

De las pasiones al conocimiento en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo

FROM PASSIONS TO KNOWLEDGE IN *FARABEUF*, BY SALVADOR ELIZONDO

MARICARMEN ESQUIVEL-COLÍN*

Resumen: Se exploraron las diferencias entre filosofía y literatura como modos de razonamiento presentes en la novela de Salvador Elizondo: *Farabeuf*, y se analizó la manera en que ambas disciplinas se acercan al cuerpo y las pasiones. Se encontró que el erotismo aparece en esa novela como un modo de acceder al conocimiento del alma humana. Así entendida, la verdad que la literatura propone es interior, se aparta del mero razonamiento y exige de su lector la experiencia para ser aprehendida; también ofrece la oportunidad de imaginar la muerte y el erotismo como escapes del mundo.

Palabras clave: novela; literatura latinoamericana; literatura moderna; conocimiento; análisis literario

Abstract: Salvador Elizondo's novel *Farabeuf* discusses the exploration of the differences between philosophy and literature as forms of reasoning. He analyzes the way both disciplines approach body and passion. Eroticism appears in this novel as a form of accessing knowledge of the human soul. On this basis, the truth proposed by literature is inner nature, it distances itself from reasoning and demands an experience of apprehension from the readership. This also offers the opportunity to imagine death and eroticism as points of departure.

Key words: novel; Latin American literature; modern literature; knowledge; literary analysis

*Universidad Autónoma del Estado de México, México

Correo e:
maryuaemex@uaemex.com

Recibido: 5 de agosto de 2014
Aprobado: 17 de febrero de 2015

La diferencia entre literatura y filosofía puede ser tratada en términos de la especificidad de su enfoque. Ambas hablan del mundo, pero habremos de distinguir en la filosofía la tendencia a conceptualizar y racionalizar desde fuera del objeto, pues el filósofo pretende la verdad de lo que observa porque puede explicarlo.

La literatura, en cambio, renuncia a esta última intención, se contenta con mostrar el problema y descubrirlo al lector, mas no busca la verdad porque la trae consigo, quien lee la encuentra al experimentarla. En ese sentido, la de la literatura es una verdad más humilde que la de la filosofía, que nos exige seriedad y esfuerzo y para la cual parece no haber opciones:¹ comprendes el mundo a partir de la razón o eres excluido:

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás (Zambrano, 1996: 22).

La literatura quiere la posibilidad (el mundo que podría ser), para ello reorganiza los elementos de la realidad y los presenta de otra forma; la filosofía, en cambio, no puede quedarse en el mundo, lo piensa desde arriba, desde donde lo mira sólo para explicarlo. El texto literario te deja sumergirte en él, vivirlo, amarlo, odiarlo; el filosófico nos da sólo dos caminos: el del

doloroso entendimiento o el destierro a la ignorancia.²

La verdad de la literatura está dentro de nosotros, la del filósofo permanece fuera y hay que luchar para conseguirla. La de la poesía se experimenta, es compartida y se encuentra en la carne o en las pasiones que todos hemos vivido y que se vuelven a sentir cuando nos acercamos al texto, podemos comprenderla porque siempre nos ha acompañado. El texto literario apela a su lector, no es el mundo el que lo violenta, sino que es la literatura la que hace surgir al mundo, y la verdad, aunque interna, está referenciada, por eso es posible reflexionar los objetos cuando han sido 're-presentados' en la escritura:

La poesía humildemente no se planteó a sí misma, no se estableció a sí misma, no comenzó diciendo que todos los hombres necesitan de ella. Y es una y es distinta para cada uno. Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer; desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño. Por eso la unidad a que el poeta aspira está tan lejos de la unidad hacia la que se lanza el filósofo. El filósofo quiere lo uno, sin más, por encima de todo (Zambrano; 1996: 24).

