

Ars Potentior Natura: El Otro Tiziano de *Farabeuf*

Alberto Moreiras
Duke University

Que la escritura tenga una “misión fundamental de *desalienación*” (11) como dice Severo Sarduy en uno de los textos críticos más influyentes de su generación, *Escrito sobre un cuerpo* (1969), es sin duda uno de los ideogramas fundacionales del *boom*: en realidad, uno de los que mejor permiten entender la distancia experiencial que separa su época, todavía vanguardista, de la nuestra, que ha dejado de serlo. La frase misma quizá no pueda hoy leerse más que como síntoma de un modo particular de alienación estética.

Pero cabe argumentar que el *boom*, al menos en alguno de sus segmentos, y no sólo en el constituido por el *postboom* con el que a veces se asocia a Sarduy, llega ya tardíamente a la aventura que simultáneamente propone; en otras palabras, que la escritura como *desalienación* es, para ciertos textos del *boom*, apótrope de su sentida ineficiencia. Por eso Sarduy, en su controvertida celebración de la escritura sádica, comienza postulando su carácter “fantasmático” (*Escrito* 11), es decir, la absoluta inalcanzabilidad de su objeto. Paradójicamente, sería tal carácter fantasmático lo que organiza la auténtica radicalidad de tal escritura:

la aventura del marqués se desarrolla en un nivel fantasmático, en ese plano, inasimilable aun para la sociedad, de la escritura. Su desenfreno es textual... [P]oco llevó a lo que se considera la realidad, poco tradujo la verdad de sus fantasmas. Por ello su revolución es, aún hoy día, intolerable. (Escrito 11)

Entre la postulada inalcanzabilidad del objeto de escritura y la también postulada misión de desalienación se abre un dilema no tanto estético como intelectual y práctico-político. La exploración de tal dilema fue un importante mecanismo generador de literatura y pensamiento en un momento histórico que hoy tendemos a considerar perteneciente a un pasado no por cuasi-inmediato menos lejano. Sigue siendo función de la crítica teorizar el cambio histórico en la ideología estética. El primer paso para tal teorización es la comprensión precisa de los elementos organizadores del campo literario en el momento histórico bajo estudio. Si ha llegado el momento de pasarle cuentas al *boom* de sus inversiones ideológicas, no podrá dejarse de lado el intento de comprender y hacer crítica de los ideogramas fundacionales que sustentan su mayor radicalidad autoconsciente.

Este ensayo propone examinar la tensión entre desalienación e inalcanzabilidad del objeto de escritura en uno de los textos inspiradores de Sarduy, que constituye por otra parte uno de los ejemplos más perturbadores de escritura sádica latinoamericana: *Farabeuf, o la crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo. En la medida, además, en que la novela permanece infraestudiada en la tradición crítica latinoamericanista, este ensayo es también un modesto acto de restitución¹.

La escritura sádica sarduyana, en cuanto escritura de la desalienación, halla su límite en la constancia paradójica de que no puede darse más que como repetición de sí misma: “la búsqueda de ese objeto para siempre perdido, pero siempre presente en su engaño, reduce el sistema sádico a la repetición... El código preciso de la invocación... no es más que la prescripción de las condiciones óptimas para que una presencia, la divina, venga a autenticar la intervención de los objetos, venga a encarnarse, a dar categoría de *ser* a lo que antes era sólo *cosa*” (*Escrito 14*).

Lo paradójico es precisamente esa desesperada confianza en que la inversión libidinal en la escritura pueda, bajo el pretexto de la desalienación, desembocar en la fetichización absoluta de la práctica estética como forma de entrada en el ser. El ejemplo que funciona paradigmáticamente en “Del Yin al Yang,” primer ensayo de *Escrito sobre un cuerpo*, es Georges Bataille, y en especial dos de sus textos, explicitados como representación ekfrástica de fotografías: la glosa de

¹ El mejor ensayo entre los escasos existentes sobre *Farabeuf*, aparte del ya citado de Sarduy, es el de Rolando J. Romero, “Ficción e historia en *Farabeuf*.”

Les larmes d'Eros a la fotografía del Leng Tch'e; y “una de las últimas páginas que escribiera” Bataille (en *Ma mère*) fantaseando la contemplación por el narrador de su madre en “repugnantes posturas”: “La alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixió. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. *Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas*” (16, 17). Bataille expresa con concisión el misterio de un goce libidinal de carácter estético y estéticamente extremo, formalmente definible como ekfrástico, cuya expresión literaria tiene a su vez la curiosa función mimética de proveer a su lector de la posibilidad de experiencia que lo genera.

Ekfrasis es una vieja figura que tiene que ver con la representación verbal de la belleza, y más concretamente, aunque originalmente usada como tropos retórico determinante en los discursos panegíricos, ha llegado a referirse a toda reproducción verbal de obras artísticas perceptibles mediante el sentido visual, y también mediante el auditivo. Según Russell Berman, fundamentalmente de acuerdo con Sarduy, “ekfrasis transmite el deseo de un objeto ausente” (76). Para Berman, el juego de presencia y ausencia en la representación ekfrástica depende de una dialéctica doble, dado que la ekfrasis invoca como presente un objeto que falta, y dado que se apropia del habla en escritura para producir, o suscitar, una imagen visual (76). La conjuración ekfrástica de una representación visual en el campo literario es ya suficientemente enigmática de por sí. En cierto sentido, suspende o difiere la referencia: toda representación visual a su vez remite a aquello que representa, y esta mediación está comprendida por la ekfrasis misma; si el sentido de la ekfrasis depende del sentido de la obra plástica reproducida en palabras, la ekfrasis, al mediar el sentido, posterga o complica la manifestación de sentido.

