

4-15-2020

Representaciones Eróticas Bataillianas en Farabeuf (1965) de Salvador Elizondo y Salón de Belleza de Mario Bellatin (1994)

Omar Steven Ramirez

Follow this and additional works at: <https://rio.tamtu.edu/etds>

Recommended Citation

Ramirez, Omar Steven, "Representaciones Eróticas Bataillianas en Farabeuf (1965) de Salvador Elizondo y Salón de Belleza de Mario Bellatin (1994)" (2020). *Theses and Dissertations*. 76.
<https://rio.tamtu.edu/etds/76>

This Thesis is brought to you for free and open access by Research Information Online. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of Research Information Online. For more information, please contact benjamin.rawlins@tamtu.edu, eva.hernandez@tamtu.edu, jhatcher@tamtu.edu, rhinojosa@tamtu.edu.

REPRESENTACIONES ERÓTICAS BATAILLIANAS EN *FARABEUF* (1965) DE
SALVADOR ELIZONDO Y *SALÓN DE BELLEZA* DE MARIO BELLATIN (1994)

A Thesis

by

OMAR STEVEN RAMÍREZ

Submitted to Texas A&M International University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

August 2017

Major Subject: Language, Literature and Translation

REPRESENTACIONES ERÓTICAS BATAILLIANAS EN *FARABEUF* (1965) DE
SALVADOR ELIZONDO Y *SALÓN DE BELLEZA* DE MARIO BELLATIN (1994)

Copyright 2017 Omar Steven Ramírez

REPRESENTACIONES ERÓTICAS BATAILLIANAS EN *FARABEUF* (1965) Y

SALÓN DE BELLEZA (1994)

A Thesis

by

OMAR STEVEN RAMIREZ

Submitted to Texas A&M International University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Approved as to style and content by:

Chair of Committee,	Dr. Irma Cantú
Committee Members,	Dr. Lola O. Norris
	Dr. Manuel Broncano
	Dr. Mark Menaldo
Head of Department,	Dr. Stephen Duffy

August 2017

Major Subject: Language, Literature and Translation

DEDICATORIA

Esta tesina se la dedico a mis padres Óscar y Silvia por siempre apoyarme durante mis estudios como estudiante de pregrado y ahora de posgrado. Gracias por soportar mis rabietas, desvelos, angustias, preocupaciones, etc., en estos últimos años. Su dedicación y esfuerzo para alentarme a mí y a mi hermano me inspira para mejorar y superarme. También te la dedico a ti, Iroel, por ser mi mejor amigo y hermano. Siempre estaré agradecido contigo. Gracias por creer en mí y este logro no sólo es mío, sino también suyo.

ABSTRACT

Representaciones eróticas bataillianas en *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo y *Salón de belleza* de Mario Bellatin (1994)
(August 2017)

Omar Ramirez, B.S. Criminal Justice, Texas A&M International University;
Chair of Committee: Dr. Irma Cantú

The following thesis focuses on the study of Georges Bataille's theories on eroticism through two Mexican novels. The analysis of Mexican author Salvador Elizondo's *Farabeuf* (1965) will center in the relationship between the rite/sacrifice of the female protagonist to satisfy the male protagonist's sexual desires. In addition, it will focus on the development of a *mise-en-scène* through the male protagonist manipulation of the female character. In the second one, Mexican-Peruvian Mario Bellatin's *Salón de belleza* (1994), the analysis will try to explore how the protagonist, a male barber, will convert his beauty salon into a type of sanatorium where young men, infected with a strange virus, seek refuge. In each of these novels, as the analysis will explore, the protagonists will be obsessed with the witnessing and experience of death.

RESUMEN

Representaciones eróticas bataillianas en *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo y *Salón de belleza* de Mario Bellatin (1994)
(August 2017)

Omar Ramirez, B.S. Criminal Justice, Texas A&M International University;

Chair of Committee: Dr. Irma Cantú

La presente tesina se enfocará en el análisis de las teorías eróticas de Georges Bataille a través de dos novelas mexicanas. El estudio de la novela del mexicano Salvador Elizondo, *Farabeuf* (1965) se centrará en la relación entre el rito/sacrificio de la protagonista para satisfacer los deseos sexuales del protagonista. Asimismo, se enfocará en el desarrollo de un *mise-en-scène* mediante la manipulación del hombre sobre la mujer. En la segunda novela, *Salón de belleza* (1994) del mexicano-peruano Mario Bellatin, el análisis tratará de explorar como el protagonista—un estilista—convertirá su salón de belleza en un tipo de sanatorio donde los hombres jóvenes, infectados con un virus misterioso, pedirán asilo. En cada una de las obras, a medida que el análisis avanza, los protagonistas estarán obsesionados con la atestiguación y experiencia de la muerte.

ACKNOWLEDGMENTS

I am greatly thankful with my professors, Dr. Irma Cantú, Dr. Lola Norris, Dr. Manuel Broncano, Dr. José Cardona-López and Dr. Mark Menaldo for all their support and guidance through this difficult path. I would not have been able to accomplish what I have without your help. I deeply appreciate all your advices and support throughout my time as a graduate student. In addition, I want to extend my gratitude to Mr. William Nolen for introducing me to the marvelous world of philosophy and Dr. Agustín Martínez-Samos for helping me nurture my love for literature, especially Hispanic Literature.

I would also like to thank my friends and co-workers whom always joked and cheered me up when I was doubting myself. Thank you TAMIU University Learning Center for giving me the opportunity to experience and create such wonderful memories. I also want to thank my beloved colleague and one of my best friends, Ms. Daniela Sol Núñez Ochoa for being there when I needed an advice, words of wisdom or corrections. I will always be deeply grateful for having you as a friend.

Finally, I would like to thank the most important individuals in my life: my family. Thank you Mamá for not letting yourself down while we endured harsh situations. Thank you Papá for always being a voice of consciousness when my thoughts prevented me from taking important decisions. Iroel, thank you for being my brother and always been there when I needed you. Last but not least, thank you Nidia for being part of my family and always supported me. I love you, dear family.

AGRADECIMIENTOS

Estoy sumamente agradecido con mis profesores, Dra. Irma Cantú, Dra. Lola Norris, Dr. Manuel Broncano, Dr. José Cardona-López y el Dr. Mark Menaldo por todo su apoyo e instrucción durante esta difícil travesía. Sin su apoyo no podría haberlo logrado. Aprecio profundamente todos los consejos y aliento durante mi tiempo como estudiante de posgrado. También, me gustaría extender mi agradecimiento hacia al profesor William Nolen por haberme iniciado en el maravilloso mundo de la filosofía y al Dr. Agustín Martínez-Samos por ayudarme a nutrir mi amor por la literatura, en especial en español.

Quisiera agradecer a mis amigos y compañeros de trabajo, quienes siempre me hicieron reír en los momentos cuando dudaba de mí mismo. Gracias TAMIU University Learning Center por darme la oportunidad de vivir experiencias maravillosas y atesorar bellos recuerdos. Quisiera también agradecer a mi querida compañera y una de mis mejores amigas, la señorita Daniela Sol Núñez Ochoa, por haber estado conmigo cuando necesité algún consejo, palabras de aliento o correcciones. Estaré siempre agradecido por contar con tu amistad.

Finalmente, quisiera agradecer a las personas más importantes de mi vida: mi familia. Gracias Mamá por nunca rendirte aún en los momentos difíciles. Gracias Papá por ser aquella voz que me clarifica el pensamiento cuando me nublo. Gracias Iroel por ser el mejor hermano y siempre estar a mi lado cuando te necesito. Y gracias Nidia, por ser parte de mi familia y siempre apoyarme. Los amo, mi querida familia.

CONTENIDO

	Página
ABSTRACT.....	v
RESUMEN.....	v
ACKNOWLEDGEMENTS.....	vi
AGRADECIMIENTOS.....	vi
CONTENIDO.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
Georges Bataille y el erotismo.....	1
El <i>Tel Quel</i> y Bataille en Elizondo.....	5
Bellatin y el Posmodernismo.....	8
 CAPÍTULO	
I LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE: UN JUEGO SADOMASOQUISTA EN <i>FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE</i> (1965) DE SALVADOR ELIZONDO.....	13
<i>Farabeuf o la crónica de un instante</i> : un acercamiento estético.....	13
La memoria como el despertar del placer y la confusión.....	16
El instante en la memoria: sexo y muerte.....	20
Preludio al <i>Teatro Instantáneo</i> del Dr. Farabeuf: la crisis existencial de la mujer.....	24
La representación de lo macabro: <i>El Teatro Instantáneo del Dr. Farabeuf</i>	28

Conclusión: ¿Consiguieron concretar el instante?.....	33
II LA PUESTA EN ESCENA DE UN INMINENTE FINAL EN <i>SALON DE</i> <i>BELLEZA</i> (1994) DE MARIO BELLATIN.....	36
<i>Salón de belleza</i> : introducción hacia la estética y discurso.....	36
Parte 1: Salón de belleza.....	40
Parte 2: El Moridero.....	46
¿Sobrevive el protagonista?.....	49
CONCLUSIÓN.....	52
BIBLIOGRAFÍA.....	58
VITA.....	61

INTRODUCCIÓN¹

Georges Bataille y el erotismo

La filosofía del escritor francés Georges Bataille se centra en la relación entre el sexo y la muerte mediante una especie de misticismo. Su conceptualización del erotismo está sumamente influenciada por muchas de sus preocupaciones personales como la ausencia de Dios. Por ejemplo, el profesor Roland A. Champagne detalla en su libro *Georges Bataille* que el pensador combina aspectos religiosos en su obra a pesar de su rechazo hacia el dogma católico. Según expone Champagne, “[Bataille’s] [c]atholicism was always with him despite the overt tendencies otherwise in his writings” (1). En este sentido, la influencia de la fe católica marca sobremanera la obra de Bataille en torno a su concepción de la experiencia mística. Asimismo, mientras busca desasociarse del dogma y desarrollar una alternativa para experimentar lo místico, el filósofo crea un nuevo concepto que llama *ateología*. Dentro de su libro, Champagne define este término como “a theory of respect for the sacred (le sacré) that excludes God” (1). En otras palabras, Bataille visualiza una manera de excluir la figura del dios cristiano como guía hacia lo sagrado porque obliga al individuo seguir diversas normas para experimentar lo místico. A pesar de que el pensador deteste la Iglesia, su estudio sobre el erotismo la incluirá, ya sea para criticarla o ensalzar ciertos aspectos que contribuyen a su teoría.