Por eso el filósofo sólo puede explicar el mundo, mientras el poeta es capaz de transformarlo. En la literatura podemos encontrar una verdad más profunda porque se vive, se experimenta y permite modificar la realidad: "ningún poeta puede ser escéptico, ama la verdad, mas no la verdad excluyente, no la verdad imperativa, electora, seleccionadora de aquello que va a erigirse en dueño de todo lo demás, de todo" (Zambrano, 1996: 24).

Un texto literario puede incluso confundir o mezclar las categorías ontológicas, no hay dicotomía irrompible porque nada es absoluto dentro de él.

1 Sigo la línea propuesta por María Zambrano cuando explica que la diferencia entre el poeta y el filósofo radica en que el primero va hacia lo corporal, pues pretende experimentar el mundo, mientras que el segundo se separa para explicarlo desde la razón.

2 Al hablar de 'posibilidades' hago referencia a la ambigüedad que nutre al texto literario, esa 'indeterminación' que permite al lector completarlo e interpretarlo y que no existe para la filosofía, que busca alejarse de toda imprecisión en busca del conocimiento objetivo del mundo.

Por ello creo pertinente analizar la búsqueda de conocimiento que se realiza dentro de la novela *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, donde las pasiones son el vehículo para una especie de conocimiento no conceptualizado, pero no por ello menos verdadero que el científico. Hablaremos de un conocimiento del 'sí mismo' que lleva a una verdad interna, dependiente de las experiencias del lector unidas al texto.

En *Farabeuf* la estructura textual no permite la identificación de la voz narrativa. Se puede pensar que se trata de un diálogo, pero las voces se confunden y parece que sólo existen para quien las evoca. Lo que encontramos es una voz que usurpa a las otras y las hace hablar desde el pasado, obligando al lector a convertirse así en un recipiente donde va a verter sus recuerdos. No importa saber quién enuncia porque todos podemos entregarnos al rito que esta voz omnipotente pretende realizar: "Ahora ya eres mía. Yaces sobre la plancha y todo mi placer se anega en tu mirada sorda. Ya no eres sino una palabra. ¿Osaría proferir tu nombre bajo esta bóveda?" (Elizondo, 1985: 161).

Mediante preguntas insistentes el narrador logra que las otras voces y el lector se entreguen al ritual de la tortura; pone frente a nosotros lo que quiere hacernos mirar, imágenes de dolor y placer, de amor y angustia, que si bien no pertenecen a nuestros recuerdos nos resultan familiares porque las hemos experimentado. Por eso no hay duda de que apela al lector cuando pregunta: "¿Recuerdas?", y de que le está pidiendo aceptar su irrevocable papel de víctima, pero también de victimario:

¿De quién es ese cuerpo?

Es preciso recordarlo ahora, aquí; la identidad de ese cuerpo mutilado que de pronto había surgido ante nuestros ojos y que nosotros hubiéramos querido apresar en un abrazo inútil de muñones descarnados que nada alcanzaban a asir de otros cuerpos íntegros, pero deseosos de perderse en esa agonía lenta, hipnótica, inmóvil y erecta. Por eso hay que repetirse mil veces

la misma pregunta: ¿de quién era ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente? (Elizondo, 1985: 55).

Dentro de la novela las preguntas del narrador no encuentran respuesta de las otras voces, el lector se encuentra solo frente a una complicada estructura especular que lo obliga a reconstruir el instante que la voz narrativa busca con desesperación, aquél que le dará sentido al mundo ficcional y que se identifica con la contemplación de la muerte en el espejo.

Para reproducir ese instante la voz narrativa recurre al amor sexual. Es posible reproducir la muerte en el orgasmo y conocer el momento en que el dolor se convierte en placer, operaciones que el lector va a observar con fascinación y miedo, porque aunque le son familiares lo sobrepasan siempre:



Sin título (2004). Dibujo a tinta sobre papel: Layla Cora.

Y tú estás fija allí y yo te miro mirarme fijamente. 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 este grito diminuto de la muerte... (Elizondo, 1985: 135).

