu muerte que es el significado de tu goce. Aprende; la contemplación del suplicio es una disciplina y una enseñanza” (p. 136). Es de notar que se sugiere la atención necesaria del lector-observador, cual si fuese un espectador más de lo sagrado: aquel espacio donde, según Bataille, se revela aquello que habitualmente escapa de la atención. En efecto, la violencia, referida por Bataille respecto al erotismo, se expone, en *Farabeuf*, de manera plástica y escrita para, a la postre, generarse placenteramente en el lector; se produce, en otras palabras, un efecto poético. Tengamos a la vista, además,

representaciones separadas, para posteriormente estructurarlas en un todo, es decir en una “imagen generalizada”. Gutiérrez señala que, en *Farabeuf*, “este principio es recuperado al combinar distintas líneas argumentales, desarrolladas en espacios y tiempos distintos que convergen, de una u otra forma en la fotografía del suplicio, convirtiéndose ésta en la “imagen generalizada” de la novela” (El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2016, p. 59). De esta manera, la fotografía del suplicio funciona, como se verá más adelante, como un hilo que trasfiere hacia los demás espacio-temporales de la novela, donde los personajes rompen su personalidad y el espacio y tiempo se quebrantan.

que *Farabeuf* es una novela complicada por su articulación en fragmentos o cortes del discurso que confunden las acciones, los tiempos y los espacios, pero que confluyen, de una u otra forma, en el acto representado en la fotografía. Por ello, el lector, al introducirse en su lectura, participa, de cierto modo, en la tortura misma de la novela, se convierte en una víctima más, por lo que adquiere un éxtasis profundo, un salir de sí mismo y una libertad inefable a través de la literatura. Particularmente, mirar, en *Farabeuf*, conlleva a percibir el éxtasis, el dolor y el sufrimiento emanados en el cuerpo del supliciado descrito a través de la mano de un escritor que lleva, a quien lee la novela, a dimensiones también angustiantes, porque: “El suplicio es una forma de escritura” (p.135).

Farabeuf supone la afirmación de la vida y la devastación de la discontinuidad a través de la participación en la ritualidad del sacrificio y en la ritualidad del recuerdo. El recuerdo en la novela se convierte en un rito, evidentemente porque es una repetición constante, a través de imágenes, del mismo acontecimiento. Según Bataille, “el mundo *sagrado* se abre a unas trasgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses”.¹⁵⁹ De esta manera, los recuerdos permiten acceder a un orbe sagrado. Son el complemento de un mundo objetivo y rutinario. Con ellos se trasgrede la realidad y se rompe el tiempo. Sin embargo, su duración es de un breve lapso –como la continuidad–, proporcionan un estremecimiento pasajero, porque no permanecen separados del presente, es decir de la discontinuidad. Al respecto, *Farabeuf* es un rito, es una repetición del mismo instante, donde los personajes y el lector participan, precisamente porque, de manera asidua, se les invita o requieren visualizar la imagen del suplicio,¹⁶⁰ de tal modo que les permita

¹⁵⁹ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 72.

¹⁶⁰ Dicha rememoración de la imagen del torturado en *Farabeuf*, se da a partir de otras imágenes que, en la novela, como se ve a lo largo de este trabajo, demuestran una analogía: el signo *liú*, la estrella de mar muerta, el sacrificio ritual-erótico de la mujer en Pekín, la representación en el Teatro instantáneo del Maestro

retornar al pasado: al mismo instante de la muerte soberana y compartida. *Farabeuf* es el rito, la recreación, el ciclo constatado a través de la palabra, inicial y final de la novela, “¿Recuerdas?”

En la ejecución del *Leng Tch'é* los participantes del rito se introducen a un espacio donde impera la desobediencia y ruptura de reglas y limitaciones (mundo sagrado) para dar a la víctima la eternidad de la vida, el tránsito de la discontinuidad a la continuidad, como puede observarse en *Farabeuf*:

Las gentes no aguardaban con anticipación. Iban llegando poco a poco cuando la ceremonia ya había empezado. Pero él estaba allí; como si siempre hubiera estado allí. No se percata uno a ciencia cierta de lo que pasa. De pronto surge de entre los curiosos con las manos atadas a la espalda. Todo en él, todo lo que le rodea, está tenso, como si fuera a romperse la realidad de un momento a otro (p.142).

La descripción en *Farabeuf* sobre la distribución de los verdugos y los espectadores destaca la importancia de éstos en el acto sacrificial. Se describe la función emitida por cada uno de ellos en el cuerpo del supliciado (*Vid.* pp. 144-148), al mismo tiempo que se menciona la impresión en los observadores. El sacrificio se convierte en un suceso de pavor, así como de éxtasis o arrobamiento:

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. De pronto ese cuerpo se cubre de sangre sin que hayamos podido darnos cuenta del instante preciso en que los verdugos le hacen el primer tajo. La fascinación de esa experiencia es total; esto sí es innegable. Cuando terminó el suplicio estábamos empapados (p.143).

Farabeuf, así como la contemplación de la fotografía. Según Abad, “cuando queremos recordar algo es necesario dirigirnos hacia una imagen que representa una situación actual. Esta imagen podría ser sensual, fantástica o terrorífica; esta es fundamental en el proceso rememorativo, pues a ella hemos de volver en instante posterior” (Luis Abad Carretero, *Instante, querer y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 78).

La cantidad de los verdugos en la fotografía corresponde con las líneas del hexagrama y el *t'ai ki*: "...son seis los verdugos que actúan sobre el cuerpo del supliciado, seis...como las líneas del hexagrama...*yin-yang*...como el *t'ai ki* también: la conjunción de dos seis..." (p.151). El número seis en *Farabeuf* alude a la dualidad presente en el universo, aquellas fuerzas fundamentales y opuestas que se encuentran en todas las cosas: lo femenino/masculino, la tierra/cielo, la oscuridad/luz, lo pasivo/activo, la absorción/penetración, el *yin/yang*. Por ello, en el sacrificio descrito en *Farabeuf*, dichas dualidades se reconocen tanto en la víctima como en el verdugo; uno y otro se complementan para adquirir lo que Bataille denomina "experiencia mística o interior" en el erotismo sagrado, es decir, la supresión del sujeto (verdugo) y del objeto (víctima) para poder llegar a serlo todo, de comunicarse, de perderse y de poseerse.¹⁶¹ Así, la atadura de las manos del condenado figura la imagen de la víctima consagrada al sacrificio, una especie de pertenencia del objeto para el sujeto, es decir del inmolado para el verdugo. Es, asimismo, la imagen de un individuo pasivo propiciado para un individuo o individuos activos. De este modo, el sacrificado obtendría, según Bataille, a través del desgarramiento de su cuerpo, una purificación, una experiencia interior y universal:¹⁶² "Tu cuerpo se queda solo en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y que sólo tú participarás del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente" (p. 135). El acto inicia, como en el acto sexual, con la desnudez y, a partir de ésta, se abre la estructura del ser cerrado o de la discontinuidad, que conducirá al espacio de la muerte y de la vida¹⁶³: "La

¹⁶¹ Cfr. Bataille, *La experiencia interior: seguida de Método de meditación y de Post-scriptum 1953*, op. cit., pp. 61-62.

¹⁶² Vid Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 40.

¹⁶³ Como se analizó en el capítulo I de este trabajo, Bataille establece una relación entre el acto del sacrificio con el acto sexual, dicha analogía se estudiará detalladamente en los siguientes apartados de este capítulo.

desnudez y la muerte son la misma cosa” (p. 142). Con la desnudez, se adjudica la revelación de la carne que, para Bataille, sustituye la vida ordenada del animal por la conmoción ciega de los órganos, más allá de la voluntad reflexiva de los verdugos o de los amantes:

- Cuéntame otra vez cómo se inicia la ceremonia.
- Lo llevan hasta la estaca con las manos atadas por la espalda.
- ¿El condenado mira al frente o al suelo?
- A veces mira a sus verdugos.
- ¿Opone resistencia?
- No; no opone ninguna resistencia...
- ¿Y luego que le hacen?
- Le arrancan la ropa. Queda completamente desnudo.
- La desnudez y la muerte son la misma cosa.
- Sí, el mismo rito (p. 141-142).

La mirada de la víctima semeja la de un santo embelesado por un éxtasis místico, es decir por una experiencia interior, un estado de enajenación, de suspensión o de meditación. Al abandonarse la víctima a sus verdugos, se destruyen los lazos de subordinación entre unos con otros; es decir, desde el discurso de Bataille, se destruye el orden de las cosas y los objetos. De ahí que “sacrificar no es matar, sino abandonar y dar”¹⁶⁴. Dar acceso a todo lo posible en lo imposible, es decir vida en la muerte, placer en el dolor, unión en la desunión. La muerte de un ser discontinuo la padecen igualmente los espectadores. La víctima muere, al mismo tiempo que los concurrentes participan y obtienen lo que la muerte les revela: la continuidad.

Según Bataille, sólo una muerte espectacular, realizada en una situación solemne y en colectividad, revela aquello que habitualmente está limitado y escapa de la atención: “Ese hombre parece estar absorto por un goce supremo, como el de la contemplación de un dios

¹⁶⁴ Bataille, *Teoría de la religión, op.cit.*, p. 52.

pánico. Las sensaciones forman en torno a él un círculo que siempre, donde termina, empieza, por eso hay un punto en que el dolor y el placer se confunden” (p. 149). El rito sacrificial representado reconoce un momento de éxtasis y comunicación entre quienes participan. Comprime un instante en el que se encierra y se desata todo, el único espacio y tiempo posible,¹⁶⁵ donde la violencia divinizada trasciende y eleva al ofrendado a un mundo sagrado, opuesto al mundo profano donde los hombres viven de manera limitada, rutinaria y razonable.

El sacrificio en *Farabeuf* se manifiesta como aquel acto que permite irrumpir el orden de las cosas o de los objetos, y que condesciende, por lo tanto, descubrir la experiencia de la soberanía; aquella vivencia donde se sacrifica la utilidad al que es reducida la víctima en el mundo del trabajo. Lo que se sacrifica, lo que se lleva a la pérdida, es el objeto. En palabras de Bataille: “El sacrificio devuelve al mundo sagrado lo que el uso servil ha degradado, profanado. El uso servil ha hecho una *cosa* (un objeto) de lo que, profundamente, es de la misma naturaleza que el *sujeto*, que se encuentra con el sujeto en una relación íntima”.¹⁶⁶ Así, en *Farabeuf*, el sacrificio es el mejor medio para la destrucción, para negar una relación utilitaria entre los hombres (de ahí también la importancia del acontecimiento para los personajes). En eso reside su significado; en eso reside la libertad de perderse y no de acumular riquezas: “Pretendes descubrir mi significado y te horroriza la sangre que mana de mi cuerpo y a la vez te fascina porque en su contemplación crees redimirte. No alcanza la distancia que hay entre tú y yo para contener ese grito diminuto de la muerte...” (p. 138). La

¹⁶⁵ Con la fotografía del supliciado, Elizondo muestra también lo que Georges Bataille manifiesta en *Las lágrimas de Eros* respecto a la gruta de Lascaux; es decir, que con dichas figuraciones antiguas se manifiesta el conocimiento angustioso, y fascinante, del hombre por la muerte, así como la oposición del mundo de la muerte en relación con el de la sexualidad, el juego y el ocio.

¹⁶⁶ Bataille, "La noción de gasto", *La parte maldita precedida de la noción de gasto*, op. cit., p. 33.

víctima y demás participantes, al introducirse en el sacrificio, suspenden su categoría como objetos. El mundo sagrado o soberano en *Farabeuf* revela la inmediatez, pues el movimiento precipitado y contagioso de la violencia y de la trasgresión anula el tiempo de duración, y aparece el instante milagroso, el de la Nada.

Al respecto, el sacrificio realizado a Fu Chu Li se convierte en una representación, en una escenificación repetida de la muerte. Al presenciar la muerte de Fu Chu Li, los asistentes comparten la angustia de su perennidad. Dicha representación refleja una intensa relación del hombre con el universo; el espectáculo revela su realidad al espectador, “del que se solicita no la mera contemplación, sino su participación en esa suerte de ceremonia iniciática que se le propone”.¹⁶⁷ Es una manera de devolver al hombre a su concepción primigenia, reintegrándolo en lo terrenal y espiritual, a su parte animal. Asimismo, al acceder a dicha ceremonia, rito o fiesta, los participantes traspasan su personalidad, por ello el sexo del mártir se desconoce y fragmenta el de los demás: “Es una mujer. Eres tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío. Nos hemos equivocado radicalmente, maestro. Nos engañan las sensaciones. Somos víctimas de un malentendido que rebasan los límites de nuestro conocimiento” (p. 150). En *Farabeuf*, Elizondo juega con la personalidad. Muestra a un hombre en el preciso momento de su muerte, que puede ser una mujer a la vez; si esto ocurre, ¿quién es entonces aquel hombre que representa el acabamiento? Es un hombre que trasgrede los límites de su cuerpo a través del erotismo sagrado, y que concede a aquellos que lo contemplan liberar un infinito goce.

¹⁶⁷ Carmen Márquez Montes, “Teatro y Ritualidad”, *Arte, Investigación y Creación Escénica*, Universidad de las Palmas, España, p. 1. Disponible en http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/255/teatroyritualidad_carmenmarquez.pdf.

El capítulo VII de *Farabeuf* concluye con la representación de la imagen del signo *liú* de la escritura china (六), el cual, según el discurso, “es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar” (p. 154).¹⁶⁸ Esto reconoce un eje de relación de imágenes que se convocan a lo largo de la novela por los personajes hombre y mujer. La novela funciona, al respecto, como un juego de espejos en el que todos participan: los personajes, el lector y el escritor, ya que: “En la contemplación de ese éxtasis [está] figurado [el] propio destino” (p. 122). No se olvide que la muerte implica la conciencia que se tiene de ella. Se percibe el paso que hay de estar vivos a ser un cadáver, es decir el destino. El cuerpo corrompido testimonia la violencia que demuele a todos los hombres.¹⁶⁹

Según se vio, para el análisis de este apartado se confirió centralidad a la fotografía del *Leng Tch'é* en *Farabeuf*, por lo que utilizaré este mismo para argumentar cómo dialoga intertextualmente la presencia de dicha fotografía en relación con Georges Bataille.

Aun cuando no se menciona el autor ni la obra de la cual es tomada la fotografía del suplicio, se distingue información de tipo textual que remite a ellos a lo largo de toda la novela, esencialmente la alusión del sacrificio de Fu Chu Li en Pekín. En este sentido, el sacrificio, como mencioné antes, tiene presencia en la novela no sólo por medio de la imagen sino también a través de la interacción de actores (víctima-verdugo, espectador) y conceptos, tales como el de la muerte, la violencia, la trasgresión, el dolor, el placer, el instante, la discontinuidad, la continuidad. El lector se va percatando que se trata del suplicio que se refiere en *Las lágrimas de Eros* de Georges Bataille. Según se ha visto, el escritor francés

¹⁶⁸ Algunos de los críticos que enfatizan la relación entre el signo *liu* y la fotografía del suplicio en *Farabeuf*, son Fernando Guerrero y Elba Sánchez Rolón, como puede leerse en sus textos ya referidos.

¹⁶⁹ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit. p. 48.

reconoce la relevancia del sacrificio en su filosofía sobre el erotismo, es decir en la mayoría de sus obras; por lo que es indudable no distinguir la relación intertextual entre *Farabeuf* y Bataille. El texto de Elizondo, recordemos, retoma el hecho histórico que rodea la tortura de Fu Chu Li referido en *Las lágrimas de Eros*, pero con otras características, lo que permite reconocer los fines de cada autor respecto a su obra: estéticos, literarios, filosóficos, históricos.

Como vemos, en *Farabeuf* se distingue el sacrificio de Fu Chu Li de manera plástica, pero también de forma descriptiva-narrativa. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, a este tipo de representación en la literatura, se le conoce como *écfrasis*, es decir el fenómeno donde se construye “una suerte de objeto plástico verbal que entra en complejas relaciones de identidad y otredad con el objeto plástico del que se quiere representación y con el texto/contexto en el que la *écfrasis* ha sido inscrita”.¹⁷⁰ Al respecto, si la *écfrasis* se manifiesta cuando un texto verbal representa un arte visual, al que lee cual si fuese un texto, es claro que se habla de una relación entre dos obras, es decir de una intertextualidad. Sin embargo, como señala la misma Pimentel, si a su vez la intertextualidad se define mínimamente como la presencia de un texto verbal en otro, es viable utilizar el término intermedialidad para este tipo de relaciones. La autora especifica que el concepto intermedialidad es utilizado por Peter Wagner en *Icons –Texts- Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996), mismo que a su vez lo clasifica como una subdivisión de la intertextualidad. La intermedialidad pone en juego por lo menos dos medios de significación y de representación.¹⁷¹

¹⁷⁰ “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 4, Nueva Época, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 284.

¹⁷¹ *Cfr. Ibidem*, p. 283.

En *Farabeuf* de Salvador Elizondo es evidente la construcción de un texto écfrástico, a partir de la fotografía del *Leng Tch'é*. Debido a que el texto écfrástico se resuelve en aquella práctica textual conocida como descripción, es decir, en un sentido etimológico, de un deseo de de-*scribir*, de escribir a partir de, así como también con el intención de re-presentar, de volver a mostrar el objeto plástico,¹⁷² la *écfrasis* en *Farabeuf* se manifiesta principalmente en el capítulo VII, donde se detalla el proceso sacrificial de Fu Chu Li. Sin embargo, asimismo, a lo largo de toda la novela hay fragmentos de *écfrasis* que representan ese sacrificio. El resultado se resuelve en un trabajo creativo del escritor mexicano para dialogar intertextualmente con la fotografía de *Las lágrimas de Eros* de Bataille –su significación–, la cual, según se verá, permite la relación temática entre las distintas dimensiones espacio-temporales de la novela. Puesto que la fotografía insertada en la novela tiene existencia real y no ficticia, la *écfrasis* en *Farabeuf* es de tipo *referencial*, de acuerdo con la teoría de Luz Aurora Pimentel.

Debido a la significación de la fotografía en relación con el erotismo, y la cual, según se verá, permite identificar la interacción temática entre las distintas dimensiones de la novela, de manera general, la *écfrasis* en *Farabeuf* se mira como una estrategia del escritor mexicano para manifestar el vínculo intertextual con la filosofía del erotismo de Bataille. Dichas dimensiones se presentan de manera fragmentada en el cuerpo textual de *Farabeuf*, lo que alude, en parte, a la descripción y a la representación de la fotografía. Pensemos, si en la fotografía se ilustra un hombre que está siendo desollado, y quien a su vez ya ha sido mutilado en algunas partes de su cuerpo, el escritor mexicano también presenta su texto por

¹⁷² Cfr. *Ibidem*, p. 282.

trozos, por pedazos, he ahí, igualmente, la *écfrasis* en la novela. La imagen del *Leng Tch'é* se encarna en el mismo texto.

En el capítulo VII de *Farabeuf*, tal como se lee, se distingue mayoritariamente a la *écfrasis*: se describe el proceso del sacrificio, la distribución de los verdugos en torno al eje del supliciado, y la sensación de la víctima y los verdugos. Sin embargo, como cierta relación intertextual, el texto ecfástico en la novela presenta discrepancias textuales que transforman/deforman el objeto plástico que ha sido representado. En el mismo capítulo VII, y demás secciones de *Farabeuf*, la voz narrativa deforma la descripción de la fotografía a través de la *écfrasis*; de este modo, se lee lo que ocurre fuera del encuadre: buitres que se acercan al espectáculo, palomas carnívoras que son alimentadas por un hombre, faroles que se iluminan bajo la lluvia, dos personas –un hombre y una mujer (un médico y su asistente) que presencian y fotografían la ejecución de Fu Chu Li en Pekín (*Cfr.* p. 136). Aquí se reafirma la definición de la *écfrasis*, es decir la construcción de un objeto plástico verbal que encierra relaciones de identidad con el objeto plástico, pero también con el texto/contexto en el que ha sido inscrita. Recordemos que en *Farabeuf* se narra la historia de un hombre y una mujer que duplican su identidad en distintos momentos y espacios, a raíz de la contemplación de la muerte de un hombre, de Fu Chu Li. Ese hombre y esa mujer son precisamente los que se distinguen en la *écfrasis* del capítulo VII, por lo tanto en toda la novela. La *écfrasis* en *Farabeuf*, como dije antes, es acoplada a la historia y a los fines estéticos, literarios y filosóficos que el autor pretendió conseguir.

Es claro que en el acto mismo de describir, de volver a representar, el escritor debe seleccionar, reorganizar, y resignificar el objeto plástico representado para crear un nuevo texto, y que el lector también resignifica ambos textos, el plástico y el écfástico, de acuerdo

con el contexto verbal en el que se inscribe el texto efrástico, y también con el conocimiento previo sobre el elemento plástico al que se refiere la representación. Al respecto, y como señala Luz Aurora Pimentel, la percepción del objeto plástico afecta nuestra lectura del texto efrástico. La autora distingue algunas maneras: a través de un *incremento icónico* y a través de la *fijación de la imagen* o del *impulso narrativo* que dinamizan al objeto de la representación.¹⁷³ Tiene que ver, en este sentido, evocar un cuadro para caracterizar a un personaje o personajes, como sucede en *Farabeuf*, en el cual también caracteriza el ambiente que rodea a dichos personajes. La evocación de un cuadro en *Farabeuf* (de la fotografía) permite, asimismo, manifestar la analogía entre el sacrificio, el erotismo y la cirugía en la novela. Ese impulso narrativo que dinamiza el texto visual en el texto de Elizondo es el que posibilita que la fotografía del suplicio funja como hilo conductor de las distintas dimensiones espacio-temporales. Sin duda, y como señala Pimentel, al dinamizar la descripción, con el texto efrástico se construye un relato donde no necesariamente lo hay. “La pintura figurativa, por el solo hecho de representar acción humana, tiene un potencial narrativo que el texto efrástico tiende a realizar.”¹⁷⁴ En *Farabeuf*, este potencial narrativo de la imagen, manifiesta la historia de la aniquilación de un hombre y una mujer, de un verdugo y su víctima. El mundo representativo de la fotografía se instala en otro plano, en el de la diégesis circundante. Los personajes de la fotografía del *Leng Tch'é* se animan, trasgreden el marco que determina su presencia ficcional, y se interrelacionan con ese otro mundo ficcional del cual, aparentemente, eran sólo personajes pintados que ornamentaban el texto literario del escritor mexicano.

¹⁷³ Cfr. Pimentel, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, art. cit., p. 286.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 287.

Además de mirar a los personajes de la fotografía como personajes mismos de la novela, el escritor mexicano también recurre al Dr. Farabeuf histórico para construir la historia de un suplicio en *Farabeuf*. El hombre chino Fu Chu Li, el Dr. Farabeuf, los verdugos, una mujer, el decreto de la ejecución, las referencias históricas del sacrificio, así como demás elementos plásticos, enriquecen y transforman el sentido de la novela a propósito del erotismo. Dichas discrepancias –datos históricos y ficticios– favorecen, por lo tanto, la resignificación del objeto plástico representado: se lee un nuevo texto a través de la *écfrasis*.

Por otra parte, en la relación intermedial, como en la intertextual, también se manifiestan las modalidades de la cita y de la alusión,¹⁷⁵ las cuales designan distintos niveles de presencia de la imagen o imágenes en un texto. En el caso de *Farabeuf* se distinguen ambas modalidades. La primera, a partir de la *écfrasis* de la fotografía; la segunda, cuando se remite de manera implícita –huellas textuales en la novela– a las significaciones del erotismo condensadas en la imagen, así como demás peculiaridades respecto a la fotografía, tales como la referencia histórica, el nombre del suplicio (*Leng Tch'é*), el nombre de la víctima (Fu Chu Li), el nombre del periódico, el decreto de la ejecución.¹⁷⁶ Como se pudo observar, estas alusiones forman parte del texto ecfrástico en *Farabeuf*. Conviene mencionar que en la relación intermedial el efecto de dichas modalidades en el texto es de otra naturaleza. Cuando se cita parte de un texto dentro de otro texto, el primero experimenta una serie de transformaciones debido al nuevo contexto en el que se introduce, pero las palabras como tales son las mismas; por su parte, cuando se cita un objeto plástico, la transformación es de otro orden, “en su relación con el texto verbal la imagen evocada puede desembocar en

¹⁷⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 283.

¹⁷⁶ *Vid supra* de este mismo apartado.

un verdadero *iconotexto*”,¹⁷⁷ aun cuando la imagen no esté materialmente presente en el texto, como sucede con los demás capítulos de *Farabeuf*.

La presencia de la fotografía del *Leng Tch'é* en la novela es uno de los elementos que manifiestan el diálogo intertextual entre *Farabeuf* y la filosofía del erotismo de Georges Bataille. Dicho elemento es reelaborado por el escritor mexicano a través de la *écfrasis*, no sólo en el capítulo VII sino en toda la novela, lo que permite la correlación entre las distintas dimensiones espacio-temporales. La imagen de la fotografía también presenta una relación con demás objetos-signos que también se distinguen en el texto de Elizondo. Por su parte, los nueve capítulos, y la misma estructura de la novela, la cual gira en torno a un instante, el de la muerte— como los verdugos representados en la fotografía—, manifiestan, asimismo, las características que Elizondo concibió en la imagen del dolor, la muerte y el erotismo, ilustrada en *Las lágrimas de Eros*.

2.2.2 La casa en París: violencia y trasgresión

La segunda escena corresponde a la realizada en la casa en París, ubicada en la *3 rue de l'Odeón*. Ésta se desarrolla en la espera de una mujer por la llegada del Dr. Farabeuf. La mujer convoca la presencia de éste, incitada por la contemplación de la fotografía del *Leng Tch'é*. Dicho espacio se configura por una evidente interacción de los personajes con los objetos que ahí se encuentran y que condicionan el sentido de la escena: una escalera, la fotografía del supliciado, un espejo, el signo *liú* trazado en la ventana, el cuadro renacentista *Lo sagrado y lo profano*, una mesilla de mármol, el instrumental del Dr. Farabeuf. La

¹⁷⁷ Peter Wagner cit. por Luz Aurora Pimentel “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, art. cit., p. 283.

ascensión de Farabeuf por la escalera, imagen con que da inicio la novela, acentúa un gesto activo del personaje masculino, a diferencia de la pasividad de la mujer, quien espera la llegada de Farabeuf mientras juega a la *ouija* o al *I Ching*. Farabeuf entra a la casa, sube la escalera e ingresa al salón donde efectuará una cirugía u operación quirúrgica-erótica sobre la mujer. El salón funge como centro de acción de los personajes.

El acontecimiento del suplicio del hombre chino en Pekín adquiere un valor especial, debido a la fotografía hallada y a los recuerdos de los personajes sobre dicho suceso: la fotografía es el elemento que desata el deseo de la mujer por reencontrarse con el Dr. Farabeuf:

No... es preciso no sólo recordar el rostro de aquella mujer vestida de blanco –o de negro quizá– sino también las circunstancias y los objetos que la rodeaban en el momento en que decidió entregarse urgida por la excitación que le había provocado la contemplación de una imagen que había tenido ante los ojos durante largo tiempo mientras caía la lluvia –se supone– antes de llamar por teléfono y proferir la fórmula convenida; una imagen imprecisa en la que se representaba, borrosamente, un hecho incomprensible, o tal vez terriblemente claro (pp.17-18).

Como puede leerse, la fotografía del suplicio aparece en la casa como una imagen indefinida y borrosa; lo que acentúa el paso del tiempo en la vida de los personajes, quienes presenciaron en el pasado, el acontecimiento en Pekín:

Usted está en contacto con esa esencia inmutable hasta cierto punto que es el cuerpo –maloliente o perfumado, terso o escrofuloso–, pero siempre el mismo en realidad; los órganos, para los efectos del interés que en usted provocan, son iguales ahora que entonces y la lluvia que empaña los cristales o que empapa los hombros de su abrigo es ¿o no? la misma lluvia que caía en Pekín aquel día en que usted, acompañado de su amante (sí, doctor Farabeuf, de su *amante*), con grandes trabajos, tratando de que su aparato fotográfico no se mojara, profiriendo las mismas imprecaciones e interjecciones que profieren en nuestros días, aun en los lugares públicos, los obreros y la gente de la clase inferior adicta a los partidos radicales, se abrió paso a codazos y empujones entre una muchedumbre estupefacta hasta conseguir profanar y perpetuar esa imagen única en la historia de la iconografía erótica-terrorística (p. 70-71).

La imagen del hombre desnudo y sangrante de la fotografía del *Leng Tch'é* asedia a los personajes. No pueden olvidar la expresión de aquel rostro. La fotografía es la que permite a los personajes habilitar dimensiones trágicas y desorganizadas:

Y antes de aquel encuentro inexplicable me hubieras dicho que no bastarían todos los espejos del mundo para contener esa sensación de vértigo a la que te hubieras abandonado para siempre, como te abandonas a la muerte que reflejan los ojos de ese hombre desnudo cuya fotografía amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas. Es por ello que quisieras que todos los espejos reflejaran tu rostro, para sentirte más real, ante ti misma, que esa mirada demente que ahora ya siempre te acecha (pp. 51-52).

Los ojos del supliciado, ojos de un moribundo, son a la vez los más cerrados y abiertos: designan a lo otro, a la intimidad del mundo interior. *Farabeuf* presenta al lector la mirada de un hombre al borde de la muerte; sin embargo, el interior de esta mirada, su significado, es proyectada a los personajes-espectadores de la fotografía, de tal manera que son ellos quienes obtienen la facultad de verse a sí mismos en ella, es decir, que sus miradas traspasan el límite, allí donde brota el fulgor y es abolida la individualidad del ser: “Eres tú. Tú. Ese rostro contiene todos los rostros. Ese rostro es el mío” (p. 150).

La presencia del Dr. Farabeuf en la casa en París tiene como propósito la repetición del acto datado en 1901; en consecuencia, hay una recreación, una actualización del sacrificio auxiliado con el acto de la memoria de los personajes. En este ejercicio, se combinan las condiciones del rito con las habilidades quirúrgicas del personaje. El Dr. Farabeuf violentará el cuerpo de la mujer en similitud con el sacrificio efectuado a Fu Chu Li en Pekín:¹⁷⁸

¹⁷⁸ Como mencioné antes en “Las lecturas sobre el erotismo en *Farabeuf*”, la violencia del Dr. Farabeuf sobre la mujer manifiesta la relación entre las peculiaridades de la cirugía y el sacrificio en la novela, aspecto que ha sido observado por los críticos de la misma.

Farabeuf se dirigió hacia el pasillo, con la cuchilla en alto: un gesto religioso, inexplicable y como premonitorio de un crimen [...]. Iba al encuentro de la enfermera que lo aguardaba inmóvil en el fondo de aquel pozo de sombra, dispuesta a un sacrificio inconfesable [...]. La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito, su grito, un grito que hizo caer la noche definitivamente y que despejó el cielo (p. 83).

Como se lee, Farabeuf personaje es quien se dirige hacia la enfermera; ella se comporta pasivamente, a la espera, imagen que revive el rol de los partícipes en el sacrificio. Asimismo, la cuchilla del Dr. Farabeuf es el instrumento que asimila la actividad del médico con la del verdugo: es un artefacto de cirugía, así como uno de tortura. De esta manera, es el médico-torturador quien penetra –después de haber traspasado dos umbrales de la casa de París: la verja del jardín, la puerta de la casa– a la sala, para encontrar a la paciente-víctima. Penetrar en *Farabeuf* implica introducirse al espacio más íntimo para el desvelamiento. Se tienen que abrir y cerrar resquicios. Farabeuf no sólo penetra el tercer umbral, la puerta del salón, sino también, a través de la violencia, el cuerpo y espíritu de la mujer, cuyo grito manifiesta un rompimiento de la realidad a través del acceso a lo desconocido, ya que “desde el momento en que es consagrada y durante el tiempo que separa la consagración de la muerte, la víctima penetra en la intimidad de los sacrificantes y participa en sus consumaciones: la víctima es uno de ellos”.¹⁷⁹ En efecto, la víctima-mujer volverá a hallarse sola al salir de aquel orden intangible, aquel que dura un instante, un minuto nueve segundos. Del mismo modo que la incorporación de la fotografía del supliciado en *Farabeuf*, la identidad del Dr. Farabeuf tiene un referente extratextual. Históricamente, el doctor Louis Hubert Farabeuf (1841-1910) es considerado uno de los grandes maestros de la escuela quirúrgica francesa de su época. Fungió como profesor de Anatomía de la Facultad de Medicina de París a partir de 1876, así

¹⁷⁹ Bataille cit. por Salvador Elizondo, “Introducción”, en Georges Bataille, *Madame Edwarda*, op. cit., p. 17.

como miembro de la Academia de Medicina Francesa desde 1897. Además, escribió varios textos de medicina, entre ellos *Précis de manuel opératoire* (1872), libro que se menciona en la novela. La implicación de este personaje histórico en el universo ficcional de la novela permite a Elizondo articular una relación que refuerza la configuración del erotismo. Así, en correspondencia con la actividad del médico, y particularmente de la cirugía, el sacrificio, desde Bataille, es un acto de violencia trascendente que permite al hombre poder subsistir. Con ambos actos se revela la desnudez corporal, se penetra la profundidad del cuerpo (se realizan cortes o incisiones), se derrama sangre y se enfrenta a la muerte. Inevitablemente, el cuerpo se entrega a aquel o aquellos que tienen el poder para vulnerarlo.