En su análisis del erotismo, Bataille menciona que existe una distinción entre la sexualidad animal y la humana. Bajo la influencia de los postulados Marxistas y su lectura sobre la obra de Lévi-Strauss y Émile Durkheim, el filósofo explicará la transición del animal hacia lo humano para demostrar la diferencia entre el sexo como instinto y el fenómeno erótico. Por ejemplo, en su libro *Erotism: Death and Sensuality*, declara que la creación de las herramientas y la instauración del trabajo fueron etapas decisivas para

Esta tesina sigue el método de la *Revista Iberoamericana*.

marcar la división entre el animal y el ser humano. Asevera Bataille, “[w]e know that men made tools and used them in order to survive, and then, quite quickly no doubt, for less necessary purposes. In a word they distinguished themselves from the animals by work” (*Erotism* 30). En este pasaje, el filósofo esclarece que mediante la invención de las herramientas para sobrevivir y construir la civilización, el ser humano se mantiene distanciado del animal. De igual manera, Bataille vincula la elaboración de utensilios con la evolución del ser humano en el ámbito social (*The Accursed Share* 73).

No obstante, la obra del filósofo muestra una preocupación mayor que involucra la necesidad de transgredir y violar los códigos sociales para *liberarse*. En su afán por desarrollar un teorema que le facilite borrar a Dios y—paradójicamente—retornar a lo místico, Bataille trata de ensalzar lo que él llama *L'impossible*.² Según la definición de Champagne, “[t]he impossible is the experience of evading the limits imposed by taboo” (118). Se le llama *lo imposible* a la acción de transgredir los límites del tabú a pesar de que éstos estén dentro de la estructura de la prohibición. Para Bataille, la relación entre el tabú y la transgresión es paradójica, pues mientras la prohibición (tabú) se impone, siempre habrá un deseo de transgredirla y así será ese ciclo. De esta manera, se entrevé la imposibilidad del ser en lograr su libertad máxima, ya que seguirá atrapado en un círculo donde la única salida será la muerte.³

Entre los estudios de la transgresión, Bataille reconoce dos esferas de la sociedad: lo sagrado y lo profano (*Erotism* 67). Como menciona Suzanne Guerlac en *Literary Polemics*, “Bataille distinguished between what he calls the restrained or utilitarian economy, and the general economy of sovereignty. Whereas the former [the profane] implies production, saving and exchange, the latter [the sacred] implies consumption,

² Para más información acerca de lo imposible, véase *Lo imposible*, traducción de Margo Glantz, La nave de los locos, 1983 y a *Georges Bataille* (1998) de Roland A. Champagne.

³ Se mencionarán dos tipos de muertes a lo largo de la tesina: 1) la muerte liberadora o *petite-mort* y 2) la muerte literal.

expenditure, and reciprocity” (11). En este sentido, el crítico—mediante la influencia de la sociología y Marx—traza dos paralelos donde la sociedad establece las normas sociales relacionados con los tabúes y el espíritu de la transgresión. En la esfera de lo profano, imperan las relaciones sociales que involucran la participación del ser en el colectivo. También, se presenta la necesidad del trabajo para mantener la estructura social y evitar la consumación de la violencia (al menos dentro de la comunidad). Por ejemplo, en el capítulo 2 de *Erotism*, Bataille ilustra las relaciones entre los dos mundos: “[v]iolence is what the world of work excludes with its taboos; in my field of enquiry this implies at the same time sexual reproduction and death” (42). En otras palabras, el trabajo aleja al colectivo de la violencia de los impulsos carnales, ya que implicaría la devastación de la sociedad. Asimismo, el trabajo ayuda a reprimir las conductas que generan algún obstáculo en el progreso de la civilización. De esta manera, el filósofo logra yuxtaponer dos conceptos opuestos. Con la transgresión ilimitada, según los preceptos de Bataille, la sociedad se perdería en la violencia y en el desenfreno. Sin embargo, sin el tabú, no habría concepto erótico, pues la prohibición exalta al objeto de deseo.

El tabú solo funciona como una medida para mitigar la violencia dentro de cada sociedad. Su función es complementar a la prohibición para evitar que se desmorone el colectivo. Como explica Bataille, “[t]he taboo cannot suppress pursuits necessary to life, but it can give them the significance of a religious violation” (*Erotism* 74). En este sentido, el tabú no puede evitar que los individuos traspasen las reglas. Sin embargo, al mismo tiempo, provee ese sentimiento de profanación de lo sagrado, por lo cual los individuos evitan violarlo. Aunque eso no significa que la prohibición no deba ejercerse contra otras comunidades. Es decir, es posible asesinar a otro individuo que no sea de la tribu o comunidad, ya que es en nombre de la guerra y el sacrificio religioso (*Erotism* 74).

De esta manera, Bataille ejemplifica la relación paradójica entre los tabúes y la transgresión.

Bajo la noción del tabú y el espíritu de transgresión se encuentran los dos términos de suma importancia: la continuidad y la discontinuidad. Bataille sostiene que el conflicto entre el estado discontinuo y la experiencia continua definen la existencia del ser humano, ya que involucran la cuestión de la muerte. Según el crítico, la discontinuidad alude a la individualidad del ser humano (*Erotism* 12). Dentro de la naturaleza virulenta del erotismo, el acto carnal pone en tela de juicio la discontinuidad del ser humano pues se posiciona frente al otro y juntos experimentan la *petite mort* (“la pequeña muerte” o “la muerte liberadora” o el orgasmo). De acuerdo con Bataille, “[r]eproduction leads to the discontinuity of beings, but brings into play their continuity; that is to say, it is intimately linked with death” (*Erotism* 13). Aquí, el filósofo ilustra al acto erótico como un ritual que abre la posibilidad hacia la sensación de la muerte y el orgasmo. Durante el acto, los participantes ‘se olvidan de sí mismos’ y se entregan al rito de la carne y el desenfreno. En este ritual, los seres se funden para mitigar su propio hastío y angustia, pues se encuentran solos en el mundo. No obstante, el ritual culmina en el instante donde los seres experimentan la *petite-mort*, aquella muerte liberadora que representa esa pequeña trasgresión con que el ser trata de revelarse ante el mundo. Cabe mencionar que la libertad absoluta es imposible, por lo que Bataille esclarece que aquel ser vuelve al mundo de lo profano, buscando “trasgredir” lo *impossible* (21). A pesar de que involucre la angustia del ser, Bataille considera necesaria la violación del tabú para entablar una comunión con el otro y, de alguna forma, olvidarse del yugo existencial.

La retórica *batailliana*—en especial el concepto de la transgresión—impacta al movimiento del *Tel Quel*. Entre los principales colaboradores del movimiento se encuentran pensadores como Jacques Lacan, Michael Foucault, Roland Barthes, Julia

Kristeva, y Jacques Derrida. Como apunta Guerlac, “[s]o powerful was the impact of Bataille upon the *Tel Quel* generation that the difference between structuralist and poststructuralist thinking itself was officially characterized in terms of Bataille’s distinction between restrained and general economies” (12). En este sentido, la poética *batailliana* con respecto a lo profano y a lo sagrado influye en la transición del movimiento estructuralista hacia al posestructuralismo y, eventualmente, sirve para que estos filósofos y artistas desarrollen sus teorías (Guerlac 20, 22). De esta forma, el *Tel Quel*—a través de su estudio sobre Bataille y su propia transición hacia al posestructuralismo—seduce a una nueva generación de escritores latinoamericanos que busca alejarse de la narrativa fundacional del XIX y principios del XX. Entre ellos se hallaría el mexicano Salvador Elizondo y su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* cuyo análisis se apreciará en el primer capítulo.

El *Tel Quel* y Bataille en Salvador Elizondo

La segunda mitad del siglo XX es un periodo de agitación en la historia universal. Tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial se entrevé la crueldad del ser humano y su poder destructivo. Crecen las preocupaciones de índole ontológica que provocan el desapego con la tradición narrativa del siglo anterior. Por ejemplo, en los círculos intelectuales como el *Tel Quel* se innova una forma narrativa: el *nouveau roman*. Como se ha mencionado antes, el movimiento filosófico repercute en la formación narrativa y preocupación estética de los escritores latinoamericanos en el periodo de la posguerra. Como explica María Teresa Babín en su artículo “La antinovela en Hispanoamérica”, “[l]as formas y las ideas en la novela hispanoamericana del tipo de Rayuela coinciden en el espíritu con la antinovela en Francia, representada por autores como Nathalie Serrate, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor...” (528). De esta manera, muchos de los jóvenes

narradores de la literatura latinoamericana de medio siglo imitan e intentan construir una voz propia a través de la estética del *nouveau roman*.

Dentro del Boom de la literatura hispanoamericana está el mexicano Salvador Elizondo y su obra, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965). La novela ejemplifica el conflicto que sostiene el ser humano al verse amenazado por la existencia. Conduce al lector hacia un laberinto textual donde la narrativa se pierde mediante diversas voces o personajes. De esta manera, Elizondo se nutre sobremanera de algunas ideas y planos teóricos del *Tel Quel*. Como señala Alan José en su libro *Farabeuf y la estética del mal*, “[e]lizondo conoce la magia del pensamiento chino a través de Barthes, los juegos de espejos filosóficos y psicoanalíticos a través de Foucault y, sobre todo, los grandes trabajos antropológicos de Lévy-Strauss y de Georges Bataille” (73). En este sentido, Elizondo desarrolla una fascinación con la caligrafía china, utiliza la figura del espejo y su repercusión en la identidad del ser humano, y explora el aspecto místico de las lecturas de Bataille. Será este último el que marca, de manera definitiva, el por qué decide escribir su obra.