Por otro lado, sin embargo, y de forma incluso contradictoria, la ekfrasis parece liquidar el clásico problema literario de la referencia, dado que, en la representación ekfrástica, el signo visual se toma, por así decirlo, no como signo, sino en su propio derecho, como objeto significado. Es decir, en la ekfrasis el signo representado es a la vez signo de algo y ese algo mismo. Por lo tanto, la ekfrasis, lejos de postergar la manifestación del sentido, es una especie de atajo al sentido. La referencia del texto no depende ya de la interpretación, sino que está inmediatamente dada, deícticamente dada, en la apelación a la obra plástica verbalizada, que es o se toma como signo de sí misma. Es este segundo aspecto de la ekfrasis el que puede intensificarse como escritura sádica.

La contradicción ekfrástica es la siguiente: en el procedimiento ekfrástico hay a la vez una postergación del sentido, puesto que la literatura refiere a la mediación de sentido dada en otra representación estética, y un adelantamiento del sentido, dado que la ekfrasis refiere, no ya al mundo en general, sino al mundo interpretado en otra represen-

tación, y por lo tanto a un sentido ya manifiesto. Hay una forma simple de mediar esta contradicción del objeto ekfrástico, que es decir que ekfrasis traduce una literatura sin objeto, una literatura donde el objeto se ha retirado para dar paso a la alegoría infinita. Ekfrasis, o por lo menos la forma particular de ekfrasis que Sarduy usa sin teorizarla como tal, es escritura alegórica, y el *allos* a donde conduce, siempre el enigma de un jeroglífico. El sentido opaco del jeroglífico es el sentido que la ekfrasis a la vez difiere y revela. Voy a definir el lugar de esa opacidad, esa carencia sustantivada de objeto, como signo terrible: el lugar donde signo y referente se encuentran como mutua destrucción. Tal sería el lugar del placer sádico que propone Bataille y suscribe Sarduy. Pero voy a sostener que Elizondo elude la contradicción ekfrástica al llevarla a un tercer grado de reflexión o metarreflexión mediante la intercalación en su texto de una representación visual que permanece secreta aunque legible, solamente indicada o aludida: *El desollamiento de Marsias*, de Tiziano.

La fascinación que la fotografía del Leng Tch'e representa para la escritura del *boom* motiva el texto de Sarduy, que es a su vez glosa ekfrástica de dos instancias novelísticas: una contenida en *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, y otra afectando a la totalidad de *Farabeuf*. La formulación teórica que alcanza a esbozar Sarduy de estas instancias de escritura va más allá del tema de la escritura como instrumento de desalienación y desemboca en una noción que sólo posteriormente, en un texto sobre José Lezama Lima, llegaría a articular como propio de la escritura neobarroca latinoamericana: que la escritura es "signo eficaz," es decir, que efectúa aquello que anuncia ("Un heredero" 591)². En tal apoteosis se daría para Sarduy la gran transgresión escritural del *boom* en su límite, el momento propiamente revolucionario de la modernidad estética que le era contemporánea: "Lo único que la burguesía no soporta, lo que la 'saca de quicio,' es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino escriba algo*" (*Escrito* 19-20). Lo que se escribe es, sin embargo, bajo esta invocación, signo terrible, ekfrasis sádica. "Mientras más me aterrorizaba, más gozaba:" terror y goce de la imagen en la escritura, pulsión de muerte del sujeto de la escritura dada la inalcanzabilidad fantasmática de su objeto.

La idea de que la escritura puede en algún momento límite vencer sus bordes convencionales como sistema de representación y pasar a *crear su propio objeto* tiene fuertes resonancias en la historia de la vanguardia literaria latinoamericana. En la versión de Sarduy tal transividad adquiere una particular complejidad, puesto que el objeto que la escritura crea es siempre de antemano objeto perdido. De ahí la importancia emblemática del procedimiento ekfrástico. Como veremos en el análisis

² Sarduy remite en su noción de "signo eficaz" a la teología tridentina, que es para él síntoma o manifestación del "primer barroco" ("Un heredero" 590): "Los padres tridentinos privilegian, contra la concepción luterana de la fe, lo que, sin saber que así promulgan toda una semiología del barroco, denominan el *signo eficaz*: una operatividad de los sacramentos *por el hecho mismo de su ejecución*" ("Un heredero" 591).

que sigue, el procedimiento ekfrástico articulará, en al menos un ejemplo de escritura del *boom*, *Farabeuf*, una meditación estético-filosófica de largo alcance, empeñada en una indagación límite de los límites del sentido.