Por lo anterior, en el sacrificio efectuado a Fu Chu Li, la violencia se genera a través de las cuchillas de los verdugos que, según Farabeuf, son blandidas con una gran destreza y hábito manual. Las cuchillas aludidas tienen similitud con los instrumentos quirúrgicos de un cirujano, que cortan o hacen incisiones en el cuerpo. Precisamente, esta similitud se manifiesta en la descripción del suplicio:

- Cuéntamelo pues; ¿cómo empieza la ceremonia? ¿El paciente ofrece resistencia a sus médicos?
- No; el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado.
- Dime, dímelo ahora: ¿sonríe cuando le aplican por primera vez la cuchilla en la carne?
- Sí, en cierto modo sonríe... sonríe de dolor (p. 140).

La semejanza entre el acto del sacrificio con la cirugía, permite distinguir al cuerpo como aquella entidad que se abandona pasivamente al sujeto que lo purificará o curará. Al respecto, en la elaboración artística del texto, se incorpora la actividad del médico para reconocer, del mismo modo que en la inmolación, aquello que Bataille alude en relación con el erotismo:

cuerpo, violencia, observación, dolor, disección, purificación. Suplicio y cirugía coinciden en *Farabeuf* en la medida en que lidian con la vida y con la muerte. El cuerpo, en ambos casos, es violentado: “es curioso ver cuán resistente es la carne de nuestro cuerpo; es preciso ver la magnitud del esfuerzo que desarrolla el Dignatario antes de poner al descubierto las costillas del hombre, para comprender cuál es exactamente la capacidad y la resistencia de la carne” (p. 144). En *Farabeuf* se significa el dolor como un mediador entre la vida y la muerte; se da a la muerte el retoño de la vida, y a la vida, la abertura de la muerte, en la analogía sacrificado-paciente. Esta visión se manifiesta con el ejercicio de la violencia o crueldad con la que es agredido terapéuticamente el cuerpo humano con la cirugía, para hacer de éste un espacio plenamente visible, abierto, como en lo sagrado, a lo ilimitado: aquel lugar donde las contrariedades y la verdad se resuelven; por ello, “el paciente se abandona al suplicio. Él sabe cuál es su destino. En su entrega está su significado” (p. 139).¹⁸⁰

Interesa mencionar que dicha relación se hace notoria, incluso cuando se leen, en *Farabeuf*, indicaciones o citas del texto médico *Précis de manuel opératoire*, recuperadas en la novela, así como de otro libro ficticio llamado *Aspectos Médicos de la Tortura China*, donde el Dr. Farabeuf supuestamente estudia el *Leng Tch'é* en Pekín y lo ilustra: Ese libro... ¿recuerdas? [...] *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise...Précis su la Psychologie...no, Physiologie...* y luego decía algo así como: *renseignements pris sur place à Pekin pendant la revolte des Chinois en 1900...* el autor era L.H Farabeuf... *avec planches et photographies hors texte...* Esto es lo que yo recuerdo (p. 23). Nuevamente encontramos en la novela, un texto fragmentado. Como el decreto de la ejecución en Pekín, Elizondo acude a los vacíos

¹⁸⁰ En este sentido, el lector también cumple la función de cirujano, pues abre y desmenuza al texto en dimensiones espacio-temporales; así como, en símbolos, imágenes y demás elementos presentes en *Farabeuf*, como si fueran órganos o injertos, para comprenderlo.

textuales para introducir parte de un libro ficticio del Dr. Farabeuf: *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*. Aun cuando se refiere un libro no real, se hace hincapié, como con la orden textual de la ejecución del chino en Pekín, a la imposibilidad del pensamiento y de la escritura de poder decirlo todo. Elizondo reflexiona básicamente en relación al filósofo Georges Bataille y al médico Louis Hubert Farabeuf, para escribir su novela. No obstante, agrieta la literatura, real y ficticia de estos; asigna un ritmo al uso de la lengua, lo que manifiesta la destrucción de la mera instrumentalidad de las palabras, la experiencia del no-saber absoluto, revelados en esos vacíos textuales que, como la realidad misma, se tornan escasos para el sentido. Los vacíos en *Farabeuf* revelan acaso el silencio, eso que el lenguaje no alcanza a nombrar, a describir todo lo que hay, pues: “El mundo es siempre más rico que el lenguaje, en particular si de un inmenso desorden tomamos una perspectiva captada instantáneamente. Entonces, el lenguaje empobrece lo que es, y debe hacerlo, pues sin ello no podríamos entrever lo que de entrada no es visible”.¹⁸¹ La soberanía, en este sentido, y como he mencionado, se manifiesta asimismo a través del lenguaje; en el caso de la literatura, por medio de lo poético, es decir, una experiencia que deja una huella más allá de lo descriptible.

En la escena de la casa en París, la voz narrativa construye, desde la ambigüedad, la emulación del sacrificio en el cuerpo de la mujer, conjugando las habilidades quirúrgicas de Farabeuf en analogía con las “habilidades manuales de los verdugos”. El acto quirúrgico-erótico referido, se realiza en un espacio cerrado en el que la mujer espera pasivamente el sacrificio. De esta manera, los personajes cumplen con lo señalado en la teoría de Bataille:

En el movimiento de disolución de los seres, al participante masculino le corresponde, en principio, un papel activo; la parte femenina es pasiva. Y es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido. Pero para un participante masculino la disolución de la parte pasiva solo tiene un sentido: el de preparar una

¹⁸¹ Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 112.

fusión en la que se mezclan dos seres que, en la situación extrema, llegan juntos al mismo punto de disolución.¹⁸²

La mujer espera la llegada del Dr. Farabeuf, porque es ella quien debe preparar aquella disolución que los conducirá al desfallecimiento, representado en la operación quirúrgica-erótica en analogía con el sacrificio; pues, como lo señala Bataille, en la antigüedad, la parte femenina del erotismo aparecía como la víctima, mientras que la masculina, como el sacrificador, es decir que uno y otro se desvanecían en la continuidad a través de la destrucción:¹⁸³ “¿Quién eres tú que así te olvidas de ti misma? Un cuerpo atado a una estaca sanguinolenta. Un grito en la mitad de la noche que despeja los cielos, un cuerpo inmóvil que espera la llegada de la muerte junto al quicio de una puerta pintada de blanco” (p. 158).

Ahora bien, la puerta de la recámara de la casa en París funciona, de igual forma, como una apertura al mundo sagrado de los personajes. Otorga, además, un espacio íntimo, cerrado a los ojos de los demás. Según ya mencioné, algunos de los elementos utilizados por Elizondo para presentar su novela como una ceremonia, y que aparecen significativamente en la casa *3 rue de l'Odeon* son, el espejo, el signo *liú* figurado en la ventana, y un cuadro del pintor renacentista Tiziano titulado *Lo sagrado y lo profano*.¹⁸⁴ Al considerar que una ceremonia ritual o sacrificio representa la muerte de la víctima, así como su revelación a todos aquellos que participan, dichos elementos auxilian el espejismo que conduce a la identificación víctima-sacrificador, y viceversa. En *Farabeuf*, según señala Glantz:

¹⁸² Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 22.

¹⁸³ *Vid supra*.

¹⁸⁴ Para el análisis de este apartado, únicamente se utilizarán estos objetos referidos; se omitirán la escalera, la *ouija* o *I Ching*, el clatro, la mosca, el periódico, los libros, la mesilla de mármol, el instrumental del Dr. Farabeuf, las cortinas de terciopelo, muy importantes en la novela. La omisión de estos últimos, se debe, a propósito del erotismo, a que no apoyarán para analizar el reflejo de los personajes sobre su propia muerte y concebir, de esta manera, lo que Bataille denomina “lo sagrado”.

se acumula[n] objetos, se almacena[n] sonidos y se ejecuta en el reflejo; los objetos se presentan reiteradamente como en los dramas calderonianos y su fragmentación significativa se aclara a lo largo del libro cuando van adquiriendo diversas connotaciones y representando nuevas claves para revelarnos poco a poco su simbolismo.¹⁸⁵

A través del espejo colocado frente a la mesa de mármol, la mujer observa las acciones del Dr. Farabeuf en su operación quirúrgica-erótica: “En medio de todo esto hay un espejo enorme con un marco dorado y una mirada inexplicable—tal vez mi propia mirada—, una mirada turbadora que acecha el quicio sin comprender el verdadero significado de esta escena. Sin saber ni siquiera si esa mirada es el reflejo de mi propia mirada en el espejo” (p. 90). Con el espejo, el acto quirúrgico-erótico efectuado con el instrumental del Dr. Farabeuf, además de reflejarse, se repite, cual si fuera una representación ritual de la muerte. El Dr. Farabeuf, al ocupar el papel de los verdugos, figura su propia muerte en la mujer, quien al mismo tiempo se apropia de la identidad del supliciado de la fotografía: “Es preciso un sacrificio infinito para escapar de esa muerte que nos mira de frente desde ese rostro tumefacto y alerta, desde ese rostro en el que se retrata la muerte como en un espejo; desde ese rostro que es la materialización de nuestro deseo” (p. 103).

Al ser conscientes los personajes de su perennidad, el rostro del supliciado figura su propia muerte. Dicha identificación, condesciende su entrada en el juego del erotismo, es decir, en un pasaje que va de la continuidad a la discontinuidad, o de la discontinuidad a la continuidad; además, como lo expone Bataille, en aquel espacio se supera el dolor y el temor a la muerte.¹⁸⁶ Aparte de esto, el hombre y la mujer cuestionan constantemente frente al

¹⁸⁵ Glantz, ensayo citado, p. 18.

¹⁸⁶ Los términos continuidad y discontinuidad de Bataille en *Farabeuf* de Salvador Elizondo han sido observados, como señalé en el apartado 2.1, por Luz Elena Gutiérrez de Velasco, sin embargo no los desarrolla de manera amplia en su investigación.

espejo quiénes son; esto con relación a que, siendo el sacrificio una analogía de la actividad sexual, es un “momento de crisis del aislamiento”, de desdoblamiento y cuestionamiento:¹⁸⁷

Ella, desde el fondo del pasillo, se pregunta la misma pregunta mientras nos mira reflejados turbiamente en ese espejo. El espejo apenas nos refleja.

¿Es que somos la imagen de una fotografía que alguien, bajo la lluvia, tomó en aquella plazoleta? ¿Somos acaso nada más que una imagen borrosa sobre un trozo de vidrio? ¿Ese cuerpo infinitamente amado por alguien que nos retiene en su memoria contra nuestra voluntad de ser olvidados? (p. 87).

Con el espejo, la identidad de los personajes se desdobra. De ello emana la imagen borrosa de quien es reflejado en el espejo (y en la novela misma). Un “somos” involucra al ser en general, por lo que el lector, como los personajes, se enajena. No obstante, éste es sólo uno de los instrumentos de los que se apoya Elizondo para que su novela funcione como un rito espectacular de la muerte. Lo que fragmenta a los personajes es el efecto interior de aquel acontecimiento en el que son presos de la excitación y sufrimiento extremos efectuados por la violencia. La existencia de uno se vuelve perceptible para el otro; la distinción y abismo que anteriormente los separaba, se destruye. En cierto sentido, desde el erotismo, el ser se pierde objetivamente: el sujeto (verdugo/hombre) se identifica con el objeto (víctima/mujer) con que se pierde, y viceversa.

Respecto al signo *liú* (la figura que traza la mujer en la ventana de la casa en París), además de representar un signo ambiguo por su ilegibilidad en los vidrios empañados de la ventana, remite a un ideograma de la escritura china y a la disposición de la víctima y los verdugos de la fotografía del supliciado: “La disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en un espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también

¹⁸⁷ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 104.

la representación equívoca de un ideograma chino, un carácter que alguien ha dibujado sobre el vaho de los vidrios de la ventana, de eso no cabe duda” (p. 154), la mujer observa al Dr. Farabeuf acercándose hacia la casa a través del trazo de este signo. Igualmente, él logra percibir, a través del mismo, a la mujer. Una vez más, la voz narrativa se vale de un elemento plástico para enfatizar la presencia de la muerte en *Farabeuf*; esto debido a la similitud de los trazos de dicho signo con la imagen del supliciado y los verdugos. El signo *liú* semeja una representación del cuerpo, es decir aquella materia que puede ser corrompida, violentada o fragmentada, por la muerte: “...la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado” (p. 135).

Por medio de dicho signo se asocia también a los personajes con los participantes del suplicio en Pekín. Recordemos el número de verdugos que torturan a Fu Chu Li: seis, quienes forman un hexágono a su alrededor; el ideograma convoca esa disposición: “es el número seis y se pronuncia *liú*” (p. 154). Como lo menciona Sánchez Rolón, al formar los verdugos una figura hexagonal de tortura, representan también el *Tai ch'i* o totalidad, es decir la unión de un 6 (*yin*) y un 9 (*yang*)¹⁸⁸. El *Tai ch'i*, en la filosofía del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, es la imagen de un círculo subdividido en luz y tiniebla, representaciones del *yin* y del *yang*:



Figura 2: *Tai Ch' i*

En este argumento, el *yin* se asocia con la oscuridad, mientras que el *yang* con la claridad. Estos mismos poseen valores numéricos según el *I Ching*, los cuales son analizados

¹⁸⁸ Vid *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo, op. cit.*, p. 51.

brevemente por Rolando Romero: “El seis y ocho son *yin*, el siete y nueve son *yang*. Los *ying* y *yang* también pueden encontrarse en una etapa de transformación, por ejemplo, al amanecer, cuando la oscuridad se empieza a mezclar con la luz del día, o al anochecer, cuando la luz del día se hace menos clara”.¹⁸⁹ Al respecto, en *Farabeuf*, dicha dualidad unifica a la mujer con el hombre, a la víctima con su verdugo, o bien, al número seis con el nueve.¹⁹⁰ La mención constante del número seis en la novela verifica la relación de ciertos elementos con el *ying* del *I Ching*. Recordemos lo anteriormente dicho: son seis los verdugos que violentan a Fu Chu Li; la posición de los mismos figura un contorno hexagonal sobre el torturado; la mujer de la casa en París traza, en la ventana, el ideograma chino *liú*, que equivale al número seis. Además de esto, se menciona principalmente en el capítulo ocho de la novela, un juego de esferas, donde cada una tiene seis orificios y cada orificio tiene un valor numérico; a su vez, cada esfera posee un significado preciso que engloba los seis orificios que la componen. Nada en *Farabeuf* es gratuito. La novela se conforma por 9 capítulos que equivale a un *yang* en proceso de cambio. En dicho capítulo, como se analizará más adelante, reaparece la escena de la espera del Dr. Farabeuf por la mujer en la casa en París. En consecuencia, éstos mismos llevarán a cabo, a manera de rito espectacular, la proyección de la imagen figurada en la fotografía.

Entonces, si el Dr. Farabeuf ocupa, en la representación, el lugar del verdugo o verdugos, equivale al *yin* –número seis–según el *I Ching*; mientras que la mujer ocupa el *yang*–número nueve–, es decir, es la víctima como Fu Chu Li. Farabeuf y la mujer conforman la máquina hexagonal que representan los verdugos y la víctima en Pekín, lo que corresponde

¹⁸⁹ Romero, art. cit., p. 411.

¹⁹⁰ Según Rolando Romero, el número seis representa el *yin* en transformación, el ocho el *yin* estable, el siete el *yang* estable y el nueve el *yang* en proceso de cambio.

al *Tai ch'i* o totalidad, la unión de un 6 (*yin*) y un 9 (*yang*). Asimismo, al momento de trazar sobre la ventana de la casa en París el signo *liú*, presagia la muerte o pequeña muerte que vendrá: el instante en que se unirán la oscuridad y la claridad; más específicamente, cuando el *yin* y el *yang* vivirán su proceso de permutación. Por ello, al Dr. Farabeuf se le refiere como a una sombra que va al encuentro de la mujer quien lo espera en el fondo del pasillo; porque ella es capaz de imaginarse a sí misma convertida en algo que no es y que tampoco ha sido (*Vid.* p. 25).

En la casa en París, se ubica, además, un cuadro que representa dos mujeres y un niño. Las damas yacen recargadas sobre una fuente, el niño trata de sacar algo de ésta. El narrador o narradores de *Farabeuf* van guiando al lector para que las relaciones de cada uno de los elementos de este espacio, los personajes y la fotografía del supliciado, se den poco a poco. En el mismo discurso de la novela, el narrador o narradores presentan una analogía de lo representado en el cuadro con la mujer-enfermera. El título de la pintura representa dos figuras de mujer: *El Amor sagrado y el amor profano* (1515-1516)¹⁹¹ donde:

Esa mujer figurada en el cuadro que representa la virginidad del cuerpo se anteponía siempre que yo hubiera deseado romperte como una muñeca de barro mientras que la otra mujer –una figuración alegórica de la enfermera, sin duda– parecía ofrecer al mundo el ánfora de un gesto lleno de presagios. No en balde su cuerpo se apoyaba sobre un altorrelieve que representaba el connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita o una escena de flagelación erótica (p. 24).

En dicha pintura aparece una dicotomía que figura opuestos femeninos. Mientras la primera mujer representa un impedimento para la entrega amorosa, la segunda destruye las barreras. Al respecto, y al considerar la dualidad de los personajes en la novela, en la casa en París se

¹⁹¹ Dicha pintura aludida en *Farabeuf*, pertenece, como he mencionado, a Tiziano Vecellio (1477/1490-1576), quien fue un pintor italiano del Renacimiento, uno de los mayores exponentes de la Escuela veneciana.

describen dos mujeres que efectúan actividades distintas. La primera se refiere a la enfermera, sentada en el fondo del pasillo, ante una mesa, consultando la *ouija* o el *I Ching*. La segunda, a una mujer que cruza velozmente la estancia frente al hombre que contempla el reflejo de la pintura de Tiziano en el espejo, y que al pasar junto a la mesilla en la que eran depositados algunos instrumentos quirúrgicos golpearía la base de hierro de esa mesa con la punta del pie produciendo un ruido metálico. No obstante, y según el mismo discurso, estas dos son o podrían ser la misma persona que realiza dos acciones diferentes. Una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en el espejo. Una de orden activo: cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana, simultáneamente. Estas acciones no son más que referencias simbólicas de una misma mujer que espera, teme y desea un encuentro con el hombre. Por lo que, las mujeres de la casa en París corresponden a las mujeres de *Lo sagrado y lo profano* (véase fig. 3), quienes, de cierta manera, representan, como ellas, a una mujer que convive inevitablemente en el mundo complementario de lo interdicto y la trasgresión.



Figura 3: Tiziano. *Amor sacro e amor profano* (ca. 1515-1516). Tiziano

El tratamiento de lo sagrado y lo profano forma parte también del ideario de Bataille, como se vio en el capítulo I. Para Bataille, éstos explican los dos mundos complementarios y

habitados por el hombre. Considera que el mundo sagrado es el de las fiestas, de los recuerdos, de los dioses o de las trasgresiones ilimitadas; el profano, es el mundo de las prohibiciones o interdicciones¹⁹². Así, la mujer con ropaje, representa lo profano, precisamente porque en ella reposa la idea de la prohibición hacia el erotismo; mientras que en la mujer desnuda, sobresale un sentimiento de trasgresión, de la ruptura de lo limitado, como si se tratara de la prostituta sagrada que Bataille refiere en *El erotismo*: “La mujer desnuda está cerca del momento de la fusión: ella la anuncia con su desnudez [...]. Al prostituirse, la mujer era consagrada a la trasgresión”¹⁹³. De esta manera, si la enfermera se equipara con la mujer trasgresora, significa que entra en contacto con un mundo sagrado, opuesto al mundo profano, lo que significa que, con su muerte, deshace el mundo cotidiano de la vida.

El altorrelieve en el cual se apoya la mujer transgresora de la pintura, resalta, sobre todo, porque representa una escena de flagelación erótica. Nuevamente se expone una imagen que enfoca la violencia sexual, por lo que la desnudez y la posición de los personajes no es en vano: “Esta escena escultórica que recuerda los pequeños trabajos de Pietro Lombardo que se conservan en Venecia, representa de una manera ambigua una escena de flagelación ritual o erótica. Un fauno, con el brazo izquierdo en alto, está a punto de azotar con una rama a una ninfa que yace tendida a su lado” (p. 92). Esta representación funciona como todo funciona en *Farabeuf*, es decir como un juego de espejos en el que los personajes se observan a sí mismos, como cuando los espectadores observan el rito sacrificial. El fauno se asimila, de esta manera, con el Dr. Farabeuf, quien al ir al encuentro con la enfermera con las cuchillas

¹⁹² *Vid supra*, p. 15.

¹⁹³ Bataille, *El erotismo*, *op. cit.*, pp. 137-139.

en alto toma la posición del verdugo y del participante activo; la ninfa en cambio refleja a la mujer-enfermera, quien también se tiende para poder recibir pasivamente las agresiones del amante o verdugo. El instrumento de tortura entre el fauno y la ninfa no es un instrumento quirúrgico, tampoco estacas ni cuchillas, sino una rama que permite azotar a la víctima. Dicha escena “propugna la flagelación como elemento de excitación sexual”,¹⁹⁴ pues al ser parte de un castigo, se introduce a un estado de éxtasis a través del sufrimiento. Como ya se mencionó, dicha pintura, realizada por el renacentista Tiziano, muestra también un niño que trata de sacar algo dentro de la fuente o sepulcro:

Nos besábamos virtualmente sobre la superficie de azogue de aquel espejo enorme, propiciando con ello la materialización de aquel que un día nos concibió exactamente en estas actitudes: tú ante el espejo, de espaldas a él; yo ante el cuadro incomprensible e irritante que sólo incidentalmente –un detalle mínimo dentro de la espléndida composición– representa una escena de flagelación esculpida en el costado de un sepulcro clásico o de una fuente rectangular, tallado en un estilo reminiscente del de Pisanello o del de Della Robbia, de cuyo fondo un niño trata, indiferente a las dos magníficas figuras alegóricas, de extraer algo (p. 24).

La cita anterior refleja la participación de los personajes del cuadro en analogía con los de la recámara de la casa en París: dos mujeres y un hombre (la mujer-enfermera y el Dr. Farabeuf). Pero ¿qué es lo que trata de extraer el niño? Tal vez trata de sacar, como la mujer-enfermera con la *ouija* en el fondo del pasillo, la clave del enigma del orden de la vida (*Cfr.* p. 24) y que sólo el erotismo puede “desvelar”. Fuente y sepulcro son elementos que revelan el nacimiento y el fin, lo que en el erotismo corresponde a un desafío, diferencia y equilibrio con la muerte, “una aprobación de la vida hasta en la muerte”, como propone Bataille.

¹⁹⁴ Luz Elena Gutiérrez de Velasco hace referencia a esto de acuerdo a los principios de Sacher-Masoch (*op. cit.*, p. 54).

A pesar de que las dos mujeres ocupan la mayor parte de la pintura, la escena contiene el momento de fusión del ser y consideración con la muerte emitida en la violencia entre el fauno y la ninfa. Dicha escena comprende, por lo tanto, lo que el signo *liú* figurado en la ventana, así como la fotografía del suplicio y la agresión perpetrada hacia la mujer por el Dr. Farabeuf desnudan: la dualidad, la unión del *yin* con el *yang*, la totalidad, el secreto del erotismo.

La muerte aparece, pues, anunciada en los elementos presentes en *Farabeuf*; por ello, los personajes no dejan de preguntarse constantemente “de quién ese ese cuerpo que tanto hubiéramos amado”, precisamente porque, considerando la teoría de Bataille, el erotismo es una aprobación, donde se llega hasta los límites de lo posible y se afirma la vida hasta su extinción, hasta la muerte. Muerte y orgasmo son lo mismo en *Farabeuf*, no se sabe así, qué es lo que el Dr. Farabeuf practica en la mujer en la casa en París, es decir, si ese grito emitido por ella se refiere al dolor-placer de una violencia quirúrgica ritual, o a una violencia producida por un acto sexual: “—Ella, mientras tanto, pensaba. ‘Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que él penetre en mí como el puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe legendario y magnífico...’” (p. 104). Lo que sí es evidente, es que los personajes hombre-mujer salen de un orbe de cosas, para entrar a aquel donde su animalidad perdida se reencuentra, el de la violencia, el de la soberanía. En la casa en París, el mundo soberano se funda, pensando en Bataille, sobre la rebelión y la intolerancia ante la prohibición. Tengamos presente que la soberanía exige la fuera de violar, de trasgredir el mundo de los límites y prohibiciones; requiere, en consecuencia, el riesgo de morir, de abolir el mundo de lo útil.

2.2.3 La casa de la playa: la fusión sexual como búsqueda de la continuidad

Otra dimensión espacio-temporal que ocupa *Farabeuf* acontece en los alrededores de una playa y en el interior de una casa cerca de ésta. Los personajes hombre y mujer, antes de introducirse en dicha casa, recorren los alrededores de la playa, contemplan el mar, las olas, los pelícanos, y un castillo de arena que construye un niño. En contraste con el tratamiento ambiguo del acto quirúrgico-erótico de la escena de la casa en París, y según las referencias textuales de la novela, los personajes entablan conversación y copulan en el interior de la casa.¹⁹⁵ En este apartado se analizará el encuentro sexual del hombre y la mujer en *Farabeuf*, con apoyo en la distinción elaborada por Bataille donde clasifica el erotismo en tres tipos: el de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado. Según el filósofo francés, en estos tres tipos de erotismo, el cuerpo se presenta como materia inevitablemente violentada, que conlleva al individuo a la búsqueda de una transición de la discontinuidad a la continuidad, la cual se encuentra, esencialmente, en la muerte y el orgasmo, “la pequeña muerte”. La diferencia entre los tres tipos de erotismo radica en los grados de esta transición: el erotismo de los cuerpos conserva la discontinuidad de los participantes, se caracteriza por un egoísmo y un interés por lo material. El erotismo de los corazones se distancia de la materialidad: el acto se vuelve más pasional, en consecuencia, más violento y angustioso, lo que hace sentir una continuidad maravillosa en sustitución por la discontinuidad de los amantes. Por último, el erotismo sagrado es aquel donde el ser logra plenamente su disolución, la continuidad es percibida como un alumbramiento recíproco de los participantes: se vislumbra el fondo del

¹⁹⁵ Debido a la ambigüedad de la novela, en consecuencia de los recuerdos de los personajes, así como a la analogía entre el sacrificio y el erotismo propuestos en la novela, según ya se insinuó, en la casa en París también se alude a un acto sexual entre el hombre y la mujer de *Farabeuf* (Vid, por ejemplo, pp. 60-61 de *Farabeuf*).

ser, la simplicidad del ser.¹⁹⁶ Dado que en los tres se procura anular la diferencia entre un ser y otro para revelar la continuidad, todo erotismo es sagrado, aunque el de los cuerpos y el de los corazones no se dan en un espacio sagrado propiamente dicho; es decir, aquel donde se consuma un rito solemne y espectacular, en el que se da muerte a un ser discontinuo para restituirle su continuidad.¹⁹⁷ En este tenor, y como se verá más adelante, aun cuando el hombre y la mujer en la casa en la playa no efectúan un sacrificio que, por excelencia, constituye para Bataille un erotismo sagrado, sufren, de manera similar, el develamiento de una fugaz experiencia: su continuidad. Lo anterior radica, además, y según Bataille, en que lo erótico tiene una determinación primitivamente religiosa. En efecto, el erotismo es sagrado porque dos seres manifiestan, recíprocamente, un sentimiento más allá de lo inmediato. Así, un ser se disuelve, en la actividad erótica, hacia otro ser que posee una discontinuidad como la propia, en la medida en que está separado de lo que es.

A pesar de la brevedad de la escena referida, llaman la atención las circunstancias que la componen. Éstas se resumen así: un hombre y una mujer en la playa, salen de una casa para dar un paseo durante el atardecer. Durante su trayecto, se desconoce si de ida o de regreso, observan a una dama de edad, vestida de negro y seguida por un perro *french poodle* o *caniche*; así como a un niño que construye un castillo de arena mientras se dirigen hacia un farallón. De regreso a la casa, la mujer recoge una estrella de mar muerta que después lanza a las olas, así también, el hombre y la mujer se percatan de la destrucción paulatina del castillo de arena. Finalmente, entran a la casa y se unen sexualmente.¹⁹⁸ Los elementos utilizados en

¹⁹⁶ Vid Bataille, *El erotismo*, op. cit., pp. 19-26.

¹⁹⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁸ Nuevamente se observa a la vivienda como el espacio íntimo donde los personajes culminan un trayecto. No obstante, en la playa, el hombre y la mujer entran juntos a la casa; en París, el hombre recorre algunas calles, el jardín y las escaleras de la morada solo, para posteriormente encontrarse con la mujer, quien lo espera en una recámara de la casa.

la novela, otorgan, como se analizará posteriormente, significado a la escena, lo que enriquece el acto final en ésta: el encuentro erótico.

El recorrido de los personajes por la playa se lee como un tránsito de la individualidad a la unión con el otro; por ello, dicho trayecto culmina con el acto carnal o *coito*, el cual según Bataille, independientemente de la reproducción, tiene como fin penetrar al ser en lo más íntimo, hasta el desfallecimiento: “el paso del estado normal al estado del deseo erótico supone una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad”.¹⁹⁹ Los personajes hombre y mujer se encuentran en su estado discontinuo cuando caminan por la playa y observan el hábitat y a las personas que los rodean. Estos, como ellos, son distintos uno de otro, es decir, se halla, pensando en Bataille, un abismo, una discontinuidad. El abismo se encuentra, por ejemplo, entre la dama vestida de negro que camina por la playa, el niño que construye un castillo de arena, unos pelícanos que caen sobre las olas, un perro que sigue a una mujer, un hombre que transita, una mujer que transita... (Cfr. p. 30-31). Entre estos, el hombre y la mujer, a partir del discurso de la novela, hablan, escuchan, tocan y observan. Intentan comunicarse. Pero, a pesar de esto, ninguna comunicación suprime su diferencia:

Eras, para entonces, otra que yo no conocía. Es por eso que al cruzarnos con aquella mujer vestida de luto hiciste algún comentario que yo no pude oír claramente, pero ignoraste al perro que la seguía. Yo hubiera querido detenerte cuando corriste alejándote de mi lado y luego, de pronto, te detuviste bruscamente. Te agachaste y entre los guijarros redondos de aquella playa encontraste una estrella de mar que me mostraste diciendo: “Mira, una estrella de mar”, y ese ser putrefacto tenido delicadamente entre las yemas de tus dedos te contagió una ansiedad como si tus manos hubieran tocado un cadáver antes de que tu corazón se hubiera dado cuenta de ello, ¿recuerdas...? (p. 30-31).

¹⁹⁹ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 22.

La cita anterior revela, principalmente, a una mujer que se angustia por la diferencia que la separa, la cual se encuentra, pensando en Bataille, en la muerte, quien es representada a través de una estrella de mar que despierta en los personajes la imagen de un cadáver. Para el filósofo francés, la muerte es la conciencia que se tiene de ella. Se percibe el paso de la vida a la muerte a través del cadáver que figura el destino. De esta manera, puede tener un sentido doble: horror y fascinación, sensaciones que se manifiestan por el apego que se tiene a la vida, o bien, por el hastío y angustia de ver durar el ser discontinuo que somos²⁰⁰. Al respecto, en *Farabeuf*, la mujer en la playa recoge aquella estrella de mar que después con repugnancia lanza a las olas. La sensación de aquel cuerpo para ésta, por lo tanto, es de terror, debido, según el mismo discurso, a su similitud con la posición del hombre mutilado de la fotografía (Cfr. p. 154). El cuerpo humano es representado a través de una asteroidea, se expone como un espacio violentado, fragmentado, muerto. El contacto con el cuerpo inerte, constituye, incluso, a decir de Bataille, un peligro mágico, es decir de contagio²⁰¹; por lo que, en la descomposición de la estrella de mar, la mujer ve la corrupción de un cadáver que revela el desorden de lo que ella es, la podredumbre de su porvenir, la amenaza de un destino inevitable, su discontinuidad. El hombre y la mujer de *Farabeuf* inevitablemente son seres fragmentados que desafían, como se verá ulteriormente, su discontinuidad, en el momento en que gozan y sufren el acto erótico.

La presencia de la muerte inunda simbólicamente la escena en la playa leída en *Farabeuf*:

Prosiguiendo su *promenade*, el hombre y la mujer se dirigieron, después de haber pasado de largo ante el niño que estaba aún dando los toques finales al castillo de arena, hacia un farallón en la cúspide, cima o promontorio en el cual se sentaron

²⁰⁰ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., pp. 48-50.

²⁰¹ Vid *Ibidem*, p. 51.

durante algunos minutos para contemplar el mar. Durante ese corto descanso el hombre tomó una fotografía de la mujer en el momento en que ella hacía una pregunta o hacía notar un hecho inusitado cuya verdadera naturaleza, si bien sabemos que es intrascendente, ignoramos. Después de esto iniciaron el retorno a la casa, trayecto durante el cual pudieron percatarse de la elevación creciente de la marea así como de la destrucción paulatina del castillo de arena, a pocos pasos de cuyas ruinas informes la mujer recogió una estrella de mar, la existencia de la cual por demás evidente, subrayó haciendo mención del hecho de que dicha estrella era visible a la vez que tangible, dirigiéndose al hombre antes de lanzarla, indiferentemente pero no sin haber experimentado entre sus dedos una sensación inquietante y vagamente repugnante, a las olas. Llegado ese momento se suscita un hecho curioso, y hasta cierto punto, inexplicable: la mujer echa a correr a lo largo de la playa (pp. 62-63).