En su *Autobiografía*, Elizondo ilustra sus preocupaciones filosóficas en torno a la vida, la muerte y la escritura. Asimismo, menciona sus principales influencias literarias, donde figura Georges Bataille. De acuerdo con el autor, “[u]na experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida [...] [e]ste 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” (43).⁴ Aquí, Elizondo alude a su propio conflicto existencial. En un intento por aliviar aquella angustia recurre a explorar algunos archivos y halla la fotografía de un supliciado chino dentro de

⁴ La fotografía del supliciado Fu Chu Li se aprecia en las páginas 204-5 de la traducción al inglés de la editorial *City Lights Books* (1989).

la obra de Bataille. Más adelante apunta que la mirada del moribundo se impregnaría en su consciencia, lo que después resultaría en la elaboración de *Farabeuf*.

Otro de los temas que Elizondo incluye en su obra es la noción del instante. Se puede apreciar su preocupación por el instante cuando alguien le ordena al personaje de La Enfermera que “[tiene] que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida” (Elizondo 10). En este sentido, la memoria es muy importante para la existencia del ser humano, ya que se encarga de almacenar los recuerdos y las experiencias durante su travesía por el mundo. Asimismo, Elizondo intenta comunicar la fragilidad de la identidad, puesto que el individuo debería emprender una especie de autoexploración antes de cerciorarse de su condición humana. Como señala Manuel Durán, “[n]uestra identidad es ilusoria, parece decirnos Elizondo, porque se basa sobre todo en nuestra memoria de nosotros mismos, la acumulación de recuerdos en nuestra memoria, referidos a un yo central. Pero esa memoria, insinúa la novela, miente inconscientemente” (162). En otras palabras, el ser humano carece de una identidad, ya que sólo alude a los recuerdos que la memoria graba a través de su existencia. En realidad, nunca se sabe quién es el individuo detrás del cuerpo cuya función es presentar al ser en el exterior. Es así como Elizondo ilustra la crisis de identidad de un ente y la relación de éste con su condición ontológica.

Al exponer el problema de la identidad, Elizondo parece consultar las nociones de lo sagrado y lo profano dentro de la teoría *batailliana*. En un pasaje de su *Autobiografía*, Elizondo comunica un acercamiento hacia los conceptos de la continuidad y discontinuidad: “[L]a melancolía, por inexplicable, es también incompañable. Se puede compartir la tristeza, la alegría, el amor, o cuando menos podemos aceptar la ficción o la convención de que los compartimos, pero la melancolía es demasiado exclusiva y está demasiado oculta en el fondo de nosotros como para que podamos extraer aunque sea una

mínima parte de ella y mostrarla como se muestra una mercancía maligna a los presuntos compradores” (18-9). Aquí, se entrevé cómo el autor individualiza la angustia del ser humano. Como expone Bataille en *Erotism*, tras experimentar la continuidad, el ser humano vuelve a recaer en el ámbito de la discontinuidad (17). Una herida queda después de ese encuentro erótico o sacrificio-ritual que marca la existencia de los entes discontinuos. Es por eso que Elizondo, de alguna manera, hace hincapié en la condición discontinua del ser humano que Bataille ilustra (*Erotism* 12). Aunque sea posible participar en comunión con los otros, la melancolía queda inscrita en lo profundo del ser humano.

De esta manera, *Farabeuf* exhibe la angustia y melancolía de dos personajes que buscan rememorar un instante para poder encontrar el significado de sus respectivas existencias. A través de la narrativa, ambos utilizan la memoria para reconstruir los acontecimientos que suceden después de la muerte del supliciado en la fotografía. La novela sugiere que la imagen del moribundo provoca un deseo sexual en los dos personajes, lo que detona su urgencia por satisfacer su vacío interno. Es así como el siguiente capítulo analizará el recurso de la memoria dentro del espacio narrativo y su relación con el deseo sexual. De igual manera, la memoria hará posible la recreación de la escena del suplicio, ya que la imagen permanecerá dentro de los personajes. Por último, examina la relación ontológica que el deseo y la memoria mantienen en el ser humano. En una clara alusión a Bataille, Elizondo muestra la única opción para acceder hacia al ámbito de lo sagrado y la continuidad: la muerte.

Bellatin y el Posmodernismo

A medida que se aproxima el fin de siglo, se agudizan las preocupaciones de la posguerra. Filósofos como Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard analizan la funcionalidad del mundo y de la nueva época: la posmodernidad. En la cultura

posmoderna se ignora la construcción lineal de la historia y, al mismo tiempo, cuestiona su veracidad. Según Alfonso de Toro en su artículo “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s)”: “[l]a postmodernidad reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo. Tomamos conciencia que la Historia no es algo concreto sino una forma de textualización de ordenar los eventos brutos y transformarlos en acontecimientos significativos” (27). En este sentido, se podría decir que la historia parece un rompecabezas armado de piezas que no necesariamente deban encajar. Asimismo, se sugiere que sea sólo un amalgama de sucesos sin sentido que están entrelazados por un orden social. De esta manera, se aprecia la historia como una narrativa voluble que sirve para brindar un origen o justificar un discurso establecido. Aquí, se puede aludir a los discursos de poder que Michel Foucault enuncia.

La problemática política de la posmodernidad se extiende hacia las demás disciplinas. Escudriña el discurso operante de los diversos campos académicos para intentar la desestabilización del orden preestablecido. Es decir, el objetivo es cuestionar la verosimilitud de las nociones sociales que se han inscrito. Aclara de Toro, “[n]o se trata de negar que el mundo material exterior no existe, sino más bien, que éste está siempre mediado por el discurso. En definitiva, todo es un constructo: identidad, género, cultura, ciencias, etc. (28). En otras palabras, el posmodernismo, al menos como lo describe de Toro, no desea negar la existencia de un mundo físico, donde habitan individuos y sociedades; más bien, sólo quiere despojarlo de su carácter idealista, donde la verdad sea absoluta y clarificar que la realidad está construida a través de un discurso o noción preestablecida.

En este sentido, jóvenes narradores y dramaturgos latinoamericanos se ven influidos por los preceptos posmodernistas. Entre ellos está el mexicano-peruano Mario

Bellatin cuya carrera literaria empieza a mediados de la década de los 80 en el clímax de la posmodernidad. Dentro de su narrativa, se observan ciertas alusiones hacia la teoría de la deconstrucción de Derrida. Según Diana Palaverisch en su artículo “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin,” [las novelas del autor], todas de extensión muy corta, son prácticamente imposible de contar puesto que en ellas abundan las rupturas narrativas cuyo sentido es siempre desplazado (*always deferred*)” (25). Aquí, la crítica expone el carácter rizomático de la obra de Bellatin, pues apunta cómo el relato se expande y nulifica la posibilidad de un significado concreto. De manera similar a Elizondo, Bellatin experimenta con su narrativa e intenta transgredir las reglas convencionales de la novela.

En el imaginario de Bellatin, la identidad de los personajes fluye al mismo tiempo que la narración avanza. También, la realidad se vuelve una mera construcción textual, pues la única manera de que el lector pueda cerciorarse de los hechos es a través del relato. Asevera Palaversich, “[l]a identidad individual es una mera ilusión textual: los nombres e identidades se deslizan unos sobre otros en un juego complejo donde toda unidad del ser está perdida, el texto se mueve de una no-identidad a la otra” (33). En otras palabras, Bellatin, mediante su narrativa, esclarece que la identidad del ser está en constante flujo, ya que también su realidad refleja ese problema.

Otra característica de la obra de Bellatin es la angustia que los personajes, en especial en su *nouvelle* *Salón de belleza* (1994), experimentan al estar frente a la muerte. Esta investigación se centrará en *Salón*, donde se aprecia el conflicto existencial de un *cross-dresser* dueño de un salón de belleza que gradualmente se transforma en un lazareto. El proceso inicia cuando el protagonista se dedica a albergar a individuos con una enfermedad incurable. En la metamorfosis del local, se puede observar el carácter postmoderno que de Toro ilustra. Por ejemplo, Bellatin pone en tela de juicio la identidad del salón al trastocarla y, eventualmente, ocasionar su evolución. Y este fenómeno, como

se detallará en el capítulo 2 de esta investigación, sucederá simultáneamente con la infección de los peces Gruppy que el narrador mantiene en dos peceras y posteriormente con la transformación de los cuerpos que se degradan en el interior de aquel lazareto. En este sentido, al verse afectado con aquella infección, el personaje genera una ilusión de un futuro ideal donde la presencia de la muerte esté ausente (una posible alusión a *lo imposible* de Bataille).

Al recurrir a la memoria, el protagonista es capaz de moldear su propia narrativa y articular su discurso. Esta novela, por ejemplo, involucra al personaje estilista y su fijación por los cuerpos en estado de descomposición. Su compromiso con los enfermos, en un principio, será de carácter hospitalario. Después, todo cambia, pues aunque los atiende y cuida, se obsesionará con el ambiente que los cuerpos moribundos generan. En este sentido, Bellatin intenta presentar un relato cuya estética trastoque la sensibilidad del lector y cuestione algunas nociones sociales como la discriminación hacia la comunidad gay.

Con la existencia del Moridero, el personaje estilista busca experimentar la continuidad *a la Bataille*. Agobiado por la inminente muerte que se avecina, se pondrá a reflexionar sobre el vínculo que comparte con la vida. Según arguye el protagonista, “[t]odos aquellos esfuerzos no eran sino vanos intentos por estar en paz con nuestra conciencia. No sé dónde nos han enseñado que socorrer al desvalido equivale a apartarlo de las garras de la muerte a cualquier precio” (Bellatin 50). En esta declaración, el protagonista ilustra el conflicto que el ser enfrenta al postrarse frente al trágico desenlace. Asimismo, cuestiona la sensación de culpa y responsabilidad que la muerte induce en el individuo, ya que lo obliga a buscar una solución ante una situación predestinada. Es por ello que enfatiza la ridiculez de la resistencia ante la muerte, pues de todas maneras, es inevitable ignorarla. Al mantener a los cuerpos, mancillados por la enfermedad, y al

mismo tiempo sufrir junto con ellos, el protagonista es testigo de la muerte y, de alguna manera, podrá conectarse con lo *sagrado*.