Que la obra de arte pueda crear su propio objeto, en lugar de simplemente representarlo, es un ideologema consistente con el postulado metafísico de la razón productiva o de la extrema subjetividad cartesiana del fundamento de conocimiento. Sarduy es consciente de la raíz metafísica de lo que maneja. Su propósito es alcanzar lo que él denomina una inversión o conversión metafísica a partir precisamente de la práctica sádica:

En “Kant avec Sade” Jacques Lacan ha señalado cómo el héroe sádico, por alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto, es pura búsqueda del objeto. El héroe kantiano, si existiera, sería justamente lo contrario: para él no habría ningún objeto a que dar alcance, lo único que contaría sería la moral sin finalidad, sería sujeto puro. Sujeto moral sin objeto, el kantiano sería un héroe sano; búsqueda del objeto sin sujeto, el sádico es un héroe perverso. (Escrito 14)

Conviene notar lo que es por otra parte ya obvio, pero no ha sido suficientemente explicitado. El héroe sádico sarduyano, que es para Sarduy, glosando a Cortázar y a Elizondo, el héroe de la vanguardia escritural del *boom*, es una inversión del héroe autocreacionista de la metafísica moderna. En cuanto inversión, sin embargo, permanece dentro de su paradigma, que no alcanza a afectar. La desalienación propuesta no es por tanto más que un juego en el límite de la alienación: es, sin embargo, también nada menos que un juego en el límite. Si la “misión fundamental de desalienación” atribuida a la escritura, aquello que para Sarduy en su momento guarda la última potencia desestabilizadora de la práctica estética, fracasa en su misma autorreflexividad, no es menos cierto que el fracaso guarda dimensiones historiales que no conviene desestimar o abandonar demasiado pronto.

En *Farabeuf* la ekfrasis es al menos triple, y digo al menos porque está siempre multiplicada por un juego de espejos enfrentados. Pero el texto circula en apariencia alrededor de tres representaciones visuales fuertemente enfatizadas. Una es el cuadro de Tiziano *Venus sagrada y Venus profana*, donde dos mujeres hacen frente al espectador en la encrucijada de tener que decidir entre ellas [Figura 1]. Entre las mujeres hay un sepulcro en cuya pared un bajorrelieve representa, según *Farabeuf*, forzando quizá la interpretación del motivo tizianesco, una escena de “connubio cruento de un sátiro y un hermafrodita” o “flagelación erótica” (*Farabeuf* 22) [Figura 2]. Del fondo del sepulcro un

niño trata de extraer algo [Figura 3]. Lo que el niño trata de extraer se describe así: “Trata tal vez de sacar de esa fosa un objeto cuyo significado, en el orden de nuestra vida, es la clave del enigma” (22). El objeto en el fondo del sepulcro es el objeto perdido a propósito del cual la novela se escribe, o la escritura se produce.

Otra representación ekfrástica es la conocida fotografía del Leng Tch’e, tomada en 1905 por Louis Carpeaux en Beijing, y posteriormente reproducida en el segundo tomo del *Nouveau Traité de Psychologie* de Georges Dumas, en donde puede haberse inspirado Bataille para su inclusión en *Les larmes d’Eros* [Figura 4]³. Leng Tch’e (o Leng-T’ché) era un método de tortura aplicado a los magnicidas en la China imperial, que consistía en su desmembramiento sistemático y público. La fotografía, que produce una extraña fascinación, está también entendida por referencia al enigma: “una imagen imprecisa en la que se representaba, borrosamente, un hecho incomprensible” (16), una fotografía, le dice el narrador a su interlocutora, “que amas contemplar todas las tardes en un empeño desesperado por descubrir lo que tú misma significas” (49). Esta segunda representación está incorporada al libro no sólo en calidad ekfrástica, sino también en reproducción fotográfica.

El tercer gesto ekfrástico es un garabato escrito sobre un cristal empañado: “Era un nombre o una palabra incomprensible –terrible tal vez por carecer de significado– un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado” (50). Pero de ese signo olvidable se dice también que “tenía un significado capaz de trastocar nuestras vidas” (51).

La alegoría de Tiziano tiene una larguísima tradición iconográfica que Erwin Panofsky entre otros ha estudiado, pero en cuyo pormenor no puedo entrar⁴. En la tradición neoplatónica, las dos Venus representan la doble vía del conocimiento, el conocimiento material y el conocimiento espiritual, cuya alternativa sale al paso de todo iniciado en los saberes gnósticos. La reproducción fotográfica de un momento de la tortura de Leng-T’ché, en la glosa de *Farabeuf*, también implica ese doble camino. El supliciado es un criminal que sufre justo castigo o bien es un santo que en el momento de su muerte se abre a la contemplación extática del supremo placer. El supliciado alcanza en la tortura un supremo conocimiento negativo de su cuerpo o bien es radicalmente desalojado de su cuerpo en la máxima intensificación del dolor que lleva a la muerte. Por último, la novela acabará por revelar que el garabato en el vidrio es un hexagrama chino, *liú*, y que “la disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado” (150).

Las tres ekfrasis hacen alusión al tema del Hombre Desollado (la de Tiziano, en la escena del sepulcro). Pero el Hombre Desollado es también la figura adivinatoria que recurre en las preguntas que la mujer

³ Romero comenta las discrepancias en la serie de fotografías sobre el suplicio publicadas por Dumas y Bataille: Bataille no retoca ni recorta (405). Ver Romero 403-06 para la historia de tales fotos.