El farallón, la elevación creciente de la marea, la destrucción del castillo de arena, la estrella de mar, así como una mujer vestida de luto seguida por un perro que no se menciona en la cita, revelan la inmensidad, lo insondable y lo incomprensible que divide a los personajes de todo lo demás, ya que, según Bataille, dicho abismo es profundo, tanto que lo único que se puede hacer es sentir en común el vértigo del precipicio que, en cierto sentido, es la muerte, la cual “es vertiginosa, es fascinante.”²⁰² Cada paso del hombre y la mujer de la escena en la playa es un paso hacia su muerte: el farallón y el mar, reflejan la infinidad de su abismo; el castillo de arena derruido, lo efímero de su vida; la mujer de luto, su propia muerte; la estrella de mar, el supliciado y el signo *liú*, la muerte.²⁰³ Las imágenes de dicha escena remiten, asimismo, a los acontecimientos de la escena de la casa en París. Uno de ellos corresponde al momento en que la mano de la mujer “se perdió en los resquicios enlamados, tortuosos de las rocas de aquella playa para extraer de las comisuras resbaladizas, surcadas de pequeños cangrejos, una estrella de mar...” (p. 25), el cual alude a la indagación de la mujer en la casa

²⁰² *Idem.*

²⁰³ La relación entre el signo *liú* con el supliciado y la estrella de mar está explícito en el mismo discurso de *Farabeuf*: “Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?” (p. 154).

en París para encontrar una respuesta a través del deslizamiento de su mano sobre la *ouija*, o bien, sobre el método chino de adivinación. Sin duda, la mano representa una acción diferenciadora. Símbolo de lo masculino y lo femenino; es pasiva en lo que contiene; activa en lo que tiene. Sirve de arma y utensilio; se prolonga con la sujeción de instrumentos. Distingue al hombre del animal. Ofrece diferenciación entre los objetos que toca y modela. Indica, además, una toma de posesión o una afirmación de poder.²⁰⁴ Conviene recordar, igualmente, la imagen del niño representado en *Lo sagrado y lo profano* de Tiziano, quien pretende conseguir algo de la fuente o sarcófago. Innegablemente el símbolo de la mano en *Farabeuf* representa el contacto, la posesión y el poder. Es a través de ella, o ellas, que los personajes tocan y violentan a la materia, principalmente a la carne. Los verdugos, el cirujano, la enfermera y los amantes palpan la carne a través de sus manos.²⁰⁵ La mano en *Farabeuf* conlleva a tocar y a penetrar en el interior para obtener una posible respuesta. Otra correspondencia de imágenes entre dichas escenas se da cuando la mujer corre precipitadamente:

Corres como tratando de reconstruir, en ese momento único, una larga carrera a la orilla del mar, hasta detenerte bruscamente sin haber llegado al reborde de la ventana porque un recuerdo impreciso te ha asaltado de pronto. El recuerdo de algo que no habías experimentado en tu vida, sino en la vida de la Enfermera. Te detienes ante la ventana, a unos pasos del reborde. Suena en tus oídos una frase que se repite tediosamente como el tumbo de las olas y tratas al mismo tiempo de descifrar ese signo que tu dedo, impulsado por el deseo incontenible, trazó en el vidrio empañado. Crees de pronto haber descubierto su significado y balbuceas un nombre sin terminar de decirlo porque en ese momento, de pie ante la ventana del lado derecho del salón,

²⁰⁴ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, p. 685.

²⁰⁵ En la escena de la casa en París, la llamada "imagen de los amantes" evidencia, de cierta manera, la única unión posible entre el hombre y la mujer a través del contacto físico con la carne, ya que el acercamiento carnal, entre éstos, se consumó, solamente, por medio de instrumentos quirúrgicos. Esto otorga relevancia al instante en que las manos de los amantes se rozan: "La imagen que se había quedado grabada en la memoria de la Enfermera era justamente aquella que correspondía al momento en que la mano derecha de la mujer había rozado levemente una de las manos del hombre; éste la había retenido durante una fracción de segundo en la suya. Todo esto la enfermera lo había podido ver con toda precisión reflejado en el enorme espejo, razón por la cual, al referirse mentalmente a esta imagen que había quedado para siempre en su memoria y que ella identificaba con un grabado de Proud'hon, denominaba "imagen de los amantes"..." (pp. 109-110).

alguien te ha recordado a su vez, alguien que desde la calle y bajo la lluvia, quieto como una mancha negra dibujada en el vidrio, contempla fijamente la ventana del lado izquierdo e intuye tu presencia detrás de la fachada rugosa y carcomida, una fachada del más puro estilo *art nouveau*, de aquella vieja casa (pp. 26-27).

El deslizamiento de la mujer se debe, en ambos casos, a la presencia o representación de la muerte, la cual se manifiesta a través de su recuerdo respecto al hombre sacrificado en Pekín. En la playa, la imagen llega a su memoria por medio del contacto y contemplación de una estrella de mar muerta; en la casa de París, a través de un signo que ella misma traza en el vidrio de una ventana. La imagen en la mujer, le permite presentir aquella violencia que la aproxima a la muerte. En este sentido, la escena del hombre y la mujer en la playa –quienes presintieron la muerte a través de una estrella de mar– culmina con el desfallecimiento, es decir con la pequeña muerte que, para Bataille, permite liberar, a través de lo obscuro y voluptuoso, todo lo que se es, para llegar hasta los límites de lo posible, lo imposible, lo conocible y lo no conocible. En *Farabeuf*, un acto erótico es descrito con unas cuantas palabras; se deja de lado la descripción detallada de los cuerpos desnudos, así como también el proceso entre los amantes. Se enuncia únicamente que un hombre y una mujer han realizado un acto carnal o *coito*:

Este hecho, entre todos los que pueden haber ocurrido, nos sigue pareciendo inexplicable, si bien no debemos dudar de que haya ocurrido. Como quiera que sea, 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 *Leng Tch'é* se entregó al hombre mediante el acto llamado carnal o *coito* (pp. 63-64).

Como puede observarse, la contemplación de la fotografía del *Leng Tch'é* es utilizada como elemento estimulante del deseo sexual en la mujer. El hombre en la casa en la playa cumple,

nuevamente, un papel activo, pues es él quien muestra la fotografía a la mujer: “el suplicio llamado *Leng Tch'é* figurado en esa fotografía, empleada como imagen afrodisiaca por el hombre en la mujer, fue realizado [...] el 29 de enero de 1901” (p. 64). La mujer, mientras tanto, es pasiva.²⁰⁶No obstante, como lo menciona Bataille en *El erotismo*, el participante masculino y femenino llegan juntos al mismo punto de disolución, es decir, destruyen la estructura de su ser cerrado para ir en pos de una continuidad posible de su ser.²⁰⁷

“Mira...”, le dije mostrándole ese cuerpo desgarrado, tratando de vencer su cuerpo con aquella visión sanguinaria, hasta que sentí que se rompía como una muñeca de barro, hasta que sentí que su cuerpo se abandonaba a mí en aquel océano de sangre que latía afuera, más allá de la ventana abierta, fuera de sus ojos cerrados que no veían otra cosa que ese cuerpo surcado de riachuelos de sangre, esa carne que tanto hubiéramos amado en su delirio (p. 56).

Como puede observarse, el tipo de erotismo de este apartado se manifiesta a través del placer sexual de un hombre y una mujer que se retiran a la soledad y el ocultamiento (casa en la playa). Trasgreden, por medio de la violencia sexual, los límites, miedos y prohibiciones de una vida pública y ordinaria. Así, existe una diferencia entre su paso por la playa y su introducción a la casa. Afuera conviven con seres que, como ellos, son discontinuos; dentro, cuestionan dicha discontinuidad. Al ser los únicos observadores de su acto, se rompe el juego de espejos visto anteriormente en Pekín y París: verdugo-víctima-espectador. Ahora, los

²⁰⁶ El rol del participante activo y pasivo en el acto erótico de los personajes de *Farabeuf*, de acuerdo con Bataille en *El erotismo*, ha sido señalado también por Gutiérrez de Velasco, quien menciona que la mujer pasiva es poseída sexualmente por el hombre activo (Cfr. *La escritura de la amputación o la Amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*, op. cit., p. 20). Raúl Carrillo Arciniega no menciona los términos pasivo y activo de Bataille en “La violencia erótica del cuerpo femenino en Farabeuf o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, sin embargo, como dije antes, destaca al cuerpo femenino como la superficie que posee un papel redentor: a través de la violencia, reconcilia realidades en apariencia opuestas (Cfr. op. cit., p. 82). Cabe mencionar que la mayoría de los críticos de la novela, a pesar de que no mencionan dichos términos, aluden la participación activa y pasiva de los personajes; esto debido a que el mismo texto de Elizondo guía el entendido de la violencia que recae sobre la mujer, lo que remite, a su vez, al filósofo del erotismo.

²⁰⁷ Cfr. op. cit., p 22.

amantes en la casa de la playa se unen para culminar, uno y otro, como víctima, vía la contemplación de su sacrificio. Al observar el verdugo-amante la muerte (pequeña muerte) de la víctima-amante, éste figura su propia muerte. Se logra una unidad, la animalidad mencionada por Bataille: uno se devora a otro. Desafían a la muerte; sin embargo, en su misma entrega la hallan, la conocen y la desconocen; viven y mueren.

Los personajes de *Farabeuf* llevan a cabo el tipo de erotismo que Bataille concibe como “de los cuerpos”, es decir una violación del ser, una violación que confina con la muerte; es asimismo, una disolución de las formas de vida social que regulan la discontinuidad. El erotismo de los cuerpos, y de los corazones, se caracteriza por ser un estado de comunicación, una búsqueda de la continuidad a través de la desnudez de los cuerpos, donde se descubren aquellos conductos secretos que dan una sensación de obscenidad.²⁰⁸ Sin embargo, en el erotismo de los corazones, según Bataille, la pasión se prolonga: “Se introduce felicidad y sufrimiento. Hay una continuidad maravillosa. La continuidad se hace sentir en la angustia, en la medida en que esa continuidad es inaccesible”.²⁰⁹ En este tenor, ha de mencionarse que dichos personajes, al no saber quiénes son, y al angustiarse por la existencia de su pasado, su presente y su futuro, realizan, al mismo tiempo que un erotismo de los cuerpos, un erotismo de los corazones: “¿Quién soy?, preguntas. Mi identidad te inquieta porque en tu entrega confundí tu vida con tu muerte y pensé que ambas eran la misma cosa” (p. 170). La búsqueda de la continuidad del hombre y la mujer de la casa en la playa se genera a través de la angustia y el conocimiento de su discontinuidad, de su conciencia de muerte. Pretenden obtener aquella sensación emanada

²⁰⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 22.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 24.

del sacrificio, de la cual fueron, a través de la contemplación, víctimas y verdugos, y en consecuencia, seres continuos. No en vano, remiten, en el preciso momento en que copulan, a la imagen:

Uno de los dos muy probablemente el hombre, había dejado olvidada, cuando menos por lo que se refiere a su propia memoria y durante el tiempo que pudo haber durado el acto anteriormente nombrado –canónicamente un minuto nueve segundos de acuerdo con el precepto *ab intro misio membri viri ad emisso seminis inter vaginam*, un minuto ocho segundos para los movimientos propiciatorios; un segundo para la *emissio* propiamente dicha–, pero no con la mujer durante esa misma duración, canónicamente casi instantánea de un segundo según el precepto [...], una fotografía que representa la ejecución capital de un magnicida mediante el suplicio llamado *Leng Tch'é* o de los Cien Pedazos (pp. 60-61).²¹⁰

En este sentido, la muerte, vista a través de la imagen del sacrificio, es para los personajes el acceso a su continuidad. No obstante, estos dos, en el encuentro erótico, hallan una condición provisoria y, hasta cierto punto, imposible, lo cual se evidencia en el lapso del acto carnal o *coito*, que apenas dura un instante, más exactamente, 69 segundos, lo que asemeja a la imagen del *ying* y del *yang*, recordemos: dualidad de todo lo existente en el universo; fuerzas

²¹⁰ Otro dato curioso que entabla la relación sacrificio-cirugía-erotismo en *Farabeuf*, es el lapso durante el cual se penetra la carne de la víctima con el instrumento de tortura (cuchilla u órgano viril): un minuto nueve segundos. La incisión quirúrgica y el coito entre los personajes, ayudan a determinar que se trata del mismo instante en la novela: “Farabeuf se dirigió hacia el pasillo, con la cuchilla en alto: un gesto religioso, inexplicable y como premonitorio de un crimen, dejando por donde iba un rastro de emanaciones de quirófano. Iba al encuentro de la enfermera que lo aguardaba inmóvil en el fondo de aquel pozo de sombra, dispuesta a un sacrificio inconfesable. [...] hizo que ella abriera la puerta pintada de blanco de ese cuarto y siguiéndola entró tras de ella. La puerta se cerró. Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito, su grito, un grito que hizo caer la noche definitivamente y que despejó el cielo. Como un rostro visto a través de la ventanilla de un tren en marcha, al producirse el grito de aquella mujer, tú pudiste ver, fugazmente, la amplitud magnífica de un cielo estrellado, y escuchaste, viniendo de la ventana que da sobre el jardín abandonado, con toda claridad, ¿no es así?, el tumbo acompasado de las olas, ¿recuerdas?” (p. 83). En la anterior cita puede observarse, por lo tanto, que una vez cerrada la puerta de la recámara, que funge como espacio íntimo y sagrado de los personajes, la confusión de actos realizados. Primeramente, la referencia textual de la novela alude a un acto quirúrgico comparable con el sacrificio; posteriormente, las olas remiten a lo acontecido en la casa en la playa, donde el hombre y la mujer copulan. El grito de la mujer fusiona aquel instante, un minuto nueve segundos, en que dura la incisión quirúrgica y el orgasmo de los personajes de la novela.

fundamentales opuestas y complementarias. El *ying*, principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El *yang*, principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración. El hombre y la mujer son el *ying* y el *yang* que se unen momentáneamente, que pretenden pasar de un estado a otro. Desean transformar su condición de seres discontinuos, la cual se análoga con el ambiente que los rodea en el momento en que se unen sexualmente: durante el atardecer, cuando la luz del día se une con la noche; pensando en el poema de Rimbaud, citado por Bataille en *El erotismo*, “cuando el mar se va con el sol”. En la escena de la casa en la playa, encontramos los arquetipos básicos: hombre y mujer. A diferencia de la escena en Pekín y la de París, donde los personajes son nombrados de diversas maneras (Dr. Farabeuf, maestro, enfermera, etcétera), en la casa en la playa, meramente son el hombre y la mujer. En el acto sexual en *Farabeuf*, los personajes no usan máscaras que oculten su deseo de trasgredir, o que disimule el lacerante instante en que se disuelven fugazmente en un solo ser.

La consumación de los personajes en su encuentro erótico se manifiesta a través de un instante, durante el cual conquistan fugazmente su continuidad, ya que “en los límites de ese mundo triste, la continuidad extraviada se recobra en el caso privilegiado de [...] la fusión”.²¹¹ Es el momento en que desafían a la muerte y el momento en que logran, por un breve lapso, saber quiénes son, precisamente porque en el erotismo subsiste un cuestionamiento del ser; sin embargo, y aludiendo a Bataille, su vida discontinua no desaparece, sólo es cuestionada, justamente porque sólo es un momento en el que la parte pasiva (la femenina) y la parte activa (la masculina) se fusionan, es decir que llegan juntos al mismo punto de disolución, a la pequeña muerte. El momento de máximo dolor y placer de

²¹¹ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 104.

los personajes sólo es una pérdida de la conciencia durante unos segundos “ese último instante en que hay que destruir los poderes de la eternidad”.²¹² La búsqueda de esta continuidad implica una perturbación al máximo, una violencia interior a causa de la pérdida de los límites. Desde el erotismo, el acto sexual de los personajes contribuye a la plenitud para el otro. “La violencia de uno se propone ante la violencia del otro; se trata, en ambos lados, de un movimiento interno que obliga a estar fuera de sí, es decir, fuera de la discontinuidad individual”²¹³. Así, el encuentro amoroso se produce entre dos seres que se proyectan fuera de sí. Los personajes, como el verdugo y la víctima, se unen bajo la potencia de la violencia que los asocia con los reflejos del sacrificio:

Sí, lo recuerdo todo perfectamente. Recuerdo el grito de las gaviotas y el ruido que hacían los pelícanos al tocar la cresta de las olas. Y los tumbos del mar. Cada vez más violentos, apresurando la noche que allí, junto a las olas, tardaba siempre más en caer. Luego volvimos desatando el camino. Cruzamos, sin darles importancia, las ruinas del castillo de arena. Cuando entramos había sobre la cómoda un sobre amarillo y afuera seguían gritando las gaviotas. Cuando abriste el sobre y me mostraste aquel rostro inesperado y extático, había caído la noche. Era como si esa mirada llevara la noche consigo a todas partes. Yo lo recuerdo todo. Perfectamente. Y tú, ¿lo recuerdas?

—Sí, recuerdo tu cuerpo surcado de reflejos crepusculares que parecían escurrimientos o manchas de sangre. Tus palabras entrecortadas eran como gritos arrancados en un suplicio milenario y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía ¿Es preciso ahora olvidarlo todo?

- ¿Eres tú capaz de olvidarlo?
- El olvido no alcanza las cosas que ya nos unen. Aquel placer, la tortura, aquí, presente, ahora, para siempre con nosotros, como la presencia del hombre que nos mira desde esa fotografía inolvidable...
- Sí, desde entonces nuestras miradas son como la de él (pp. 46-47).

La unión de los amantes de *Farabeuf* requiere del ímpetu de la pasión; en consecuencia, pide muerte, que será la que los una aquí, ahora, en el instante. Así, como lo menciona Bataille en *El erotismo*, únicamente en la violación, en una cúspide cercana a la muerte, el ser amado es

²¹² Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op.cit, p. 14.

²¹³ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 108.

para el amante la transparencia del mundo, es decir, la plenitud, el infinito, la totalidad, la continuidad en oposición a la discontinuidad de cada ser.²¹⁴ Es, asimismo, un alumbramiento donde los amantes descubren el fondo de su ser, de ahí la confusión de un cuerpo surcado con la luz del anochecer, semejante a escurrimientos o manchas de sangre del supliciado. Respecto a esto, el hombre y la mujer en la casa en la playa logran, en su fusión, un erotismo sagrado, ya que, como lo expone Bataille, los tres tipos de erotismo, el de los cuerpos, el de los corazones y el sagrado, no se manifiestan de manera aislada, sino que se complementan. Por lo que, el erotismo sagrado llevado a cabo por el hombre y la mujer en la casa en la playa, al consumarse con los otros dos, permite que estos logren plena y momentáneamente su disolución: su continuidad es percibida como un alumbramiento, como “un más allá de la realidad inmediata.”²¹⁵ El erotismo sagrado en los personajes, por su similitud con el sacrificio, se observa, innegablemente, en esta comparación explícita: “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” (p. 47).

A decir de la soberanía de la que habla Bataille, la fusión sexual de los personajes, más precisamente, la pequeña muerte, constituye un gasto improductivo, pues las energías que se despilfarran no forman parte de la producción y conservación de bienes de la sociedad, sino que representan un acto impensable para los participantes del juego erótico, un acto donde se satisface el deseo de destruir lo útil, el mundo de las cosas: “Si el resultado del erotismo es considerado en la perspectiva del deseo, independientemente del posible nacimiento de un infante, es una pérdida a la cual responde la expresión válida de “pequeña

²¹⁴ *Vid Ibidem*, p. 26.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

muerte'.²¹⁶ En la pasión erótica no se exterioriza el deseo de adquirir más valor o un rango más elevado, sino el deseo de devorar a otro como si fuese un animal, una víctima en el sacrificio, pues, recordemos, y según Bataille, lo soberano se manifiesta cuando la posibilidad de la vida se abre sin límite.

Mirada y grito caracterizan el sacrificio y el acto sexual. No se olvide el énfasis aludido por el filósofo francés respecto a esto, es decir que la expresión de un cuerpo agonizante es semejante a la de un cuerpo excitado. El cuerpo se muestra entonces, en *Farabeuf*, como una unidad reveladora del lado más oscuro y secreto del hombre: la continuidad. La noche lleva consigo dicho misterio, y será el hombre quien desate dicha revelación en la mujer a través del acto carnal comparable con el sacrificio. De esta manera, lo erótico y lo sagrado, como lo comenta Bataille, se relacionan desde el momento en que generan una ruptura de la discontinuidad, para, a la par, conquistar la continuidad. La mujer logra un erotismo sagrado análogo al supliciado en el instante en que se le revela su continuidad, y disuelve en la misma, como en el sacrificio, al ser que se unifica con ella:

Algo más se te olvida ¿Recuerdas el golpear de aquella puerta abatida por la brisa?, ¿recuerdas aquellos golpes secos, escuetos, contra el marco, que te producían tal sobresalto en esos instantes en que estabas a punto de entregarte? A veces te volvías, pero otras veces lo olvidabas. Ahora es necesario que lo recuerdes; es necesario que recuerdes cuántas veces lo olvidaste ¿Cuántas veces nos percatamos de que aquella puerta golpeaba tenazmente contra su marco abatida por el viento? ¿Cuántas veces golpeo la puerta sin que nosotros, que estábamos allí, entregados a esa ceremonia que figura la agonía de un supliciado, nos hubiéramos dado cuenta? (pp. 58-59).

El hombre y la mujer de *Farabeuf* adquieren la experiencia de la continuidad, la cual es inevitablemente precedera. Esto constata la insistencia del recuerdo de los personajes sobre dicho momento, pues la evocación es uno de los recursos para volver a vivir aquello que es,

²¹⁶ Bataille, *Las lágrimas de Eros*, op. cit., p. 64.

en última instancia, imposible. A decir de esto, la escena de la playa acontece precedentemente a la escena en la casa en París. En esta última, hallan una carta donde se relata un paseo y un encuentro amoroso. En este sentido, la rememoración de las acciones de los personajes aumenta la intensidad del deseo por querer alcanzar aquello que nunca llega a su punto culminante. Por ello es necesario repetir, insistir para descubrir una respuesta: “Buscas en vano. Tu cuerpo será tal vez una pregunta sin respuesta. Huyes de mí. De pronto te detienes y escuchas el tumbo de las olas. Desmayas” (p. 164). La escena de la casa en la playa manifiesta la imposibilidad de fundirse plenamente con el objeto amado: la experiencia que consiguen corresponde a una sensación provisoria de la continuidad, de la soberanía, de ahí la angustia de no poder encontrarse o hallar una respuesta. Al pensar en Bataille, la discontinuidad es persistente; la fusión, precaria. La fotografía del supliciado es, en este caso, la imagen de su deseo: la muerte queda como único horizonte de ruptura de la discontinuidad.

2.2.4 El Anfiteatro de la Escuela de Medicina. La muerte: corrupción, finitud y continuidad

El Anfiteatro de la escuela de Medicina en París es otra de las distintas dimensiones espacio-temporales que se leen en *Farabeuf*. Ésta describe las prácticas quirúrgicas del Dr. Farabeuf sobre cuerpos sin vida que yacen tendidos sobre una plancha de mármol. Al respecto, en este apartado se analizará la presencia de la muerte como imagen del destino y tránsito hacia la continuidad.

El suceso ocurrido en el Anfiteatro de la Escuela de Medicina no deja de tener relevancia en la novela, aun cuando se describe mínimamente. La descripción se resume así: el Anfiteatro de la Facultad de Medicina es un escenario propio para clases, investigaciones

y prácticas de Anatomía, en las cuales se utilizan cadáveres que yacen tendidos sobre planchas de mármol. La bóveda de aquel anfiteatro está decorada con mujeres semidesnudas que, según el discurso, ha pintado el admirable Puvis de Chavannes.²¹⁷ En un momento determinado, se menciona una mujer que se halla recostada sobre una plancha de mármol. Estos elementos ayudarán a llevar a cabo el análisis de la escena: los cadáveres, la bóveda decorada con mujeres semidesnudas y la mujer, quien es vista como muerta.²¹⁸

Es importante observar que en el Anfiteatro el cuerpo humano está vulnerado. A diferencia de las demás escenas, la violencia se exterioriza sobre cuerpos sin vida. El término “violencia”, recordemos, desde la perspectiva filosófica de Bataille, es entendido como una antítesis de la razón, es decir un elemento exterior al mundo de las obligaciones y ganancias del trabajo; en un sentido antropológico, significa la acción corporal de dañar.²¹⁹ En ambos casos, la violencia implica deteriorar el orden, la estructura: trasgredir. En la escena del Anfiteatro, dicho deterioro se manifiesta esencialmente sobre el cuerpo, aun cuando éste ya está vulnerado por la muerte: “La vida, ese proceso que se suspende y que a la vez se sintetiza en la apariencia de esa carroña que usted, querido maestro, está acostumbrado a manipular y a tasajear yerta, verdosa, inmóvil y exangüe, sobre todo cuando se trata de los cadáveres de hombres y mujeres que han sido muertos violentamente” (p. 70). Sin duda, un cuerpo corrompido es, para sus allegados, un ser que debe preservarse de nuevas violencias. Desde

²¹⁷ Pierre Puvis de Chavannes fue un pintor francés que se dedicó a la decoración de bóvedas durante el siglo XIX.

²¹⁸ Luz Elena Gutiérrez de Velasco, en su tesis de doctorado ya mencionada, refiere la presencia del mural de Puvis de Chavannes en la bóveda del Anfiteatro de la Escuela de Medicina de París, al igual que el cuadro de Tiziano en *Farabeuf*, como una pintura que cumple una función alegórica en el relato: alude a la ambigüedad entre la muerte y la vida a través de las bellas figuras arriba de la bóveda, que se oponen a los cadáveres disecados por el Dr. Farabeuf en las planchas (Cfr. p. 51-55). A decir de esto, en este apartado se confrontará la relación entre la vida y la muerte, teniendo en cuenta el diálogo que se establece en *Farabeuf* con la filosofía de Bataille.

²¹⁹ Cfr. Georges Bataille, *Verdugos y víctimas*, Matthes y Seitz, Berlín, 2008, p. 14.

los primeros tiempos, la inhumación pretendió salvaguardar a los muertos de la voracidad de los animales. Un muerto forma parte de aquella violencia que dominó sobre él: innegablemente, es un indicio de putrefacción. Para Bataille, la violencia es omnipresente porque forma parte de la animalidad humana: particularidad que sobrepasa los límites incesantemente. Esta misma es siempre la causa de la muerte. Los cuerpos exánimes que ingresan al Anfiteatro en *Farabeuf* fueron consumidos precisamente por la violencia: “¿Piensas acaso que aquellos hombres que se afanaban silenciosos en torno a él estaban realizando una “investigación” semejante a las que se realizan en la carroña de los asesinos guillotinado y de los asesinados en la noche, en el Gran Anfiteatro?” (p. 71). El cuerpo extinto, una vez que reposa sobre la plancha de mármol, no se excluye de nuevas violencias, las cuales introducen la práctica y la investigación médica. El Dr. Farabeuf, a través de agresiones quirúrgicas, escinde los cuerpos que, para él, son el objeto propio para sus indagaciones: “Su inquietud, maestro, proviene del hecho de que 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. Solo que ellos aplican el filo a la carne sin método“(p. 72). La actividad médica nuevamente se análoga con el acto del sacrificio en la novela, en ambos se infiltra la violencia. Según Cristóbal Pera, lo que define a un acto quirúrgico es, en una primera aproximación, la acción de las manos del cirujano, solas o manejando instrumentos en el espacio anatómico del paciente, con una intención terapéutica²²⁰. No en vano la cita anterior expresa la similitud de la actividad del verdugo con la del cirujano. Estos dos son agresores de la carne del cuerpo. El Dr. Farabeuf, a través de la práctica de la cirugía, posee, del mismo modo que los verdugos,

²²⁰ *El cuerpo herido: un diccionario filosófico de la cirugía*, Ediciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1998, p. 19.

el poder para vulnerar el cuerpo de las víctimas-cadáveres. Según Pera, las manos del cirujano pueden actuar con una cierta violencia –lo que equipara cierta actividad con la inmolación–, para que, tras la apertura de los revestimientos cutáneos, se cometa una exploración visual y manual en el campo operatorio. Sin duda, el acto implica, como en el sacrificio, mirar y maniobrar. La cita anterior expone que aquellos hombres, los verdugos, aplican el filo a la carne sin método, lo que constata la escrupulosidad del cirujano para ejecutar los cortes. En *Farabeuf* esto no pasa inadvertido, ya que el mismo discurso explica las reglas que se tienen que seguir para perpetrar las amputaciones:

Mire usted, ponga atención, meta la punta de la cuchilla sobre la parte central del labio derecho de la incisión longitudinal y, a partir de allí, incida usted hacia abajo y hacia la derecha haciendo al mismo tiempo una incisión cutánea oblicua que se curve convexamente para hacerse transversal al mismo nivel de la extremidad inferior de la incisión longitudinal y que se termine en la parte posterior del brazo. Esta incisión oblicua convexa hecha en su derecha no debe interesar más que la piel, no solamente si ha cruzado los vasos axilares en el caso del brazo derecho, sino también en el caso de que no haya hecho usted más que descubrir el deltoides en el caso del brazo izquierdo. En el caso de la segunda incisión será exactamente lo mismo y deberá hacerla absolutamente simétrica a la primera, después de haber traído la cuchilla por encima del miembro y haber llegado a la parte terminal reteniendo con su mano izquierda los tegumentos que van quedando sueltos...¿ha comprendido usted el procedimiento hasta aquí? (p. 57).

Aunado al texto en *Farabeuf*, las instrucciones médicas son descritas, asimismo, a través de la imagen: figura la mano de un cirujano que opera sobre las extremidades del cuerpo. En este sentido, en la novela nuevamente se incita a mirar, a poner atención para excavar y conocer, a través de las palabras, el cuerpo, no meramente humano, sino también de la novela. Ahora bien, es evidente que el cirujano debe conocer no solo las descripciones típicas o modales de los textos de anatomía, sino también, a través de la práctica, las variaciones anatómicas posibles, con el fin de evitar errores técnicos que se pueden suscitar; guiarse, a

través de reglas, con seguridad y exactitud. En *Farabeuf*, como ya se anunció, se mencionan dos libros que reconocen la teoría de la disección: *Précis de manuel opératoire*, texto clásico en su género, estudiado acuciosamente en todas las facultades del mundo (Cfr. p. 69) *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise*, donde se ilustra el *Leng Tch'é* en Pekín (Cfr. p. 23). Ambos textos, en la novela, son atribuidos al Dr. Louis-Hubert Farabeuf, lo que acredita, una vez más, la similitud entre la actividad médica con el sacrificio: ambos son, esencialmente, en mayor o menor grado, un acto agresivo para el paciente o víctima; son la consumación de una violación; implican el uso de maniobras elementales para penetrar en el espacio anatómico del cuerpo. A decir de esto, específicamente con la práctica de la amputación –en especial, en la era de la cirugía pre-anestésica–, se observan los elementos de un espectáculo laborioso y cruento.²²¹ Un miembro seccionado a través de sus articulaciones, recrea vívidamente el ambiente de un horrendo espectáculo, como puede leerse en *Farabeuf*:

–Señoras y señores...–dijo Farabeuf una vez que había logrado desposeerse de los guantes de hule. Su bata estaba manchada con excrecencias mortuorias. –Señoras y señores...–dijo bajo aquella bóveda enorme decorada con las figuras de bellísimas mujeres mitológicas pintadas por la mano del admirable Puvis de Chavannes. –Señoras y señores...–dijo mientras iba envolviendo cada uno de sus complicados y afiladísimos instrumentos en los pequeños lienzos de lino, especialmente para este fin (pp. 92-93).

El Anfiteatro en *Farabeuf* funge como el lugar destinado para la enseñanza práctica de la anatomía y la cirugía; es decir, es el espacio donde se congrega la gente para presenciar el cuerpo, la carne, la muerte; en otras palabras, un espectáculo: aquello que se ofrece a la vista

²²¹ Según referí antes, Luz Elena Gutiérrez de Velasco menciona en su trabajo de investigación, los dos textos que aluden al discurso científico de la medicina en *Farabeuf*, así como el libro con imágenes cruentas del niño a quien le han cortado los pulgares; y la importancia del instrumental médico en la novela. En conjunto, señala que estos elementos unen la superficie científica y el fondo aterrador de la amputación. Rescata, por lo tanto, la relación de las instrucciones médicas y las de lectura, lo que provoca una tortura en el lector (*op. cit.*, p 40-45 y 162). Rolando Romero, recordemos, también destaca dicha similitud entre la tortura y la cirugía.

o a la contemplación de un grupo de espectadores; que es capaz de atraer la atención a través del estremecimiento, el deleite, el asombro, el dolor u otros afectos persistentes. La observación de la muerte en *Farabeuf*, esta vez a través de los cuerpos tendidos en las planchas del Anfiteatro, comprende, de nuevo, esta constante de Bataille y Elizondo: la mirada y el mundo interior. Mirar la muerte, según Bataille, implica una conquista, un extravío, una comunicación o un desfallecimiento. Por medio de la mirada, se presencia el desorden del cuerpo, la realidad de un mundo interior, la trasgresión. Mirar implica ser un espectador, por lo tanto, pensando en el acto sagrado del sacrificio, vivir aquel instante de la vida que revela éxtasis, placer, dolor y muerte hermanados. En este sentido, el cadáver es, para quienes están vivos, un objeto de interés, pues la muerte es la imagen del destino, del porvenir; da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que devastará a todos. En el Anfiteatro de la Escuela de Medicina, la presencia de la muerte es observada por Farabeuf y los estudiantes. Si se alude al juego del sacrificio en la novela, el primero funge como verdugo, es quien atenta contra las víctimas, los cadáveres; los segundos, como espectadores. La aparición de la mujer en el Anfiteatro, quien reposa, como los cadáveres, en una plancha de mármol, sustituye el juego de la mirada, ya que, como se lee, es vista como muerta:

Hubieras huido, manchándote bajo la lluvia, por escapar de aquella mirada, de aquella presencia que siempre te imaginaba muerta, tendida sobre la plancha del enorme anfiteatro, desnuda en tu aceptación del suplicio, abierta por entero hacia aquellas imágenes que ahora te serían borrosas y tu desnudez se confundiría en la mente del maestro con la desnudez de aquellas mujeres que la mano de un pintor inquietante había trazado sobre la bóveda de ese depósito de cadáveres mutilados. Tu desnudez misma sería como la confirmación de un acto definitivo. Acaso estás muerta, allí, ante mí” (p.157).