Evocar un acontecimiento significa volver a vivirlo: ahí se desarrolla la crónica de la unidad de tiempo 'instante' que *Farabeuf* propone, ya que existe en el recuerdo de la voz narrativa y el lector debe esforzarse por reconstruirlo, pues se trata de una imagen confusa. La angustia de la voz radica en pensar que "El olvido es más tenaz que la memoria" (Elizondo, 1985: 81). Esto nos lleva a suponer que el instante no tiene medida, sin embargo, la narración permite la remembranza. Las imágenes del pasado se representan para causar expectación en el lector y en los personajes, narrar permite medir la huella que se quedó grabada en la memoria. Por definición, el instante no tiene duración, se identifica con el presente. En la novela de Elizondo:



Detalle de *Esquizia* (2004). Lápiz graso y bolígrafo sobre papel: Layla Cora.



Detalle de *Esquizia* (2004). Lápiz graso y bolígrafo sobre papel: Layla Cora.

medimos el tiempo cuando pasa; no el futuro que no existe ni el presente que no tiene extensión, sino 'los tiempos que pasan'. En el paso mismo, en el tránsito, hay que buscar la multiplicidad del presente y su desgarramiento (Ricoeur, 2004: 58).

La impresión que dejan en el espíritu del lector de *Farabeuf* imágenes como la fotografía del supliciado o la estrella de mar le permiten experimentar la duración del instante. Para Bachelard, la insistencia de la voz narrativa en volver al pasado es la manera de construir 'la crónica del instante': "Es preciso la memoria de muchos instantes para lograr un recuerdo completo" (1999: 17). Cada vez que la novela nos obliga a volver sobre el mismo punto encontramos una perspectiva distinta que arroja nuevos detalles sobre aquello que se creía único e inamovible. La voz narrativa proyecta hacia el futuro todo el universo ficcional y predice que la experiencia de la duración se completa cuando llega su fin. Para los personajes, la mirada de éxtasis del supliciado en la fotografía revela la profundidad del misterio al que están por enfrentarse. La reconstrucción que la novela pretende realizar es la de un instante definitivo antecedido por otros que conforman la vida de los personajes, duración que se resume en un solo instante, el decisivo, el de la muerte:

El tiempo sólo tiene una realidad, la del instante. En otras palabras, el tiempo es una realidad afianzada entre el instante y suspendida entre dos nada. No hay duda de que el tiempo podrá renacer, pero antes tendrá que morir (Bachelard, 1999: 11).

El doctor Farabeuf intentará reproducir la escena de la fotografía en la que se atormenta a un chino mediante su escenificación dramática en algo que se denomina 'teatro del instante'. Así llegará el lector al momento de la muerte, aquél en el que ya no hay posibilidad de futuro o pasado. Éste será el eje de la obra, donde la voz narrativa va a encontrar el

sentido de su existencia. Para Bachelard: “mediante una especie de violencia creadora, el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado” (1999: 11).

Bachelard postula que la ‘duración’ es una sensación que se experimenta de manera íntima y personal cuya sustancia es el instante, a diferencia de como la concebía Bergson —un encadenamiento de instantes que se guardan en la memoria y que permiten experimentar la sensación de duración—. Aquello que sucede entre un instante y otro es tiempo muerto: la nada. Mientras el filósofo emparenta la acción con el instante y lo define como un detonador de la vida, Elizondo lo adopta como motivo de su universo ficcional, donde la vida se corresponde con la acción, un instante conduce a otro y esto constituye la duración: un juego de expectación y memoria. Para Bachelard no se trata de una ‘contemplación pasiva’ que lleva a la nada, el instante es acción y en *Farabeuf* será decisivo para la trama, ya que los personajes giran en torno a su realización.

El juego especular de la novela, que fragmenta las voces y los espacios, hace desaparecer la concepción binaria de los términos ‘amor’ / ‘terror’, ‘dolor’ / ‘placer’ o ‘erotismo’ / ‘muerte’ que nutren la narración y ponen al lector frente al abismo de sus pasiones. De este último encuentro huye la filosofía, para la cual es necesario alejarse de los impulsos que desfiguran el alma: “El alma se disuelve y se altera al contacto con la carne” (Zambrano, 1996: 49). En la literatura, el alma se libera por medio de la experiencia de los sentidos, ya sea la suya o la de los otros.