En el siguiente análisis se tratará de ilustrar cómo cada autor emplea los preceptos de Bataille dentro de su obra. También, se expondrá el vínculo que una a los autores mediante el uso de las teorías del erotismo que el filósofo enumera. Lejos de ser primeramente un estudio comparativo, la intención de este proyecto es revisar los temas que se encuentran dentro de cada novela. En este sentido, la investigación no sólo intentará trazar una relación entre los postulados de Bataille, sino también indagar o mencionar algunas similitudes que se aprecien en las obras de Bellatin y Elizondo.

CAPÍTULO I

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE: UN JUEGO SADOMASOQUISTA EN *FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE* (1965) DE SALVADOR ELIZONDO

Farabeuf o la crónica de un instante: un acercamiento estético

Detrás del concepto *erotismo*, Georges Bataille mantiene un término crucial que engloba la angustia del ser humano: *la discontinuidad*. La discontinuidad alude a la separación entre el yo-individuo y el otro. En ella se encuentran las diferencias ideológicas, sociales y ontológicas. Mediante esta discontinuidad el ser está aislado del otro y no lo reconoce como parte de sí, sino sólo como a un ente social (ej. compañero laboral, estudiantil, etc.). Según Bataille, el erotismo debe de transgredir las normas sociales que regulan la condición humana: “[E]roticism always entails a breaking down of established patterns, the patterns, I repeat, of the regulated social order basic to our discontinuous mode of existence as defined and separate individuals” (18). De esta manera, Bataille subraya la importancia de trastocar los patrones socialmente establecidos para que los individuos deban trascender los prejuicios, cadenas y designaciones que la sociedad impone en ellos y, de algún modo, reconocer al otro.

En *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo el concepto de discontinuidad está presente a través de la angustia compartida entre los protagonistas, el Dr. Herbert Louis Farabeuf y la enfermera Mélanie Dessaignes. Dentro del texto, la importancia de recolectar las experiencias del pasado, en el cual un instante, la muerte de un supliciado chino, Fu Chu Li, es la clave para satisfacer el deseo sexual de los protagonistas. Es esa falta del instante o recuerdo en donde ellos crean máscaras para

sobrellevar la existencia: “[I]a máscara encubre el lamento de todo amante: la imposibilidad de fundirse con el objeto amado. El instante que nuestro autor busca cercar por todos los medios es el instante único en que los amantes se funden en un solo ser” (Nora Villagómez Rosas 202). Elizondo, mediante *Farabeuf*, exhibe el conflicto que impide al ser compaginarse con el otro-amado y lo condena a fabricarse una máscara para su existencia discontinua. En este sentido, este análisis explorará la elaboración del *mise-en-scène* en donde el Dr. Farabeuf—a través de la manipulación mental—somete a la mujer utilizando la fotografía del supliciado. Para ello, existen tres aspectos que contribuyen a este *performance*: la memoria, el instante y el espejo/fotografía.

Farabeuf es un texto donde abundan las incertidumbres y exige una lectura atenta (o quizás más de una) para comprender qué pasa en él. No sigue la estructura de la novela común, pues carece de una trama central, cronológica y de personajes concretos que sean fácilmente identificados por el lector. En una entrevista con Bruce-Novoa, Elizondo afirma que la literatura no es un acto de comunicación “[...] sino el acto de concretar independientemente de cualquier comunicación que pueda haber” (52). En este sentido, la novela no comunica un significado en sí, sino más bien es el lector quien desarrolla múltiples interpretaciones del texto por medio de la lectura. Una de las características del *nouveau roman* (movimiento literario dentro del *Tel Quel*) es mantener una distancia entre el autor y el texto. Según Carol D’Lugo—quien cita a Seymour Chatman—, “the *nouveau roman* represents those novels of the twentieth century which focus on discourse rather than on story, that is, on the way of telling instead of on the what of the telling” (155). En otras palabras, el *nouveau roman* pretende transcender las reglas convencionales de la novela del XIX, donde se centra en un discurso socio-político y se describe una realidad totalizante.

En contraste, la falta de estructura en *Farabeuf* y el sinfín de posibilidades que le brinda al lector exponen el absurdo de la realidad. El texto se transforma en un ejercicio puramente estético en lugar de un compromiso social. También, Elizondo expone que “todo lo que está en una novela [...] debe ser una mentira. No debe admitir una comprobación. La mentira es también una formulación mental pura, puesto que no es posible mostrar la existencia de un correctivo factual de ella” (52). Aquí, Elizondo pone en tela de juicio las nociones tradicionales de la novela e ilustra al *nouveau roman* como influencia fundamental dentro de su obra (Alan José 73).⁵ Al argumentar que la novela es una invención totalmente estética, sin fines políticos o anecdóticos, el autor trasgrede el discurso y lo moldea a su antojo. Esto hace que el lector, cuya confianza recae en la información que provee el escritor, titubee en el momento de la lectura y cuestione la veracidad del relato. Es en esta instancia donde Elizondo abstrae su autoría y el texto queda a merced del lector.⁶

En este contexto, la *novela* invita al lector a una especie de diálogo donde este funge como un detective cuyo objetivo es descifrarla. Además, lo hace participe en el proceso de desmembramiento del texto. Aclara Rolando J. Romero, “[l]a lectura de *Farabeuf*, por lo tanto, se puede equiparar a la labor en el anfiteatro. El lector, pasivamente, observa la operación del escritor sobre el cuerpo del libro” (410). Durante el transcurso de la lectura, la actividad se transforma en una operación quirúrgica porque el lector se convertirá en el cirujano que se encargue de destrozar el texto y reestructurarlo. Aunque Romero enfatiza la pasividad del lector, Elizondo incita su participación en la elaboración del significado. Y es imprescindible subrayar que la no-trama del texto contribuye al laberinto mental que aturde a los personajes. Por medio de la fragmentación

⁵ María Teresa Babín ya había apuntado la influencia del *nouveau roman* en los autores del *Boom* (528).

⁶ El mismo Elizondo lo sentencia en la entrevista con Bruce-Novoa (52).

de la novela, se entrevé también la multiplicidad de los protagonistas. En algunos fragmentos se refieren al Dr. Farabeuf como “un hombre, maestro, abate” y a la enfermera como “Mme. Bisturí, La Enfermera, Mme. Farabeuf.” Al introducir diferentes alias para los personajes, la novela revela—a través de su estructura—la búsqueda de identidad manifestada por el deseo. *Farabeuf* expresa la inquietud del ser humano: *la incertidumbre de la existencia*.

La memoria como el despertar del placer y la confusión

Farabeuf enfatiza la memoria como elemento primordial para la construcción de la identidad y que, al mismo tiempo, es a través de la memoria de donde emana el deseo. Según el narrador, al principio de la *novela*, “[n]o debes olvidarlo porque sólo así será posible llegar a tocar el misterio de aquellos acontecimientos singulares que algo o alguien, tal vez una mano que se desliza sobre un vidrio empañado, trata de borrar” (15). En este pasaje se refleja la importancia de la retención de los recuerdos, ya que se especula que alguien o algo más desean manipular o erradicar los eventos clave para descifrar el misterio detrás de la verdadera identidad de los personajes. De igual manera, el texto denota la angustia del Dr. Farabeuf y de La Enfermera al tratar de recrear sus pensamientos internos y recuperar su identidad. De acuerdo con Villagómez Rosas, “[t]al vez un concepto clave en [la novela] sea la ‘evocación’ que recrea toda una atmósfera de nostalgia por ese instante de repetir” (201). En otras palabras, la *novela* expone la imposibilidad de dos *amantes* que desean repetir el acto carnal, pero no sin antes averiguar su propia identidad. De alguna manera, al intentar recobrar los recuerdos del pasado, el deseo se manifiesta mediante el ejercicio mental.

De esta manera, en *Farabeuf* se alude al precepto de discontinuidad que Bataille expone en su libro. La discontinuidad ejemplifica la separación de los individuos, lo que ocasiona que no haya un reconocimiento total del Otro. En lo sexual, Bataille sostiene que

el coito es la instancia donde se funden los amantes, lo que ocasiona que el yo y el otro puedan experimentar el éxtasis. No obstante, terminada la sensación orgásmica, el yo vuelve a alejarse del otro aceptando lo efímero de la existencia. Según el filósofo, “[a]long with our tormenting desire that this evanescent thing should last, there stands our obsession with a primal continuity linking us with everything that is” (*Erotism* 15). El ser sufre porque anhela perpetuar aquel éxtasis que lo mantuvo fuera de la vida cotidiana y expulsó el deseo que lo cohibía. Es por ello que la nostalgia es parte del sufrimiento y excitación, ya que le recuerda al ser el instante frente al otro y, al mismo tiempo, despierta otra vez el deseo.

Dentro de *Farabeuf* se muestra la desesperación de los protagonistas mediante preguntas como “¿[D]e quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?” (104) y “¿Quién es ése que en la noche nos invoca para su imaginación como la concreción de nuestro propio deseo insatisfecho?” (20). En la primera cuestión, se involucra el recuerdo de un cuerpo cuya presencia provocaba cierta pasión en los personajes y que, al desaparecer de sus vidas, sólo transmite un sentimiento de nostalgia. En cambio, en la segunda pregunta, existe un tema de índole ontológico, ya que se insinúa la posibilidad de cierta pérdida de identidad y pone en tela de juicio la existencia de los amantes. Sin embargo, también ilustra la urgencia por concretar un deseo insatisfecho a través de la imaginación mental, la cual trasciende de la *realidad*.