Como puede leerse en la cita anterior, el maestro Farabeuf advierte el cuerpo exánime de una mujer, a través de la imaginación. La imagen del suplicio, tan recurrente en el recuerdo de los personajes, vuelve a manifestarse –recordemos que ansían repetidamente conseguir la misma experiencia adquirida en el sacrificio–. Así como en la casa en París y en la casa en la playa se revive la escena en Pekín –a través de una fotografía vista por el hombre y la mujer, juntamente con una presencia generalizada en el recuerdo insistente de los personajes, quienes, dentro de esta misma recreación, ejecutan una acción quirúrgica-erótica–, en el Anfiteatro, éstos mismos vislumbran el mismo acto de desnudez, vida, muerte, entrega y tortura, auxiliados por la imagen que pulula en su memoria y en su imaginación, así como por el entorno que los rodea:

Yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre, tendido hacia la amplitud de una bóveda surcada de imágenes –mujeres que a la orilla del mar esperan la llegada de una barca–, un cadáver que aguarda la llegada de esa enfermera inquietante que aprendió, en los sótanos de la rue Visconti, a blandir los escalpelos, a conocer el verdadero significado del suplicio mediante un rito, mediante la repetición de un acto que, aunque nada significa, convulsiona el sentido aparentemente inmutable de la carne (pp. 169-170).

El médico y la enfermera, como se distingue, visualizan, sitiados por cadáveres, su acabamiento, lo que reconoce el juego de la mirada. Admitiendo que la enfermera apoye a Farabeuf en la realización de sus prácticas, cátedras e investigaciones, es evidente que otee cuerpos exánimes, y, por ello, figure su propia muerte, parecida a la sensación obtenida con el supliciado en Pekín. Reiteradamente se manifiesta la mirada –y la imagen– para enfatizar la relación víctima-verdugo-espectador en la novela. Farabeuf, quien realiza las amputaciones, cumple el papel de verdugo; la mujer, en similitud con los cuerpos sin vida, la víctima; y los espectadores, los estudiantes y las mujeres de la bóveda. Dentro de este juego, unos con otros revelan, como ya se insinuó, la precariedad de su existencia, ya que

“[...] el gusto por aplicar sus propios métodos a toda aquella carroña tendida bajo la bóveda decorada con el lujo austero de aquellas mujeres quietas, infinitamente quietas, tan quietas como cadáveres vistos en un espejo” (p. 51). La imagen en *Farabeuf*, como elemento de identificación de los personajes a través del arte pictórico, ahora se exterioriza en la cúpula del Anfiteatro. Ésta refleja, de cierta manera, la pasividad, lo inerte. Sin duda se constata, aludiendo a Bataille, la conciencia que se tiene por la muerte: el paso de estar vivos a ser un cadáver, la conciencia de una profunda soledad y de un abismo que separa.²²² Se comprende que la vida es precisamente un producto de la descomposición de la vida. “Antes que nada es tributaria de la muerte, que le hace un lugar; luego, lo es de la corrupción, que sigue a la muerte y que vuelve a poner en circulación las sustancias necesarias para la incesante venida al mundo de nuevos seres”.²²³ Vida y muerte constituyen un ciclo: nacer y morir. Por ello, la vida no es una negación de la muerte; la muerte es su condena, su exclusión. Al respecto, y según Bataille, la angustia a la muerte no está vinculada únicamente al aniquilamiento del ser, sino también a la podredumbre que restituye las carnes muertas, a la fermentación general de la vida. Ineludiblemente, la existencia ratifica la conciencia de una identidad entre el aspecto tétrico de la muerte con su corrupción maloliente, como puede observarse en *Farabeuf*:

¿La reconocería usted si una tarde, una de esas tardes en las que acostumbraba trabajar a solas en el Gran Anfiteatro de la Facultad, sus ojos la encontraran de pronto, desnuda, tendida en una plancha de mármol, con la boca entreabierta y a los ojos fijos en esas escenas que un famoso pintor trazó sobre la bóveda del Anfiteatro, escenario de sus más sorprendentes experiencias? [...] ¿La reconocería usted en esa actitud de entrega, en ese abandono que va más allá de la vida, en ese sólo instante en que, como en el coito, la desnudez y la muerte se confunden y en que todos los cuerpos, aun los que se enlazan en un abrazo inaplazable, exhalan un efluvio de morgue, de carroña conservada sépticamente, en que la gasa impoluta recibe sin que apenas nos demos

²²² Cfr. *El erotismo*, op. cit., pp. 17-21.

²²³ *Ibidem*, p. 59.

cuenta de ello, como si fuera el escupitajo de un verdugo, una violenta salpicadura de pus? (p. 36-37).

El cadáver es, biológicamente, la corrupción que está por venir, la evidencia de nuestro desorden, la certeza de un caos; con la muerte de otro, para quienes sobreviven, la vida se resuelve en nada. En este sentido, en la novela, el cuerpo exangüe de la mujer bien podría denotar nulidad, desconocimiento. Un cuerpo muerto es íntegramente diferente de cuando está vivo; no obstante, desde el principio “está marcado ya de entrada con el signo de la nada”.²²⁴ Para Farabeuf, ese cadáver, cuya purulencia próxima le amenaza, no responde al aspecto físico al que fue cuando vivía aún: ese objeto, el cuerpo tendido bajo la bóveda, es, a lo Bataille, menos que nada, o peor que nada. Por esto, la interrogante formulada para el médico-investigador-observador, y en cierto sentido para el lector, sería precisamente ésta: ¿La reconocería, usted, muerta? En este sentido, y como puede leerse en la cita tomada de la novela, no se omite la relación entre las condiciones de la muerte con el coito. Considerando al filósofo francés, el horror que producen los cadáveres es similar al sentimiento que producen las deyecciones de procedencia humana.²²⁵ Generalmente, los aspectos de la sensualidad, que son calificados como obscenos, producen una repulsión análoga, a través de los conductos sexuales, los cuales, similarmente, “exhalan un efluvio de morgue, de carroña conservada sépticamente, en que la gasa impoluta recibe sin que apenas nos demos cuenta de ello, como si fuera el escupitajo de un verdugo, una violenta salpicadura de pus” (p. 37). Por otra parte, y como ya se observó, el cuerpo corrompido, que sucede al hombre vivo, ya no es nada, por ello, puede no ser perceptible lo que objetivamente da náuseas: el sentimiento es el de un vacío que se experimenta desfalleciendo. En este contexto, la muerte introduce la

²²⁴ *Ibidem*, p. 61.

²²⁵ *Cfr. Idem*.

ausencia, pero al mismo tiempo, recordemos, posee el sentido de la continuidad del ser (la esencia, la totalidad, la eternidad), ya que, en efecto, conjetura, a quienes siguen viviendo, que una vez desaparecidos del mundo, se aniquila la obstinación que se tiene por ver durar al ser discontinuo que se es. La defunción de otro anuncia, al que se queda, que la individualidad ha sido destruida impetuosamente, y que a él esto le llegará tarde o temprano. La muerte es un espejo, el reflejo de la propia condición, la repugnancia, el horror, y el umbral de un deseo: la supresión de la discontinuidad. De ello deriva que los personajes de *Farabeuf*, a través de la imagen de la muerte, ambicionen en cada momento la cesación de su individualidad:

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 es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente? (pp. 57-58).

La imagen del cuerpo violentado es, para los personajes, lo que fue para Bataille y Elizondo: la ilustración de un vínculo fundamental entre el horror y el éxtasis. Sin duda, los elementos figurados en ella contribuyeron a convertirlo en una especie de Zahir.²²⁶ Una vez que miraron

²²⁶ Elizondo, recordemos, hace referencia a la palabra Zahir en su autobiografía, para manifestar la experiencia inesperada, pasmosa e inolvidable que le produjo la contemplación de la imagen del Leng Tch'é desde la primera vez que la vio. Conviene mencionar, al respecto, que en 1947, en la revista Los anales de Buenos Aires, año 2, núm. 17, el escritor argentino Jorge Luis Borges, publica su cuento denominado precisamente "El Zahir", el cual más tarde es recuperado en *El aleph* (1949); en dicho cuento, el Zahir es entendido como el poder que ejerce un objeto sobre las personas, algo imposible de olvidar, pues es para quien tiene contacto con él, algo perenne e inmutable. A propósito de esto, Elizondo, lector adepto de Jorge Luis Borges, comenta en *Cuaderno de escritura* (1969), la idea que el escritor argentino sostiene respecto al Zahir, y la entiende como "la posibilidad de un tiempo capaz de conjurar un número infinito de espacios en la dimensión obsesiva de la memoria personal [...]; la interrogación que se reúne en torno a lo que no se sabe y que así se nombra" ("La poesía de Borges", Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 85). Esto es precisamente lo que sucede con *Farabeuf*. La imagen-Zahir del suplicio chino contemplada por el escritor de la novela, y, como he mencionado, por los personajes y por el lector, suscita el deseo de una misma experiencia en un solo tiempo, aun cuando acontece en diferentes espacios, en el misterio de la vida y de la muerte.

el acaecimiento, los personajes no lo pudieron olvidar. Reaparecía, de hecho, en cada contacto con el cuerpo, con la carne, con la sangre; en la mutilación, la putrefacción, en la muerte. Por ello, esta pregunta recurrente, a propósito de un hombre en el último instante de su vida, “¿de quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?”, la cual generaliza la inevitabilidad de la muerte: no es un hombre el que perecerá, sino ineludiblemente todos. Independientemente de la sensación que produce el sacrificio, la muerte es el elemento que desata el deseo de los personajes por morir, esto en relación a que la muerte, pensando en Bataille, tiene doble sentido: finitud y eternidad. Como se vio anteriormente, en el proceso del erotismo y de la muerte, el ser, al entregarse, se abandona a sí mismo, lo que significa que hay un pasaje de la discontinuidad a la continuidad a través de la violencia. La muerte biológica, como la pequeña muerte, suscita una disolución de las formas de vida social – profana, rutinaria, razonable– que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos. Dicha disolución se da, precisamente, en un instante, aquel en el que, como en *Farabeuf*, la desnudez, la muerte y el éxtasis se confunden “en esa actitud de entrega, en ese abandono que va más allá de la vida (p. 36). A propósito de la muerte, ésta, ineludiblemente, aparece en la vida como un soplo de viento: en un instante, el ser que ha fallecido deja de percibir su individualidad, su finitud. Para los que vivimos, la expiración nos recuerda que, sin cesar, la muerte, disolución de la discontinuidad, donde se abole nuestra angustia, se manifiesta como una verdad más eminente que la vida. Según Bataille, “desde el comienzo, en el espíritu del hombre, se vincula la ruptura de la discontinuidad —y el deslizamiento subsiguiente hacia una continuidad posible— con la muerte”.²²⁷

²²⁷ *El erotismo, op. cit.*, p. 110.

Con la muerte, por lo tanto, se destruye el mundo de las cosas, el del mundo del trabajo, el de la razón, el de la ley. En palabras de Bataille: “La muerte destruye, reduce a NADA al individuo que se tomaba y al que los demás tomaban como una cosa idéntica a sí misma.”²²⁸ He ahí el deseo también de los personajes por morir, por evocar constantemente la imagen de la muerte. Recordemos, la experiencia soberana es el reino del no-saber, de la NADA. La muerte nos desencadena de la actividad útil; entonces, se produce el advenimiento del milagro. Quien vive tiene un pasado, un presente y un porvenir; y una identidad a través de ese pasado, ese presente y ese porvenir. Así sucede con los personajes de *Farabeuf*, quienes constantemente remiten a esos momentos de su existencia, quienes, como se dijo, se angustian por su discontinuidad, por la espera de una respuesta. La muerte, entonces, suprime lo que se es en el pasado, en el presente y en el futuro. Y aparece el instante, el de la muerte, el de la soberanía.

Debido a lo anterior, el Anfiteatro de la Escuela de Medicina representa, simbólicamente, la imagen del mundo, donde la cúpula que lo cubre remite al cielo, mientras las base sobre la que reposa, a la tierra.²²⁹ El cielo y la tierra encierran un orbe infinito y complementario, acentuado si se recurre al *yin* y *yang* presentes en la novela. Éstos designan de manera general un aspecto oscuro y luminoso; terrenal y celestial; femenino y masculino; lo pasivo y lo activo; mitades inseparables, pues no existen más que recíprocamente.²³⁰ El Anfiteatro es un espacio de encuentro y unión entre la vida y la muerte, que a pesar de representar lo contrario, no se oponen nunca porque una lleva a la otra, a la continuidad: “Farabeuf amaba amputar los miembros tumefactos de los cadáveres en el anfiteatro enorme

²²⁸ Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 80.

²²⁹ Para una mayor referencia del símbolo “bóveda, domo, cúpula”, se sugiere confrontar el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier y Alain Gheerbrant, op. cit., pp. 195-197.

²³⁰ *Ibidem*, pp. 1078-1081.

decorado con pinturas que representaban mujeres legendarias esperando una barca a la orilla del mar... [para trasladarse al reino de la muerte]” (p. 55). La pintura de la bóveda en el Anfiteatro reconoce el tránsito entre la vida y la muerte, es decir de la discontinuidad a la continuidad, ya que, como se observó, todos somos seres discontinuos, pero “la muerte tiene el sentido de continuidad del ser.”²³¹ Así, las mujeres que esperan una barca a la orilla del mar, no esperan otra cosa que la muerte, es decir lo ilimitado, lo trascendente; un espacio infinito y desconocido.

Ahora bien, en *Farabeuf* se menciona que la imagen en la bóveda corresponde a una decoración de Puvis de Chavannes; no se nombra el título, lo que dificulta indagar sobre ésta. Mariela Insua Cereceda atribuye la obra, por los detalles que se exponen en el discurso, a *Jóvenes al borde de la mar* (véase fig. 4):²³²



Figura 4: Puvis de Chavannes, *Las jóvenes al borde del mar* (1887).

Dicha pintura muestra tres mujeres semidesnudas con cabello suelto que reposan junto a una roca a la orilla del mar. La relación que Insua reconoce entre la imagen referida en la novela

²³¹ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 17.

²³² Cfr. “Voces e imágenes en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, *Revista signos*, vol.33, núm. 47, Valparaíso, 2000, pp. 51-60. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342000000100005.

y la pintura se sostiene en su referencia a “mujeres legendarias” que reposan a la orilla del mar. Si damos crédito a que Elizondo realmente aludiera a esta pintura, son significativos algunos de sus elementos que pueden ser relacionados con algunas de las constantes del texto. Las mujeres nuevamente figuran en su pasividad, en espera y contemplación: una de las tres yace de espaldas contemplando, como si lo hiciera frente a un espejo, su imagen sobre el mar, lo que nos recuerda a la mujer en *Farabeuf*, quien constantemente se mira reflejada en una fotografía, en un espejo, en un signo ambiguo, en una estrella de mar muerta y, en esta escena, en los cadáveres y en la pintura de la bóveda del Anfiteatro. Vale mencionar que esta misma, como las jóvenes frente al mar de la pintura, actúa pasivamente en espera de Farabeuf, quien la trasladará, a través de la violencia, el placer y el dolor, a la experiencia de la muerte. En la cúpula del Anfiteatro reposan artificialmente cuerpos con vida; en la mesa de mármol, cuerpos extintos. Los primeros, al advertir, alegóricamente, su individualidad, esperan la muerte, su continuidad; los segundos, tras su muerte, han anulado su discontinuidad. La desnudez en la escena anuncia, por lo anterior, y pensando en Bataille, la abertura de una estructura cerrada, una búsqueda de la continuidad, representada en el contraste vida-muerte, manifestado en las mujeres de la cúpula y los cadáveres recostados en las mesas del Anfiteatro. Asimismo, el mar mencionado en la imagen de la cúpula opera simbólicamente. Las aguas turbulentas simbolizan un tránsito y una ambivalencia. En conjunto, la incertidumbre, la duda, la indecisión: mar, imagen de la vida y de la muerte.²³³

Todo en *Farabeuf* une un elemento con otro. En este caso, el mar cumple el papel del *yin* y *yang*; de la cúpula y la mesa de mármol en el Anfiteatro. Lo anterior revela la complementariedad entre el aspecto terreno y el celeste; es decir entre la vida y la muerte. Si

²³³ Cfr. Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.* pp. 698-699.

no hay vida no hay muerte; si no hay muerte no hay vida. Vida y muerte son uno y otro a la vez. Para revelarlo, el texto expone, en la escena del Anfiteatro, personajes que se confunden con cuerpos extintos, que retroceden, por medio de la memoria y la imaginación, a otros tiempos y espacios, donde el cuerpo, a través de la violencia de la muerte, manifiesta la correspondencia entre la finitud y la perpetuidad. La muerte garantiza una resurgencia sin la cual la vida declinaría; a su vez, la vida es un ardid, un movimiento tumultuoso que no cesa de atraer el acabamiento: es inestabilidad e incertidumbre. Aun cuando el lugar de la acción es breve, la ambigüedad de la escena hace notoria la universalidad, que se traduce como vida y muerte.

Para constatar el modo en que dialoga intertextualmente *Farabeuf* de Salvador Elizondo con la filosofía del erotismo de Georges Bataille, fue necesario ubicar las distintas dimensiones espacio-temporales que conforman la historia de la novela: la tortura del chino Fu Chu Li en Pekín; la escena en la casa de París; la escena de la casa en la playa; la escena en el Anfiteatro de la Escuela de Medicina. Como se leyó, estos cuatro acaecimientos emergen asiduamente a través de los recuerdos de los personajes, quienes al contemplar el sacrificio de un hombre llamado Fu Chu Li en Pekín, desean, por medio del acto quirúrgico cruento y del acto erótico, volver a conquistar aquella experiencia concebida, en otro término, su continuidad, una experiencia soberana. La imagen del supliciado en la novela revela, de esta manera, el espacio donde se condensan los elementos del erotismo, específicamente el erotismo sagrado planteado por Bataille. En esto radica la correspondencia entre las distintas dimensiones espacio-temporales donde se desdobl原因 los personajes. Al respecto, en este capítulo se constató la presencia de los planteamientos filosóficos de Bataille sobre el erotismo, primordialmente, por medio de la fotografía del *Leng Tch'é*, imagen que a su vez

conlleva a determinar conceptos señalados por el filósofo francés en su obra, y que aparecen de manera significativa en *Farabeuf*, a través de las acciones de los personajes, así como de la estrategia escritural del escritor, quien hace de su novela, un espectáculo, un sacrificio que incita al lector, y a él mismo, a la contemplación de su propia muerte, como se seguirá analizando en el siguiente capítulo.

Según se puede observar en el análisis de las cuatro dimensiones espacio-temporales, el trabajo intertextual del escritor mexicano en *Farabeuf* se manifiesta como un procedimiento quirúrgico donde se injertan tejidos de ciertas partes de un cuerpo –o cuerpos– en otro (de ahí esa relación entre la escritura y la cirugía que se propone en la novela). Se distinguen símbolos o imágenes, referencias provenientes de la pintura, la cirugía, entre otros elementos, que conjuntamente con la versión histórica sobre el suceso del *Leng Tch'é*, la inserción de la fotografía y la *écfrasis* de la misma, nutren y transforman el sentido de *Farabeuf* a propósito de la obra de Bataille, la cual refiere sustancialmente su filosofía sobre el erotismo. Estos detalles permiten vislumbrar a *Farabeuf* como una obra autónoma y original. A pesar de tratar las ideas o expresiones del filósofo francés, que también han sido formuladas por otros escritores, la novela posee un planteamiento y articulación textuales propios que la diferencian.

Gerard Genette señala que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra”,²³⁴ es decir que todo texto es un intertexto, pues se presentan otros textos en él, en diferentes niveles y en representaciones más o menos reconocibles.²³⁵ En el

²³⁴ Genette, *op.cit.*, p. 19.

²³⁵ Cfr. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (trad. Ángelo Marchesi y Joaquín Forradellas), Barcelona, Ariel, 1986, p. 218. Se recomienda consultar el párrafo en francés, en Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, *Encyclopedia Universalis*, vol. XV, París, 1968, p. 1015c.

texto que nos ocupa, por ejemplo, no se introducen citas textuales que refieran la temática del erotismo de Bataille sino simplemente alusiones, principalmente de *Las lágrimas de Eros* y *El Erotismo*. Particularmente, los conceptos de erotismo sagrado, violencia-trasgresión, fusión erótica (pequeña muerte u orgasmo), muerte, continuidad, discontinuidad, soberanía, se manifiestan en *Farabeuf*, a través de la *alusión*: modalidad intertextual que manifiesta la relación de copresencia entre dos o más textos; se distingue de la *cita* por ser menos explícita y menos literal. Genette define la *alusión* como “un enunciado cuya plena intelección supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente”.²³⁶ La *alusión* consiste básicamente en la reminiscencia implícita de las peculiaridades de uno o varios textos en otro. Los conceptos de Bataille se tejen en la novela del escritor mexicano, a través de la interacción de los personajes (y actores) y el ambiente que los circunda.

A propósito de lo anterior, cabe mencionar que el mismo Genette habla asimismo de la hipertextualidad. Ésta consiste en toda relación que une un texto B, que llama hipertexto, a un texto anterior A, que llama hipotexto. *Farabeuf* funge como el hipertexto; *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo* como hipotextos. El texto B, como sucede en *Farabeuf*, resulta de la operación que el teórico francés denomina *transformación*, por lo que, en consecuencia, el texto (s) A se evoca de manera más o menos manifiesta en el texto B sin hablar de él ni citarlo necesariamente.²³⁷ Es evidente que un texto deriva de otro, en el cual se inspira para transformarlo y enriquecerlo de alguna manera. Así, en la transformación, el hipertexto (o texto derivado) se aparta del texto original, para buscar una creación con características y sentido propio, como se ha visto en este análisis de *Farabeuf*. Recordemos también que la

²³⁶ Genette, *op.cit.*, p. 10.

²³⁷ *Cfr. Ibidem*, p. 57.

fotografía del *Leng Tch'é* en la novela es el elemento que permite representar los conceptos esenciales del erotismo en *Farabeuf*, por lo que es partícipe de la forma en cómo se manifiesta la temática del erotismo, es decir a través de la *écfrasis*, la cual manifiesta asimismo la transformación del texto B con respecto al texto (s) que funge como intertexto (s).²³⁸

La *transformación* en *Farabeuf* deriva también de la utilización de recursos literarios y plásticos que permiten manifestar los elementos teóricos predominantes de la filosofía del erotismo de Bataille. Así, la referencia de distintos momentos concurrentes que giran en torno al acontecimiento del suplicio chino que se observa en la fotografía, es una de las estrategias del escritor mexicano para dialogar intertextualmente con la temática del erotismo de Bataille. Los recursos en la novela que funcionan como articuladores de sentido que enriquecen y transforman el hipertexto, con respecto al hipotexto son: el paratexto²³⁹ que alude a la ciencia médica, además del otro libro ficticio alusivo al arte de la tortura; los paratextos que refieren el arte de la pintura²⁴⁰, el signo *liu*, la estrella de mar, la alteración de la historia y el decreto del suplicio, así como la misma fotografía insertada en la novela.

Debido a la transformación entre un texto que deriva de otro, en la teoría de la intertextualidad se utiliza el término *transposición*. El mismo Genette lo clasifica dentro de

²³⁸ Aquí es importante distinguir el término intertexto del de intertextualidad. El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar con aquel que se tiene ante los ojos, el conjunto de los textos que uno halla en su memoria al leer un pasaje dado. La intertextualidad consiste en el fenómeno que orienta la lectura del texto, que permite la interpretación del mismo y que evita la lectura lineal de un texto (Cfr. Riffaterre cit. por Hans-George Ruprecht, "Intertextualidad", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, op. cit., p. 29).

²³⁹ En Genette, un paratexto hace referencia al título, subtítulo, prefacio, advertencia, introducciones, notas marginales al pie de página, epígrafes, ilustraciones, y muchos otros tipos de señales accesorias que le procuran al texto un entorno variable o complementan el contenido principal de un texto (*Vid. Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, op. cit., p. 55).

²⁴⁰ Respecto a la pintura de *Lo sagrado y lo profano*, así como a la pintura en la cúpula del anfiteatro, cabe reconocer que, al ser descritos en la novela, funcionan no sólo como paratextos sino también como *écfrasis* que enriquecen el texto *écfrástico* en *Farabeuf*.

una de las formas de la *transformación*; mientras que Julia Kristeva en 1974, utiliza dicho término para evitar el empleo falaz de la intertextualidad. Para el primero, implica la transformación de una obra en otra, con reducción, aumento o sustitución de cualquier componente o aspecto formal o temático.²⁴¹ Kristeva lo define como el paso de un sistema signifiante a otro, lo cual exige una nueva articulación de lo tético, de la posicionalidad enunciativa y denotativa.²⁴² Como vemos, los dos críticos observan la cualidad diferencial de la obra literaria a través de su correlación con otro texto. Además, es evidente que la noción de transposición considera la posibilidad de traslado de un sistema signifiante a otro, lo que implica, como en el presente estudio, una relación entre dos sistemas significantes distintos, y no sólo entre dos textos literarios.

Como se ha mencionado, y según se analizó, un objeto plástico permanece latente en *Farabeuf* a través de su descripción, es decir por medio de la *écfrasis* en la novela, la cual permite distinguir la traslación de un lenguaje a otro. Ahora bien, si la fotografía del suplicio forma parte del texto filosófico de Bataille *Las lágrimas de Eros*, imagen que además encarna

²⁴¹ Cfr. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, op. cit., pp. 263-278. Otras de las formas de transformación para Genette son la *parodia* y el *travestismo burlesco*. La primera se distingue por su intención lúdica, mientras la segunda por su intención satírica. La parodia modifica el tema de su hipotexto, pero no el estilo; por lo general, “conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible, a un tema vulgar (real y de actualidad)” (*Ibidem*, pp. 22). El travestismo consiste más bien en una transformación estilística; al contrario de la parodia, modifica el estilo del hipotexto sin modificar el tema; según Genette, “lo que constituye el género burlesco es solamente hacer hablar a los mismos personajes en un lenguaje trivial y bajo” (*Ibidem*, p. 33). En Genette, la *transposición* es el tipo de transformación más seria, ya que se entra en mayores distinciones, precisamente porque se manifiestan ciertos cambios por reducción, aumento o sustitución de las peculiaridades de un texto en otro, que pueden ir, como dije, desde lo estilístico, o bien, desde lo temático o semántico. La transposición es además la más importante, por la relevancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella; también lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza respecto a los demás regímenes de transformación (Cfr. *Ibidem*, p. 262).

²⁴² Cfr. *La Révolution du langage poétique*, Seuil, París, 1974, pp. 59-60. Julia Kristeva utiliza el término de transposición porque señala que el término de intertextualidad puede ser entendido en el sentido banal de crítica de fuentes de un texto. A propósito, cabe señalar que la intertextualidad es un término de moda, pero como es de observarse, quien lo usa o lo presenta teóricamente, lo manifiesta de un modo diferente respecto a otros.

los conceptos esenciales del erotismo en la obra del filósofo francés, los cuales, como dije, se manifiestan en *Farabeuf* a través de la alusión, es claro que hay una *transposición* en la novela que va de la filosofía a la literatura; en otras palabras, se produce el paso de un sistema signifiante a otro, lo que implica, como en Kristeva, una nueva articulación enunciativa y denotativa, en este caso, del erotismo.

Genette distingue dos categorías fundamentales dentro de su concepto de *transposición*: las transposiciones *formales* y las transposiciones *temáticas*. En las primeras se procura afectar a la forma y no al sentido del hipertexto. Este tipo de transformaciones originan, sin más, un cambio de sentido de modo circunstancial o accidental, ya que esto no es lo que se pretende en el nuevo texto.²⁴³ En las segundas, la alteración del sentido original sí forma parte explícita e intencionalmente del hipertexto.²⁴⁴ A propósito de una y otra, cabe mencionar que “no existe transposición *inocente* [...] que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto”.²⁴⁵ Tal es el caso de *Farabeuf*, donde, en su proceso de creación, se efectuó una transposición que dio como resultado una obra literaria, una novela, en la que, conforme a su hipotexto (s), se propuso decir algo diferente, y de otro modo.

De acuerdo con lo anterior, en *Farabeuf* se efectúan las dos categorías de transposición. La *formal* tiene que ver precisamente por el traslado que se manifiesta del discurso filosófico al discurso literario, lo que implica, en consecuencia, una “modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto.”²⁴⁶ Sin duda, el mensaje que recibe el destinatario es necesaria, esencial e intencionalmente diferente. Dentro de esta

²⁴³ Dentro de esta categoría, se distinguen: la traducción, la versificación, la prosificación, la transmetrización, la transestilización, la translogación y la transmodalización (Cfr. Genette, *op. cit.*, pp. 263-293).

²⁴⁴ *Ibidem*, pp. 355-378.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 376.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 356.

transformación, por supuesto, resulta la segunda categoría en la novela, la *temática*, como se verá líneas abajo.

Para constatar cómo se manifiesta dicha transformación en *Farabeuf*, conviene referir ciertas particularidades de la literatura y de la filosofía. Esto permitirá profundizar el análisis del diálogo intertextual referente a la temática en *Farabeuf* con la de la filosofía del erotismo de Georges Bataille –líneas arriba se mencionó que dicho diálogo intertextual se manifiesta a través de la *alusión*, que resulta de la misma *écfrasis* de la fotografía del *Leng Tch'é* en la novela–.

Para Deleuze y Guattari, la literatura, y el arte en general, es la actividad de crear bloques de sensación, los cuales son, en específico, perceptos o afectos, es decir nuevas maneras de percibir y de sentir. Un bloque de sensación se genera mediante una materialidad concreta (frases de la literatura, color de la pintura, sonido de la música, etcétera); se trata de sensaciones y percepciones no experimentadas antes en el espectador.²⁴⁷ Por su parte, la filosofía “es el arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos.”²⁴⁸ Si el bloque de sensación que se manifiesta con la literatura afecta sensiblemente al cuerpo, el concepto lo

²⁴⁷ Al respecto, cabe señalar que, según dichos filósofos, el espectador o el artista no determinan el ser de sensación de la obra de arte. Es obvio que el percepto emana de un individuo, pero ello no significa que pertenezca al individuo, pues se le da como una creación ideal del mundo a partir de la sensación. “Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre [...] es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (*¿Qué es filosofía?* (trad. Thomas Kauf), Anagrama, Barcelona, 2001, p. 169). Es claro entonces que en la materialidad en la que se realiza el arte, queda materializada una fuerza que conforman un percepto o un afecto que ya no pertenece al artista: hay una transformación incorporal en la materia. Una vez el artista ha sentido una materialidad, ha creado su obra, ese bloque de sensación se conforma con esa materia que lo actualiza. No queda en el artista ni le pertenece a él como genio, como tampoco queda del lado del espectador.

²⁴⁸ G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es filosofía?*, *op. cit.*, p. 8.

Cabe señalar que este argumento ha originado algunas aclaraciones y profundizaciones en los comentaristas de Deleuze y Guattari (Ansell Pearson, 1997; Patton, 1997; Lambert, 2002; Alliez, 2004; Boundas, 2006; Maldonado, 2011), pero aquí no se mencionarán.

hace noéticamente. Por definición el concepto es algo en lo que se piensa; implica el acto de pensar, así como de crear a través del pensamiento, a través de un problema que se plantee: “Pensar es pensar mediante conceptos, o bien mediante funciones, o bien mediante sensaciones, y uno de estos pensamientos no es mejor que otro, o más plena, más completa, más sintéticamente ‘pensamiento.’”²⁴⁹ Como se observa en la misma cita, es indudable que el concepto y el bloque de sensación, referidos por Deleuze y Guattari, se entrelazan. El acto de pensar emana a través del concepto, pero también por medio del bloque de sensación. La filosofía y la literatura implican pensar, implican sentir.

Es evidente que el contenido de un texto literario, una novela, una poesía, un drama, etcétera, se caracteriza por su sustancia estética, por su estructura formal, así como por la riqueza y diversidad de símbolos e imágenes que remiten, como en *Farabeuf*, a los mismos contenidos del texto, o bien, de su hipotexto. Pero también conduce hacia el camino del pensamiento; como la filosofía, ayuda a comprender la realidad, a descubrir el misterio de la vida: suscita el acto de pensar. La filosofía, por su parte, también construye “no sólo un vocabulario, sino una sintaxis que puede alcanzar cosas sublimes o de gran belleza.”²⁵⁰ De esta manera, el literato y el filósofo manifiestan un paisaje de verdades o de mentiras cuestionables e incuestionables, pero por procedimientos diferentes. A propósito de Deleuze y Guattari, la instancia enunciativa en la filosofía no son personajes literarios sino personajes conceptuales (Sócrates, para Platón; Zaratustra, para Nietzsche; Nietzsche *et. al.* para Bataille), porque aquello que el filósofo pretende decir gracias a ellos, no son afectos o perceptos sino conceptos.²⁵¹

²⁴⁹ Deleuze, G. y F. Guattari, *op. cit.*, p. 200.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 14.

²⁵¹ *Cfr. Ibidem*, p. 62.

Farabeuf es un texto literario que nos remite a pensar aquello que fue pensado en la filosofía de Georges Bataille. La diferencia entre la novela del escritor mexicano y la obra filosófica de Bataille se halla, no obstante, en que la segunda se despliega, esencialmente, por medio de conceptos, tales como el erotismo sagrado, la violencia, la trasgresión, la fusión sexual, la discontinuidad, la continuidad, la muerte, la soberanía; mientras que la segunda, como se vio, requirió del recurso enunciativo de personajes literarios, espacios, tiempos, voz narrativa, símbolos, imágenes y demás medios para manifestar dichos conceptos. De este modo, el instrumento en *Farabeuf* es la novela misma, en su proceso de creación. Recordemos, asimismo, que dichos conceptos, que refieren la temática del erotismo, son recuperados en ambos discursos –el filosófico y el literario–, a través de inserción de la fotografía de un suplicio.