La voz narrativa de *Farabeuf* pide al lector que se entregue en cuerpo y alma porque así alcanzará el goce perverso que permite el conocimiento. Esto nos remite a la literatura maldita —‘maldita’ por ser excluida—, en cuya base está la búsqueda del sentido de la vida.

Charles Baudelaire habla del amor en términos de víctima y victimario; es dolor y precisamente por eso puede convertirse en saber.



Detalle de *Esquizia* (2004). Lápiz grueso y bolígrafo sobre papel: Layla Cora.



Detalle de *Sin título* (2004). Dibujo a tinta sobre papel: Layla Cora.

En la novela de Elizondo se ama de este modo y los papeles pueden intercambiarse dando la posibilidad de conocer. Así, contemplar la muerte del otro ('la muerte chiquita') permite acercarse a la propia:

Creo que ya escribí en mis notas que el amor se parecía mucho a una tortura, o a una operación quirúrgica. Pero esta idea puede desarrollarse del modo más amargo. Aunque ambos amantes estuvieran muy enamorados y muy

llenos de deseos recíprocos, uno de los dos estará siempre más tranquilo o menos poseído que el otro. Aquel o aquella es el operador o el verdugo; el otro es el sujeto, la víctima ¿No escucháis esos suspiros, preludios de una tragedia deshonrosa, esos lamentos, esos gritos, esos estertores? ¿Quién no los ha proferido, quien no los ha arrancado violentamente? (Baudelaire, 1943: 11).

El erotismo es, en la novela de Elizondo, la puerta de entrada al conocimiento. Mediante el cuerpo y sus sensaciones la voz narrativa puede saber y puede mostrarnos eso que sabe: la sexualidad y el amor provocan una revolución en el mundo interior del ser humano. “Si Platón condena las pasiones es sencillamente porque quiere salvar la sede donde las pasiones se asientan, porque quiere salvar el alma” (Zambrano, 1996: 58). Pero en la literatura el alma se purga por medio de la experimentación de esas pasiones en los personajes (catarsis). Del abismo insondable que es el alma, la literatura sale triunfante:

En el amor está la cuestión verdadera. El amor es cosa de la carne; es ella la que desea y agoniza en el amor, la que por él quiere afirmarse ante la muerte. La carne por sí misma, vive en la dispersión; mas por el amor se redime, pues busca la unidad. El amor es la unidad de la dispersión carnal, y la razón de la “locura del cuerpo” (Zambrano, 1996: 61).

Si Baudelaire concibe el amor como un procedimiento quirúrgico es porque estamos ante el dolor y sacrificio que requiere un amante dispuesto a sufrir. La voz narrativa pide entrega total y esto rompe con la idea romántica del amor como bien supremo. En la literatura maldita se concibe un amor perverso que sólo mediante el dolor habrá de conducir al conocimiento. Así, dentro del texto los términos contrarios se organizan en posiciones binarias que al contraponerse van más allá. La transformación de los

personajes es paralela a este proceso de oposiciones y sirve como detonador de la acción en la trama. Aunque aparentemente en *Farabeuf* no pasa nada, el cambio se hace evidente en el lector, quien comienza a dudar de todo, hasta de su propia existencia, y lo lleva a reflexionar ante la paradoja de que la capacidad de amar sea tan cercana a la de hacer el mal:

¿quién se hubiera dejado matar por el roce de un muñón tumefacto, si lo que éramos ante aquel espejo era la imagen de una mentira ociosa, de una ilusión sin sentido forjada por la pericia siempre precaria, pero a veces certera, de un mago inepto tratando torpemente de imponer nuestra presencia intangible, de sugestionar con nuestra irrealdad a un grupo de dementes o de idiotas en una función de festival de manicomio barato? (Elizondo, 1985: 31).