⁴ Ver en especial “Reflections on Love and Beauty,” en *Problems in Titian*, 109-38.

en *Farabeuf* hace al *I Ching*, y cuyo referente es el siguiente: “He aquí a un hombre que sufre de una inquietud interior y que no puede permanecer en donde está. Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres *yin* en el sexto lugar, tal vez comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante: *Cesa el llanto, llega la muerte*” (56). El Hombre Desollado viene a ser en *Farabeuf* la figura ekfrástica de la experiencia artística, jeroglífico cuyo sentido, como veremos, se agota en su propia figuralidad. El Hombre Desollado es la representación en Elizondo del héroe sádico sarduyano. Y también una vuelta de tuerca con respecto de él, como veremos.

De esas tres representaciones ekfrásticas, la fotografía del Leng-Tch'é está privilegiada hasta el punto de que su reproducción gráfica viene inserta en el texto. Se dice: “En la contemplación de ese éxtasis estaba figurado mi propio destino” (119). La obsesión con la fotografía del supliciado en su suplicio es una obsesión erótica. Toda la trama textual se orienta a la presentación del suplicio como fuente de máximo placer al tiempo que como lugar del máximo horror: “Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?” (36). En la foto como jeroglífico y lugar de absoluta fascinación abismal, figura de la violencia dolorosa y placentera, en la violencia que organiza el campo de deseo está también la cualidad irónica y enigmática del jeroglífico del Hombre Desollado: el jeroglífico en tanto tal difiere la revelación que guarda, pero al mismo tiempo revela la infinita posposición de su sentido (“*Cesa el llanto, llega la muerte*”).

La totalidad de la novela de Elizondo puede entenderse como ekfrasis de la fotografía del Leng-T'ché. La fotografía es el lugar de un jeroglífico donde el horror confluye con el placer. Signo ambiguo en su profunda brutalidad, la fotografía remite a la problemática del sentido en la encrucijada: ¿debemos leer la foto como mera constatación de una crueldad histórica, resistiendo así radicalmente su poder de fascinación,? ¿o debemos dejarnos llevar por esa fascinación, y decidir entonces si ella depende de nuestra identificación con el verdugo o con la víctima, o con ambos? ¿Es esa fascinación de la foto emanación de su cualidad de objeto artístico, de objeto bello, o es cabalmente la belleza aquello que precisamente no podemos admitir como presente sin depravación? ¿Es la foto un problema moral, o un problema estético? Por último, de la indecibilidad de las numerosas encrucijadas que el supliciado en la estaca plantea, ¿llega la foto a transformarse, misteriosamente, en un problema de signo teológico –y no sólo porque la imagen crística es también aquí obvia, y convenientemente resaltada en la glosa, sino sobre

todo porque lo teológico es ya lo único que puede mediar nuestra perplejidad ético-estética en el momento de la abyecta contemplación a la que la foto nos obliga? ¿Cuál es en todo caso la fuente de la conexión entre lo erótico y lo teológico en la foto, si la hay? ¿Y cuál es la relación entre lo erótico, lo teológico y lo estético? De darse, se dará en la irresolución alegórica que el jeroglífico propone como límite del texto.

La exégesis que propone Sarduy del episodio de la aparición de las fotos de Leng-T'ché en el capítulo 14 de *Rayuela* apunta hacia esa conciliación supuestamente antimetáfora de lo erótico, lo teológico, y lo estético en el sujeto de la novela. Para Sarduy, "*Rayuela* es una novela sobre el sujeto. La búsqueda de Oliveira (la de la totalidad gnoseológica) es la de la unidad del sujeto" (*Escrito 25*). Parecería, pues, que *Rayuela* quebranta la perspectiva antikantiana, sádica, postulada por Sarduy para la escritura de objeto perdido. O precisamente: la quebrantaría, excepto por la aparición de Wong, poseedor de las fotografías de tortura al magnicida. Wong introduce en la novela, nos dice Sarduy,

una referencia vacía. Y es el detentor del sitio vacío, el único cuya posición no está marcada por la expresión de una ideología (ni por expresión alguna), ese cuya señal es la ausencia, constantemente referido por los otros y constantemente en silencio, es ese portador de la nada quien posee la panoplia fotográfica en que Bataille había encontrado la conversión. (Escrito 27)

La "extrañeza" de "la aparición de Wong y su pensamiento" vacío (*Escrito 27*), la aparición de las fotos, vendría a perturbar gravemente el relato sobre la totalidad del sujeto. Wong es el jeroglífico que en *Rayuela* marca la irrupción de la perspectiva sádica como teología negativa: "Que el acceso al vacío, que el 'camino' pase por la contemplación del suplicio" (*Escrito 27*).

En tal contexto, *Farabeuf* debe ser interpretada como la radicalización sostenida de tal perspectiva: el intento de presentación de lo impresentable sádico, que Cortázar no pudo más que invocar. En cuanto impresentable, la presentación debe darse en técnica ekfrástica. "[T]oda la experiencia [relatada en *Farabeuf*] no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podía ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático" (*Escrito 28*). La búsqueda al límite de tal fundamento real, o fundamento en lo real, en su máxima intensificación libidinal, es lo que venimos entendiendo por búsqueda sádica en la escritura.