Como mencioné antes, la transposición de tipo formal conduce a la transposición de tipo temática. Genette señala que la *transposición temática o semántica* se origina, usualmente, por medio de dos subcategorías temáticas: 1) la *transposición diegética o transdiegetización*, la cual consiste en el cambio de la diégesis o universo espacial-temporal en el que se sitúa el hipotexto; en consecuencia, refiere la variación del status de los personajes respecto con su texto base (edad, sexo, nacionalidad, nombre); y 2) la *transposición pragmática*, que se caracteriza por una modificación del acontecimiento y de su soporte instrumental de la acción o acciones.²⁵²

Respecto a la primera subcategoría temática en *Farabeuf*, aquí conviene referir la fotografía y la referencia histórica del suceso del *Leng Tch'é* de *Las lágrimas de Eros* de Bataille y su transposición a través de la écfrasis en *Farabeuf*. El escritor mexicano, como se

²⁵² Cfr. *Op. cit.*, pp. 355-396.

vio, refiere el suceso del sacrificio de Fu Chu Li en Pekín, pero tergiversa el año en que se efectúa. Esto se puede distinguir porque también menciona el periódico que testimonió históricamente el suceso; nombra además otros, como se vio en el análisis. Hace mención al mismo nombre, la misma nacionalidad y el mismo sexo del personaje que se ilustra en la fotografía. En *Farabeuf* hay una *transdiegetización* que se origina a partir de la fotografía del *Leng Tch'é*, imagen que encarna los conceptos de la obra filosófica de Bataille.

Debido a lo anterior, el acontecimiento en la novela se modifica: asisten, de manera ficcional, dos personajes (el hombre y la mujer) a presenciar la muerte de Fu Chu Li. Uno de ellos corresponde al personaje histórico L.H. Farabeuf, médico de profesión. Éste y el segundo personaje, quien funge como enfermera y amante del Dr. Farabeuf, se desenvuelven en otras dimensiones espacio-temporales (en una casa en París, en una escuela de Medicina de París, en la casa de una playa), lo que aumenta, enriquece y transforma no sólo el suceso histórico del suplicio chino sino, a la par, su significación, ya que “la acción de un hipotexto sólo se modifica porque se ha transformado su diégesis, o con el fin de transformar su mensaje.”²⁵³ Si hay una transformación del acontecimiento en *Farabeuf*, se manifiesta la *transposición pragmática*, la cual, a su vez, implica, como se mencionó, una modificación de los elementos u objetos de la acción. En la écfrasis del capítulo VII de la novela, donde se describe esencialmente el sacrificio, es obvio que los verdugos utilizan instrumentos de tortura sobre el cuerpo de Fu Chu Li como se observa en la fotografía; sin embargo, en dos de los otros espacio-temporales, la casa en París y el anfiteatro de la Escuela de Medicina, donde se representa o se reactualiza dicho sacrificio, los personajes utilizan instrumentos de cirugía, además de espejos y mesas de mármol. Los espejos condescienden el reflejo, la

²⁵³ *Ibidem*, p. 396.

mirada de los participantes del sacrificio en Pekín; las mesas de mármol, la estaca de donde se sostiene la víctima del sacrificio. Como se analizó, éstos y demás elementos en los acontecimientos de la novela fungieron como un medio facultativo para la transformación semántica en *Farabeuf*, lo que permitió, a su vez, observar el modo en que se manifiesta el diálogo intertextual con la filosofía del erotismo de Georges Bataille.

Además de la imagen del *Leng Tch'é* en *Farabeuf*, como dije, también se hallan otros sistemas significantes de tipo pictórico, los cuales se articulan significativamente, uno a otro, por medio del material lingüístico. En la casa en París, encontramos de manera textual la pintura de Tiziano *Lo sagrado y lo profano*, la cual funge como un mecanismo utilizado por Elizondo para reconocer, de igual manera, las expresiones filosóficas de Bataille sobre el erotismo en la novela; entre ellas, la desnudez, la violencia, la trasgresión, lo sagrado, lo profano. En el anfiteatro de la Escuela de Medicina se hallan referencias de la pintura *Las jóvenes al borde del mar* de Puvis de Chavannes, con la que se enfatizan los conceptos de muerte, cuerpo, desnudez, corrupción, continuidad y discontinuidad en la novela. Como se dijo, la forma enunciativa de los conceptos de Bataille se articula de otro modo en *Farabeuf*. Aquí se manifiesta, asimismo, el término transposición, pues el escritor mexicano utiliza descripciones plásticas de otros sistemas significantes para reconocer la temática del erotismo del filósofo francés.

Los elementos del discurso científico, el de la cirugía, refuerzan las significaciones del erotismo en el texto literario del escritor mexicano. El signo *liu* y la estrella de mar, que fungen asimismo como símbolos en *Farabeuf*, refieren, según se vio, los conceptos de muerte, cuerpo, trasgresión, violencia, corrupción, suplicio.

Todos aquellos elementos, que fungen como objetos-signos en la novela, facultan mirarla como una ceremonia ritual, un sacrificio. He ahí, esencialmente, la *transposición* en *Farabeuf*, a propósito de la fotografía de *Las lágrimas de Eros*, y del diálogo que entabla con las expresiones filosóficas sobre la muerte, el sacrificio y el erotismo de la misma obra de Bataille, pero también con *El erotismo*.

El análisis intertextual es un método de desorganización del discurso, para, a la par, como se ha visto, construir el propio sentido del texto. En *Farabeuf*, este procedimiento ha permitido distinguir cómo el escritor mexicano opera la asimilación de enunciados o conceptos que dialogan intertextualmente con la temática de Bataille sobre el erotismo en las cuatro dimensiones espacio-temporales ya analizadas.

CAPÍTULO III: EL *TEATRO INSTANTÁNEO DEL MAESTRO FARABEUF*. LA BÚSQUEDA DE UN IMPOSIBLE

En el último capítulo de *Farabeuf* se exponen minuciosamente los preparativos para una representación teatral. Dicho capítulo, como el VII, difiere de los demás precisamente porque la voz narrativa se enfoca en describir únicamente una escena de la novela. Es decir, que la ambigüedad de las acciones de los personajes, así como del espacio y tiempo, es menos notoria. Recordemos que los sucesos de la casa en París, los de la playa y los del Anfiteatro de la Escuela de Medicina se presentan fragmentariamente, producto de la violencia perpetrada en la escritura, así como de la memoria confusa de los personajes: el lector tiene que escudriñar en cada uno de los capítulos, abrirlos, para vislumbrar cada una de estas situaciones de la novela. Tanto el capítulo VII como en el capítulo IX de *Farabeuf*, se disponen como un espectáculo. En el primero se lee, se contempla de cierta manera un sacrificio, el de la ejecución en Pekín. En el segundo se observa, como el mismo texto lo indica, una representación teatral, denominada *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. Al respecto, y como se verá en el análisis, este último es una figuración del primero. En relación al carácter espectacular de dichas escenas, no se omiten, sin embargo, las demás dimensiones espacio-temporales de la novela, en las cuales se representan, recordemos: una acción quirúrgica-erótica, un encuentro sexual, y prácticas quirúrgicas sobre cuerpos sin vida. Los espacios de estas tres situaciones se conciben como escenarios donde se revelan actos violentos: espacios cerrados –un salón, un cuarto, un anfiteatro– donde se proyecta la contemplación, la mirada de los participantes; entre ellos, la del lector, quien a través de la imagen halla un acercamiento con la violencia, con la muerte, a propósito del erotismo. En este sentido, es válido decir que estas otras dimensiones, también se conciben como un

espectáculo; poco a poco el lector, como insinué, las va percibiendo, detrás de aquel telón del espectáculo-texto que va abriendo.

Otra semejanza entre los capítulos VII y IX de *Farabeuf* se halla en la numerología del *I Ching* ya analizada, según la cual el siete y nueve son *yang*, símbolo que se asocia con la claridad. En este contexto, resulta significativo deducir que el capítulo 9 de la novela funciona como una suerte de “revelación” del enigma que atraviesa, como se distingue, a las anteriores escenas, inquietando, por lo tanto, a los personajes y al lector. Con *Farabeuf* no se exterioriza únicamente una escritura y una memoria fragmentadas sino también una existencia anárquica. Por ello, es necesario buscar, dentro de ese misterio, la identidad, saber de quién es ese cuerpo, saber quién soy, como se menciona en la novela. En otras palabras, se busca la continuidad dentro de la discontinuidad. El mismo narrador de *Farabeuf* hace saber que en el capítulo 9, presentado como un espectáculo, se obtendrá una revelación: “Quiero, en cierta forma, revelarte un misterio inaccesible; quiero dilucidar, para que tú lo sientas con toda su inexplicable verdad, el misterio que te mantiene inmóvil ante mí” (p. 174). El lector y los personajes intentarán comprender, “aclarar”, al respecto, en aquel espectáculo que se les presenta, el enigma de su existencia. Aquí se ubicará, se retomará, por lo tanto, el aspecto poético en *Farabeuf*: el lector, como el escritor que crea aquella ceremonia por medio de palabras, sufre la búsqueda de una respuesta a través de la literatura. En cierto sentido, la voz narrativa es la voz del escritor quien enfatiza, a su lector, su papel activo. En el capítulo IX de *Farabeuf* se representa un sacrificio, que permite distinguir la función del verdugo y del médico, por lo tanto, y a propósito de las analogías vistas precedentemente, también la del amante y del escritor, quienes, como los primeros, operan sobre el cuerpo y la

mente de su víctima para, entre ambos, hallar una respuesta, de acuerdo a la pesquisa sobre la continuidad.

Conjuntamente con lo anterior, se definirán los conceptos de teatro y de teatralidad. La referencia de estos dos permitirá analizar el espectáculo que se presenta al final de la novela, así como su relación con el rito del sacrificio. Básicamente en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se escenifica una inmolación. Debido a ello, esta última escena de la novela, se concibe como un paraje de relación entre las dimensiones vistas en el capítulo precedente. El acto quirúrgico y el acto erótico, recordemos, se simbolizan a través del sacrificio, el cual revela los siguientes elementos: la violencia, la interioridad del cuerpo humano, el atentado contra la interdicción, el éxtasis místico, la muerte, la continuidad, el no-ser. He aquí la relación de escenas en *Farabeuf*, la cual analizaré con base a la escenificación dispuesta.

La escena del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* acontece, a los ojos del lector, de esta manera: un hombre designado como Director teatral prepara un espectáculo. Para ello, monta un escenario e instruye a una mujer, quien deberá personificar inicialmente a una de las damas que figuran la alegoría *Lo sagrado y lo profano*: “descansa un instante apoyada en este féretro. Posa tu mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella. Quiero hacer un apunte sumario de esta imagen. Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo” (p. 179). Otra mujer, nombrada como la enfermera, representará, por su parte, y según el Director, a la otra dama de la pintura: “La enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el otro extremo del féretro. Vestida con su anticuado uniforme gris representará a la otra figura de la alegoría incomprensible” (p. 180). Esta última, según se observa, no recibe instrucciones. Después de interpretar dicha

alegoría, procede la representación del sacrificio, el cual, como se lee, comprende procedimientos quirúrgicos; la primera mujer fungirá como la víctima-paciente; la segunda, es decir la enfermera, interrogará, al respecto, a otro actor-personaje, denominado Farabeuf. Este último será el verdugo-médico que operará a la mujer. El *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* deberá realizarse, según el Director, una vez que llegue Farabeuf al espacio de la representación. Como se observa, Farabeuf interpretará a Farabeuf. Textualmente, la novela concluye justo con la presencia de este personaje en el teatro. Pareciese que el lector aprecia solo los preparativos de aquella escenificación. Sin embargo, el aspecto teatral de la novela, permite distinguir que el ensayo actoral, así como la llegada de Farabeuf, son parte ya de aquel espectáculo-texto que se nos presenta. La espera de una mujer y la llegada de un hombre (de Farabeuf) en la dimensión espacio-temporal del teatro instantáneo, llaman la atención, porque, como en las demás, manifiestan el encuentro entre lo femenino y lo masculino, lo pasivo y lo activo, la oscuridad y la luz, la absorción y la penetración, el *yin* y el *yang*.

A pesar de que la escena del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se describe en el último capítulo de la novela, este nombre es anticipado en otros momentos de la misma,²⁵⁴ donde, por la superposición de acciones, del espacio y del tiempo, se ubica, como las demás escenas, como una dimensión ambigua. En el capítulo IX se logra distinguir que los personajes participaron periódicamente en un teatro donde se exhibió la imagen del supliciado, así lo confirma el Director teatral: “Al final de la función hemos dispuesto, Farabeuf y yo, que se siga el procedimiento tradicional de la primera época del Teatro Instantáneo ¿Te gusta la idea?” (p. 177). En la primera época del *Teatro Instantáneo*,

²⁵⁴ *Vid.*, por ejemplo, pp. 130, 131, y 158 de *Farabeuf* para constatar.

Farabeuf funge como taumaturgo y *meneur*; y una mujer, aludida como enfermera, es su ayudante. Por las referencias textuales, se deduce que las primeras representaciones del *Teatro Instantáneo* se realizan en el salón de la casa en París, aquel lugar donde años más tarde la mujer encuentra la fotografía del suplicio chino, y, exasperada, llama por teléfono a Farabeuf. Los siguientes elementos determinan las funciones en dicho lugar: dos espejos que reflejan al infinito su propia figuración; la imagen expuesta en el teatro, y que a su vez es explicada por el *meneur* cada vez que la mujer lo interroga: “la imagen de aquella escena escalofriante cuyos detalles se veían acentuados por una explicación técnica en la que se invocaban los procedimientos quirúrgicos aplicados al arte de la tortura” (p. 131); la pintura de Tiziano, que surgía en la pantalla revelando la figura de aquella mujer desnuda que parecía ofrendar hacia la altura una pequeña ánfora dorada, distraía brevemente al hombre en el momento de su exposición; y pequeños folletos que la enfermera ofrecía en venta al final de la función con este título *Aspects Médicaux de la Torture, par le Dr. H.L. Farabeuf, Chevalier de la Légion d’Honneur, etc...*; respecto a esto, recordemos que la mujer de la casa en París halla la fotografía del sacrificio entre las páginas de un libro, denominado, precisamente, como los folletos que se ofrecen –se ofrecía también un libro con imágenes para infantes, entre ellas, se ilustraba un niño a quien le habían cortado los pulgares–.²⁵⁵

Como se aprecia, el espectáculo que se expone en el capítulo IX es una reproducción de las primeras representaciones. No obstante, contiene básicamente una diferencia: las imágenes expuestas son sustituidas por la actuación de una mujer (aquella que recibe instrucciones), quien, y según el Director teatral, será el centro de la demostración: “Ahora

²⁵⁵ Estas referencias sobre la primera época del *Teatro Instantáneo* fueron tomadas del capítulo VI de la novela (Cfr. pp. 130-132).

serás tú el espectáculo” (p. 182). El cuerpo de una mujer nuevamente es el objeto que será sometido a la violencia; esta vez, simuladamente. El salón de la casa en París, como se ha percatado, tiene relevancia en la novela. Es el espacio con el que inicia y finaliza textualmente *Farabeuf*. Uno de los actos que lo demuestra es la ascensión del personaje Farabeuf sobre las escaleras que guían hacia el salón, así como su espera por una mujer, quien se encuentra en dicho lugar. Estas acciones son vistas, como ya se insinuó, al principio y al término de la novela. Es válido decir, por lo tanto, que el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* que se efectúa en el último capítulo, acontece, como en sus primeras representaciones, en el salón de la casa en París. El Director teatral constata esta suposición: “He cambiado la disposición de los muebles. He colocado un pequeño estrado en el fondo del salón. No es muy alto pero sirve para el fin al que está destinado” (p. 172). Sin duda, dicho personaje está familiarizado con dicho lugar. No obstante, este mismo señala el aspecto artificial que circunda al mismo: el aposento ahora es un teatro. El referido espacio de la casa en París tiene también importancia en la novela, porque en él se revive el sacrificio en Pekín. A manera de rito, el acto se repite. Nótese, igualmente, que en dicho espacio, acaece, de cierta manera, el encuentro erótico del hombre y la mujer en la playa, debido a que el hecho figura en una carta hallada en ese lugar. Ahí mismo encontramos también la imagen del *Leng Tche'é*. En la habitación de una casa, el lector-espectador observa un acto sacrificial, un acto quirúrgico, un acto erótico, y un acto teatral: se revive un suceso, una similar experiencia. Dicho recinto es, sin duda, el principal escenario de *Farabeuf* donde se vislumbra la recreación de una ceremonia, donde se busca la experiencia de la continuidad, aquello que estimula la imagen del suplicio.

El título *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, alude, a través de la primera palabra, a un sitio destinado para una representación escénica o actuación. El escenario, la utilería, la presencia de un Director teatral, así como el ensayo actoral, le permiten distinguir al lector, la imagen de un teatro en el capítulo IX de *Farabeuf*. Concretamente la palabra teatro proviene del griego, y significa: θέατρον, théatron o lugar para contemplar, derivado de θεᾶσθαι, theáomai, mirar.²⁵⁶ Como comenté en el párrafo anterior, la casa de París funge, en esta quinta dimensión espacio-temporal, como un teatro, es decir un edificio destinado para la representación de espectáculos; el salón, en su caso, es el escenario: parte arquitectónica del teatro constituida y dispuesta para colocar decorados y efectuar las representaciones. Simbólicamente, la zona de las gradas la ocupa el lector, él es quien tiene que mirar, contemplar aquel espectáculo que deriva de la descripción plástica del texto. Por tratarse de la preparación de una función, no se menciona la presencia de personajes espectadores; los que otean son los personajes actores a través del juego de espejos colocados en el escenario, como se analizará más adelante. A decir de esto, y según se vio en el capítulo anterior a propósito del erotismo, el lector forma parte, también, de aquel juego de reflejos; se convierte en cómplice de aquella ceremonia, en la cual uno es parte del otro o de los otros: “Manténgase inmóvil. Abandónese a nosotros” (p. 176). El capítulo IX, al respecto, es percibido por el lector como un teatro sin texto, una dimensión de signos y sensaciones que se edifica en escena, una especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior, en otras palabras, una teatralidad.²⁵⁷ Obviamente, la teatralidad en *Farabeuf* está presente a partir de

²⁵⁶ Cfr. *Real Academia Española, op. cit.*, <http://dle.rae.es/?id=ZHUBJMR>.

²⁵⁷ Cfr. Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1978.

La distinción aquí entre teatro y teatralidad, se debe a que el primero es el edificio o lugar donde se lleva a cabo la representación; el segundo, es la representación que se mira y se escucha en escena.

la escritura: es un factor de creación, después de manifestación. La palabra se convierte en seguida en sustancia. De esta manera, un factor que potencia la teatralidad es justamente la apariencia material en la superficie de la representación: objetos-signos²⁵⁸ que son montados para llamar la atención del lector-espectador; una estrategia de atracción de la mirada del otro. El escritor de *Farabeuf* dispone, en el último capítulo de la novela, y como si fuese el Director del *Teatro instantáneo*, un espectáculo teatral, cuya función comienza cuando los objetos-signos, las luces, los sonidos y las acciones de los personajes son distinguidos por el lector. Se perciben, a propósito, los siguientes enseres: un pequeño estrado en el fondo del salón, un espejo, un cartón blanco y un amarillo sobre el que está inscrito un ideograma chino, un féretro de utilería e instrumentos acerados. Los sonidos que complementan la escenificación corresponden a la reproducción de una música banal y obscena, el ruido de la lluvia que cae y golpea un ventanal bordeado de un desvaído cortinaje de terciopelo, así como el rechinado de la perilla de bronce de una puerta. Vale mencionar que estos sonidos son distinguidos únicamente a través de los recuerdos de los personajes –del Director y de la mujer que recibe instrucciones–, antes de que empiece la función. Para el lector, sin embargo, estos mismos forman parte ya de aquel espectáculo-texto. En *Farabeuf*, el lector y los personajes crean un escenario en función de las imágenes y los sonidos que perduran en su memoria; en su mente se va montando y aconteciendo dicho espectáculo: “En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas” (p. 183). Respecto a esto, conviene recordar que el escritor de *Farabeuf* concibió la obra del también escritor mexicano, Juan Rulfo, específicamente *El llano en llamas* (1953), como una especie de teatro mental o libro

²⁵⁸ En la *Real Academia Española*, un signo se concibe como un objeto, fenómeno o acción material que, por naturaleza o convención, representa o sustituye a otro (Cfr. *op. cit.*, <http://dle.rae.es/?id=XrXR2VS>).

escénico, debido a que una variedad de voces en el texto, evocaban e invocaban imágenes en su mente, que representaban el mundo. *Farabeuf* es, sin duda, también un ejemplo de teatro mental o texto escénico: las distintas voces que emanan de él, multiplican imágenes que se van proyectando en la mente.

Debido a que una representación teatral se basa en la imitación de un lugar y tiempo específicos, en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se perciben actores, quienes, como apunté antes, desempeñan los siguientes roles: el de una mujer, una enfermera, y de Farabeuf. Si fijamos nuestra atención en el inicio del capítulo IX, el discurso textual establece, únicamente, la participación de dos personajes en esta dimensión espacio-temporal: “COMO una prueba de amor he decidido regalarte hoy un rato de esparcimiento. Celebramos tú y yo, un aniversario secreto. No lo habrás olvidado, ¿verdad?” (p. 172). Si se determina que *Farabeuf* alude a la historia de una expiación o aniquilamiento físico, en donde un hombre y una mujer duplican su identidad en distintos espacios y tiempos –pasado, presente y futuro–, en la escena del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se reitera la figura de estas dos personas gramaticales que han estado presentes en las anteriores escenas: “tú y yo”, lo que corresponde a decir, un hombre y una mujer; una víctima y un verdugo. Según se entiende al comienzo del capítulo IX, el narrador personaje solicita a una persona (a la mujer) la rememoración de un acontecimiento secreto, el mismo que ese día pretenden enaltecer por medio de un drama concebido como ceremonia: “Hoy es un día especial, una hora especial, un instante, aunque sólo eso, en que espero ver colmado mi deseo. Debes prepararte con toda conciencia, no sin cierta humildad, a pasar por esta prueba, por esta ceremonia capital” (p. 174). Si dicho drama debe ser visto como una ceremonia, la mujer debe actuar con seriedad, respeto y acatamiento; en otras palabras, debe mostrarse como el

elemento pasivo en el sacrificio, acto que ese día pretenden celebrar: específicamente, el del 29 de enero de 1901 en Pekín. El deseo esperado por los personajes corresponde, en efecto, y una vez más, a la búsqueda de la misma experiencia conquistada en aquel sacrificio; una experiencia de dolor, de placer, de éxtasis, de muerte, de unión con lo otro. En este sentido, se retoma para el análisis de este capítulo, la presencia de la imagen del *Leng Tch'é* en la novela. En *Farabeuf* de Salvador Elizondo, como en *Bataille*, la palabra y el discurso se prolongan en imagen para manifestar el pensamiento. En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se reitera dicha prolongación, a través de la descripción plástica del texto. El lector y los personajes vuelven a mirar estas imágenes: el signo *liú*, *Lo sagrado y lo profano*, el *Leng Tch'é*, una estrella de mar; símbolos de la violencia, la trasgresión y la putrefacción del cuerpo. La imagen en *Farabeuf* es una vía de acceso al cuerpo y a la muerte: “Esas imágenes que verás proyectadas ante ti tal vez te turbarán. Un escalofrío recorrerá tu cuerpo como la caricia de una mano gélida. Querrás cerrar los ojos. Sí, entre todas, es está la sensación más terrible” (p. 178). Esencialmente, es el territorio del cuerpo, de sus representaciones.

Ahora bien, si la voz narrativa pertenece al Director teatral y, en *Farabeuf*, los personajes se desdoblan, significa que en el teatro instantáneo, éste también es el actor que fungirá como el hombre que vulnerará a la mujer, es decir Farabeuf; mientras que la mujer, víctima en el espectáculo, será la misma que interpretará a la enfermera. Los recuerdos del narrador y de la mujer del teatro, aluden, igualmente, al mismo hombre y a la misma mujer de la novela (él y ella). Estos dos reconocen en el teatro instantáneo los objetos-signos, así como las acciones ya realizadas en su pasado. A través de la rememoración y la escenificación, los personajes y el lector-espectador visualizan lo siguiente, en el teatro: el momento en que la mujer corre hacia la ventana para borrar un signo incomprensible; la

espera de Farabeuf por la mujer; la imagen *Lo sagrado y lo profano*; un acto quirúrgico concebido como sacrificio. El teatro del último capítulo de la novela es, al respecto, un espacio sagrado; no sólo por el sacrificio que en él se solemniza sino también por fungir como una esfera donde se evocan y se concentran los recuerdos. Tengamos presente que éstos, en la teoría del erotismo, se incluyen, como se vio, en el mundo de lo sagrado. Fuera del teatro, el mundo profano continuará: “La aplicación del tratamiento no dura sino un instante después del cual la vida sigue el mismo curso de siempre” (p. 175). El *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* configura un instante, una escena sin tiempo y sin espacio; de ahí, en parte, su denominación. Según Chevalier y Gheerbrant, el teatro representa el mundo y lo manifiesta a ojos del espectador; porque lo representa, hace percibir su carácter ilusorio y transitorio.²⁵⁹ El teatro representa en precario tiempo la realidad, que en escena pasa a ser una eternidad. Como en un espacio sagrado, se suprimen las restricciones. Al respecto, y como se verá después, las distintas dimensiones de la novela, en las cuales se manifiesta la realidad, parecen concebirse y unificarse dentro del *Teatro Instantáneo*. Por ello, muchos de los fragmentos de las escenas no muestran marcas de espacialidad ni de tiempo y, en ocasiones, los personajes dudan de su existencia, concibiéndose, quizá, como meros actores, es decir como personas que actúan. Aunado a esto, la pregunta “¿RECUERDAS...?”, con que se abre y se cierra la narración, da cuenta de una circularidad, de algo que continúa quizá en un lugar y tiempo específicos, aquellos donde está llegando Farabeuf, un espacio fundamental para la representación, para el recuerdo: un teatro, una novela, un rito, un mundo sagrado.

²⁵⁹ Cfr. *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 490.

Como señalé antes, la primera escenificación en el teatro corresponde a lo percibido en *Lo sagrado y lo profano*. La mujer interpreta a la fémina de la pintura, en sus dos mundos complementarios y opuestos: el del interdicto y el de la trasgresión. A los ojos del lector-espectador, la escena sobreviene así:

Desvístete. La desnudez de tu cuerpo propiciará la curación definitiva de este mal. Cúbrete solo con un lienzo blanco de lino. Pareces envuelta en un sudario ¡Cómo resalta tu cabellera sobre los pliegues blanquísimos de esa túnica! Ahora ven; descansa un instante apoyada en ese féretro. Posa tu mano derecha sobre el borde de modo que tu peso caiga sobre ella. Quiero hacer un apunte sumario de esta imagen. Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo. No te muevas. Quédate así un momento. Estás fatigada. Lo sé. ¡Ya está! He captado con unos cuantos trazos el sentido esencial de la actitud. En otra ocasión tomaremos una fotografía para compararla con el original. Reposa. No debes fatigarte. La prueba será ardua pero yo tengo confianza en ti. Ha sido una buena idea traer este féretro de utilería [...]. Más tarde, cuando llegue Farabeuf, deberás colocarte en la misma actitud del apunte. La enfermera se colocará en una pose determinada de antemano, en el otro extremo del féretro. Vestida con su anticuado uniforme gris representará a la otra figura de la alegoría incomprensible. A Farabeuf seguramente le gustará este cuadro plástico que evoca otros tiempos, ¿no crees? Tú también amas representar este papel (pp. 179-180).

El elemento de la desnudez se manifiesta, de nuevo, en la novela. La mujer deberá mostrarse cubierta sólo con un lienzo blanco de lino, lo que la equipara con la mujer que, en el análisis de la pintura del capítulo anterior, funge como la mujer trasgresora, la que accede a lo sagrado. Esta condición otorga significado no sólo a dicha emulación sino también al aspecto sagrado que se descubre en el teatro, más específicamente, en el rito de la novela. El lector y la mujer de *Farabeuf* tienen que desnudarse, escindirse de su mundo habitual, ir en pos de una experiencia, abrirse hacia su continuidad. Si en el sacrificio y en el acto sexual, la desnudez abre la trasgresión, y la literatura es otra forma de emancipación, de búsqueda de la soberanía, el lector de *Farabeuf* también es invitado a desnudarse en tal sentido; subleva su discontinuidad: “La desnudez de tu cuerpo propiciará la curación definitiva de este mal” (p. 179). En este sentido, lo poético en *Farabeuf*, pensando en la filosofía de Bataille,

responde, igualmente, al deseo de recuperar, de fijar nuestra existencia ante un mundo trivial. *Farabeuf* es, al respecto, un espacio introductorio al mundo sagrado, un lugar donde impera la violencia, la trasgresión, el caos.

Retomando la escenificación de *Lo sagrado y lo profano*, podemos visualizar el seguimiento de instrucciones de la mujer, asignadas por el Director teatral. Esto nos recuerda, sin duda, aquellas que formalizaron el sacrificio en Pekín, una amputación quirúrgica y la misma lectura de la novela. En *Farabeuf*, quienes intervienen en una ceremonia deben someterse a reglas, las cuales deben seguirse concienzudamente, pues de la preparación y de la aquiescencia depende el éxito de la velada. La mujer del teatro instantáneo, como se lee, deberá reposar sobre el féretro y levantar su brazo izquierdo simulando una ofrenda; la enfermera se apoyará en el otro extremo del mismo. Debido a que sólo una mujer recibe instrucciones para actuar en el teatro, significa que, por el juego de espejos colocados, así como por el desdoblamiento de los personajes en la novela, ésta es la misma que figurará a la mujer del lado opuesto del féretro. Una sola mujer simboliza los dos mundos habitados por el hombre. Ahora bien, el Director teatral, quien dirige la escenificación, permite figurar veladamente la presencia del escritor en *Farabeuf*. De manera análoga con el primero, el escritor monta la estructura del texto para exponerlo al lector; asimismo, advierte instrucciones que guían la lectura de la novela, semejantes a las que son asignadas a la mujer en el teatro. El escritor, quien es identificado con el Director teatral, incita a mirar el espectáculo que deriva de su escritura: “Guarda silencio. Piensa, si puedes, que se trata de una ceremonia secreta en realidad” (p. 177). En este contexto, así como con la analogía representada, el Director pretende revelar esencialmente la transgresión de la regla de los interdictos, propiciada por la naturaleza humana, el escritor, a través de su literatura,

manifiesta, asimismo, el elemento de la contravención; él mismo es un trasgresor, pues la esencia de la literatura, de la poesía es la libertad.²⁶⁰ Acontece lo que se menciona en *La literatura y el mal* (1957); Bataille reconoce que “únicamente la literatura podía poner al desnudo el mecanismo de la trasgresión.”²⁶¹ En *Farabeuf* se revela, temática, plástica y poéticamente dicho mecanismo. El mundo de la poesía es, para el escritor, una alternativa de emancipación; un recurso para la misteriosa necesidad de ser.

En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, la representación del sacrificio sigue un procedimiento, análogo al que se distingue en el capítulo VII de la novela, donde: 1) la víctima es despojada de sus prendas; 2) posteriormente es atada para que se lleve a cabo la ejecución; 3) comienza la tortura; 4) la víctima agoniza, muere. Este proceso, como se vio, no está lejos de la actividad erótica ni de la actividad quirúrgica manifestadas en *Farabeuf*. En todas ellas, el punto inicial es la desnudez, pues ésta conduce a las demás etapas. Así sucede con la mujer del *Teatro Instantáneo*. Una vez que ésta se desnuda, –de cierta manera es desnudada por el Director teatral, es decir por Farabeuf, el médico, el verdugo, el amante, el hombre, a través de las instrucciones que admite de él– es, según se observa, dirigida hacia el lugar de la tortura, y espera a su agresor (*Cfr.* pp. 181-183). No obstante, por medio de las indicaciones y previsiones, ésta ya es torturada (mentalmente) aun antes de que llegue el mencionado Farabeuf. Su tortura implica imaginar, recordar, tener presente la fotografía del suplicio:

No tardará en llegar [...]. Esto te da el tiempo necesario para disponerte a recibir esta pequeña ofrenda que yo te hago con el fin de perpetuar una fecha. Es bueno siempre conocer la cifra de los días. Es más fácil recordar las cosas cuando sabemos, al menos, en qué día acontecieron. Recuerda, pues, una a una, las cosas que no deseas olvidar (p. 174).

²⁶⁰ *Cfr.*, Bataille, *La literatura y el mal*, *op. cit.*, p. 57.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 43.

En las líneas citadas se puede distinguir el momento en que se espera a Farabeuf. Se discierne, también, que quien ofrece la ceremonia, para la mujer, es el Director, mismo que la invita a evocar, específicamente el acontecimiento del 29 de enero de 1901 en Pekín. Llama la atención el uso de los verbos referidos por el Director. Utiliza el verbo hacer en tiempo presente: yo hago; así como el verbo recordar en imperativo: recuerda. Esto significa que las acciones se realizan o se solicita que se realicen en ese momento; es decir, cuando se ensaya, antes de que entre Farabeuf. Esto constata, de nuevo, la presencia de un sólo hombre en la dimensión del teatro instantáneo. Quien tortura a la mujer es el Director teatral, en consecuencia, el mismo que la vulneró en su pasado, es decir Farabeuf. En esta situación, la espera por Farabeuf es meramente la espera del deseo de los personajes. Ansían una experiencia interior, su continuidad: “Cuando llegue Farabeuf no debes turbarte. Su presencia es, en realidad, un factor secundario. La importancia real está en lo que él significa” (p. 181).