Sin embargo, *Farabeuf* también esclarece que la memoria puede ser ilusoria, ya que se basa en una representación de un yo central. Es decir, el ser humano que se proyecta en el mundo es distinto al que se encuentra dentro de la mente. En la misma entrevista con Bruce-Novoa, Elizondo arguye, “[e]n *Farabeuf* absolutamente todo pasa afuera, dentro de una realidad *supuestamente* objetiva que es la realidad del cuerpo” (énfasis agregado 54). En ese “supuestamente”, el autor trata de demostrar que el cuerpo

elabora una realidad sensible donde la mente puede ser trastocada.⁷ A través de la *novela*, se aprecia la confusión entre memoria y realidad, pues se alude a la posibilidad de ser entes imaginados. Sentencia el narrador, “Acaso fuera un sueño todo esto. Un sueño del que no despertaremos hasta que alguien, o algo, nos responda a esta pregunta que noche a noche nos hacemos: ¿de quién es este cuerpo que tanto amamos?” (Elizondo 83). No sólo se observa la incapacidad de discernir entre la realidad y el sueño, sino también exhibe la manifestación del deseo insatisfecho que los condena. Asimismo, ese cuerpo en cuestión permanece de incognito dentro de la volátil memoria de los personajes. Es así como los amantes—el Dr. Farabeuf y La Enfermera—sufren por la ausencia de aquel instante y cuya veracidad permanece incierta provocando su inalcanzable búsqueda.

Se sugiere que el Dr. Farabeuf y La Enfermera tuvieron un encuentro sexual después de aquel *instante*. Tras el episodio donde se narra la misión expedicionaria a China y el suplicio de Fu Chu Li, el narrador—posiblemente la consciencia del doctor— intenta evocar la imagen de la mujer (34-35). De alguna manera, otra vez se presenta el concepto de discontinuidad de Bataille. Ahora se vincula con la condición efímera de la existencia del cuerpo. De acuerdo con el narrador,

[Dr. Farabeuf], ¿la reconocería [a La Enfermera] usted en esa actitud de entrega, en ese abandono que va más allá de la vida, en ese solo instante en que, como 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 asépticamente, 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? (34-5)

El cuestionamiento de la consciencia incita a replantear la forma de relacionarse con la muerte. En esa pregunta a sí mismo, el Dr. Farabeuf reflexiona sobre la posibilidad de preservar el deseo, aún si el cuerpo de La Enfermera fuera un cuerpo en estado de

⁷ Más adelante en la entrevista Elizondo alude al lema cartesiano, *cogito ergo sum* (“Pienso, luego existo”) (56).

descomposición que expulsara secreciones corporales. A través del cuestionamiento, Farabeuf recrea aquella sensación nostálgica que le remonta hacia al *instante* máximo donde ambos extremos de la existencia (la vida y la muerte) se entrelazan para que él intente llegar al orgasmo.

De esta manera, la realidad del cuerpo es transitoria dentro del colectivo, ya que está destinado a morir. El individuo como un ente funcional en el mundo deja de existir; sin embargo, sigue en la memoria del amante. Argumenta Villagómez Rosas, “[u]n vínculo más establece; tanto el deseo sexual como el apetito de la mosca sacian con el cuerpo humano como fuente de placer: vivo, muerto y aún después de muerto, es decir, cuando sea carroña, el cuerpo seguirá siendo objeto erótico, por lo menos en la nostalgia del recuerdo” (198). En este sentido, el deseo sexual trasciende las fronteras entre la vida y la muerte porque involucra un aspecto íntimo de la consciencia humana (ej. la memoria) (Bataille 29). Sin importar que el cuerpo se desvanezca y sea alimento para gusanos (*Erotism* 97), este refleja la manifestación del deseo. De esta manera, Elizondo esclarece que el cuerpo sólo es médium para desarrollar y trasgredir la realidad cotidiana que aprisiona al ser humano.

No obstante, aún se mantiene la pregunta, “¿[d]e quién es ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?” (104). No sólo se debe recurrir a la memoria para reestablecer ese instante, sino también hay que buscar en los archivos íntimos. En el mismo episodio donde se narra la misión de evangelización, Farabeuf actúa como un abate y también como “photographe-correspondant de la revue scientifique *La Nature* de Paris” [fotógrafo-corresponsal de la revista científica *La Nature* de París] (33).⁸ Es ahí donde Farabeuf fotografía el *instante* donde Fu Chu Li, el supliciado, muere a merced de la tortura china (*Leng T'ché*). De esta manera, la fotografía del moribundo es el retrato

⁸ Traducción propia.

que deambula en la mente de los testigos, el abate (el Dr. Farabeuf, él, maestro) y la hermana Sor Paula (La Enfermera, ella, Mélanie Dessaignes de Honfleur) (31-3).

El instante en la memoria: sexo y muerte

La fotografía del supliciado Fu Chu Li es el epicentro de la *trama* en *Farabeuf*. A partir de la muerte del supliciado, los personajes quedan extasiados por el goce que experimentan. Sin la fotografía de Li, la búsqueda del *instante* no se llevaría a cabo y seguirían atormentándose con el vago recuerdo. En la entrevista con Karl Hölz, Elizondo reafirma su fascinación estética al mencionar el vínculo entre la fotografía y la muerte: “[C]ultivo la fascinación ese momento [la muerte] porque la fotografía del suplicio—que capta ese momento—es el punto de partida de todo el libro. Todo lo que pasa en ese libro pasa a partir de la visión de la fotografía [y] forma parte del texto y es legible en tanto que ‘ideograma,’ o sea como la representación escrita de una idea [...] una palabra (122).⁹ En este contexto, la fotografía de Fu Chu Li desglosa las acciones que giran alrededor del texto entre La Enfermera y el Dr. Farabeuf. Su función es incitar la memoria en los personajes para que sean capaces de lograr el orgasmo. Ahora, como menciona Elizondo, la fotografía representa una palabra. Sin embargo, ¿cuál palabra: muerte u orgasmo o sexo? De ahí se puede apreciar el comienzo de la travesía mental que emprende tanto el Dr. Farabeuf como la Enfermera.

El suplicio de Fu Chu Li ocurre en el espacio público, ya que la fotografía revela cómo se amalgama la gente en torno al cuerpo desgarrado. En cierto modo, Elizondo alude a la idea de la muerte como ritual en Bataille. En la introducción de *Erotism*, el crítico explica cómo la muerte se convierte en un ritual que trasgrede la realidad cotidiana de los espectadores (23). Más adelante, en el capítulo 7, esclarece que es en el rito donde

⁹ En su *Autobiografía precoz*, Elizondo expresa su fascinación con la fotografía de Li: “[u]na experiencia singular vino a poner un acento todavía más desconcertante en mi vida [...] [e]ste 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” (43).

aquellos pueden relacionarse con el moribundo. Según Bataille, “[t]his sacramental element is the revelation of continuity through the death of a discontinuous being to those who watch it as a solemn rite” (82). Dentro de lo místico, se puede observar la exaltación de los espectadores al mirar el cuerpo mutilado del otro. Este fenómeno ocurre cuando la víctima abre su verdadera identidad ante los espectadores. En el contexto de Bataille, la continuidad alude a la comunión del yo-individuo con el otro porque comparten el instante donde trasgreden las barreras de la vida cotidiana. En ella, ambos pueden compaginarse, ya que experimentan el éxtasis de la ceremonia fúnebre. De esta manera, se interrumpe la distancia entre el yo y el otro en el instante de la muerte.

Es por eso que la fotografía del supliciado es muy importante porque es el vínculo que mantiene unidos al Dr. Farabeuf y a la mujer. Es el primer *instante* que origina la excitación de los personajes. Y es a través de la mirada que queda inscrita la imagen de Li en sus respectivas consciencias. De acuerdo con Villagómez Rosas, “[t]enemos que tomar en cuenta que la pupila funciona como la cámara fotográfica y que al momento de la muerte ha guardado esa imagen, ese instante único en que un ser humano es un agonizante” (198). En otras palabras, la mirada registra los instantes que tienen más impacto dentro del ser. Asimismo, los ojos transfieren la información que la mente discierne para almacenarla en la memoria. Así Farabeuf y la Enfermera se convierten en parte de la muerte de Li, puesto que al presenciar su muerte quedan expuestos a las sensaciones que la imagen provoca.

Por ejemplo, en el capítulo 8 se alude a la teoría de Bataille cuando una voz—quizás el doctor—le dice a la mujer que también ella participará en el rito. Según el narrador, “[t]u cuerpo se queda sólo en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y sólo tú participarás del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente” (132). En medio de la turba, la mujer

queda petrificada observando el suplicio. Con su mirada es capaz de participar en la muerte del hombre y guardar ese momento dentro de su ser. Sin embargo, el narrador también menciona que se *purificará* a través del sacrificio. En este pasaje, Elizondo intenta comunicar no sólo la representación del suplicio, sino también la angustia que recorre a los personajes. Asimismo, se revela a la muerte como la salvación ante la discontinuidad que se sufre durante la existencia. Y a través de la angustia donde abunda el éxtasis: “[a]nguish is what makes humankind, it seems; not anguish alone, but anguish transcended and the act of transcending it” (86). En este sentido, la angustia fomenta el deseo que el ser manifiesta durante su búsqueda insaciable. Ella misma es también la que ocasiona que los individuos imaginen un ideal que sacie su deseo. En el contexto de *Farabeuf*, la muerte sirve como vehículo que guía la existencia de aquellos que anhelan repetir la sensación orgásmica del instante. Es aquí, probablemente, la primera revelación del *deseo* latente de la mujer.

De esta forma, tras observar las imágenes violentas del ritual, los personajes desarrollan una especie de voyerismo. Sin embargo, la preocupación existencial de la mujer se agudiza. Por ejemplo, en la primera parte del capítulo dos, el lector puede apreciar un conflicto interno donde la mujer sostiene un tipo de monólogo. Entre sus pensamientos, existe la otra voz— que se supone es la del doctor Farabeuf—cuyo propósito es *ayudar* a recordar el instante. Pero, cuando la mujer comienza a narrar los hechos en la playa de Honfleur, el lector puede “asimilar” la identidad temporal de los personajes. Al regresar a la casa de playa, el hombre le devela la fotografía a la mujer (44). Y es en ese momento donde la imagen se convierte en el sello que los una permanentemente:

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 a 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. (Elizondo 44-5)

Se aprecia en este diálogo un sentimiento de nostalgia que entrelaza a los espectadores. Al ser testigos del espectáculo y grabar ese *instante* en la memoria, La Enfermera y Farabeuf desean volver a presenciarlo. Sin embargo, éste se disipa dentro de los resquicios de la memoria tras el paso del tiempo. Es por eso que Farabeuf cuestiona a la mujer porque de esa manera será posible renacer el recuerdo que permanece escondido dentro del inconsciente. De esta manera, la imagen de Li impregna a los personajes, lo que hace que proyecten su deseo mediante la *mimesis* de la mirada del supliciado. Es decir, ellos, de alguna forma, se convierten en Li porque a partir de ese instante están cara a cara con la muerte.