Farabeuf es para Sarduy "el libro de la literalidad sádica" por-

que el relato insiste en la (re)conversión en *real* de la experiencia ekfrástica o ideogramática registrada en el suplicio. “Así se va describiendo el rito, repitiendo la fórmula, escribiendo la crónica de ese instante cuyo significado último es la muerte y cuya metáfora es el *liú*. Metáfora que la praxis ‘meticulosa’ de Farabeuf va a invertir, va a devolver a su literalidad inicial” (*Escrito* 29). Y es así que la novela, la escritura, puede aspirar a abandonar su condición ancilar respecto de lo real, y pasar de ser escritura sobre algo a escribir *ese algo mismo*: a fuerza de repetición fantasmática, reificación estética del límite en la experiencia sádica. Hasta aquí llega la interpretación que Sarduy realiza de la novela de Elizondo.

Quiero introducir ahora otra representación visual, nunca mencionada en la novela, pero que la domina hasta el punto de afectar cada una de sus páginas. De manera a mi juicio todavía más cierta que en lo que respecta a la fotografía del Leng-Tch'è, todo *Farabeuf* es ekfrasis del cuadro de Tiziano conservado en la Pinacoteca de Kromeriz, llamado *El desollamiento de Marsias*, o *Marsias scorticato da Apolline* [Figura 5]. En su monografía de 1962, *Titian: The Flaying of Marsyas*, Jaromír Neumann notaba que el cuadro, fechable entre 1565 y 1570, y perteneciente por lo tanto a la ancianidad del pintor, había sido relativamente poco atendido por la crítica: “El cuadro presentado en la literatura especializada en 1924 por el historiador de arte checo E. Dostál ha sido hasta el momento tema de comentarios breves y no ha sido usado en análisis más profundos” (9). A pesar del relativo desconocimiento de la obra según Neumann hasta los años sesenta, la incorporación explícita del otro cuadro de Tiziano (*Venus sagrada* y *Venus profana*) a la novela, añadida a la evidencia formal que presento a continuación, es indicio suficiente a mi parecer para sostener que el texto de Elizondo refiere sutilmente al *Desollamiento de Marsias* como a su objeto perdido o carta robada, en un juego abismal de espejos en el que la foto es ekfrasis de tercer grado con respecto de la composición aludida pero no mencionada.

El cuadro relata el mito ovidiano del duelo entre Apolo y Marsias, que pierde Marsias, siendo condenado por el dios al desollamiento. Aunque en el mito las Musas actuaron como jurado, en la versión de Tiziano es Midas, el rey de los Frigios, quien ocupa esa posición. Neumann detecta en la representación de Midas un autorretrato del maestro, lo cual resitua la composición tizianesca como meditación alegórica del artista sobre el destino humano (Neumann 19 ss.).

Lo que actúa a mi juicio como evidencia formal de que Elizondo persigue secretamente una voluntad de glosa ekfrástica de *El desollamiento de Marsias* es la curiosa similitud estructural entre el cuadro de Tiziano y la foto de Carpeaux. En la foto, según *Farabeuf*, “la disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espa-

cio en torno a un eje que es el supliciado.” También “los trazos que ... forman” el hexagrama *liú* “recuerdan la actitud del supliciado” (citado en *Escrito 28*). *El desollamiento de Marsias* sigue la misma estructura, definida por las diversas figuras congregadas en torno al cuerpo invertido del sátiro: dos versiones de Apolo, dos ayudantes a la ejecución, Midas, y un pequeño sátiro cuya mirada está orientada hacia el espectador, así como dos perros. Para Neumann, “el sistema entero de composición se basa en una serie de triángulos que encajan entre sí por encima y por debajo y se unen en una forma deltoide que le da unidad al lienzo” (12). La similitud con la composición fotográfica está realizada por la presencia en esta última de figuras que funcionan como contrapartidas de las presentes en la composición pictórica: no sólo el funcionario imperial y los verdugos, también el espectador del acontecimiento que mira hacia el espectador de la composición visual⁵.

En la interpretación renacentista del mito de Apolo y Marsias, el desollamiento se entendía como Redención según la línea cristiano-platónica. Apolo descubría valores superiores en el interior del cuerpo del sátiro. El mito alegoriza, para los exégetas renacentistas, el triunfo de las artes superiores sobre las inferiores. Neumann suscribe tal entendimiento como propio de Tiziano, y lo consagra como entendimiento canónico para la tradición crítica:

La victoria de la lira de Apolo asumió un doble significado en el trabajo de Tiziano. Por un lado, estaba vinculada a la idea de la armonía del cosmos y del espíritu humano, y, por el otro, se relacionaba con la idea de Redención [cristiana]. Esa interpretación depende de la idea simbólica del acto de castigo mismo. Tiziano no concebía el desollamiento como revelación de cualidades negativas, sino como descubrimiento de valores más altos ocultos en el interior del cuerpo, como proceso de purificación y promoción. (22)

Según tal entendimiento del mito, lo que parecería estar en juego en *Farabeuf*, y aquello de lo que entonces dependerían las imágenes visuales mencionadas y su representación ekfrástica, es la victoria de lo apolíneo sobre lo dionisiaco en su sentido protonietzscheano⁶. Ese tema deberá ser entendido en relación con el tema del triunfo del amor espiritual –el amor místico– en el otro cuadro de Tiziano que Elizondo menciona y utiliza, *Venus sagrada y Venus profana*.