La mirada del otro aparece como la delimitación del yo. En el espejo textual esta división puede abolirse, en *Farabeuf* se funden la voz narrativa y el lector. Debido a que la realidad no es susceptible de conocerse en su totalidad, la voz narrativa debe convertirse en el otro en quien ha de terminar su búsqueda, desdoblarse y obtener varias perspectivas, su empresa es el conocimiento del instante, se sabe inacabada, incompleta, discontinua. Por eso es necesario volver una y otra vez sobre el instante desde todos los ángulos:

Concéntrate tan sólo en tu cuerpo. Es él más que tu memoria, el que sufre esta prueba exquisita y cruenta ¿Estás dispuesta? ¿Te arredra el posible dolor que te cause esta experiencia? Recuerda que sólo se trata de un instante y que la clave de tu vida se encuentra encerrada en esa fracción de segundo. Desvéstete. La desnudez de tu cuerpo propiciará la curación definitiva de este mal (Elizondo, 1985: 175).

La literatura mira siempre al otro, aun cuando se ve a sí misma. La voz narrativa reconoce su imagen

fragmentada y busca identificarse, completarse en otro ser igualmente escindido, con lo que surge una paradoja. Sin embargo, en la novela no se busca al otro como complemento, se le trata como igual. Para Jacques Lacan se trata de la “conciencia del otro que no se satisface sino por el asesinato hegeliano”(1998: 92). Presenciar la muerte del otro es la intención de la voz narrativa, una muerte simbólica en el orgasmo que la enfrenta al sentido de la vida porque permite contemplar la propia discontinuidad. La verdad literaria radica solamente en hacer al lector consciente de lo que le falta. A propósito, Philippe Lacoue-Labarthe afirma:

Es ficticio, en principio, lo que no es verdadero, es decir, en el lenguaje de la metafísica, lo que no es real. Lo que no *es*. Parménides dijo: no hay pensamiento más que de lo que es, no hay más que pensamiento verdadero. Nosotros estamos situados en el otro extremo y decimos que lo pensable y lo pensado (el ser, lo real, lo verdadero) son ficticios, no *son* (reales, verdaderos...). Lo que la metafísica designa como ser, a saber, el pensamiento mismo, es pura ficción. Al menos, la metafísica no es el discurso de la verdad sino un lenguaje ficticio. Pero se advierte que la ficción no es algo que se sostiene por sí mismo, algo que pueda decirse y afirmarse de otra forma que por referencia a la verdad (1990: 140).

La verdad de la literatura proviene de la enunciación, lo que convierte a su palabra en más poderosa que la del filósofo, quien intenta explicarlo todo. Enunciar crea o transforma el mundo sin que importe la veracidad de lo que produce. En *Farabeuf* el narrador, cuya identidad no es siquiera comprobable, se transforma porque adquiere conciencia de sí mismo, se sabe incompleto y encuentra que el sentido de su vida está en la muerte, luego transmite este conocimiento al lector y le invita a participar del rito en el que ambos llegarán a poseerle:

Así considerado, el narrador es admitido junto al maestro y al sabio. Sabe consejos pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio. Y ello porque le está dado recurrir a toda una vida. (Por lo demás, una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena. En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo) (Benjamin, 1999: 134).

Farabeuf avvicina el amor a la muerte. Por medio del cuerpo y sus sensaciones, alejados de cualquier precepto moral, es posible alcanzar la verdad. En el instante de morir se da la capacidad para experimentar el dolor y el amor que permiten el conocimiento de sí mismo. El amante se lanza a la conquista de un territorio virgen, descubre con asombro el amor al tocar el cuerpo del otro y lo nombra, como el poeta, para hacerlo más suyo; en el orgasmo se muere y se vuelve a nacer. Es posible ‘conocer’ en otro cuerpo mediante la fuerza del ritual erótico:

El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero la penetra poco a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza. La conquista para el hombre, porque la ensimisma, la hace dejar de ser extraña. Poesía es, sí, lucha con la carne, trato y comercio con ella, que desde el pecado —“la locura del cuerpo”— lleva a la claridad (Zambrano, 1996: 62).