Tanto en la violencia como en el coito, el ser emprende una encrucijada mortal porque su identidad tambalea frente al otro. Así lo expresa Bataille: “[s]exual activity is a critical moment in the isolation of the individual. We know it from without, but we know that it weakens and calls into question the feeling of self” (*Erotism* 100). En la consumación del acto carnal o trágico, la violencia irrumpe con la discontinuidad de los personajes porque se involucran con el moribundo. Se inmiscuyen en la escena fúnebre, donde la imagen comunica la posible relación entre la muerte y la existencia; ambos convergen en ese instante. Es así como Elizondo trasmite la imagen que trastoca la

sensibilidad del lector. Por un lado, se observa la fotografía de un hombre cuyo cuerpo mancillado atrae la curiosidad de los espectadores. Por otro lado, se aprecia la excitación gradual de una mujer que titubea acerca de su identidad. Es así como Elizondo transmite un sentimiento de incredulidad en el lector. Como lo explica Alberto Moreiras en su artículo “Ars Potentior Natura”: “[E]l poder de la foto que *Farabeuf* glosa la construye en signo sagrado: lugar del horror y de la muerte, la foto es también lugar del éxtasis místico donde el sentido puede manifestarse” (170). En otras palabras, la fotografía enmarca la reacción corpórea de los individuos. Es la ventana hacia el instante que involucra el cuestionamiento de la identidad. Y cuando se disipa este momento, sólo queda la perpetuación de la muerte dentro de la memoria, donde cada vez que la nostalgia invade a los personajes, estos volverán a *vivirla*.

Preludio al Teatro Instantáneo de Farabeuf: La crisis existencial de la mujer

La conexión entre la fotografía y el instante es indispensable dentro del texto porque desemboca la crisis de identidad de la Enfermera. Es la fotografía de Li el médium que trastoca su visión del mundo y crea una confusión profunda dentro de su mente. Desde el comienzo, la mujer exhibe una angustia ligada a la imagen del suplicado. Como se ha mencionado, ella es testigo de la muerte del suplicado en el instante que Farabeuf lo fotografía. Después, en el capítulo 4, nuevamente se aprecia a aquel narrador que la incita a recordar ese momento. Dentro de un fragmento, el hombre vuelve a cuestionar a la Enfermera sobre si hubiera querido entregársele muerta. Como respuesta, ella alude a su propio reflejo, resultado del encuentro con Li. Es ente momento donde el hombre (Farabeuf) expone, “[R]ecuerdo la hora exacta en que te mostré la fotografía porque a partir de aquel momento tu mirada ha cambiado y ella o tú se ha vuelto un rostro impreciso, inidentificable, esperando para siempre, fijo en esa tabla mágica ante la cual está o estás sentada, la respuesta a una pregunta que ha sido olvidada”

(90). Aquí, el doctor recuenta la ocasión donde le mostró por primera vez la fotografía del supliciado a la mujer. Desde aquel evento, según el hombre, la mujer cuya mirada ya había observado a Li en el instante de la muerte, se vuelve un ente que carece de identidad propia, que espera una salvación absurda.

La problemática de *La Enfermera* recae en el desdoblamiento que su identidad sufre al observar tanto al supliciado como a la fotografía. Como Moreiras señala en su artículo, en la obra de Elizondo se aprecian elementos *ecfrásticos*, siendo el retrato del moribundo uno de ellos. La imagen transmite la muerte, ya sea literal o simbólica del *yo* porque frente a ella no se disipa. En *La cámara lucida* (1980) el crítico francés Roland Barthes elabora un tratado ontológico sobre la fotografía y su relación con el ser. A través del texto, el crítico esclarece que la fotografía desestabiliza la noción del ser porque la imagen actúa como un reflejo. Según Barthes, “[s]ea lo que fuere lo que [la Fotografía] ofrezca a la vista y sea cual fuere la manera empleada, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” (32). En este sentido, el ser vuelca su deseo en la fotografía, ya que anhela observar lo que él/ella quiere y no lo que se ilustra dentro de la imagen. No le interesa apreciar otros detalles más que el que se le ha planteado en su ser. Este fenómeno afecta de sobremanera a la mujer porque, tras ver la imagen del supliciado, se impregna de la esencia de la fotografía, causándole una gran angustia.

En este contexto, la imagen de Li será el reflejo de aquel gran espejo que se encuentra en la sala frente a la mujer. A partir del capítulo 2, como se mencionó, la Enfermera gradualmente sucumbe ante su ansiedad. Parece turbada, carente de cordura como resultado de la reminiscencia del recuerdo. Cada vez su *locura* se hace más notable a medida que avanza la lectura. Por ejemplo, en un fragmento del capítulo 4, la mujer vuelve a cuestionarse, esta vez aludiendo a la fotografía del suplicado. De acuerdo con ella, “[E]s 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?” (84). En la primera pregunta, la mujer se refiere a Li, cuya conexión se establece durante el ritual que presencia con Farabeuf aquel día. En la segunda, menciona la perpetuación de su imagen—a través del cuerpo de Li—en el espejo. Y en la tercera se aprecia el vínculo entre ella y Li, donde la fotografía, la cual actúa como espejo, congela el momento.

Este monólogo no sólo ilustra el miedo a la discontinuidad planteada por Bataille, sino también la cuestión de la identidad en Barthes. En *La cámara lucida*—de alguna u otra manera—Barthes alude al concepto que Bataille introduce en *Erotismo* cuando presenta la separación del *yo* ante la fotografía. Así lo menciona: “[L]a fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad” (40). En otras palabras, al fotografiarse, el individuo sufre una especie de multiplicidad debido a que la imagen denota a un yo distinto. Para la percepción del colectivo, éste mantiene su integridad física, sin embargo, él o ella se transforma en un ente distinto. Es un efecto psicológico donde el individuo es situado entre el antes y el después. En *Farabeuf, La Enfermera* experimenta esa sensación de incertidumbre en el capítulo 2. Tras cuestionarle sobre un panfleto acerca de *Las aguas del Leteo* (36), la voz interior aclara que la mujer desea olvidar aquella imagen. Sin embargo, también le aclara, “crees que [ese pasado] es el tuyo pero que no te pertenece mas que en el delirio, en la angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración se vuelve jadeante” (36). Aquí, la mujer lucha contra su propia conciencia porque titubea sobre si ese pasado realmente ocurrió y si era ella misma quien lo presenció o alguien más. Al apreciar la imagen,

intenta reconstruir los eventos de aquel día para tener cuenta de sí misma y averiguar quién fue antes de ser impregnada con la muerte de Li.

Sin embargo, siempre existirá la duda mientras esté aquella voz cuestionándola de manera repetitiva. Y es que el espejo/fotografía es la combinación que ilustra el conflicto de la mujer. En el capítulo 1, la mujer le exhorta a la voz que no siga interrogándola, ya que le causa un gran pavor. Primero le exige, “[e]s necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria. Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo” (23). En esta declaración, la mujer arguye la imposibilidad de discernir la veracidad de la imagen, puesto que admite desconocer si es parte de sus recuerdos o sólo de la imaginación. Asimismo, desacredita la capacidad de la memoria, ya que al mencionar “esa posibilidad de la memoria”, está infiriendo que la experiencia pudo ser falsa; desconfiar de la memoria es lo único factible porque al estar frente al espejo su reflejo se funde con la imagen de Li, lo que hace que también ponga en tela de juicio su identidad. Después, La Enfermera esclarece, “soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que he imaginado ser” (23). En este laberinto mental, la enfermera experimenta la fragilidad de su existencia al mostrar una actitud indecisa sobre su *yo*. Entretanto, es también en esta encrucijada mental donde se aprecia el *punctum* (Barthes 59), aquella sensación que lastima y actúa, dentro del contexto de Moreiras, como un fenómeno efrástico. En este flujo de identidad, La Enfermera pierde el curso de las acciones, ya que duda de su condición en la realidad. No sabe si es la mujer que contempla el espejo o un mero reflejo, o acaso Fu Chu Li.

Para La Enfermera, el reflexionar frente al espejo/fotografía es una manera de autoexploración cuyo proceso involucra un sufrimiento, puesto que la obliga a cuestionar todo su ser. Como exhibe Mayra Macías en su estudio de Nabokov, *La fantasía como*

poética de la perversión, “[e]l reflejo es un testigo insuficiente para la existencia por el asunto de la percepción, ese yo reflejado no se basta para la existencia, pues necesita la forma otorgada por el otro, la que no alcanza a apreciar desde el espejo ni en la sombra. El otro es quien relaciona (*relatio*) (*sic*), lo construye” (43). En otras palabras, el reflejo no basta para certificar la existencia del ser, ya que es un ente mutante que se transforma con el paso del tiempo. Sin aquel otro cuya función es complementar al ser, el individuo no puede satisfacer su propio deseo. Le es imposible alcanzar la plenitud porque está incompleto. De esta forma, la imagen de Li es quien persigue a la enfermera mientras se cuestiona: “¿Quién es ése que en la noche nos invoca para su imaginación como la concreción de nuestro propio deseo insatisfecho?” (Elizondo 20). En este sentido, la imagen ilustra la vacilación de los personajes—en especial la de La Enfermera—en torno a su identidad y, asimismo, su insatisfacción sexual. Pero, también es la angustia de la mujer que se proyecta al desconocer quién es y el por qué no puede asegurar que estuvo en aquella tarde cuando ocurrió el suplicio. Será entonces cómo el Dr. Farabeuf se encargará de que la mujer vuelva a recordar la muerte de Fu Chu Li, experimentar el orgasmo total y, de alguna manera, recuperar su identidad.