Pero no es exactamente de amor místico de lo que habla *Farabeuf*. El poder de la foto que *Farabeuf* glosa la constituye en signo sagrado: lugar del horror y de la muerte, la foto es también lugar del éxtasis místico donde el sentido puede manifestarse. La foto es ícono

⁵ Dejo a la discreción del lector notar otras semejanzas estructurales por lo demás obvias aunque no menos enigmáticas. No todas ellas derivan por cierto del hecho de que ambas representaciones lo son de una ejecución.

⁶ Sobre las relaciones que llamo protonietzscheanas entre lo apolíneo y lo dionisiaco, ver en particular el capítulo “Miti d’amore e d’armonia,” de Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano*, 71-87. De parti-

cular interés para la interpretación de *Farabeuf*, es la constatación de Gentili de que, para la crisis del humanismo renacentista en la que él coloca a Tiziano, “ogni conciliazione di apollineo e dionisiaco appare dunque precaria: il predominio dell’ armonia apollinea, che tende ad istituzionalizzare i concetti, funzionali al sistema, di civiltà e cultura, non può ammettere l’alter-nativa del ‘disordine’ e deve necessariamente emarginare la ‘dissonanza’ dionisiaca, socialmente corrispondente al rifiuto delle norme ordinatrici vigenti, ad una ‘ebbrezza’ sempre critica nei confronti dell’asserto ufficiale” (75). En estas palabras de Gentili la interpretación canónica de *El desollamiento de Marsias*, que hemos visto en Neumann, empieza a hacerse problemática, con consecuencias que se señalarán para el entendimiento de la novela de Elizondo.

de una práctica extática del sufrimiento, en la que la destrucción sistemática del cuerpo, que es mimesis de la pérdida fantasmática del objeto primario, puede culminar en el instante de la muerte, instante de total negación y momento atroz de redención irónica. El epígrafe en *Farabeuf* tomado del *Breviario de podredumbre* de E. M. Cioran hace referencia a esta posible práctica antinostálgica del síndrome sádico: “La vida no tiene contenido sino en la violación del tiempo... la imposibilidad del instante es la nostalgia misma” (8). Pero paralizar el instante en la práctica extática es entrar fuera del tiempo, morir en lo sagrado. Elizondo parece querer volver a la mística negativa de Bataille, en la que la extrema intensificación de la voluntad de poder desemboca en una práctica de muerte alegre en la afirmación de la vida: “Sólo es feliz el que, habiendo experimentado el vértigo hasta el temblor de sus huesos, hasta ser incapaz de medir la extensión de su caída, halla de repente la fuerza inesperada para transmutar su agonía en una alegría capaz de helar y transfigurar a quienes la encuentran” (Bataille 236).

La ekfrasis es en esta novela una ekfrasis icónica, porque convoca la presencia de un signo inestable, cuya más peculiar característica es su tendencia a desaparecer como signo, a borrarse a sí mismo como signo, y a darse en la plenitud abismal de su materialidad o literalidad jeroglífica. Ahora bien, la autotachadura tendencial del signo en el icono ekfrástico parece reproducir la primera condición retórica de la ekfrasis, cuya característica formal es presentar la ausencia, y por lo tanto testimoniar textualmente una pérdida de objeto. ¿Cuál es, en todo caso, el objeto perdido en esta escritura ekfrástica que remite al poder de un signo sagrado, que pretende literalizarlo?

Cuando Moisés le pide a Dios un signo de su existencia Dios se manifiesta como llama en el zarzal. Es decir, el signo que Dios da de sí mismo es un signo de autoconsumación, de autoconflagración. El dios terrible del Antiguo Testamento es el dios de máxima irrepresentabilidad porque en su existencia signo e imposibilidad de signo coinciden puntualmente. Dios permanece hoy como hipótesis de un signo terrible, cuya fuerza consistiría en ser a la vez signo de la totalidad y totalidad misma. La ekfrasis encuentra su fuerza más radical cuando es ekfrasis del signo terrible, que es el signo divino de la autoconflagración, de la autodisolución como signo: “Soy el que soy.” En la representación ekfrástica de la ausencia de la presencia plena se da en *Farabeuf* el Hombre Desollado como signo del signo terrible, y como entidad jeroglífica de la pérdida en cuya absorción, se piensa o se desea, quizá alguna ganancia máxima es todavía posible.