Recordemos que en el análisis del capítulo precedente, Farabeuf es el elemento activo que pretende revelar el misterio, basándose en el acto impetuoso sobre la mujer. Farabeuf, al ser referido en la novela como una sombra (*Cfr.* p. 160), alude, por lo tanto, al enigma, a la fugaz continuidad. En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, el elemento activo y el pasivo se repiten. El hombre es la parte activa; la mujer la pasiva. Conviene mencionar que en esta última dimensión espacio-temporal de la novela, el personaje masculino no es denominado como Director teatral sino que, por las referencias textuales, se entiende que realiza la función de cierto profesional. Las denominaciones para identificar a los personajes son: tú, la enfermera, Farabeuf y yo. La primera alude a la mujer-actriz, así como al lector-espectador, quien es cómplice en el espectáculo: “Tú también amas representar este papel”

(p. 180). Este último alude a la voz narrativa, al Director teatral: “No temas. Piensa que yo estoy cerca de ti y que te amo” (p. 181). Debido a la fragmentación de la personalidad de los personajes ya mencionada, hice referencia a la parte activa, líneas arriba, para referirme a Farabeuf y al Director teatral; la parte pasiva es la mujer, por lo tanto también la enfermera. Estos dos elementos, lo pasivo y lo activo, recordemos, se localizan en el sacrificio y en el acto sexual; de hecho, según se analizó, se establece una analogía en la experiencia manifestada entre los dos actos. En este contexto, lo que también simboliza el sacrificio escenificado en el teatro, es un encuentro erótico entre los personajes: “COMO una prueba de amor he decidido regalarte hoy un rato de esparcimiento” (p. 172). La palabra “como” en mayúsculas refiere la similitud. Ahora bien, en el sacrificio y en la fusión sexual, se halla, durante el proceso, un objeto y un sujeto.²⁶² Estos, al final, en un instante, recordemos, se suprimen, se destruyen en la violencia y forman un solo ser. He aquí la fugaz continuidad. La mujer del teatro instantáneo es un objeto vulnerado por Farabeuf, es decir por el sujeto. Hago un poco de énfasis en el primero. Bataille menciona en *El erotismo*, que una mujer, en la medida de su atractivo, se encuentra expuesta al deseo del hombre; del mismo modo, si se desnuda, se propone como objeto de deseo, el cual es apreciado, de manera individual, por el sujeto.²⁶³ En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, es viable distinguir, en gran parte del espectáculo, este objeto mencionado por el filósofo francés, donde una mujer, por su desnudez, su belleza y su pasividad, se significa como un objeto de deseo:

Descúbrete un poco. Muestra la carne suave y blanquísima de tus hombros. Deja que tu pelo negro caiga sobre tu espalda desnuda; deja que ondee en la ráfaga como las cabelleras de esas mujeres que están figuradas en la bóveda del anfiteatro en el que Farabeuf solía hacer sus prodigiosas disecciones. Así también tal vez tu presencia estará más de acuerdo con el verdadero carácter de la figura representada en este

²⁶² *Vid supra* (capítulo 1).

²⁶³ *Cfr. Bataille, El erotismo, op. cit., p. 99.*

cuadro. Cobras con ello una significación que hace tu existencia más apropiada a la naturaleza de los acontecimientos que habrán de tener lugar esta noche (p. 180).

En la cita anterior hay tres factores que determinan la belleza de la mujer: su carne suave y blanca, su cabello, su desnudez. Dichos factores son distinguidos por medio de la vista. Así como en el mundo animal, el macho percibe a la hembra a través del olfato, del oído, incluso el gusto, el hombre percibe signos anunciadores del objeto erótico, es decir de la mujer, principalmente, a través de la vista.²⁶⁴ Al respecto, por ello, una bella mujer desnuda puede ser la imagen del erotismo, como sucede con la mujer en la escenificación de *Lo sagrado y lo profano* en *Farabeuf*. Conviene mencionar que el objeto de deseo no es todo el erotismo, pero el erotismo tiene que pasar por ahí, por el objeto. En el *Teatro Instantáneo*, y en las demás dimensiones espacio-temporales, se visualiza este proceso. En la desnudez del objeto, éste es contemplado, vulnerado, fusionado, purificado. El erotismo, el cual implica, como se ha visto en el análisis de *Farabeuf*, una fusión donde se superan los límites del ser, se desarrolla a través de un objeto u objetos.

Mencioné hace un momento, a propósito de Bataille, que una mujer es el objeto del deseo de un hombre, sin embargo, un hombre también puede ser el objeto de deseo de una mujer. “No obstante, los pasos iniciales de la vida sexual suelen ser la búsqueda de una mujer por parte de un hombre.”²⁶⁵ En *Farabeuf*, la búsqueda de una mujer por un hombre se manifiesta en la escena de la casa en París, la cual se reitera al final de la novela con la función del *Teatro Instantáneo*: Farabeuf se dirige hacia un lugar en pos de la mujer, quien con su actitud pasiva, como se refiere en *El erotismo*, intenta obtener, suscitando el deseo, el

²⁶⁴ Cfr. *Idem*.

²⁶⁵ *Idem*.

momento de la fusión, objetivo de la búsqueda: “Él llegará dentro de algunos instantes. Hará girar la perilla de bronce de la puerta produciendo un rechinado característico. Me perteneces ahora como la muerte pertenece a la vida, ¿no?” (p. 183).

Con su desnudez, la mujer del *Teatro Instantáneo* está cerca del momento de la fusión; ella la condesciende con su desnudez. Ella, en cierto sentido, está dispuesta al sacrificio que se realizará después de interpretar a la mujer trasgresora de la alegoría. Ahora bien, tras su aquiescencia, ésta misma niega el objeto que ella es. He aquí la desnudez de su ser definido, cuando anuncia el deseo de la supresión de su discontinuidad: “¿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” (p. 183). En *El erotismo*, esa desnudez es la revelación de una belleza encubierta, así como del embeleso individual. El valor que adquiere el objeto, lo distingue, transitoriamente, de los demás objetos. Al respecto, en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, así como en las demás escenas, la existencia de una sola mujer, así como de un solo hombre, deja fuera del espacio sagrado, a los demás seres, quienes, en el mundo profano, son, como ella, objetos, pero con otro valor.

Líneas arriba mencioné la belleza física de la mujer en el teatro instantáneo, como factor que le adjudica ser un objeto de deseo a la vista del hombre. Como se pudo distinguir, la voz narrativa hace énfasis en la mención del cabello de la fémina: un pelo negro que descende sobre una espalda desnuda, al mismo tiempo que ondea con el golpe del viento. Dentro de la misma descripción, la mujer es comparada con las mujeres figuradas en la bóveda del anfiteatro, donde Farabeuf solía hacer sus prodigiosas disecciones. En este contexto, por la similitud con dichas mujeres, hay una alusión a la pasividad, la espera y la

contemplación de la propia imagen de la mujer en el *Teatro Instantáneo*. Como una de las mujeres de la pintura en el anfiteatro, quien contempla, recordemos, su imagen frente al mar, la mujer del teatro instantáneo se divisa a través del juego de espejos dispuestos en el escenario: “Desnuda te descubrirás aprisionada entre los instrumentos acerados” (p 182). El mar y el espejo no sólo permiten visualizar el propio reflejo de ambas mujeres; estos funcionan asimismo como el umbral hacia un orbe distinto. De manera similar a aquellas mujeres, quienes, recordemos, se mantienen en espera de una barca que las traslade al reino de la muerte, la mujer en el teatro instantáneo, lugar donde los espejos abisman la escena al infinito (“la imagen del salón se multiplica al infinito sobre la superficie del espejo” (p. 172) –cual si se tratase del mar–), aguarda a Farabeuf, quien la conducirá, a través de la violencia, a la experiencia de la muerte, a la continuidad. El *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* simula, al respecto, y como insinué antes, el espacio sagrado del sacrificio, donde la víctima, antes de que se le dé muerte, se halla en su condición individual, sin embargo, es conducida, a través de la misma, hacia el encuentro de su ser, hacia la infinitud de la vida: se significa el tránsito de la discontinuidad a la continuidad.

Ahora bien, los cabellos dispersos alrededor de la cabeza de la mujer, en semejanza con los de las mujeres legendarias de la bóveda, remiten, simbólicamente, a la imagen de los rayos solares, al cielo,²⁶⁶ lo que manifiesta, en cierto sentido, una correspondencia entre ésta con lo celestial, con lo divino. De hecho, en una experiencia de lo sagrado, de la trasgresión, el hombre se ubica en equilibrio con la naturaleza y con lo divino, se convierte en un Dios, pues “Dios es un ser compuesto que tiene, en el plano de la afectividad, incluso de manera

²⁶⁶ Cfr. Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 219.

fundamental, la continuidad del ser”.²⁶⁷ La mujer en el teatro representa al hombre que, en la llamada experiencia interior del erotismo, entra en consonancia con las alturas, sintiéndose como un Dios, pues abandona su vida profana y logra, en consecuencia, una visión y una sensación trascendente absoluta del cosmos. El contacto entre la mujer del teatro con lo divino se exterioriza, asimismo, cuando se le solicita realizar un ademán hacia el cielo: “Levanta tu brazo izquierdo como si estuvieras haciendo una ofrenda al cielo” (p. 179). El techo del teatro se trasfigura en una bóveda celestial, de manera similar a la del Anfiteatro de la Escuela de Medicina. Retomando el aspecto de los cabellos de la mujer, análogos a los rayos solares, éstos irradian una luz inmensa, potente, atractiva que, junto con la desnudez, hacen ver la belleza del objeto de deseo, lo cual facilita la contemplación. Además, “por ser la cabellera una de las principales armas de la mujer, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva”.²⁶⁸ Los cabellos sueltos de la fémína en el teatro refieren su disponibilidad para con el sujeto, con el hombre.

La enfermera, por su parte, quien corresponde a la misma mujer, es poco mencionada en el texto, no es posible conocer su aspecto físico en la novela. Si nos remitimos a *Lo sagrado y lo profano* de Tiziano, observamos que la cabellera de ambas fémínas es similar. Las dos contienen un pequeño adorno en el cabello, que no lo sujeta del todo. En este sentido, el cabello de la mujer, quien representa lo profano remite, sin duda, a su posibilidad de trasgredir, de ahí que una corresponda a la otra. Ambas se asocian con la seducción, con la voluptuosidad. *En el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, la cabellera femenina está

²⁶⁷ Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 16.

²⁶⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 220.

ligada al deseo, a la trasgresión. Recordemos que en la escena de la casa en París, la enfermera es quien espera a Farabeuf dispuesta a un sacrificio inconfesable. En el *Teatro Instantáneo*, sin embargo, quien se mantiene a la espera es el personaje referido como la mujer. El Director teatral, incluso, según ya mencioné, informa que la enfermera, vestida con su anticuado uniforme blanco representará a la mujer profana de la alegoría incomprensible. Mediante este cambio de roles de los personajes femeninos, en las escenas espacio-temporales de la novela, se descubre la existencia de una sola mujer que convive inevitablemente en el mundo complementario de lo interdicto y la trasgresión; una mujer que se desdobra en el mundo sagrado, que duplica su identidad a través del espejo. Las mujeres mencionadas en *Farabeuf* corresponden, por ello, a las figuradas de *Lo sagrado y lo profano*, quienes se asocian con la seducción, la voluptuosidad, la trasgresión.

Una vez que se personifican las mujeres (o mujer) de la alegoría de Tiziano, el siguiente acto del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, corresponde a la representación del sacrificio en Pekín, el cual, según ya se analizó, tiene un trascendental efecto en los personajes –y en el lector–: “esa imagen cuyo contenido es tan valioso para nosotros, presidirá el espectáculo que deseo ofrecerte en esa fecha significativa, pues siempre estará reflejada en el espejo del escenario” (p. 173). El sacrificio contemplado por los personajes el 29 de enero de 1901, se repite, se reactualiza por éstos. Así se vio también en las anteriores escenas analizadas en el capítulo anterior. Cumple, en esencia, con lo ritual, pues, recordemos, un rito es una representación repetida en la fecha fija de la muerte de un Dios. De esta manera, en la novela, se representa, repetidamente, la muerte de un hombre, quien, a través de ésta sufre una suerte de divinización. Sin embargo, tengamos en mente que la importancia del sacrificio en Pekín deriva de la sensación que traspasa los límites de la mirada

sobre la experiencia con la muerte, independientemente del hombre que es sacrificado. Los personajes, por ello, buscan dicha experiencia. Ahora, en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, estos mismos realizan el rito un 29 de enero, una fecha, un día significativo para ellos, donde, por medio de la escenificación de la muerte, buscan aquella experiencia concebida en un instante, el de la continuidad; el que se concibe como un milagro, es decir la soebranía. Cito nuevamente, al respecto, lo siguiente, en voz del Director teatral, del Dr. Farabeuf: “Hoy es un día especial, una hora especial, un instante, aunque sólo eso, en que espero ver colmado mi deseo” (p. 173). La mujer, con su pasividad, también busca satisfacer su deseo. En el rito, el hombre y la mujer (así como el lector), según se observó en el capítulo II, son la víctima, el verdugo y el espectador, como sucede de nuevo en el *Teatro Instantáneo*. Dejando de lado la inversión de roles por los efectos de un erotismo sagrado, el papel de la víctima en el espectáculo, como dije, es interpretado por la mujer, quien simboliza la belleza, el objeto de deseo. Bataille menciona que, en el sacrificio, la víctima era elegida de tal manera que su perfección desapareciese con la brutalidad de la muerte.²⁶⁹ Al respecto, vemos en el *Teatro Instantáneo*, similarmente como se vio en las dimensiones espacio-temporales previas de la novela, la decadencia de la víctima; ella misma la visualiza en el escenario:

Esas imágenes que verás proyectadas ante ti tal vez te turbarán. Un escalofrío recorrerá tu cuerpo como la caricia de una mano gélida. Querrás cerrar los ojos. Sí, entre todas, es esa la sensación más terrible. Querrás engeguercer. Pero no. Valor y humildad. Ésa es la consigna de esta noche esplendida. Debes hacer acopio de fuerzas para resistir la contemplación de esas imágenes (p. 178).

En las líneas citadas se distingue, de acuerdo con los verbos utilizados en tiempo futuro, lo que subrayé en un principio, es decir, que sólo se presenta un ensayo en el escenario y no el

²⁶⁹ Cfr. Bataille, *El erotismo*, op. cit., p. 109.

espectáculo como tal. La mujer, por lo tanto, visualiza la alteración de su cuerpo a través de su mente: un cuerpo desgarrado como lo estuvo en su momento el del hombre llamado Fu Chu Li en Pekín; un cuerpo que contempla a través del espejo. El lector-espectador sin embargo, como indiqué antes, sí mira el deterioro de la víctima en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*: la imagen de un cuerpo desgarrado que condensa la identidad entre la turbación y lo deleitable, como lo condensa, asimismo, el hombre figurado en la fotografía del capítulo VII de la novela, el cuerpo de un hombre contemplado por los personajes en Pekín. La escenificación dispuesta revela lo de la fotografía: “esa cosa que deleita y aterroriza” (p. 182). No obstante, en el *Teatro Instantáneo*, la imagen se pluraliza, según se lee en las líneas citadas. Esta pluralización deriva del efecto que ha tenido la imagen en los personajes. Los incita a buscar, recordemos, a través de la práctica de la disección y el acto sexual, su continuidad. Además, les revela su destino, su finitud, su podredumbre, imagen que confunden con una estrella de mar exánime en una playa. Por ello, en el *Teatro Instantáneo*, la contemplación del sacrificio, vía también la memoria, produce, en la mujer, la evocación:

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 una mano. Una estrella de mar...una estrella de mar...una estrella de mar... ¿recuerdas? (p. 183)

La mención de imágenes y no de una imagen, se debe también porque los personajes, y el lector, no visualizan algo estático. Conciben un proceso, un rito que inicia, termina y vuelve a empezar: quizá solamente el de sus recuerdos, los cuales permiten mantener y repetir el instante, aquel donde se anula el tiempo y el espacio. Tanto los personajes como el lector, son incitados, en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, a recordar el rito de un sacrificio, un rito que, en la novela, conlleva a significar otros instantes que condensan

imágenes y sonidos que se van grabando en la mente, en el teatro mental. La memoria, como el rito, permite retener, vivir el tiempo y el espacio de lo sagrado. Para el lector, ese rito es el de la literatura, pues le concede vivir, sentir y retener, de manera breve, a través de imágenes y sonidos en su mente, un erotismo sagrado.

Dando continuidad al aspecto de la belleza y la degradación de la víctima en la novela, quien al mismo tiempo es la amante en el acto sexual según el análisis del capítulo II, en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, de acuerdo con *El Erotismo*,²⁷⁰ vemos como la mujer, por medio de su desnudez y su arrebató en el rito sacrificial, revela su aspecto animal:

Desnuda te descubrirás aprisionada entre los instrumentos acerados. Con un gesto en su mano enguantada Farabeuf hará que todo vuelva a la penumbra. Proseguirá el 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. Tu cuerpo está bien dispuesto al contacto frío de los instrumentos. Por eso no me importa prevenirte de antemano. Imagínate a ti misma cómo serás entonces. Los párpados inmóviles, dilatados al máximo hacia la frente y hacia las mejillas de tal manera que tus ojos parezcan desprenderse de tu cara. Tu boca abierta en un grito hecho de tensos alambres y de potentísimos resortes descubrirá hacia el techo de ese cuarto las encías lívidas y la dentadura ávida de morder la noche en una convulsión de bestia fuertemente bridada (p. 182).

La parte animal comprende, precisamente, el desvelamiento de la genitalidad (las partes animales), de las “vergüenzas”, así como también, recordemos, el impulso violento de los participantes en el sacrificio y en el acto sexual. Respecto a lo primero, se distingue que la mujer reposa semidesnuda, cubriéndose sólo con un lienzo blanco, como se vio en su momento en la escenificación de la alegoría. Ahora, la desnudez absoluta de la misma, abre, sin duda, su animalidad, le recuerda su barbarie primitiva, el lado oscuro de la vida que

²⁷⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 108.

subsiste en la caverna íntima del cuerpo, en el alma. Con su desnudez en el espectáculo, la mujer va descubriendo lo arcano inconfesable de su existencia: “Piensa, si puedes, que se trata de una ceremonia secreta en realidad. Vas a iniciarte en un misterio cuyo arcano te ha obsesionado sin que nunca lo hayas entendido” (p. 177). El verdugo, el hombre, como se distingue en el *Teatro Instantáneo*, así como en las demás escenas de la novela, revela su lado animal a través de la violencia perpetrada sobre la víctima-mujer; con los instrumentos acerados, introduce en ésta la mancha de lo animal. En relación con el acto sexual, el deseo del verdugo-hombre por poseer al objeto, a una mujer bella, se debió, sin duda, al deseo de profanarla. Tanto en el sacrificio como en el acto sexual que se analogan representativamente en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, a través de la desnudez, la violencia, la trasgresión y la expresión de la víctima, se mancilla el objeto: primero se revelan sus partes secretas; después, se corrompe con los instrumentos de tortura, o bien, con el órgano viril.

Además de la afinidad manifestada en el *Teatro Instantáneo*, entre el sacrificio y la fusión sexual ya analizada antes, la práctica de la disección quirúrgica que se revela en la novela, no se excluye en esta dimensión espacio-temporal. Los tres actos manifestados, recordemos, como cruentos, se reflejan en el *Teatro Instantáneo*. Dicha correspondencia se da si tenemos presente que quien representará al verdugo en el espectáculo es Farabeuf, el mismo que funge como torturador, médico y amante en las antepuestas escenas de la novela. La mano enguantada de Farabeuf que se distingue en el escenario, revela la actividad del médico sobre la paciente. Conviene mencionar que el objetivo de la presentación es, quizá, como en la primera época del *Teatro Instantáneo*, exhibir los aspectos médicos de la tortura. La voz narrativa manifiesta que la tortura en el sacrificio conlleva a realizar cortes con precisión, similares a lo que ejecuta un médico cirujano. En esta última dimensión de la

novela, se reiteran los elementos de un espectáculo laborioso y violento, a través de la práctica de la cirugía, como se vio en la escena del Anfiteatro de la Escuela de Medicina. El elemento pasivo se halla dispuesto a la violencia de los instrumentos manipulados por el médico-verdugo para conseguir su sanación, de manera similar a como se dispone la víctima en el sacrificio: “Tu cuerpo está bien dispuesto al contacto frío de los instrumentos” (p. 182). Como se observa en el *Teatro Instantáneo*, algunos instrumentos de tortura son colocados en el rostro de la mujer, lo que le facilita extender, por ejemplo, los párpados, en consecuencia, no inhabilitar su mirada. Ésta contempla su propia imagen a través del juego de espejos en el escenario, es decir, contempla la imagen del *Leng Tch'é*, imagen que tanto ansía vislumbrar cada que la reclama su memoria; contempla el espectáculo de la muerte: “¿Acaso no era ésta la menos inquietante de tus premoniciones? Es una forma de entregarte como tú hubieras querido ¿O acaso no hubieras querido regalárteme muerta?” (p. 182). La violencia de la muerte en el erotismo sagrado, recordemos, libera un infinito goce en aquellos que la contemplan. Mirar y acercarse a la muerte (la muerte en el sacrificio, la pequeña muerte en el orgasmo) en *Farabeuf*, como en *Bataille*, es una forma de posesión. *Farabeuf* y la mujer se poseen por medio de la mirada y la violencia que los introduce a su mundo interior. Ambos se acercan a su continuidad. Por otro lado, al ser la víctima, en la escenificación, la mujer es quien muere. Su muerte biológica es, tengamos presente, el único medio para alcanzar la continuidad, pero ella, una vez muerta, ya no es consciente de dicha experiencia. De ahí que la revelación del misterio en *Farabeuf* sea un imposible.

En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, tiene relevancia la imagen de la expresión facial de la mujer por los efectos de un erotismo sagrado, en específico su mirada, lo cual, pensando en *Bataille*, figura la expresión de un santo embelesado. Aunque

textualmente no se distinguen los movimientos corporales de la víctima en el escenario, el facial determina un estado teopático.²⁷¹ Este estado, según se menciona en *El erotismo*, permite concebir que el ser ha alcanzado una soberanía plena. Dicho estado se produce en el ámbito místico, independientemente de alguna religión en particular. Recordemos que el filósofo francés especifica que en el sacrificio, es decir en un erotismo sagrado, se alcanza una experiencia mística, una experiencia interior, un estado de éxtasis, de suspensión, de emoción meditativa, la cual se refleja, esencialmente, en la mirada de la víctima, como la de la mujer en el *Teatro Instantáneo*. Vuelvo a citar, al respecto, estas líneas:

Tu cuerpo está bien dispuesto al contacto frío de los instrumentos. Por eso no me importa prevenirte de antemano. Imagínate a ti misma cómo serás entonces. Los párpados inmóviles, dilatados al máximo hacia la frente y hacia las mejillas de tal manera que tus ojos parezcan desprenderse de tu cara. Tu boca abierta en un grito hecho de tensos alambres y de potentísimos resortes descubrirá hacia el techo de ese cuarto las encías lívidas y la dentadura ávida de morder la noche en una convulsión de bestia fuertemente bridada (p. 182).

No se olvide que en *Farabeuf*, y de acuerdo con el filósofo francés, la expresión de un hombre en el último instante de su vida, la de uno seducido por un éxtasis místico, así como la de una mujer o un hombre embelesados por un acto donde se enlaza sexualmente su cuerpo y su corazón con otro, es similar. El filósofo francés reconoce que en estos tres se alcanza una experiencia mística. Así, en el último capítulo de la novela, se reitera la afinidad entre la muerte, la fusión mística y la fusión erótica, a través de la expresión de la víctima-mujer en el espectáculo. En *Farabeuf*, según se analizó antes, se reconocen estas tres como condicionantes de una angustia inmanente al hombre, pero, al mismo tiempo, como una posibilidad de integración, un acercamiento con su continuidad. La angustia, según se vio, se

²⁷¹ Debe entenderse estado teopático como un estado afectivo de la mística en que se tiene la sensación de estar identificado, permanentemente, en unión indisoluble con Dios. En este estado, no hay incompatibilidad entre la contemplación y la acción.

genera en la medida en que los personajes reconocen que es imposible estar juntos, reconocen su discontinuidad ineludible. Su continuidad es simplemente pasajera, se trata de un instante. En *Farabeuf* se descubre que la única posibilidad de tener contacto con lo otro, es por medio de la muerte, de ahí que se reproduzca en el *Teatro Instantáneo* a través de la mujer, pues es quien, en la novela, se angustia en mayor parte:

Contempla unos instantes esa fotografía borrosa. Mírala bien. No desfallezcas. Te tomaré en mis brazos. Así. Él llegará dentro de algunos instantes. Hará girar la perilla de bronce de la puerta produciendo un rechinado característico. Me perteneces ahora como la muerte pertenece a la vida, ¿no? Afuera no cesa la lluvia. Déjame descubrir la blancura de tu cuerpo. Déjame adivinar la sangre bajo la piel. Entrégame esa carne cuyo único destino es la mutilación” (p. 183).

La contemplación de la imagen del *Leng Tch'é* por la mujer, deriva también porque ésta, como Farabeuf, ambiciona la supresión de su individualidad; a través de aquella imagen, ésta observa a la muerte, una vía de acceso a su continuidad. La fotografía del suplicio aparece de nuevo, ahora en el teatro instantáneo, como el elemento que da pie a una acción. La mujer la contempla antes de que llegue Farabeuf al escenario y opere violentamente sobre ella. Es el medio que los estimula, como en las demás escenas. La voz narrativa, según se lee en la cita anterior, toma la voz del verdugo inmediatamente después de anticiparle a la mujer que Farabeuf girará la perilla de la puerta, es decir que se introducirá al espacio sagrado del escenario. El hombre en *Farabeuf* abandona su papel de Director teatral para tomar el de Farabeuf, el del verdugo, es decir el individuo que producirá la muerte de la mujer, pero al mismo tiempo la vida. Una vez que penetra Farabeuf al orbe de lo sagrado, éste desea penetrar también la carne de la víctima, descubrir en el interior de su cuerpo; revelar su condición inevitable: el desgarramiento, la corrupción. Ahora bien, si en *Farabeuf* no se efectúa como tal la muerte de la mujer, sino que está únicamente se aproxima a ella a través del acto quirúrgico, el acto sexual y el sacrificio que contempla en Pekín, el *Teatro Instantáneo del*

Maestro Farabeuf, espacio donde se condensan las respectivas significaciones de las anteriores dimensiones espacio-temporales, revela que la posesión del ser amado no significa la muerte; sin embargo, la muerte se halla en la búsqueda de esa posesión. Los personajes buscan, igualmente, en el *Teatro Instantáneo* aquella posesión simulando que mueren, simulando que matan. Por medio del sacrificio, el erotismo y la muerte que se significan en la escenificación dispuesta del último capítulo de la novela, se manifiesta el lado misterioso del ser humano, revelándose en el cuerpo. Los personajes, quienes buscan su continuidad, entran a un mundo sagrado a través de la violencia y la trasgresión, los cuales se reflejan, esencialmente, en el cuerpo. Un cuerpo vulnerado en *Farabeuf* revela el desgarramiento, la fisura²⁷² donde se libera lo desconocido, lo indeterminado; permite exponer al hombre como *lo que es*, en él se manifiesta el furor de su existencia: “Sacrificas tu pudor y tu cuerpo al contacto de esas manos cubiertas de hule para lograr aprisionar lo que siempre se te ha fugado” (p. 177). En otras palabras del filósofo francés, *lo que se es* se refiere a la animalidad recobrada, a la inmanencia,²⁷³ la parte desordenada, violenta, que surge como consecuencia de los límites de la razón. En *Farabeuf*, el cuerpo violentado revela la abertura, la trasgresión, la violencia innata de la humanidad que emerge del interior del cuerpo. De esta manera, en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, el cuerpo hendido de la mujer, quien representa a Fu Chu Li, a la paciente y a la amante de Farabeuf, figura, a través de la grieta, una vía de expulsión de aquello que no le permite ser, así como un medio de búsqueda hacia el misterio de su existencia:

Cada uno de los tiempos de esta curiosa intervención está de acuerdo con un plan perfectamente establecido ¿Con qué fin? Con el fin de encontrar una respuesta: con

²⁷² Bataille utiliza el término *fisura* para designar al cuerpo como lo inacabado, lo trasgresor, *lo que es*; la herida que se abre en el cuerpo, y que da la posibilidad a la pluralidad, a la suspensión y a la trasgresión de los límites de la razón.

²⁷³ *Vid. supra*, cap. I de este trabajo.

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 la encontrará. Esto te lo aseguro. Bastará que en medio de esa pesadilla de tu cuerpo te mires reflejada en el espejo. “¿Quién soy?”, dirás, pero en ti misma descubrirás al fin el significado (p.183).

Los personajes, según ya se dijo, se hallan constantemente en la búsqueda de una respuesta. Además de contemplar insistentemente la fotografía, recordar el acontecimiento del *Leng Tch'é* y realizar acciones consideradas como ceremonias rituales secretas, al inicio y al final de la novela se distinguen, asimismo, otras actividades indagatorias de los personajes. En las primeras páginas de *Farabeuf*, específicamente en la escena de la casa en París, la mujer juega a la *Ouija o al I Ching*, escudriña una respuesta; al final de la novela, con la escenificación dispuesta en el teatro, los personajes –y el lector– buscan, de igual modo, una revelación. Es justamente con el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, donde se enfatiza, considerando el análisis de los capítulos previos, que la posible respuesta sobre el misterio de la existencia, es decir la verdadera soberanía, la continuidad, se descubre en la violencia, en la trasgresión, en la animalidad, factores que, como ya se indicó, se manifiestan en el cuerpo. La escenificación dispuesta sobre un sacrificio, análogo con la fusión erótica de una pareja de amantes, permite reconocer, a través del testimonio de la carne, la parte maldita mencionada por Bataille, el mal inevitable de la humanidad que se exterioriza desde la intimidad, desde el cuerpo. El cuerpo en *Farabeuf*, al respecto, y como se ha visto a lo largo de este trabajo, se muestra como un medio de inteligibilidad y significación, es, asimismo, el espejo donde el hombre ha de mirarse y contemplarse para buscar su identidad, para preguntar quién es. Por ello, la mujer, según se distingue en la cita anterior, habrá de hallar la respuesta a través de la imagen hendida de su cuerpo contemplada en el espejo. Su cuerpo es el espejo donde se miran ella misma, Farabeuf y el lector-espectador.

En *Farabeuf*, el cuerpo no escapa de la mirada del otro ni de uno mismo, es el testimonio, la clave de la pregunta a desvelar. Sin embargo, para poder resolver el enigma que asoma en el oscuro lenguaje del cuerpo, la mirada debe ser alterada, como si a través de ella se violentara a la víctima, de ahí que los espectadores también sean victimarios; debe emerger desde lo más íntimo del cuerpo, de la parte animal. El que mira, como la víctima, se tiene que desnudar: su mirada debe ser soberana, libre, operar más allá de los interdictos y de la razón. Al respecto, el lector se desnuda, igualmente, a través de la mirada que se le insta en *Farabeuf*. La novela, la literatura en *Farabeuf*, se propone como un cuerpo hendido, un espejo donde el lector y el escritor se contemplan, se miran a sí mismos, inquiriendo una respuesta.

En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se percibe un cuerpo dispuesto a ser violentado, un cuerpo desnudo que, una vez abierto, desvela su fisura, su herida, su corrupción. Con la representación previa al sacrificio, es decir con la figuración de *Lo sagrado y lo profano*, se aprecia un cuerpo bello, el objeto de deseo; sin embargo, a la postre, con la inmolación, se descubre lo que habita detrás de él: aquello que produce repugnancia, pero, al mismo tiempo, incitación. El cuerpo, al respecto, tiene preeminencia en el espectáculo, por lo tanto, en la novela. Por medio de él, se aprecia la herida, la animalidad, las peculiaridades del erotismo, he ahí el eje de relación. A las fisuras de dicho cuerpo, se le añade la expresión de un rostro que nos recuerda, como a los personajes, la del hombre divisado en la fotografía del *Leng Tch'é*, imagen que, según se analizó, funge como hilo que trasfiere a las demás escenas de la novela.

El *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, considerando todo lo anterior, se concibe como centro de relación de las respectivas significaciones sobre el erotismo, las

cuales se estudiaron en las cuatro escenas: sacrificio ritual del chino Fu Chu Li en Pekín, la casa en París, la casa en la playa y el anfiteatro de la Escuela de Medicina. Esta relación se manifiesta, esencialmente, con la escenificación del sacrificio en el teatro, ya que, recordemos, este acto, puntualizado en el discurso y en la imagen del *Leng Tch'é* en la novela, revela la afinidad entre el éxtasis místico, el orgasmo y la muerte, experiencias vividas por un intervalo fugaz, un instante de orden ontológico denominado, según se vio, continuidad, un instante que manifiesta el no-ser, la impotencia: la soberanía. En este sentido, el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, deriva, igual que las demás escenas, de la imagen del último instante de la vida, de la proximidad a la muerte: de la fotografía del supliciado. Como en los precedentes acontecimientos, los personajes pretenden dar respuesta al misterio de su existencia. No obstante, en todos aquellos perciben –de ahí su angustia por no saber quiénes son, por no saber de quién es ese cuerpo–, como bien se reitera en el *Teatro Instantáneo*, que la respuesta sólo nace a partir de la trasgresión y la violencia en su cuerpo; pero ésta, entendida como la continuidad, al ser precedera, como la vida misma, es un imposible: “Comprenderás cuando llegue el momento de hacer la señal al *meneur*, cuál ha sido la verdadera significación de este instante” (p. 174). Recordemos que la fotografía del *Leng Tch'é* fue capturada, en la novela, por Farabeuf, quien años después, dirige y presenta el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. Farabeuf, personaje que figura veladamente la presencia del escritor, y quien también es médico y profesor de Anatomía en la novela, expone, en un espectáculo teatral (el espectáculo de la novela), la fisura del cuerpo y la mirada enajenada de un rostro, para revelar que con la violencia, la trasgresión, la corrupción, el dolor y el éxtasis emanados del sacrificio, del erotismo y de la muerte, se recupera la fugaz continuidad. En este sentido, la imagen que preside *Farabeuf*, como la obra de Bataille, es aquella que figura el desgarramiento, la mutilación, el sacrificio, el erotismo sagrado. Dicha

imagen se multiplica, en la novela, en otros tiempos y espacios, pero siempre significando un instante, un imposible. *Farabeuf* es, sin duda, narración de la herida, la ausencia y la interrogación, que se manifiestan como una grieta en el cuerpo, una memoria ambigua y una escritura fragmentada: el cuerpo significa porque en él todo se marca. Según ya mencioné, en la fotografía del suplicio y en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se condensan las significaciones del erotismo; no obstante, como insinué antes, es con el *Teatro Instantáneo* del capítulo IX, donde se exterioriza el vínculo entre el sacrificio, el trance sexual, la cirugía y la literatura que se proponen a lo largo de la novela, con respecto al erotismo.