El erotismo y la poesía son transgresión, nos permiten pasar de un estado cerrado a uno abierto. Eros surge de una violenta turbación en el alma humana, un estado que perpetuamente oscila entre el dolor y el placer. Bataille sugiere el binomio ‘violencia’ / ‘violación’ como animador de la actividad erótica. El amor es sacrificio, tortura, placer y dolor al mismo tiempo, un ir y venir de la muerte, y por ello es también la afirmación de

la vida. Bataille estudia los diversos aspectos de la vida humana que son animados por los actos de erotismo, incluida la literatura, y nos dice que la relación sexual se convierte en erótica porque el hombre busca completarse en otro, el amor despierta esa necesidad que nos enfrenta a la muerte.

La sexualidad aparece como un ritual que revoluciona el mundo interior, que convulsiona el alma y la impele a algo más grande: la unión con otras almas. Pero la actividad sexual se torna extraordinaria cuando se inscribe en el contexto del amor, puesto que la necesidad animal se transforma en una especie de energía que le otorga sentido a la vida. Amar es conocer, y si el conocimiento último está en la muerte es adecuado pensar, como sucede en *Farabeuf*, que el amor es idéntico a ella. Por amor, el lector se deja llevar a la erótica experiencia del desmembramiento: la tortura parece tener la clave de la reconstrucción del instante. Es el cuerpo del otro, de la víctima, lo que le permitirá reconocerse. Greimas propone que son los sentidos los que nos permiten ‘experimentar’ el mundo, introduce el concepto de ‘cuerpo percibiente’, sin el cual no podríamos comprender nada. La sensibilidad de la carne y las pasiones que ésta desata son lo único que puede conducirnos a la verdad:

Para el caso, lo que de manera más notoria les sucede es que las figuras del mundo no pueden “hacer sentido” más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo. Por ello, el sujeto epistemológico de la construcción teórica no puede presentarse como un sujeto puramente cognoscitivo “racional”. En efecto, durante el recorrido que lo lleva al advenimiento de la significación y a su manifestación discursiva, encuentra obligatoriamente una fase de sensibilización tímica (2002: 14).

Amor y erotismo, horror y muerte son las dualidades antagónicas entre las que se mueve *Farabeuf*, pero falta algo, un elemento que las conecta y las resume, la noción de ‘belleza’ que nace del horror

a enfrentarse a la muerte. De ahí que en la novela la fotografía del suplicado inspire placer y terror, y motive a los personajes a entregarse al ritual erótico. El rostro del torturado en el instante de su muerte es el catalizador de la profanación de la realidad en el texto. El antagonismo que estos conceptos tienen en la realidad es abolido en la literatura, llegan incluso a ser la misma cosa y esto produce en el lector el goce estético tal como la fotografía provoca un impulso erótico en la voz narrativa.

La muerte y el erotismo surgen de una violencia en el alma. La realidad está fundada sobre binarismos y prohibiciones, y por la fuerza de la naturaleza humana la restricción debe ser traspasada. Esta posibilidad de transgresión en la literatura es lo que nos pone de frente a nuestra discontinuidad, es decir, a la capacidad de matar, pero también a la posibilidad de morir. La voluptuosidad vive en el infringimiento y es necesario enunciar el cuerpo para encontrar respuestas.

Debemos hablar del erotismo dentro de *Farabeuf* como una forma de desdoblamiento porque el amor nos lleva siempre al otro, es ahí donde encontramos la posibilidad de unidad que hemos perdido. Sin embargo, sin importar cuán consagrados estemos al amante, la unidad que ansiamos es siempre la propia, por el amor al otro llegaremos siempre a nosotros mismos, al autoconocimiento, he ahí la paradoja.