La representación de lo macabro: *El Teatro Instantáneo de Farabeuf*

En su tesis doctoral *Sacred Eroticism*, Juan Carlos Ubilluz describe al doctor Farabeuf como “[t]he instigator to transgression, the erotic technocrat who must lead the female subject to the experience of the sacred” (143). En este sentido, el hombre es quien debe guiar a la mujer hacia el éxtasis sagrado a través de la manipulación, ya que èste siempre le insiste que recuerde el momento donde Fu Chu Li es supliciado. Por ejemplo, desde el capítulo 2, el hombre empieza a cuestionarla y en su intento por hacerla recordar, le insinúa: “[a]spiras 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 mulsos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?” (36). En este pasaje, no sólo se ilustra el conflicto interno que la mujer sostiene con su otro-yo, sino también la intromisión de Farabeuf, lo que hace que ella titubee sobre sí misma. Asimismo, el cirujano equipara a la mujer con el supliciado, haciéndola más accesible para la aplicación de los cortes en su cuerpo.

Para cumplir su deseo, Farabeuf se aprovecha de la vacilación de La Enfermera utilizando la fotografía de Li y la velada en la casa de playa en Honfleur. Como se ha mencionado, el texto sugiere un encuentro sexual en el primer capítulo después del ritual fúnebre. De igual manera, el recuerdo del supliciado se mantuvo inhibido en el inconsciente de los amantes años después de la misión expedicionaria. Sin embargo, en el episodio de la casa de playa, la Enfermera y Farabeuf caminan por la orilla cuando ella levanta una estrella de mar, cuya textura la perturba porque evoca al supliciado. Es entonces que Farabeuf le pregunta: “Tú lo recuerdas ¿no es así? Pero tu memoria no alcanza más allá de aquel rostro. Quisieras olvidarlo. Quisieras olvidar la sensación que producía aquel objeto oceánico, putrefacto, entre tus dedos” (15). En este encuentro se aprecia la reminiscencia del rostro de Li en los pensamientos de la Enfermera. Además, se ilustra su perturbación, puesto que la estrella de mar exhibe la misma forma que la de Li al momento del suplicio.

En este sentido, no solo el espejo y la fotografía están unidos, sino también la estrella que La Enfermera recoge de la arena. El equinodermo es en cierta manera otro espejo el cual manifiesta el deseo de la mujer. De acuerdo con Ubilluz, “[t]he starfish and the photograph are signs of death/jouissance that allude to the truth of the woman’s desire” (148). En este contexto, tanto la estrella de mar como la fotografía aluden al instante donde los amantes sostienen relaciones sexuales. Es preciso también señalar que,

según la teoría *batailliana*, el orgasmo se equipara con la muerte porque significa romper con la vida discontinua. De esta manera, la estrella es la premonición de la muerte de la mujer, ya sea espiritual o literal. Es por eso que se aturde al recogerla y la lanza de nuevo al mar. No obstante, a pesar de que La Enfermera insista en reprimir ese recuerdo, Farabeuf sostiene su instigación: “[e]s preciso que *yo* lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable” (énfasis agregado 15). En esta cita se observa cómo el doctor se autoproclama *salvador* de la identidad de la mujer. Detrás de aquella obstinación, Farabeuf esconde su propio deseo insatisfecho y utiliza a la mujer como el médium para alcanzar la satisfacción. Será aquí donde el doctor fungirá como su guiador hacia la sensación orgásmica de aquel instante y, al mismo tiempo, será el verdugo que deba conducirla a la ceremonia macabra.

El doctor Farabeuf monta el “Teatro Instantáneo” (57) enfocándose en La Enfermera y en su incertidumbre. Para ello, el doctor aprovechará sus dotes de cirujano para ilustrar la relación entre la fotografía y el proceso quirúrgico. Al actuar como fotógrafo de la revista *París* durante la misión expedicionaria, Farabeuf pudo mantener un buen conocimiento de las técnicas fotográficas (33). De esta manera, al manipular, ajustar o mutilar las fotografías, el doctor las asemeja al cuerpo humano. Como explica Barthes en su libro, el fotógrafo también desempeña una operación quirúrgica (41). En el prólogo a la traducción en castellano, Joaquim Sala-Sanahuja introduce el postulado de Barthes: “[c]omo si el fotógrafo fuese en el límite un taxidermista de ese haber existido, con la sola diferencia de que el fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos, no interviene en ellos, en su interior, sino que nos los presenta tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica” (23). En otras palabras, el fotógrafo actúa como el exponente del instante, ya que se encarga de plasmar ese evento que sucede en el tiempo. Además, postra ante los individuos un cuerpo que solamente

puede ser alterado dentro de la memoria. Similarmente, Farabeuf fotografía al supliciado Fu Chu Li en el instante que muere y no manipula la imagen en sí; al contrario, la mantiene intacta y sólo la usa para que la mujer la descomponga dentro de sí misma.

En una de sus clases, algunos alumnos—se desconoce si éstos son reales o ficticios—le exhortan al doctor Farabeuf describir el proceso fotográfico. En una primera instancia, el cirujano divaga entre su aventura con la misión expedicionaria y otros detalles carentes de importancia. Pero, tras la insistencia de su clase, Farabeuf explica la relación entre la fotografía y la muerte: “[f]otografiad a un moribundo—dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero 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—dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere” (Elizondo 27). En este pasaje, se encuentra un paralelismo entre la operación quirúrgica y el efecto fotográfico. Aquí, el doctor Farabeuf, como esclarece Barthes, utiliza la cámara como un instrumento que punza en un cuerpo. El *flash* del aparato sirve como una cuchilla que ocasiona una herida en el ser. Sin embargo, la toma fotográfica—al igual que la cirugía—debe ser precisa en el instante de la muerte, puesto que si se anticipa al momento, el cuerpo seguirá con vida, pero no tendrá ese efecto ecfrástico que evoque la fascinación. En cambio, si el fotógrafo demora en su cometido, se perderá ese instante en los rincones del inconsciente donde será más difícil que reluzca otra vez. Es por eso que Farabeuf utiliza la imagen de Fu Chu Li como boceto para su *mise-en-scène*, cuyo objetivo es saciar su deseo mediante la excitación de La Enfermera.

Será entonces que el doctor Farabeuf encamine a la mujer a la ceremonia-ritual de la muerte. Para Elizondo, el hombre es aquel que somete y ejemplifica al sádico que

procura deshacer las barreras para acceder a la excitación y, por ende, infligir dolor a su víctima. Inclusive, si la tortura resulta en la muerte de la mujer, este parece darse por satisfecho. Es en la segunda mitad del texto donde el lector aprecia la temática del *Teatro Instantáneo*, cuya finalidad es representar la fotografía de Li y, de alguna manera, consumir el orgasmo. Pero, a través de éstos, se manifiestan las verdaderas intenciones del doctor Farabeuf. En uno de los fragmentos del capítulo 6, Farabeuf, dentro de la encrucijada existencial de la mujer, le narra su fantasía: "...abrirías aquella puerta y penetrarías silenciosa, abandonada al espanto y a la delicia de una seducción que apenas lograbas imaginar, sí, penetrarías en aquel cuarto sin decir una palabra, sin implorar clemencia, como quien se dispone a cumplir con los términos de un convenio" (Elizondo 118). Aquí, el doctor Farabeuf imagina a la mujer caminar hacia aquella puerta donde se esconde aquel secreto que los une y que, si llegarán a develarlo, un éxtasis de pasión los corrompería. Asimismo, describe a una mujer carente de voluntad propia, hipnotizada por la sensación de suspenso y obligada por algún tipo de acuerdo con el cirujano.

Después, Farabeuf admite que "[l]a seguiría, con las manos en alto, enfundados los dedos en el hule tenso de aquellos guantes color de ámbar, silencioso también, prefigurando lentamente en mi mente tu abandono y tu entrega, tu muerte" (118). Este pensamiento ilustra la preparación del ritual donde la mujer será la sacrificada para satisfacer al cirujano. Bajo el pretexto de la muerte como salvación, Farabeuf erige sus dedos como si fuesen un falo, listo para emprender la operación quirúrgica llamada coito (90). Es así como manifiesta su voluntad sin importar que la mujer esté de acuerdo con la ceremonia. Tan sólo la trata de consolar diciéndole que "todo es cuestión de un instante y el dolor es mínimo. Yo sé que estás dispuesta" (46). Al intentar mitigar la situación, el doctor aprovecha para engañarla, pues sabe que dentro de ella se encuentra el deseo latente que la fotografía busca emanar. De igual manera, es una forma de forzarla para

que no cuestione su autoridad y así pueda satisfacerse a costa de su orgasmo/muerte. Sólo queda averiguar si ese instante en verdad ocurre, ya que no se esclarece si La Enfermera, Farabeuf o los dos alcancen la sensación orgásmica.

Conclusión: ¿Consiguieron concretar el instante?

Para concluir es preciso hacer esta pregunta: ¿se consumó el instante? En *Farabeuf*, Elizondo no le concede al lector un final definitivo. En la entrevista con el autor, Bruce-Novoa le cuestiona que si “es posible leer los fragmentos fuera de orden, tal vez con la excepción del final” (53). Dada la construcción interna del texto, el lector luce confundido porque no sabe quiénes son los interlocutores ni la identidad de cada personaje. Entonces Elizondo esclarece, “Sí. Inclusive el final y el principio [...] [c]omo no hay un transcurso de tiempo en *Farabeuf*, puesto que es un instante, es indistinto. No hay ni principio ni final. Es una forma instantánea del mundo” (53-4). En este sentido, el texto se convierte en un mero ejercicio mental que no responde al tiempo histórico ni al social, sino está más ligado a la condición humana. Es decir, todas las acciones pasan simultáneamente en ese breve periodo donde varias voces se convergen, lo que aviva la confusión del lector. Es así como el texto, según lo sugerido por Romero, se somete al lector cuya tarea es averiguar si La Enfermera y Farabeuf o sólo uno de ellos alcanzó el orgasmo.