Si *Farabeuf* se subtitula *Crónica de un instante*, es porque la escritura sádica persigue siempre la posibilidad de que advenga un instante en el que la configuración del deseo se realice. Dentro del sistema de *Farabeuf* tal instante estaría enunciado, anunciado y no cumplido,

en las últimas páginas de la novela, en las que el narrador quiere que su amante llegue a *vivir* la muerte en la experimentación de las técnicas quirúrgicas del maestro Farabeuf, semejantes a las técnicas de los verdugos del Leng-T'ché: “Recuerda que sólo se trata de un instante y que la clave de tu vida se encuentra encerrada en esa fracción de segundo” (175). Ese instante, la entrada en el cual preludia el fin de la novela, es el instante supremo, que el sadismo no puede sino ritualizar en la repetición, de recuperación de la experiencia del sentido: “‘¿Quién soy?,’ dirás, pero en ti misma descubrirás al fin el significado de esas sílabas que siempre habías creído sin sentido” (179).

Ahora bien, es claro que si la novela de Elizondo debe ser interpretada en la clave proporcionada por la vinculación de escritura sádica y perspectiva neoplatónica, entonces la novela se reduce a reproducir la inversión del platonismo intentada por el marqués de Sade en la interpretación lacaniana. Esa sería la interpretación sarduyana. Pero la ekfrasis secreta de la novela, descubierta en la invocación de *El desollamiento de Marsias*, permite avanzar otra posibilidad de entendimiento, que a su vez depende de la reinterpretación de *El desollamiento de Marsias* propuesta recientemente por David Richards en *Masks of Difference* (y siguiendo posibilidades ya indicadas por Augusto Gentili). Tal posibilidad otra no excluye, sino que incluye la anterior: la novela es una y la otra, también en la medida en que ambas son recíprocamente dependientes; en la medida en que en su dependencia recíproca se ofrece la novela como indagación límite de los límites del sentido.

Para Richards el proyecto mismo del cuadro tizianesco debe ser entendido dentro del entramado de problemas al que remite la representación ekfrástica:

El cuadro es paradigmático de una ‘crisis’ recurrente de la representación que yace en lo profundo de la tradición platónica del arte y de la interpretación europea. El arte occidental se construye sobre este problema de representar aquello que no puede ser representado, mientras que a la vez olvida eficazmente el cuerpo en sí como un medio de escasa consecuencia para el fin de una representación imposible... La pintura de Tiziano está indudablemente sumergida en el lenguaje visual de la interpretación neoplatónica, pero de ese vocabulario emergen otras presencias significativas que demandan la atención del espectador hacia lo que el cuadro realmente muestra –el cuerpo– y no simplemente la espiritualización de sus valores. (13)

Richards encuentra en el lienzo un dialogismo radical en el que la ascendencia apolínea queda “subvertida (literalmente *invertida*) por su

otro, un descenso insistente hacia el dolor del suelo de la ejecución silvestre”(14). Las estrategias compositivas de Tiziano, y su juego de insistencias rítmicas, encierran la revelación de que la estructura ascendente enfatizada en el entendimiento canónico “no puede *existir* sin la desestructuración de Marsias”(18). Por lo tanto, el cuadro, en su máxima tensión productiva, insiste en la otra cara del triunfo apolíneo, la “domesticación en la subyugación de lo salvaje”(18). Midas/Tiziano “no juega papel alguno en el triunfo apolíneo, su arte no viene... de la celebración del triunfo apolíneo sino del registro de la estructura que tal triunfo articula” (19).

Entender esa posición metaestructural de Midas/Tiziano, que en *Farabeuf* está ocupada por la presencia de *El desollamiento de Marsias* como ekfrasis secreta, genera a su vez una lectura modificada de la foto del suplicio. El poder de fascinación que guarda la tremenda fotografía del Leng-T’ché, y que alcanza a toda la novela, puede también ser leído desde su dimensión estructurante o metarreflexiva. Así, depende del estatuto de la víctima como *pharmakos*, esto es, como chivo expiatorio y víctima propiciatoria del resentimiento social. Leída desde *El desollamiento de Marsias*, *Farabeuf* no es simplemente escritura sádica (tal sería la lectura “canónica,” equivalente a la lectura que propone Neumann del cuadro de Tiziano en línea cristiano-platónica); también es constancia de la línea descendente que demanda atención al predicamento desestructurador del cuerpo en la escritura sádica, a su papel domesticador del afuera y sojuzgador de todo posible goce salvaje.

La víctima, que es víctima por haber sido magnicida, ha amenazado el orden social. El ritual de la tortura reproduce en el cuerpo el daño que el magnicida pudo haber causado en el tejido social: el desmembramiento. El poder de fascinación que guarda la fotografía del Leng-T’ché, y que organiza el tejido textual de *Farabeuf* no sólo como compulsión obsesiva de interpretación, sino también como recuento y teatralización de un gesto fundamental de repetición o puesta en práctica del rito del suplicio, tiene sin duda una dimensión sádica: el narrador de *Farabeuf* busca la repetición del gesto imperial en el cuerpo de su amante, y esta búsqueda está orientada a la producción última de sentido. El sentido está así entendido como apertura de la escritura a la inscripción del poder. Por otra parte, sólo el asesinato ritual del *pharmakos* lo convierte en *pharmakos*, es decir, en figura capaz de dotar de sentido el espacio social precisamente porque en el asesinato ritual se crea la distinción fundadora de un afuera y un adentro bajo el signo propiciatorio de lo sagrado. La instancia extática en *Farabeuf* no es por lo tanto simplemente una producción sádica. Antes al contrario, el éxtasis productor de sentido está entendido desde el punto de vista de la producción simbólica de la novela. La producción propiamente sádi-

ca, como violencia sagrada, viene del espacio extratextual, y es sólo acogida, pero también contestada, intratextualmente.