El teatro en *Farabeuf* es otra de las manifestaciones del arte que se utilizan en la novela para plasmar el lenguaje del cuerpo: el hiato de los personajes, del lector y del escritor. La fotografía, la pintura, el espectáculo ritual, la teatralidad y, por supuesto, la literatura, manifiestan, simbólicamente, la inmanencia oculta del ser humano en la novela. En *Farabeuf* se menciona y se utiliza el arte, el cual, a los ojos del espectador, se presencia como imagen o espectáculo. Sin duda, en la novela, se insiste y se incita a mirar. Así también, como un espejo, un libro con imágenes quirúrgicas y otro con imágenes cruentas, se dispone, como dije, un espectáculo teatral, la teatralidad, siendo éste “precisamente aquella práctica que calcula el lugar de las cosas en el momento en que están siendo observadas.”²⁷⁴ Al respecto, según Bataille, no se alcanzan estados de éxtasis o de arrobamiento más que *dramatizando* la existencia en general. Él mismo menciona que la dramatización tiene necesariamente una llave²⁷⁵ que ayuda a alcanzar la autoridad, en otra palabra, la trasgresión, el rompimiento de

²⁷⁴ Roland Barthes, cit. por Curley, *op. cit.*, p. 209.

²⁷⁵ Bataille, *La experiencia interior: seguida de Método de meditación y de Post-scriptum 1953*, *op. cit.*, p. 20.

las reglas impuestas en el mundo del trabajo. De este modo, si existe en los personajes una autoridad, hay un drama que debe ser tomado seriamente: “Debes prepararte con toda conciencia, no sin cierta humildad, a pasar por esta prueba, por esta ceremonia capital” (p. 174). Indudablemente, la humanidad existe en el teatro del mundo del que forma parte, de la misma manera que accede al mundo del teatro cuando asiste a una representación. Así, el espectador se proyecta, en efecto, en el actor que se desenvuelve en aquel mundo-teatro. La propia expresión de las pasiones y el desarrollo de las situaciones liberan lo que permanecía encerrado: se produce el fenómeno conocido de la catarsis. El espectador es purgado, purificado de aquello que lo esclavizaba.²⁷⁶ “Te parecerá cuando lo haga, que se trata de algo así como una ceremonia secreta, un acto equivoco o delictuoso, pero no es tal. Es simplemente un espectáculo cuya contemplación tiene ciertas virtudes que, si bien se puede explicar en términos de una iniciación religiosa, es mejor considerar como un tratamiento terapéutico” (p. 177). En *Farabeuf*, el efecto se da en la medida en que el lector también desempeña el papel de actor y se implica en una situación dramática imaginaria. He aquí la relación entre el sacrificio y el arte teatral en la novela: nace un intercambio de roles a través de la mirada, cual si se reflejase el individuo frente a un espejo.

Llama la atención, como comenté antes, la espera y la llegada de Farabeuf en el escenario del teatro, justamente porque, al inicio de la novela, éste cruza el umbral de la puerta de la casa en París, lugar donde se lleva a cabo el espectáculo del *Teatro Instantáneo*. Esto implica una circularidad del deseo de representar —en la casa en París, el acto quirúrgico-erótico, como mencioné, es considerado una reactualización del sacrificio—. Una circularidad que lleva al mismo punto: al de la representación que supone un rito, y que implica recordar

²⁷⁶ Cfr. Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 490.

y reproducir la experiencia de un erotismo sagrado. El teatro como lugar de la teatralidad, debe ser, como en el espacio del sacrificio, aquel lugar destinado para la trasgresión, la esfera donde se busque una experiencia soberana y compartida, donde se anhele anular la individualidad: “No temas. Considera este ejercicio como una disciplina interior, como una meditación que conduce al éxtasis (p. 174).

En *Farabeuf* se manifiesta la imposibilidad de fundirse plenamente con el otro: la individualidad no se suprime sino hasta la muerte, en el aniquilamiento de la vida, cuando se deja de percibir la discontinuidad. La experiencia que consiguen los personajes, y el lector a través de la literatura, corresponde a una sensación provisoria de la continuidad, de ahí la angustia de no poder descubrir una respuesta. Es precisamente en el erotismo (en el sacrificio, en el misticismo, en la fusión sexual, en el arte, en la literatura), como se ha visto a lo largo de este trabajo, donde el sujeto, ya no calificado como objeto, adquiere un momento de crisis de su aislamiento, de desdoblamiento y cuestionamiento, en consecuencia, no conquista la continuidad, concretamente porque toma conciencia de su discontinuidad. En *Farabeuf*, como en Bataille, recordemos, la vida discontinua no desaparece en el erotismo, sólo es cuestionada, justamente sólo es un momento en que la parte pasiva y la activa se fusionan, adquiriendo un breve estado de éxtasis, de suspensión, de emoción meditativa, una pérdida de la conciencia durante unos segundos, un instante, porque, posteriormente, se retorna a la individualidad, lo cual agobia y angustia. Al respecto, la imagen de un hombre en el preciso momento de su muerte, es, para los personajes y para el lector, la imagen de su deseo; el aniquilamiento de la vida queda como único horizonte de ruptura de la discontinuidad: “ese

acabamiento del ser finito [...] que lo mata, lo termina y definitivamente lo suprime”.²⁷⁷ El hombre y la mujer de *Farabeuf* conquistan una sensación de fusión, de continuidad, entre uno y otro, no obstante, dicha fusión no puede concluirse si siguen viviendo. Como en Bataille, sólo la muerte aboliría la diferencia, y la muerte es inaccesible, se es incapaz de descubrirla. La alusión simbólica de la muerte, que la humanidad ha instaurado, es una tentativa de representar lo que es irrepresentable. Si se muere, ya no está ahí para concebir ese último instante; si se vive, sólo se pueden elaborar ficciones a partir de las imágenes de muertes ajenas: en el cine, en la pintura, en la fotografía, en la literatura, en el teatro, en *Farabeuf*. Sin duda, accedemos, insistentemente, a lo imposible. Perdemos la conciencia, lloramos, gozamos, imaginamos y representamos que morimos, “sentimos, más allá del lenguaje y por el lenguaje, que nada nos separa de ese cuerpo cuya presencia animal nos recuerda su próximo fin, el nuestro”.²⁷⁸ En este sentido, el escritor de *Farabeuf*, como Bataille, manifiesta con su literatura, aunada a las imágenes gráficas y textuales que en ella se incorporan, que el conocimiento de la muerte nunca dejará de ser precisamente eso: idea, imagen. Recordemos también que la escritura fragmentada de *Farabeuf* se manifiesta como una imposibilidad de comunicar, de revelar ese instante, el de la muerte: la verdadera experiencia de la propia disolución sólo puede estar más allá del saber. Pasa lo mismo con el final, si se puede llamar final, de la novela, el cual concluye con puntos suspensivos. Así se lee parte del último párrafo, precisamente cuando Farabeuf está llegando: “Cierra los ojos. Ha llegado. Está aquí. Ahora, empieza a contar. Yo me quedaré viendo cómo la lluvia golpea contra ese ventanal bordeado de un desvaído cortinaje de terciopelo. Sigue contando. No te

²⁷⁷ Bataille, “Hegel, la muerte y el sacrificio”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961, op. cit.*, pp. 297-298.

²⁷⁸ Mattoni, “La lucidez y el deslumbramiento”, pról. cit., pp. 9-10.

detengas [...] ¿recuerdas?...” (p. 183). *Farabeuf* finaliza con puntos suspensivos que expresan, justamente por la pregunta que se antepone, una circularidad, así lo constata la misma con la que inicia la narración de la novela. Respecto a ello, dichos signos de puntuación en la novela expresan, asimismo, duda, temor, vacilación y suspenso, debido a que no se puede revelar la experiencia de la propia disolución, de la soberanía, porque está más allá de la muerte. He ahí el no-ser, el no-saber que se distingue en *Farabeuf* a propósito de Bataille.

En el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* se representa a la muerte a través del sacrificio. Dicho espectáculo, al fungir como una simulación, pierde, por lo tanto, el carácter soberano de los sacrificios reales, manifestados, básicamente, en la era arcaica. Además, la muerte se manifiesta, como mencioné en el párrafo anterior, meramente como una idea, como una imagen que constata la imposibilidad del acceso a la muerte, a la continuidad. Aludiendo a la teoría del filósofo francés, y a propósito de la época actual, éste menciona que se está lejos del retorno a la animalidad, justamente porque el hombre se enfoca más en producir que en derrochar, desapareciendo, en este sentido, los sacrificios, quedando de ellos, solamente reminiscencias y simbolismos. De hecho, Bataille caracteriza como comedia al juego que ha perdido su carácter soberano.²⁷⁹ En efecto, menciona que la vida sumisa del hombre se rige bajo la ley de la comedia. El teatro también se rige por ella. En *Farabeuf*, el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf* resulta ser un acto simbólico, pero no real. El acontecimiento no sustituye el carácter soberano del sacrificio llevado a cabo en Pekín. Por tratarse de una mera representación de la soberanía buscada por los personajes y por el

²⁷⁹ Cfr. Bataille, “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961, op. cit.*, p. 211.

espectador, dicha soberanía resulta truncada. Ni quien actúa ni quien observa logran desenvolverse de su rol cotidiano. En efecto, no se logra la gran pérdida de sí que desvanece el sujeto. El sacrificio en el *Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf* es, sin duda, un engaño calculado. En éste, la identificación con quien muere es falsa, pues no se muere, ni siquiera momentáneamente, mientras se le percibe: “se trata de identificarnos con un personaje que muere y de creer que morimos cuando estamos con vida. Por lo demás, basta con la imaginación pura y simple, pero ésta tiene el mismo sentido que los subterfugios clásicos, los espectáculos o los libros, a los que recurre la multitud”.²⁸⁰ El teatro exhibe, sobre la escena, aquella mentira. La violencia, sin duda, volverá a manifestarse en el *Teatro Instantáneo*. Esta vez, simuladamente, debido a que se realiza una imitación de lo real, de un sacrificio. Tal es la labor en el teatro: “hacer de las cosas una simple exhibición”.²⁸¹ Se trata, en este caso, de crear un clima artificial para el acontecimiento, separándolo, por consiguiente, de los sujetos históricos quienes lo produjeron, de esta manera, tal acción la hace otro sujeto, un personaje, designado como actor.²⁸² Así, como se distingue, la mujer lleva a cabo del papel de Fu Chu Li; Farabeuf el del verdugo o verdugos. Al personificar los demás acaecimientos, explícitos en la figuración del sacrificio (el acto quirúrgico-erótico, la fusión erótica, la práctica de la incisión) y aun cuando el hombre y la mujer son los mismos quienes participaron realmente en los sucesos, estos, en el escenario, son personajes, desde el punto de vista actoral. Así, el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf* conlleva a observar una acción que se ha presentado en otro lugar. De esta manera, el teatro yace como un punto de vista, un ángulo de visión que se va se va transformando en arte que llega a la mirada. Sin

²⁸⁰ Bataille, “Hegel, la muerte y el sacrificio”, *La felicidad, el erotismo y la literatura, op. cit.*, p. 299.

²⁸¹ Aristóteles, *La poética* (versión de García Vaca), Editores Mexicanos Unidos, México, 2005, p. 44.

²⁸² Cfr. *Ibidem*, p. 43.

duda, en la representación se enfatiza un envoltorio exterior para seducir al otro (al espectador) con sus formas. Sin embargo, detrás de este ornamento se descubre un vacío, uno de estos corresponde a que aquella mujer que, en realidad, no es Fu Chu Li, no es el hombre que es inmolado y fotografiado en el preciso momento de su muerte. Entre uno y otro existe una distancia, al igual que la sensación en el espectador. El espectáculo teatral en *Farabeuf* prescinde de la realidad. Se crea un clima, unas acciones y unos sujetos artificiales. Las sensaciones de éxtasis y terror manifestadas en el sacrificio de Pekín de la novela, pierden su intensidad en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. Sin duda, en dicho espectáculo, el ser no se unifica.

Respecto a lo anterior, interviene también el aspecto de lo poético. Entrar en el mundo literario de *Farabeuf* es como introducirse a un orbe donde verdaderamente el hombre manifiesta la trasgresión. Su escritura se revela como un cuerpo mutilado que es necesario reconstruir para encontrar una posible respuesta, lo que significa que el lector participa en una labor de disección. Aunado a esto, el lector, como los personajes y el escritor, participan en el rito de la novela a través de la mirada. Las imágenes gráficas y las mismas descripciones textuales lo reclaman. En el sacrificio del lenguaje, revelado como un erotismo sagrado, se halla, a decir de Bataille, lo poético. El lector y el escritor abandonan un mundo de prohibiciones, obtienen, como comenta el filósofo francés, una experiencia interior que se llama continuidad. No obstante, se insiste, ésta es fugaz, debido al retorno hacia el mundo de las limitaciones e interdictos: “La poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirlo”.²⁸³ A través de la poesía, se abandona, como si el lector y el escritor se introdujeran en un rito, el mundo de las cosas. He ahí su ser soberano. Sin embargo, fuera

²⁸³ Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 57.

de él, se halla el orbe rutinario. La sensación es la de un instante, aquel en el que el creador (el escritor) puede estremecer a los demás y a sí mismo con palabras, eludir el peso de una realidad prosaica.

A propósito del juego de espejos analizado, en la poesía, la cual se manifiesta como un sacrificio, el poeta (el creador) puede asimismo contemplarse.²⁸⁴ Esto significa, y a propósito de Bataille, que existe una identificación del sujeto y del objeto, lo cual forma parte del poder de la poesía.²⁸⁵ El sujeto, en este caso, es la inmanencia, la esencia; el objeto, el hombre. Hay un encuentro entre el hombre y el universo a través de la literatura. Al reflejarse el escritor en un mundo anhelado, por medio de la poesía, se desvía: con ella escapa del mundo del discurso, que, para Bataille, es el mundo natural, de los objetos²⁸⁶. En este sentido, el escritor de *Farabeuf* entra a una especie de tumba, a un sarcófago como el de la pintura *Lo sagrado y lo profano*, hallando, de esta manera, una infinidad de los posibles que nace de la muerte del mundo profano. En un intervalo de tiempo, en un instante, el hombre (el poeta) anula ese orden de objetos y encuentra su imagen, su inmanencia. Sin duda, en el acto poético, el poeta consigue fugazmente una fusión que posteriormente se anula, debido a que los posibles evocados son irreales, la muerte del mundo real es irreal. Como en el erotismo, se genera una angustia, todo es turbio y huidizo. La continuidad en la poesía también es un imposible: “la indigencia del poeta está en el deseo insensato de unir objetivamente el ser y la existencia”.²⁸⁷ Lo inmutable y lo perecedero, del ser y de la existencia, del objeto y el sujeto, que la poesía busca, se convierte en el reino de lo imposible, de la insaciabilidad. A

²⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 65. El filósofo francés escribe que la contemplación en la poesía había sido señalada por Sartre.

²⁸⁵ Cfr. *Idem*.

²⁸⁶ Cfr. Bataille, “La voluntad de lo imposible”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, op. cit., p. 24.

²⁸⁷ Bataille, *La literatura y el mal*, op. cit., p. 68.

pesar de la imposibilidad de la continuidad que en *Farabeuf*, y a decir de la filosofía de Bataille, se revela, a través de lo poético, en dicha novela, el escritor y el lector escapan fugazmente del destino que los reduce al reflejo de las cosas o de los objetos. El hombre, al buscar su identidad, por medio del reflejo en la literatura, busca un imposible, sin embargo, su búsqueda es el único medio que tiene para no ser reducido a una cosa, a un objeto. En el erotismo, en el misticismo y en el acto poético, concebido como una creación y un efecto de la escritura-lectura, que se revelan en *Farabeuf*, el lector, los personajes y el escritor recuperan, en su búsqueda, una falaz unicidad.

Recordemos que la soberanía reside en una capacidad de pérdida, en la disponibilidad de la palabra para nada; que la esencia de la soberanía es la experiencia del no-saber absoluto. En este sentido, y como señala Bataille, la soberanía implica seguir apostando, perseguir la destrucción del mundo de las cosas a través de emociones fuertes que quiebran e interrumpen el continuo pensamiento. De esta manera, y como se observa en *Farabeuf*, el hombre, entre ellos el artista, sigue excavando el sentido de la existencia, sigue interrogándose para alcanzar esa transparencia que no se halla ni siquiera en el lenguaje que funge como representación del mundo. En *Farabeuf*, como en Bataille, “lo que es soberano no puede venir sino de lo arbitrario, de la suerte”.²⁸⁸

En éste y en apartados precedentes de mi trabajo, he referido el aspecto poético que se concibe en *Farabeuf*, el cual ubico como un tercer elemento que dialoga intertextualmente con la filosofía del erotismo de Georges Bataille. Ahora bien, la manera en que se manifiesta dicho diálogo en la novela, se da a partir de dos vías de aplicación para la intertextualidad, propuestas por Claudio Guillén: la *alusión* y la *inclusión*. La primera, como ya se ha visto,

²⁸⁸ Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, op. cit., p. 88.

considera una simple alusión o reminiscencia implícita de otras obras (esta modalidad se lee en la mayoría de los críticos que refieren la intertextualidad, entre ellos, recordemos, Gerard Genette); la segunda, se refiere a una inserción explícita de palabras, formas o estructuras temáticas ajenas.²⁸⁹ Al respecto, el aspecto poético en *Farabeuf*, considero que se ubica en una y otra. Por medio de la escritura fragmentada se constata la presencia explícita de Bataille, pues, según dije antes, él también utiliza en su obra este estilo discursivo; aquí se halla, por lo tanto, la *inclusión*. Asimismo, al no fijarse citas o conceptos al respecto, dicha fragmentariedad alude a una modalidad de escritura, que delata, como en Bataille, el no sentido de la existencia, el sacrificio de las palabras que revela el efecto poético de la escritura y la lectura de la novela, y que en Bataille es visto como una experiencia análoga con el erotismo; en esta línea, el aspecto poético en *Farabeuf* se reconoce a través de la *alusión*.

Aquí conviene recordar la relación entre la filosofía y la literatura, expuesta por Deleuze y Guattari, la cual se puede distinguir en *Farabeuf*. Así pues, en la novela del escritor mexicano ambos discursos se complementan de un modo inevitable, y logran, en ese territorio propio de la creación a través de las palabras, un momento epifánico. En dicho momento, el discurso racional suspende su condición argumentativa, para dar paso a un instante, en el que el propio lenguaje es capaz de destruir el velo, para sentir o percibir lo que no se percibe o se siente de otro modo: lo poético.

El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, al fungir como centro de relación de las distintas dimensiones espacio-temporales de la novela; en consecuencia, como representación de la imagen del suplicio, y como puesta en abismo²⁹⁰ de la novela, es el

²⁸⁹ Cfr. Ngamba Amougou, art. cit., p. 3

²⁹⁰ En la literatura, la expresión puesta en abismo (mise en abyme), se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar dentro de una narración, otra similar, esencialmente de la misma temática. En este

medio donde se manifiestan, como dije antes, los tres elementos intertextuales configurados en *Farabeuf*: la presencia de la imagen del *Leng Tch'é*, la temática del erotismo y el aspecto poético. Vale mencionar que en la dimensión espacio-temporal del teatro instantáneo, estos tres elementos intertextuales se presentan a través de la *alusión*. Se alude, a manera de *écfrasis*, a la fotografía –y su significación– del *Leng Tch'é*: se describe y representa un sacrificio. Puesto que en toda la novela, las alusiones de los conceptos del erotismo de Bataille, a través de la *écfrasis*, intervienen decisivamente en el contenido fundamental del texto, en la construcción temática de *Farabeuf*, en el teatro instantáneo, estas mismas alusiones manifiestan también la temática del erotismo por medio de la *écfrasis*.

Asimismo, en el Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, escena donde se condensa, como se vio, la estructura y la significación de la novela a propósito del erotismo de Bataille, también se manifiesta, como en las demás dimensiones espacio-temporales, el concepto de *transposición*. De esta manera, se distingue el cambio del modo de representación de los elementos teóricos que configuran la temática del filósofo francés sobre el erotismo, así como de la imagen del *Leng Tch'é* que acompaña el hipotexto *Las lágrimas de Eros*. Hay, por lo tanto, en esta última dimensión de la novela, una trasposición *formal y temática* de acuerdo con la teoría de Genette. En *Farabeuf*, una vez más, se trastoca el universo espacio-temporal para manifestar las significaciones del erotismo de Bataille (*transposición diegética*). El suceso de Pekín, en esta ocasión, se representa a manera de teatralidad en la novela, pues, recordemos, el sacrificio, el erotismo sagrado, se mira también como un espectáculo que deriva de la literatura. Son los personajes quienes se utilizan como un instrumento que da

sentido, la puesta en abismo causa un efecto especular en la obra de arte, en este caso, en el texto literario. Esta técnica fue introducida por André Gide en 1893. La puesta en abismo tiene cabida también en el arte cinematográfico, el teatro (teatro en el teatro), la fotografía, las artes gráficas en general y las matemáticas (a través de los fractales).

soporte a esta última dimensión espacio-temporal, pues, de manera intencional, y pensando en la figura del escritor que se revela en Farabeuf como Director teatral, personifican el sacrificio.

Los personajes en el teatro instantáneo, de la misma manera que en las demás escenas espacio-temporales, son el medio facultativo para la transformación semántica en la novela: representan el verdugo y la víctima de la fotografía de las *Lágrimas de Eros*; en consecuencia, al hombre y la mujer embelesados por un éxtasis místico. Pero también, al médico que opera sobre su paciente: el erotismo en *Farabeuf* se mira como un acto de curación. Conjuntamente con ello, en el teatro instantáneo se hallan otros de los medios o instrumentos que manifiestan la *transformación pragmática*: instrumental quirúrgico, una mesa de operaciones, una ventana que apoya el efecto del reflejo como en el sacrificio.

Debido a lo anterior, aquí conviene mencionar uno de los conceptos de Claudio Guillén, dentro de la teoría de la intertextualidad; me refiero al de *significación*.²⁹¹ Según el crítico, la *significación* se produce cuando la obra se construye en torno a palabras citadas o evocadas que se convierten en el núcleo semántico de la misma, como sucede en *Farabeuf*. La alusión de palabras o conceptos de la obra de Bataille en la novela del escritor mexicano, no se limita únicamente a evocar autoridades sino, como se vio, participa en su construcción, de ahí la *transposición* de un texto a otro. En *Farabeuf* se remite a los conceptos e ideas de Bataille sobre el erotismo, para crear una historia con características y sentido propio. Una historia que gira en torno al acontecimiento en Pekín, y que describe, a través de nueve capítulos, cinco dimensiones espacio-temporales para manifestar la significación de la imagen del *Leng Tch'é* que se representa en *Las lágrimas de Eros*. En ellas, el escritor

²⁹¹ Cfr. Ngamba Amougou, art. cit., p. 3

mexicano incorpora la actividad quirúrgica por medio de la textualidad del discurso científico de la cirugía y del personaje histórico L.H. Farabeuf, para nutrir su concepción sobre el erotismo. Asimismo, la utilización de objeto-signos, como el espejo, el signo *liu*, las pinturas *Lo sagrado y lo profano*, la pintura de Puvis de Chavanes, entre otros, se revela como una estrategia del escritor de *Farabeuf* para aludir la temática de Bataille sobre el erotismo, ya que estos, por su significación, refieren los conceptos o postulados de Bataille: el reflejo de la muerte, la mirada, lo sagrado, lo profano, la continuidad, la discontinuidad, la soberanía. En la articulación fragmentaria de *Farabeuf* abunda la riqueza del lenguaje, que permite concebir al texto no como un sistema cerrado sino que difiere otros sistemas significantes.

Por otra parte, y a decir del elemento intertextual de lo poético en el Teatro instantáneo del Maestro Farabeuf, vale mencionar que aun cuando esta dimensión espacio-temporal no se expone de modo fragmentado en la novela, la presencia velada del escritor, y la participación del lector en ese espectáculo que se le presenta, alude, como se vio, ese efecto poético que, como toda experiencia auténtica, revela un instante irrepitible, el reino milagroso del no-saber a través de la literatura.

Farabeuf de Salvador Elizondo es una obra literaria que dialoga intertextualmente con la filosofía del erotismo de Georges Bataille, a través de la inserción de la fotografía del *Leng Tch'é*—y la *écfrasis* que la describe y la representa—, la *alusión* de los conceptos a través de *transposiciones* en la novela, que configuran la temática del erotismo de Bataille, y la presencia de una escritura fragmentada, que alude e introduce el aspecto poético que se concibe en el hacer filosófico de Georges Bataille.

CONCLUSIONES

Farabeuf de Salvador Elizondo es, indudablemente, la representación de un misterio, que deriva, como se vio, del tratamiento aplicado a la escritura por el escritor-creador. Una escritura fragmentada que dificulta identificar la estructura del relato: el tiempo, el espacio, los personajes, la historia, la voz narrativa. Por ello mismo, fue necesario penetrar, hacer una cirugía en el cuerpo del texto para revelar su coherencia. Al respecto, se reconoció que, a pesar de ello, cada parte tiene su correlato: las distintas dimensiones espacio-temporales donde se desenvuelven los personajes; por lo tanto, también los objetos-signos que se descubren en ellas.

Debido a su fragmentariedad —el sacrificio del lenguaje en la novela—, *Farabeuf* figura un espectáculo ritual o teatral, así como una sala de operaciones quirúrgicas. Requiere, en este sentido, la mirada atenta del lector, pues tiene que reconstruir el texto a partir de los retazos que poco a poco va develando. Dentro de ello, se descubrió que el argumento de la novela, prácticamente corresponde al encuentro recursivo entre dos identidades: “él” y “ella”. El encuentro se incita, según se analizó, a partir de la búsqueda de una experiencia de carácter ontológico, que conquistaron estos dos a través de la contemplación de un sacrificio en Pekín. La contemplación del sacrificio, emanado a su vez en imagen fotográfica y mental, es, en este sentido, el pretexto para relacionar los distintos acontecimientos en que se desdoblaron los personajes. Baste mencionar que *Farabeuf* se dispone, por esto mismo, como un espectáculo para el lector, pues tiene que evocar, constantemente, como los personajes, el sacrificio referido en la novela. He ahí el rito, la repetición y reactualización de un mismo acto,

estimulado a la vez por una fotografía insertada en la novela, así como por la pregunta “¿recuerdas?” con la que se abre y se cierra la narración.

El acto del sacrificio se manifiesta además a través del discurso plástico: la fotografía insertada en el capítulo VII, lo que recalca la petición de mirar dicho acontecimiento en *Farabeuf*. Según la misma novela, la fotografía corresponde a la del *Leng Tch'é*, imagen que Elizondo reconoció tomarla de *Las Lágrimas de Eros* del filósofo francés Georges Bataille, y con la cual, como él, halla el vínculo fundamental entre el éxtasis místico y el erotismo. Ésta –la fotografía– y las otras peculiaridades en la novela –la escritura fragmentada, las referencias textuales en relación con la experiencia en el sacrificio–, encaminaron este objetivo en mi trabajo: constatar la presencia intertextual de Georges Bataille respecto a su filosofía sobre el erotismo, en *Farabeuf* de Salvador Elizondo.

La presencia de la obra de Bataille en *Farabeuf* se distinguió a través de huellas o alusiones de los conceptos y planteamientos referentes a la filosofía del francés sobre el erotismo, así como por medio de la fotografía insertada y aludida en el texto, es decir, a través de elementos intertextuales. Existe, por lo tanto, y como se demostró, un diálogo intertextual entre *Farabeuf* y Georges Bataille, el cual deriva, principalmente, de dos libros: *Las lágrimas de Eros* y *El erotismo*. Cabe señalar que *Las lágrimas de Eros* no solo funciona como intertexto por la inserción de la imagen del *Leng Tch'é*, sino también por el diálogo que el escritor mexicano entabla con las reflexiones de Bataille sobre la muerte, el sacrificio y el erotismo, desarrolladas también, como se distinguió, en *El erotismo*. Al respecto, se hallaron tres elementos intertextuales en *Farabeuf* que manifiestan dicha relación: la fotografía del *Leng Tch'é*; la temática del erotismo; y lo poético. Este último se concibió a partir de la escritura fragmentada, es decir a través del carácter sacrificial de la novela.

La fotografía del *Leng Tch'é* se manifiesta como un símbolo en *Farabeuf*, el del erotismo. Por medio de ella se representan, de acuerdo con Bataille, estas particularidades: víctima, verdugo, espectador, placer, dolor, muerte, éxtasis, violencia, trasgresión, lo que pautó, a su vez, la analogía entre el acto sexual y el sacrificio que se reconoce en las dimensiones espacio-temporales de *Farabeuf*. Ahora bien, por las características que en ella se condensan, la imagen del *Leng Tch'é* representa, pensando en Bataille, un erotismo sagrado: el tiempo y espacio donde se revela la continuidad a aquellos que participan en el rito solemne de la muerte. Esta revelación, la continuidad, es precisamente la experiencia que anhelan los personajes de *Farabeuf*. A través del sacrificio que se representa en la imagen también se concibe la soberanía, experiencia que va de la mano con lo sagrado, por lo tanto con la continuidad; se caracterizan por revelar una experiencia ontológica, un momento de comunicación con lo otro, por suprimir el mundo del trabajo. Así, una acción quirúrgica y un ritual erótico realizados por los personajes, se analogan con el acto del sacrificio, acto que por excelencia constituye un erotismo sagrado. En este sentido, la imagen del suplicio en la novela, fue el eje que condujo a significar y relacionar las dimensiones señaladas en mi trabajo: 1) tortura del chino Fu Chu Li en Pekín; 2) la escena en la casa en París; 3) la escena de la casa en la playa; 4) la escena en el anfiteatro de la Escuela de Medicina de París; y 5) la escena del *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. Por ello mismo, de la imagen también derivó la relación escritura-suplicio analizada en mi trabajo, más precisamente, lo poético. En la historia de la novela, la fotografía reproduce el sacrificio contemplado por los personajes, de ahí que éstos asocien la imagen y la experiencia con sus acontecimientos posteriores.

Las características y planteamientos del erotismo de Bataille, que se perciben en el sacrificio, y por ende en el acto sexual y en la escritura en *Farabeuf*, se reconocen, asimismo, en el acto quirúrgico leído en la misma. A propósito, esta obra de Elizondo gira en torno al personaje histórico Louis Hubert Farabeuf, médico y profesor de anatomía en su natal Francia, autor del *Précis de manuel opératoire* (1898) que se menciona en la novela. Este personaje, recordemos, es ficcionalizado por Elizondo en *Farabeuf*: captura la fotografía del *Leng Tch'é* el 29 de enero de 1901 en China y escribe, al respecto, *Aspectos médicos de la tortura china*; además, presenta un espectáculo teatral para exhibir los procedimientos quirúrgicos que se aplican en el arte de la tortura. En este sentido, partiendo del personaje real Farabeuf y del acontecimiento del *Leng Tch'é* que también, como se vio, corresponde a un ámbito histórico, el escritor mexicano refuerza la concepción del erotismo de Bataille en la novela. De este modo, el erotismo, manifestado a través del sacrificio y de la fusión sexual —y de cierta manera en el acto literario—, se exterioriza como un proceso, una ceremonia, donde el cuerpo se abandona pasivamente al sujeto que lo curará. En Bataille, esta curación es vista como purificación, en otras palabras, como la continuidad del ser, es decir, la elucidación de la esencia del ser. En *Farabeuf*, al respecto, recordemos, la presencia de la muerte, consecuencia de la violencia, en el sacrificio y en la cirugía, así como de la pequeña muerte en el acto sexual, afirman la vida y enfrentan a la discontinuidad. Esta concepción del erotismo es expuesta por Salvador Elizondo, por lo tanto, y según se vio, a través del cuerpo; lo que le habilita, como Bataille, hablar del hombre: un ser violento, trasgresor y consciente de la muerte. En su inestabilidad, la vida humana se concibe como un misterio; un enigma que se desea resolver para curarse, para tratar de responder, como se vio en la novela, la pregunta ¿quién soy? El cuerpo, en este sentido, es el espacio donde se encarna el vivir con identidad personal, por lo que, de este modo, se forja, asimismo, un encuentro con lo Otro,

he ahí la búsqueda de la continuidad, el abandono del mundo profano, como se analizó en esta investigación. Recordemos, dentro de esta misma lógica, que en *Farabeuf*, como en Bataille, el cuerpo hendido figura la grieta, la *fisura*, la vía de expulsión de aquello que no permite ser, así como también el acceso de la búsqueda del misterio de la existencia. Aquí se halla entonces la violencia, la trasgresión y la continuidad, términos derivados de la temática de Bataille sobre el erotismo. En analogía con el sacrificio, con los instrumentos quirúrgicos en la cirugía se violenta la carne, se hace una herida que suele ser un camino hacia la muerte, algo que puede curar y dejar una huella, una cicatriz que deja una experiencia personal, una señal de identidad: un ser vulnerable, inevitable a la alteración, a la corrupción, a la muerte, es decir a la violencia. En el encuentro sexual, la herida se produce a través de la penetración del hombre en la mujer, el falo es el instrumento generador del dolor y del goce, sensaciones que se reconocen en la experiencia de la continuidad, en la experiencia interior del erotismo; en el coito, los amantes, al herirse, al emanar deyecciones, evidencian su desorden, aquello que produce repulsión, pero que a la vez, identifica, como se vio con *Farabeuf*. A propósito, la sensación y el lapso de un corte corporal (sacrificial y quirúrgico) y del coito, se semejan en el texto de Elizondo. El erotismo en la novela es entendido, en esta lógica, como una intervención en el cuerpo, la *fisura* que permite exponer al hombre como *lo que es*.