Para Denis de Rougemont, la novela da cuenta de nuestro gusto por la desgracia y el dolor: el amor, cuando es desgraciado, inspira en el lector más placer que el amor correspondido, la dicha de los amantes sólo nos entusiasma si es amenazada constantemente, nos conmueve su pena y de ello se nutre la literatura, sobre todo la de Occidente: “Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. He ahí el hecho fundamental” (2001: 15).

El amor en la literatura existe sobre la paradoja del horror y el placer. Aunque sepan que los llevará a la muerte, los amantes se entregan y la felicidad

está prometida por esa destrucción, de ahí que la correspondencia entre el amor y la muerte encuentre su punto máximo en el orgasmo, pues en ese instante se unen las almas y los cuerpos: “La proximidad de la muerte es aguijón de la sensualidad” (Rougemont, 2001: 55). En *Farabeuf* amor equivale a muerte y ésta al conocimiento; en la unión de los amantes está el sentido de la vida, este pacto se convierte en un rito de muerte en el que uno sacrificará al otro para poder contemplar el instante decisivo. Los personajes son impulsados por la expresión en el rostro del suplicado a reproducir la serenidad y el goce que éste muestra en la fotografía, y pasan del placer a la muerte, sacrificando la vida por el conocimiento.

En *Farabeuf* encontramos lo que Rougemont denomina la ‘exaltación del instinto’, lo cual se identifica con la negación de la moral cristiana y la noción de pecado. Esta es la vía por la cual se accede a un nivel superior de conocimiento en el que la trascendencia es posible, un círculo infinito que está presente en todas las cosas, incluso en las que están bajo el dominio de la razón. El amor-erotismo en el que se convierte la actividad sexual humana perpetúa no sólo la especie al atender a la reproducción, también le permite al hombre crear universos alternos en el arte y la literatura.

Elizondo no escribe sobre la ausencia o la negación de Dios, ni emite juicios morales que la voz narrativa contraponga a las acciones de los personajes. Por supuesto, tales juicios deben existir en el lector que se enfrenta a un texto como éste, y es en su conciencia donde la paradoja del amor y la belleza puede resolverse. Dentro del universo ficcional de *Farabeuf* se plantea solamente la búsqueda de conocimiento de la que Eros es el guía y que lleva a la voz narrativa y al lector a la muerte o al menos a su contemplación: “Eros se sujeta de la muerte porque quiere exaltar la vida más allá de nuestra condición finita y limitada de criaturas” (Rougemont, 2001: 313).

Farabeuf nos muestra que es imposible separar el deseo del amor, puesto que ambos responden a

una actividad subjetiva: “El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal justamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser” (Bataille, 2011: 20). El erotismo nos aleja de los elementos propiamente fisiológicos de la reproducción y nos lleva a una dimensión más espiritual en la que el instinto se sublima, no sólo se trata de la actividad sexual. Así, podemos afirmar que el coito en sí mismo no es erótico, pues poco difiere del acto animal de reproducción. El placer y la búsqueda de continuidad convierten el amor erótico en una fuerza más poderosa que permea todas las otras actividades humanas.

En la fusión de los amantes que se propone en la novela se nota una sensación de continuidad, la fusión amorosa es análoga a la muerte porque reafirma la vida y por un instante une dos discontinuidades: “Si la unión de los dos amantes es un efecto de la pasión, entonces pide muerte, pide para sí el deseo de matar o de suicidarse” (Bataille, 2011: 17). El objeto del amor-deseo es equivalente a la verdad, por eso es que la voz narrativa de *Farabeuf* va a completar el rito con la muerte, para ello monta el teatro instantáneo del doctor Farabeuf. El detonante de esa locura erótica es el dolor que causa en ese cadáver, un cuerpo que se ha amado y que ahora es el signo de lo imposible:

Ahora ya tu cuerpo es un hecho absoluto: ¿Qué exige tu carne más allá de este abrazo definitivo? ¿Cómo poder alcanzar el absoluto de esta quietud que ahora sólo es tuya? El goce es infinito y sin embargo en tu inmovilidad lo has agotado. ¿Quisieras reflejarte en el espejo. ¿Quisieras reflejarte en el espejo? (Elizondo, 1985: 163).