Del jeroglífico trazado en el cristal de la ventana desde la cual la amante del narrador y el narrador mismo ven al doctor Farabeuf acercarse a la casa con su instrumental quirúrgico se dice que interpretarlo daría sentido: constituye la respuesta a una pregunta olvidada. El jeroglífico es el carácter chino *liú*, que representa un hombre en la estaca, un hombre desollado: el *pharmakos*. En el pensamiento del *pharmakos* se cifra la intervención de *Farabeuf* a propósito de la constitución de la escritura contemporánea de la siguiente manera:

Las tres representaciones ekfrásticas en *Farabeuf* tienen que ver con la representación del *pharmakos*, el Hombre Desollado. Las tres son figuras, no de lo real, sino del artista. Las tres, en tanto representaciones ekfrásticas, son representaciones del objeto perdido en tanto que fetiche extático. La desollación, el suplicio, es el momento en que el objeto perdido puede retornar como signo terrible. El sadismo está aquí entendido como sometimiento siempre de antemano, siempre eternamente recurrente, al imperio paterno-teológico, pues este es en última instancia el que organiza la inalcanzabilidad del objeto. La desestabilización de la ontoteología, del régimen paterno kantiano-lacaniano, acaba pues revelándose simulatoria en el acto sádico.

Contra ella y en ella, en su otro lado que es también el mismo lado, el acto de escritura encuentra un pliegue ekfrástico en el que se juega su relativa potencia de desalienación dentro de la misma alienación que simultáneamente se crea: allí donde la repetición no es simplemente reproductora, sino que es productora, y lo que produce es un doblamiento reflexivo en el interior de la máquina metafísica; cuando el Hombre Desollado (o la Mujer Desollada, pues así acaba Elizondo por interpretar la figura humana del Leng-T'ché) no es ya la referencia última del terror/goce textual, sino que se dobla o especula en aquel que contempla tal terror/goce, y así innumerablemente. La escritura de la literalidad sádica, a la que Sarduy atribuía una potencia de desestabilización revolucionaria, queda a la vez afirmada y desmentida en la novela de Elizondo: afirmada porque tal parece ser la organización textual de la novela en su estructura superficial; pero desmentida porque en ella aparece secretamente, y por lo tanto quizá también últimamente, en la medida en que el secreto fuerza la desestabilización radical de la estructura novelística aparente, una sumaria identificación autográfica del artista con el Midas de las orejas de asno que lleva la interpretación sarduyana a su abismo⁷.

Si bien todavía es cierto que *Farabeuf* llega tardíamente a la aventura de desalienación que simultáneamente propone, puesto que su inversión libidinal depende *siempre de antemano* de la alienación inaugurante, puede constatararse en su lugar secreto una pulsión o intento de

⁷ En su interpretación de la figura de Midas/Tiziano en el cuadro de Kromeriz afirma Gentili: "L'identificazione iconografica Mida-Tiziano dice con assoluta chiarezza che il giudizio del dionisiaco re frigio é in realtà il giudizio stesso dell' artista. Stolto al punto da meritare le orecchie asinine, non per aver dubitato della superiorità apollinea, ma piuttosto... per aver creduto all'illusione del tocco d'oro. La sua malinconia saturnina... proviene da quell' illusione: la lunga illusione del 'tocco d'oro' del grande pittore, spenta nella malinconia dalla coscienza finale dell' assoluta irrelevanza dell' operazione artistica di fronte alla disgrazia della storia" (157-58).

des-inversión que, sin embargo, no alcanzará a confundirse con el ahorro. Sin tomarla en cuenta, ninguna reconstrucción crítica del aparato ideológico del *boom* es posible.

Obras citadas

- Bataille, "The Practice of Joy Before Death." En *Visions Excess. Selected Writings, 1927-1939*. Allan Stoekl ed. Minneapolis: Un. of Minnesota P, 1985.
- Berman, Russell. "Written Right Across Their Faces: Ernst Jünger's Fascist Modernism," Andreas Huyssen y David Bathrick eds. *Modernity in the Text: Revisions of German Modernism*. Nueva York: Columbia UP, 1989.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf, o la crónica de un instante*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Gentili, Augusto, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Milán: Feltrinelli, 1980.
- Neumann, Jaromír. *Titian: The Flaying of Marsyas*. Londres: Spring Books, 1962.
- Panofsky, Erwin. *Problems in Titian Mostly Iconographic*. New York: New York UP, 1969.
- Richards, David. *Masks of Difference. Cultural Representations in Literature, Anthropology, and Art*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Romero, Rolando J. "Ficción e historia en *Farabeuf*." *Revista Iberoamericana* 151 (abril-junio 1990): 403-18.
- Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- . "Un heredero." En José Lezama Lima, *Paradiso*. Cintio Vitier ed. Madrid: Archivos, 1988. 590-97.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5