Otras consideraciones respecto a la filosofía de Bataille que figuran en la relación sacrificio-cirugía-erotismo-acto literario (escritura y lectura) en *Farabeuf*, son la desnudez y, por supuesto, la mirada. El elemento pasivo (víctima, paciente, amante, escritor y lector) involucrado en estos cuatro actos, se tiene que desnudar, es decir, abrirse hacia la continuidad, hacia ese mundo posible de la trasgresión. Por esto mismo, por el cuerpo desnudo de quien es sometido a la violencia, se deja ver aquella grieta que, en la mirada del

verdugo, del médico o del amante, se filtra una identificación, un reflejo de la propia condición: de la corrupción y la muerte inevitables. Cabe mencionar que el lector y el escritor se miran a través la escritura, una escritura ambigua, producto de los cortes realizados por la pluma del escritor en el cuerpo del texto, que delata, como en *Farabeuf*, la incertidumbre de la existencia humana; el acto de escribir y de leer, sin embargo, les permite trasgredir, abandonar su mundo profano; entran, por lo tanto, al espacio de la muerte: de la revelación de la continuidad, del instante de la soberanía. Aquel que mira morir está muriendo también, es decir, está suprimiendo su discontinuidad. En el erotismo sagrado, el cuerpo es el espejo donde se desvela la respuesta del misterio de la existencia: ¿quién soy? He ahí el juego del erotismo, significado, como se vio, a través del espectáculo del sacrificio, de la fotografía del *Leng Tch'é* en la novela: el verdugo es víctima, y viceversa. Todas estas consideraciones referentes a la filosofía de Bataille son las que manifiestan un erotismo sagrado en cada una de las dimensiones espacio-temporales ubicadas en mi trabajo, dimensiones que, por su significación, se fusionan y confunden para dar cabida al espacio sagrado de *Farabeuf*.

La relación en *Farabeuf* con Bataille sobre el erotismo se acentúa por el énfasis aludido a la mirada de la víctima en el sacrificio, expuesta esencialmente en el hombre que es fotografiado en el último instante de su muerte, es decir, con la reproducción de la fotografía del *Leng Tch'é*. Elizondo reconoce en su novela, como Bataille en su obra, la posición imponente del ojo, una mirada dirigida hacia el cielo que delata, según se analizó, el éxtasis y el sufrimiento de quien está a punto de morir, en otras palabras, de quien se halla circundado por una experiencia interior, de quien conquista el instante de la continuidad: “tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante” (p. 29). A propósito, y como se vio en el análisis, se establece

un correlato entre la muerte física, la experiencia mística y el orgasmo. De ello deriva, asimismo, la significación de la fotografía del *Leng Tch'é*: se observa la mirada enajenada de la víctima, que revela la misma expresión de la mujer que es violentada quirúrgica y sexualmente por un hombre en *Farabeuf*; es la mirada de la muerte y de la pequeña muerte. Esta consideración de Elizondo en la novela trasluce, asimismo, y como dije, la presencia de Bataille sobre el erotismo. El éxtasis místico, el erotismo y la muerte, vistos a través de las acciones de los personajes, manifiestan el deseo y el acercamiento con la continuidad; una experiencia que, por tratarse del acto de morir, dura solo un instante; en esta circunstancia, como se analizó, conquistar la continuidad es imposible. He ahí la angustia de los personajes y del lector de *Farabeuf* por no hallar una respuesta total respecto al misterio que pulula en su existencia. Este último la experimenta, por supuesto, a través de la lectura, una lectura que lo deja atónito, en puntos suspensivos. De ahí que *Farabeuf* represente, como dije al principio de este apartado, un enigma: la incertidumbre de la existencia humana. Aunque los personajes, el lector y el escritor se percaten que sólo a través de la violencia y la trasgresión descubren su esencia, en ese instante de muerte, reconocen, igualmente, la imposibilidad de fundirse plenamente con el otro, reconocen su discontinuidad inevitable, su condición ineludible de la vida; reconocen su no-ser, la Nada, a través de la misma soberanía.

En *Farabeuf*, como se vio en mi trabajo, se lee que la muerte, la cesación de la vida, es lo único que suprime definitivamente la discontinuidad: quien muere deja de percibir su existencia separada con lo demás, planteamiento que exterioriza el escritor mexicano a propósito de Bataille. Tiene relevancia, al respecto, el deseo de la muerte que se establece, a través de los personajes, en la novela. Salvador Elizondo materializa dicho deseo a través del lenguaje, de la escritura. Al respecto, la experiencia de la muerte, de la continuidad, para

quienes seguimos viviendo, y como se ha estado diciendo, es sólo una ilusión. La muerte no puede manifestarse sino sólo a través de la representación, de simbolismos: es una entelequia del pensamiento; la continuidad, la soberanía, está más allá de la muerte y más allá del saber. El escritor mexicano, como Bataille, manifiesta que es imposible adquirir y concebir ese instante, el de la continuidad, el de la experiencia soberana, aspecto que refleja a través de los personajes y de la escritura fragmentada de *Farabeuf*. En este sentido, el acto de escribir –y de leer–, como si se tratase de un orgasmo, concientiza la desolación.

En *Farabeuf*, según se distinguió, además de la fotografía, se incorporan otros objetos-signos que permiten concebir cada uno de los acontecimientos de los personajes, por ende la novela, como una ceremonia ritual, en la que el lector también participa: el espejo, o espejos, el signo *liú* figurado en la ventana, un cuadro del pintor renacentista Tiziano titulado *Lo sagrado y lo profano*, una estrella de mar, la pintura figurada en la bóveda del anfiteatro de la Escuela de Medicina.²⁹² Estos objetos-signos, como se analizó, auxilian el espejismo que conduce a la identificación básica de un ritual: víctima-verdugo-espectador, a propósito del erotismo. Otros elementos que se reiteran constantemente a lo largo de la novela son: la lluvia, el sonido de las olas del mar, una música banal y obscena que se escucha en una habitación. Estos últimos no auxilian un espejismo, pero al tratarse de sonidos, que de cierta manera escucha el lector-espectador, enriquecen el espectáculo ritual de *Farabeuf*. Lo anterior se constata, asimismo, como se distinguió, en el último capítulo de la novela: en el *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. En éste, los personajes escenifican el sacrificio de Pekín, tratando de obtener la misma experiencia. Para tal representación, en el escenario se

²⁹² Como se distinguió, dichos objetos-signos se observan en la novela, a través de referencias textuales. El signo *liu*, la fotografía del *Leng Tch'é*, además de una mano masculina que introduce un artefacto quirúrgico en un miembro corporal, se presentan, al mismo tiempo, de manera plástica.

disponen –o se rememoran– los anteriores objetos y sonidos, presentes en los distintos espacio-temporales de *Farabeuf*. En esta lógica, el *Teatro Instantáneo* reitera el carácter sacrificial de la novela: la figura del escritor aparece detrás del personaje que monta dicho espectáculo, y como él, dispone, a través de su escritura, un rito que debe ser contemplado por el lector. Asimismo, en la novela se incorporan recursos que son propios de otros registros discursivos o disciplinas: la medicina, la filosofía, la historia, la pintura, por ejemplo. Estos discursos en *Farabeuf* constituyen, conjuntamente con la repetición y fragmentación de acciones de los personajes, del tiempo y del espacio, así como la presencia de un narrador, o narradores, y unos personajes no definidos, la estrategia escritural de Elizondo para mostrar su novela como un cuerpo fragmentado, abierto, asimismo, a la violencia del lector-espectador para encontrar el sentido de la novela.

Ahora bien, dentro de la repetición y variación de escenas en la novela, se justifica el deseo de reconstruir, a través de la memoria, la experiencia de la continuidad revelada en el sacrificio. Recordemos que las distintas dimensiones son relatadas, en parte, por los personajes, quienes, al haber contemplado un sacrificio, el de Pekín, rememoran constantemente el acontecimiento, asociándolo y confundiéndolo con las demás experiencias que también derivan de su memoria: su encuentro quirúrgico-ritual en la casa en París, su encuentro erótico de la casa de la playa, prácticas quirúrgicas sobre cuerpos sin vida. En *Farabeuf*, la memoria fragmenta el tiempo, el espacio y la personalidad. Según se señaló, entrar al mundo de los recuerdos, es entrar, asimismo, a un mundo sagrado, un lugar y un espacio donde se abandona, brevemente, el mundo habitual. *Farabeuf* incita a este mundo, ¿recuerdas? Los personajes de *Farabeuf* adquieren, en su búsqueda, como se analizó, esta misma sensación.

Los conceptos y planteamientos que refieren la temática de Bataille sobre el erotismo, se manifiestan en todas las dimensiones espacio-temporales señaladas en mi trabajo. Sin embargo, para explicar a profundidad cómo se exteriorizan algunos de ellos en *Farabeuf*, y, a su vez, analizar la relación entre dichas escenas, establecí, en cada dimensión, los más sobresalientes. En la escena del sacrificio en Pekín consideré la expresión “erotismo sagrado” que se menciona en *El erotismo*; en consecuencia, me centré en la fotografía del suplicio. Al ser la primera dimensión analizada en mi trabajo, la cual describe lo visto en la fotografía, funge como base para significar a las demás dimensiones de *Farabeuf*. En la escena de la casa en París consideré los términos de Bataille “violencia” y “trasgresión”. La espera de la mujer y la llegada del Dr. Farabeuf a la habitación de una casa, para efectuar una operación quirúrgica-erótica, deja ver que ambos están dispuestos a la trasgresión, a abandonar su mundo profano. No en vano, como se distinguió, la puerta de dicha recámara, en la que los personajes se introducen, simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la puerta en *Farabeuf* abre al misterio –alude, en consecuencia, al enigma que envuelve la novela, y con el que el lector-espectador tiene que lidiar desde las primeras páginas del libro: con esta escena inicia textualmente *Farabeuf*–. La puerta invita, simbólicamente, a los personajes –y al lector–, a atravesar ese misterio; permite entrar y salir: representa el pasaje del orbe profano al orbe sagrado; es decir, del mundo de las prohibiciones y limitaciones, al mundo de la violencia y de la trasgresión, y viceversa. El tratamiento de la violencia y de la trasgresión en la escena de la casa en París, se distingue, como dije, con el acto quirúrgico-erótico de los personajes. Debido a la estructura confusa de la novela, no es posible apreciar, exactamente, qué tipo de acto realizan los protagonistas, por ello lo denominé acto quirúrgico-erótico. Elizondo, al confundir al lector con un discurso indeterminado, exterioriza, como he mencionado, que la cirugía y el

acto sexual son actos violentos y curativos, similares al sacrificio. En la escena de la casa en la playa destaca el encuentro erótico del hombre y la mujer en *Farabeuf*. Al respecto, hago referencia a los términos “erotismo de los cuerpos”, “erotismo de los corazones” y “erotismo sagrado” de Georges Bataille. Según se analizó, los personajes conquistan estos tres tipos de erotismo, en la medida en que intentan comunicarse y buscan su continuidad. El erotismo sagrado tiene presencia en este apartado, porque, como se analizó, los amantes sí alcanzan, en su plenitud, su continuidad: aquella experiencia contenida en un minuto nueve segundos, es decir un instante, una experiencia fugaz. La fusión erótico-sagrada concede por unos segundos, en el orgasmo o pequeña muerte, la abolición de las fronteras individuales, después de eso el abismo vuelve a imponerse. En la cuarta escena espacio-temporal de *Farabeuf*, el Anfiteatro de la Escuela de Medicina, refiero a la muerte biológica como una imagen del destino y un tránsito hacia la continuidad, basándome en los actos de los personajes, y en los objetos-signos que en la escena se observan: cadáveres, imagen de la cúpula del anfiteatro, y una mujer vista como muerta. La muerte, vista sobre todo en la fotografía y en la memoria de los personajes respecto al suplicio, representa el deseo de los personajes por suprimir su discontinuidad. Una vez que identifiqué conceptos y planteamientos en cada dimensión de la novela, desarrollo en el capítulo III de mi trabajo, el análisis del Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf, concebido, igualmente, como una dimensión espacio-temporal en *Farabeuf*. En esta dimensión se reitera la imagen de un cuerpo que está siendo torturado, debido a que se escenifica (o se ensaya) el sacrificio de Pekín, es decir, la imagen del *Leng Tch'é*; en este sentido, como se analizó, en ésta se condensan las significaciones del erotismo que se distinguieron en las anteriores escenas espacio-temporales. El Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf supone el texto literario creado a través del sacrificio de las palabras, por Elizondo: *Farabeuf*. Dicha dimensión, mostrada en el último capítulo del texto, alude al

carácter ritual de la novela, a la introducción de un mundo sagrado. Aquí se reconoce, al respecto, el mensaje propuesto en esta obra del escritor mexicano: la experiencia de la continuidad es un imposible, debido a que la muerte sólo se ilustra, se representa y, cuando se muere, ya no se ésta ahí para reconocerla. Somos inevitablemente seres discontinuos. A propósito, y como se distinguió en el análisis, en esta última dimensión, se distinguen los tres elementos intertextuales de Bataille. Se corrobora lo que Elizondo pretendió hacer con la fotografía que visualizó en *Las lágrimas de Eros*: trasladar los elementos del erotismo vistos en la imagen, al discurso literario.

El carácter iconotextual de esta insólita obra, *Farabeuf*, la acerca, sin duda, con la obra de Bataille, por ejemplo, con *Las lágrimas de Eros*, donde evidentemente hay una conjunción entre el texto y la imagen para manifestar, del mismo modo que se descubre en *Farabeuf*, el vínculo fundamental entre la muerte, el éxtasis religioso y el erotismo. La presencia de elementos visuales en la novela de Elizondo, reclama, por ello, la figura del ojo, es decir la mirada, una constante en la filosofía de Bataille respecto al erotismo. Ese carácter iconotextual en *Farabeuf*, en consecuencia, la temática del erotismo y el efecto poético que de él resulta, y que a su vez, como se pudo distinguir, es originado por la introducción de aquellos elementos ajenos a la literatura, representó una primicia para las letras mexicanas. Además, por las características de la novela, el autor fue señalado como el representante mexicano del *Nouveau Roman*, así como un autor supraintelectual. Recordemos también que Salvador Elizondo introduce la fotografía del *Leng Tch'é* en México, en 1962, con “Morfeo o la decadencia del sueño”, y desarrolla más tarde, en 1965, su novela *Farabeuf*, basándose, precisamente, en la significación de dicha imagen, la cual es incorporada en el texto; en este

sentido, el escritor mexicano introduce los planteamientos filosóficos de Bataille sobre el erotismo en las letras mexicanas.

Todas las anteriores consideraciones en mi trabajo permitieron reconocer cómo se manifiesta el diálogo intertextual entre *Farabeuf* de Salvador Elizondo y la filosofía sobre el erotismo de Georges Bataille. La fotografía del *Leng Tch'é* se presenta en la novela de manera plástica, pero también de forma narrativa-descriptiva, por lo que el diálogo con este elemento se lleva a cabo a través de la *écfrasis*. Ésta se presenta mayoritariamente en el capítulo VII de *Farabeuf*, debido a que ahí se describe el proceso del *Leng Tch'é*, pero también se mira en varias partes de la novela. De esta manera, la fotografía y su descripción sufre un incremento icónico o impulso narrativo, que dinamiza la imagen del sacrificio en el texto de Elizondo, lo que permite la relación entre las distintas dimensiones espacio-temporales señaladas en este trabajo. Al citarse o aludirse dicha fotografía, a través de la *écfrasis* en la novela, ésta también condesciende reconocer la temática de Bataille sobre el erotismo en *Farabeuf*. La temática de Bataille se manifiesta, de esta manera, a través de la *alusión*, a través de huellas textuales que se descubren en la *écfrasis* de la fotografía; es decir, a través de la interacción de actores (víctima, verdugo, espectador) y conceptos (sacrificio, placer, dolor, muerte, fusión sexual, violencia, trasgresión, discontinuidad, continuidad, soberanía). El elemento de lo poético en *Farabeuf* se comunica con la filosofía de Bataille, por medio de la *alusión* y la *inclusión*. La primera, porque la misma escritura fragmentada alude a la impotencia del lenguaje, el no sentido de la existencia, la discontinuidad, el no-ser, el no-saber, vistos por Bataille cuando refiere lo poético en la literatura. La segunda, porque el filósofo francés utiliza el mismo estilo discursivo en su obra, para delatar lo poético.

Farabeuf es un texto literario que se construye a partir de ciertas peculiaridades de los textos de Bataille, en específico, los que refieren su filosofía sobre el erotismo. De acuerdo con la teoría de la intertextualidad, *Farabeuf* funciona como hipertexto, mientras que los del filósofo francés como hipotextos. Al respecto, el texto de Elizondo sufre una reelaboración o transformación respecto al hipotexto o hipotextos. Entre los críticos mencionados en mi trabajo, Julia Kristeva, Gérard Genette y Claudio Guillén ahondan en este fenómeno de transformación entre un texto que deriva de otro, o bien, entre un sistema signifiante y otro. Dicho fenómeno permite reconocer las diferencias o semejanzas entre los mismos, pues, se supone, de manera intencional e inevitable, éstas se manifiestan debido a la transposición de elementos estilísticos o temáticos entre una obra y otra.

Según la teoría de Kristeva y de Genette, la transformación en *Farabeuf* se precisa como una *trasposición*; mientras que con Guillén, como *significación*. Me centré, sobre todo, en la teoría de Genette. De él recuperé algunos de sus términos, tales como *trasposición diegética* y *trasposición pragmática*, para reconocer el cambio de la diégesis, del acontecimiento y del soporte instrumental de la acción o de las acciones que se observan en la novela del escritor mexicano. Éstas se manifiestan a causa de la *trasposición temática* en la novela a propósito de Bataille, esencialmente, de la representación y referencias históricas del acontecimiento del *Leng Tch'é*. A propósito, el crítico francés distingue además la *trasposición formal*, la cual me permitió analizar el modo de representación de los postulados de la filosofía de Bataille en la novela. Hay un traslado del discurso filosófico al discurso literario, lo que supone una nueva articulación enunciativa y denotativa de los conceptos filosóficos del erotismo: a través de personajes literarios, diferentes espacios-temporales, objetos-signos, utilización de otros sistemas significantes, y otras peculiaridades

del discurso literario, en esencia de la novela. La cualidad trasformativa de *Farabeuf* a propósito de la obra de Bataille, permite concebirla como una obra autónoma y original, como se vio en el análisis de este trabajo.

Los elementos intertextuales en *Farabeuf*, que derivan, como se pudo observar, no sólo del discurso filosófico de Bataille sino también de otro tipo de textos, manifiestan, a su vez, la fragmentariedad, la característica rizomática²⁹³ de la novela. Toca al lector realizar un recorrido especular –mirar un sacrificio–, para poder distinguir esa superposición de imágenes y de conceptos que revivan la filosofía de Bataille sobre el erotismo en la novela. *Farabeuf* debe desmenuzarse en múltiples pedazos, en cien cortes si se piensa en la fotografía del suplicio, para desvelar la apropiación de sus referencias.

Farabeuf de Salvador Elizondo es una obra densa en el ámbito del quehacer literario mexicano: una exposición literaria impregnada de preocupaciones filosóficas sobre el ser humano, y el carácter mismo de la escritura. Con *Farabeuf*, Elizondo analiza e incita a indagar, las nociones de las que el filósofo francés se valió para la exposición de sus ideas. Y, al respecto, deja claro que los huecos de la existencia humana no se aciertan a llenar totalmente; hay un vacío inevitable, como los vacíos textuales que se hallan en el discurso de *Farabeuf*, precisamente porque, como se vio, no se puede expresar la experiencia de la propia disolución, de la continuidad, de la experiencia soberana, pues está más allá del saber, más

²⁹³ Cabe señalar, y como se puede distinguir en demás textos literarios, entre ellos algunos de Bataille, que la fragmentación forma parte de la estética de la construcción de textos. Solotarevsky menciona que la escritura fragmentada es representativa de la posmodernidad, José Adalberto Sánchez Carbó dice que fue un procedimiento literario muy valorado por los Románticos, pero que en la época posmoderna ha adquirido mayor preeminencia, debido a que manifiesta, como se ha mencionado en este trabajo, una visión quebrantada de la realidad y una fragmentación del ser. Juan Armando Epple destaca el gran auge de este procedimiento con la antinovela o novela fragmentada a partir de la década del sesenta, esto debido a una respuesta sobre el acelerado proceso de transformación social y cultural de las sociedades latinoamericanas.

allá de la muerte, consideración que se halla a través de la lectura minuciosa del texto, una lectura que permite desvelar el diálogo intertextual entre *Farabeuf* se Salvador Elizondo y la filosofía sobre el erotismo de Georges Bataille.

REFERENCIAS

- ABAD CARRETERO, Luis, *Instante, querer y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- AGUIRRE, Dulce, “El erotismo en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, *Crítica. C.L.*, año XVIII, Santiago de Chile, 2010. Disponible en <http://critica.cl/literatura/el-erotismo-en-farabeuf-o-la-cronica-de-un-instante-1965-de-salvador-elizondo>.
- ARISTÓTELES, *La poética* (versión de García Vaca), Editores Mexicanos Unidos, México, 2005.
- ARREDONDO, Inés, *Obras completas*, Siglo XXI, México, 1998.
- BAIGORRIA, Osvaldo, *Georges Bataille y el erotismo*, Campo de ideas, Madrid, 2002.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona.
- BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- , *La experiencia interior: seguida de Método de meditación y de Post-scriptum 1953* (Trad. Fernando Savater), Taurus, Madrid, 1973.
- , “¿Estamos aquí para jugar o para ser serios?”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni), Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2008, pp. 186-219.
- , “Hegel, la muerte y el sacrificio”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, (Selección traducción y prólogo de Silvio Mattoni), Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2008, pp. 297-298.
- , “La felicidad, el erotismo y la literatura”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni), Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2008, pp. 82-116.
- , “La voluntad de lo imposible”, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni), Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2008, pp. 20-25.
- , *Las lágrimas de Eros* (trad. David Fernández), Tusquets, Barcelona, 2007.
- , *La literatura y el mal*, Ediciones elaleph, 2000. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/132718666/Bataille-Georges-La-Literatura-Y-El-Mal-PDF>.
- , " La noción de gasto", *La parte maldita precedida de la noción de gasto* (Epílogo, traducción y notas Francisco Muñoz de Escalona), Icaria, Barcelona, 1987, pp. 25-46.
- , *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996.

- , *Teoría de la religión* (trad. Fernando Savater), Taurus, Madrid, 1981.
- , *Verdugos y víctimas*, Matthes y Seitz, Berlín, 2008.
- BECERRA, Eduardo, “En memoria de Salvador Elizondo: la escritura de la extinción”, *Cuaderno Hispanoamericano*, núm. 679, La Ciénaga, México, 2007, pp. 57-65.
- CAMPILLO, Antonio, “Georges Bataille: la comunidad infinita” [Introducción], en Georges Bataille, *El Estado y el problema del fascismo*, Pre-textos/Universidad de Murcia, Colección Hestia-Diké, España, 1999, pp. VII-XXV.
- , “El amor de un ser mortal” [Introducción], en Georges Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales. Lo trans-femenino/masculino/queer* (Coord. Ileana Rodríguez), Anthropos, Barcelona, 2001.
- CARBALLO, Emmanuel, “Prólogo”, en Salvador Elizondo, *Salvador Elizondo*, Nuevos Escritores Mexicanos del siglo XX Presentados por sí mismos, Empresas editoriales, México, 1996, pp. 5-12.
- CARPEAUX, Louis “Découpage de Fou-Tchou-Li”, *Pékin qui s’en va*. A Maloigne, París, 1903, pp. 184-191.
- CARRILLO ARCINIEGA, Raúl, “La violencia erótica del cuerpo femenino en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, *Revista de literatura mexicana*, vol. XVII, núm. 2, 2006, pp. 73-83.
- CASTAÑÓN, Adolfo, “Entrevista con Salvador Elizondo. Los secretos de la escritura”, *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, núm. 26, abril 2006, pp. 58-66.
- , “Farabeuf visto por Salvador Elizondo”, *Confabulario*, un producto de *El Universal*, segunda época, México, 2015. Disponible en <http://confabulario.eluniversal.com.mx/providence-alan-moore-visita-a-lovecraft/>.
- , “Las ficciones de Salvador Elizondo”, *Vuelta*, núm. 176, 1991, pp. 51-54.
- CERDA NEIRA, Kristov Dino, *Crueldad y escritura en la literatura latinoamericana*, [Tesis de doctorado], Universidad de Concepción, Facultad de Humanidades y Arte, Concepción-Chile, 2011.
- CÉSAR PÉREZ, Andrea Gisela, “Cuerpo, Violencia y simulacro en el pensamiento de Georges Bataille”, [Tesis de licenciatura], Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2009.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.
- CONTE, Rafael, “Prólogo a Georges Bataille” [1971], en Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Ediciones elaleph, 2000. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/132718666/Bataille-Georges-La-Literatura-Y-El-Mal-PDF>, pp. 3-21.

- CURLEY, Dermot F., *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Aldus, México, 2008.
- DELEUZE, G. y F. Guattari, *¿Qué es filosofía?* (trad. Thomas Kauf), Anagrama, Barcelona, 2001.
- Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (trad. Ángel Marchesi y Joaquín Forradellas), Ariel, Barcelona, 1986.
- El extraño experimento del profesor Elizondo*. Parte 1 [videograbación], color, 56: 24 min., teveunam, México. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jWzPTApDBU4>.
- ELIZONDO, Salvador, *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- , *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- , “Georges Bataille: la experiencia interior y el erotismo”, *El gallo ilustrado*, suplemento de *El día*, núm.13, sep. 23, 1962.
- , “Georges Bataille y la experiencia interior”, *Teoría del infierno y otros ensayos*, El Colegio Nacional. Ediciones del Equilibrista, México, 1992, pp. 77-81.
- , “Introducción”, en Georges Bataille, *Madame Edwarda*, Fontamara, México, 2007, pp. 7-22.
- , “Juan Rulfo”, *Vuelta*, vol. 17, núm. 203, octubre 1993, p. 8-9.
- , “Morfeo o la decadencia del sueño”, *S. Nob*, núm. 7, México, 1962, pp. 2-9.
- , *Salvador Elizondo*, (pról., Emmanuel Carballo), Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Empresas editoriales, México, 1996.
- “*Farabeuf* de Salvador Elizondo, cumple 50 años”, El Colegio Nacional, México, 2016. Disponible en <http://colnal.mx/news/farabeuf-de-salvador-elizondo-cumple-50-anos>.
- FILER, Malva E. “Salvador Elizondo y Severo Sarduy: dos escritores borgianos”, en Sebastián Neumeiste (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Frankfurt, Vervuet, 1989, pp. 543-550.
- FOUCAULT, Michel, “Prefacio a la trasgresión”, *De lenguaje y literatura* (trad. Isidro Herrera Baquero), Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, pp. 123-142.
- FREUD, Sigmund, “El malestar en la cultura”, *Obras completas*, vol. XXI (1927-1931), Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1976, pp. 57-140.
- GARCÍA PONCE, Juan, *La casa en la playa*, Joaquín Mortiz, México, 1966.
- GARCÍA RAMÍREZ, Fernando, “Elizondo: The lonely crab” [Entrevista], *Letras libres*, núm. 67, 2004, pp. 68-71.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto), Taurus, Madrid, 1989.
- GLANTZ, Margo, “Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana”, *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1979, pp. 17-26.
- GUERRERO, Fernando, *Farabeuf a través del espejo (Análisis del erotismo y las voces narrativas de la novela)*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2001.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena, *La escritura de la amputación o la Amputación de la escritura. Análisis de Farabeuf o la crónica de un instante y una selección de cuentos de Salvador Elizondo*, [Tesis de doctorado], El Colegio de México, México, 1984.
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia, *Las variaciones de la escritura. Una lectura crítica de El grafógrafo y de la obra de Salvador Elizondo*, El Colegio de México, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2016.
- INSUA CERECEDA, Mariela, “Voces e imágenes en *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, *Revista signos*, vol. 33, núm. 47, Valparaíso, 2000, pp. 51-60. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342000000100005.
- KRISTEVA, Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (Selección y traducción de Desiderio Navarro), UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- , *El texto en la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.
- , *La Révolution du langage poétique*, Seuil, París, 1974.
- LE GOFF, Jacques, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós. Barcelona, 1991.
- LO DUCA, J.M., “Georges Bataille en la distancia” [Introducción], en Georges Bataille, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1961, pp. 9-19.
- MÁRQUEZ MONTES, Carmen. “Teatro y Ritualidad“, *Arte, Investigación y Creación Escénica*, Universidad de las Palmas, España. Disponible en http://artesescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/255/teatroyritualidad_carmenmarquez.pdf.
- MARTÍNEZ ZALCE, Graciela, *Una poética de lo subterráneo: la narrativa de Inés Arredondo*, Tierra Adentro, México, 1996.
- MATA, Óscar, “Salvador Elizondo: en el espejo de la escritura”, *Tema y variaciones de literatura. La generación de medio siglo I. Los escritores*, núm. 30, junio 2008, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades, México, pp. 157-171. Disponible en <http://hdl.handle.net/11191/2697>.

MATTONI, Silvio, "Bataille: La experiencia soberana", *Nombres. Revista de filosofía*, año X, núm. 15, Córdoba, octubre 2000, pp. 191-198.

-----, "La lucidez y el deslumbramiento" [Prólogo], en Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni), Adriana Hidalgo Editora, Argentina, 2008, pp. 7-13.

NGAMBA AMOUGOU, Monique Nomo, "Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo", *Dialnet. Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 17, Universidad de Duala, Camerún, 2009. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3051458>.

OÑAT PARRA, Manuel, "La desintegración del ser en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo", *Crítica*, C.L, año XV, Santiago de Chile, 2004. Disponible en <http://critica.cl/literatura/la-desintegracion-del-ser-en-%E2%80%9Cfarabeuf-o-la-cronica-de-un-instante%E2%80%9D-de-salvador-elizondo>.

PERA, Cristóbal, *El cuerpo herido: un diccionario filosófico de la cirugía*, Ediciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1998.

PIMENTEL, Luz Aurora, "Écfrasis y lecturas iconotextuales", *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*, núm. 4, Nueva Época, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, pp. 281-295.

Real Academia Española, 22.ª edición, Madrid, 2014. Disponible en: <http://www.rae.es/>.

ROBALINO, Vicente, "Escritura y erotismo en tres narradores mexicanos del 50", *Kipus: revista andina de letras*, núm. 13, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación editora nacional, Ecuador, 2001, pp. 37-42.

ROMERO, Rolando, "Ficción e Historia en *Farabeuf*", *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151, University of Wisconsin-Milwaukee, abril-junio 1990, pp. 403-418.

ROSADO, Juan Antonio, "Juan García Ponce y el discurso de la trasgresión", *Estudios - Instituto Tecnológico Autónomo de México*, núm. 60-61, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2000, pp. 202-221.

ROUDINESCO, Elisabeth, "Georges Bataille y Cía", *Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pp. 185-211.

RUPRECHT, Hans-George, "Intertextualidad", *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, (Selección y traducción de Desiderio Navarro), UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997. pp. 25-35.

SÁNCHEZ ROLÓN, Elba, *La escritura en el espejo. Farabeuf de Salvador Elizondo*, Universidad de Guanajuato, Facultad de Filosofía y Letras, Guanajuato, 2008.

- SARDUY, Severo, “Del ying al yang (sobre Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)”, *Escrito sobre un cuerpo. Ensayos de crítica*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 9-30.
- SEGURA MORALES, Armando, “Inés Arredondo: la convergencia de escrituras eróticas”, *Letralia. Tierra de letras*, Año XI, núm. 147, 21 de agosto de 2006. Disponible en <http://www.letrealia.com/147/ensayo02.htm>.
- TORNERO, Angélica, “La inserción del mal en la literatura mexicana” en *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, revista semestral, núm. 8, Universidad Autónoma de Morelos, México, 2008, pp. 81-90.
- TORNOS URZAINKI, Maider “Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille”, *Lectora*, núm. 16, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2010, pp. 195-210.
- TUGENDTHAN, Ernst. *Egocentricidad y mística. Un estudio antropológico*, Gedisa, Barcelona, 2004.
- UBILLUZ, Juan Carlos, “El erotismo místico francés en la literatura latinoamericana”, *Identidades. Reflexión, arte y cultura*, Ediciones anteriores, junio del 2004. Disponible en: <http://web.archive.org/web/20091212035918/http://www.elperuano.com.pe/identidades/62/ensayo.asp>.
- VÁZQUEZ ALMANZA, Paola, “Elizondo: imagen convertida en secuencia”, INBA, México, 2008. Disponible en <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1687-elizondo-salvador-semblanza?showall=1>.
- ZOLLA, Elémire, *Los místicos de Occidente I. Mundo antiguo Pagano y Cristiano*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1997.