En la muerte nos percatamos de lo profunda que es nuestra discontinuidad, nadie se muere con la muerte del otro, la vida o la muerte de los demás reafirma esta profundidad. Lo único que nos queda es la contemplación que nos propone Elizondo.

CONCLUSIÓN

En *Farabeuf* encontramos una voz que exige de su lector el papel de víctima. El señuelo que nos ofrece el texto literario es en sí mismo aterrador, a pesar de ello queremos entrar, conscientes de que nos va a guiar hacia el horror y la muerte, ¿por qué deseamos entregarnos? Para Bataille se trata de una búsqueda de respuestas; puesto que la vida que experimentamos es una farsa queremos encontrar una alternativa y, paradójicamente, esa alternativa parece estar en la muerte.

Este parece ser el sentido del arte, sacarnos de la realidad y arrojarnos al vacío. Somos la víctima y será el dolor el detonante del placer en nuestra conciencia. El sacrificio se convierte en el único medio que posibilita la transgresión, para el lector se trata de un sacrificio simbólico que lo convertirá en víctima y victimario. La literatura nos permite jugar ese doble papel y traspasar la prohibición entre sentimientos de angustia y deleite, así como experimentar tanto la muerte como el erotismo para escapar de la realidad: “Y entonces me abandoné a su abrazo y le abrí mi cuerpo para que él penetrará en mí como el puñal penetra en la herida” (Elizondo, 1985: 54). Este abandono dura sólo un instante; finalmente la prohibición no se elimina, se traspasa la barrera, el orden de las cosas reales no se altera. Es en el campo de la individualidad donde se puede hablar de una diferencia, la muerte de uno no es la muerte de todos, pero la muerte que se representa en la literatura es ya la transgresión llevada al límite.

Farabeuf es un texto por demás complicado que lleva al lector a cuestionarlo todo. Sabemos que la literatura trabaja con las sensaciones, la corporalidad y las vivencias, por eso el texto se alimenta de las verdades más profundas del alma humana. *Farabeuf* habla del cuerpo y las pasiones como la única forma de conocimiento. El erotismo le da a la voz de la novela las herramientas para contestar las preguntas que le atormentan, en la muerte o en su reproducción durante el orgasmo el rito de la desnudez les permite —a la voz y al lector— reconocerse.

REFERENCIAS

- Bataille, George (2001), *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Silvio Mattoni (trad.), México, Tusquets Editores.
- Bataille, George (2011), *El erotismo*, Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (trads.), México, Tusquet Editores.
- Bachelard, Gastón (1999), *La intuición del instante*, Jorge Ferreiro (trad.), México, Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (1943), “Cohetes”, en *Diarios íntimos*, Rafael Alberti (trad.), Buenos Aires, Editorial Bajel, pp. 10-30.
- Benjamin, Walter (1999), “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, pp. 111-134.
- Elizondo, Salvador (1985), *Farabeuf o la crónica de un instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, Algridas Julius (2002), *Semiótica de las pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*, México, Siglo XXI.
- Lacan, Jacques (1998), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, Madrid, Siglo XXI, pp. 99-105.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1990), “La fábula (literatura y filosofía)”, en Manuel Asensi (coord.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 135-154.
- Ricoeur, Paul (2004), *Tiempo y narración I*, Agustín Neira (trad.), México, Siglo XXI.
- Rougemont, Denis de (2001), *Amor y Occidente*, Ramón Xirau (trad.), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Zambrano, María (1996), *Poesía y filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica.



Detalle de la serie *La ardida y yo* (2004). Lápiz graso y tinta sobre papel: Layla Cora.

MARICARMEN ESQUIVEL COLÍN. Licenciada en Letras Latinoamericanas. Cursó estudios de Filología Hispánica en la Universidad de Huelva, España. Aspirante al grado de Maestría en Humanidades con orientación en Estudios Literarios en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, México.