Existen pistas que hacen al lector titubear sobre la consumación del instante. Primero, dentro de la capítulo 6, donde la ceremonia está a punto de comenzar, el narrador—quizás esta vez La Enfermera—asegura que es “víctima de una confusión engañosa” (128). Entra la sospecha en el lector, puesto que ya no sé está seguro si el espectáculo se realizará. Después, en la siguiente oración, se menciona que “[e]l Teatro Instantáneo de Farabeuf es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda” (128). En otras palabras, la representación del ritual, la *mise-en-scène*,

parece ser un fruto de la imaginación del doctor. No se puede fiar de la veracidad del ritual, ya que sucede dentro de la mente de *Farabeuf*. No obstante, el lector aún no puede discernir entre la realidad y la fantasía porque los interlocutores se encargan de brindarle al texto cierta veracidad. Tal es así que todavía puede existir la posibilidad de que La Enfermera sí haya sido ultrajada.

Es preciso esclarecer que el suplicio y la fotografía de Li sí ocurrieron tanto en la historia como en el texto (Romero 404). Hasta en este detalle, el lector se muestra indeciso, ya que sólo está la fotografía y su único sustento es la bitácora de la misión expedicionaria (Elizondo 33-5). Pero, quizás la pista más reveladora que sugiere la imposibilidad del instante es el juego que sostienen los amantes al margen del espejo. En diversos fragmentos se ilustra la frustración de los protagonistas al no poder besarse frente al espejo. Según el narrador—posiblemente Farabeuf—, “[h]emos jugado a encontrar nuestras miradas sobre la superficie de aquel espejo—nos hemos comunicado, hemos tocado nuestros cuerpos en aquella dimensión irreal que se abría hacia el infinito sobre el muro manchado y surcado de pequeños insectos presurosos” (49). En este pasaje, la pareja entabla una especie de fantasía erótica donde la imaginación impulsa las acciones. Nunca estarán en contacto porque el espejo cuya función es engañar al ser y desdoblar su realidad repelerá cualquier intento. A pesar que la lectura insinúe que a los personajes sólo les queda imaginarse a sí mismos realizando el acto carnal, aún no certifica la imposibilidad del instante.

Entonces, la última pregunta sería: ¿Qué más queda? Al final nunca se esclarece si tanto el hombre como la mujer pudieron concretar el instante. De igual manera, tampoco se asegura la muerte u orgasmo de La Enfermera. Sólo se menciona, “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” (Elizondo

80). En medio de este suspenso, el lector es incapaz de averiguar lo que sucede, ya que detrás de la puerta se desconoce si durante el “minuto nueve segundos” (clara alusión a una posición sexual) se presenta la muerte de La Enfermera o si es la consagración del instante (orgasmo). Es así como Elizondo condena al lector en una *mise-en-abyme* donde en una búsqueda implacable tendrá que recolectar todas las pistas y darle sentido al texto.

Farabeuf o la crónica de un instante es un texto cuya estructura pone en tela de juicio la veracidad del relato. En múltiples ocasiones se mencionan distintos interlocutores que el lector no sabe quiénes son los que narran las acciones dentro del texto. Asimismo, la fragmentación de la *novela* parece ilustrar una gama de confusiones que padecen los protagonistas. De esta manera, *Farabeuf* expone dos postulados importantes: la fragilidad del ser humano ante el instante de la muerte y su imposibilidad de compaginarse con el otro-amado. Elizondo alude a la discontinuidad que Bataille ya había exployado en *Erotism* a través de la angustia que tanto el doctor Farabeuf y La Enfermera experimentan cuando desean recordar el instante en que el supliciado Fu Chu Li muere. La *novela* también sentencia trágicamente que el ser humano no está seguro dentro de su mente, puesto que cada el instante certifica la existencia efímera de éste. Sólo queda aceptar que el ser no es una entidad concreta, sino una amalgama de vagos recuerdos y experiencias inhibidas en el inconsciente (Durán 162). Y en este sentido, el ser deambula bajo la sombra de la existencia susurrando esta interrogación: “¿Recuerdas?” (Elizondo 21). Entretanto, se amanece como La Enfermera: un ente en busca de su identidad perdida para poder vivir en plenitud, sin importar que la última instancia sea la muerte.

CAPÍTULO II

LA PUESTA EN ESCENA DE UN INMINENTE FINAL EN *SALON DE BELLEZA*

(1994) DE MARIO BELLATIN

Salón de belleza: introducción hacia la estética y discurso

Dentro de la teoría *batailliana*, existe la premisa que el *erotismo* es una cuestión ontológica en el ser humano. Al tratarse de un aspecto interno del individuo, el *erotismo* es subjetivo, ya que cada ser humano responde de manera diferente ante el objeto de deseo. Según Bataille, “[t]he object of human sexual desire, the object that excites this desire, cannot be defined in a precise way. In its form it is always an arbitrary conception of the mind, a kind of cerebral caprice—yet it is universal!” (*The Accursed Share* 29). En otras palabras, el objeto de deseo es difícil de definir, ya que se trata de un fenómeno psicológico. El ser idealiza a ese objeto, ya sea físico o mental, para complementarse y saciar un vacío interno. Sin embargo, al no poder alcanzar ese objeto, no le queda más que tratar de trasgredir cualquier límite—siempre y cuando esté dentro de la existencia humana—que se le presente. Al saber que su existencia es efímera, el concepto de lo erótico ayuda al ser a mitigar su pesar y, paradójicamente, agudizar su angustia al no poder tener a ese objeto de deseo, lo cual Bataille llama *Lo imposible*.

En términos estéticos, el filósofo también expone que el objeto varía de acuerdo a los gustos personales, pues aunque el cuerpo-físico sea factor en la selección de pareja, éste quedará en segundo término ante el yo-psicológico (*Erotism* 32). Por ejemplo, Bataille presupondrá lo que después esclarece en un capítulo dedicado a la belleza: “[B]eauty is none the less subjective, varying according to the inclinations of those

assessing it” (*Erotism* 143). En este sentido, lo estético deriva de no sólo una inclinación personal, sino también es importante la formación socio-cultural del individuo. Al considerar la concepción social en torno a la belleza, Bataille arguye que la noción de lo estético se desarrolla durante la transición crucial entre lo animal y lo humano. Mientras el filósofo explica la negación del hombre hacia su parte animal, también declara, “[w]e cannot even know if excrement smells bad because of our disgust for it, or if its bad smell is what causes that disgust” (*TAS* 67). Con este comentario, Bataille intenta reforzar su explicación sobre la belleza al ilustrar la vacilación con respecto a lo impuro. En ese pasaje, se entrevén dos posibilidades: 1) la repulsión hacia lo impuro se aprende a través de las normas sociales o 2) el desdén hacia lo grotesco se origina a través de la experiencia sensorial (ej. tocar, olfatear, etc.). Bajo las explicaciones que Bataille enumera, es posible analizar la novela del México-peruano Mario Bellatin, *Salón de belleza* (1994)¹⁰, donde el concepto de la belleza se transfigura gradualmente con la transformación de un salón hacia una especie de lazareto, en el cual imperarán las imágenes grotescas.

Detrás de la narrativa de Bellatin, se describen escenarios realistas y con cierta crítica social. Se puede observar en obras como *Damas Chinas* (1995) y *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) donde ambos narradores—omniscientes—construyen unos relatos en los cuales se aprecia a un doctor, alejado de su familia y que sacia su deseo sexual con prostitutas, y a un joven, quien describe situaciones violentas que ocurren en su comunidad, respectivamente. A través de estos detalles, la crítica trata de interpretar los textos del autor como manifiestos políticos cuyos mensajes son atacar y concientizar al colectivo sobre la violencia y la marginación que sufren algunas minorías. No obstante, Bellatin asume una postura similar a la de Elizondo en torno a la política.

¹⁰ Todas las citas corresponden a la edición de Tusquets, México, 2014.

Como señala Diana Palaversich en el prólogo a *Obra reunida*, “el compromiso de Bellatin no es político sino estético” (14). En otro contexto, si bien es posible encontrar una crítica hacia la sociedad moderna (en especial la latinoamericana), el objetivo de la narrativa de Bellatin es transmitir un efecto estético que conmueva al lector y lo obligue a reflexionar sobre temas de índole ontológico.

Más que un discurso político, la narrativa de Bellatin podría ser un ejercicio literario donde la palabra misma sea la que construya el discurso y las actitudes de los personajes. Asimismo, los personajes y las situaciones dentro de la narración mantienen cierta autonomía frente al autor, ya que se intenta demarcar una línea entre él y su obra. De ahí, su compromiso estético ilustra su afán por fabricar una estructura peculiar, caracterizada por el desdén hacia la típica estética de la novela. Como sugiere Palaversich, “[l]a narrativa de Bellatin se caracteriza por las historias circulares, bifurcantes o truncadas y un ambiente enrarecido poblado de seres anómalos cuyos cuerpos extraordinarios—castrados, paráliticos, podridos por la vejez o la enfermedad, cuerpos que se mutan de hombre a mujer—constituyen la norma” (Bellatin 11). En este sentido, la obra de Bellatin comunica una especie de laberinto mental que el lector deberá descifrar, obligándolo a participar en la obra. De igual manera, los “seres anómalos” no sólo incomodan la sensibilidad del público, sino también contribuyen de manera crucial en la estética del texto. Al tratar de deslindar su narrativa de la estructura general de la novela, el autor desea mantenerse al margen de su obra, siendo así el lector quien se encargue de desglosar el discurso.

Entre las obras de Bellatin se encuentra *Salón de belleza* cuya narrativa ayuda al lector a desarrollar una gama de interpretaciones mientras disfruta del texto. Similar a lo que Elizondo arguye en la entrevista con Bruce-Novoa, Bellatin condena la insistente inclusión de la figura del autor al momento de analizar la obra. Según en una entrevista

con Óscar Garduño, el escritor aclara: “seguimos con la idea del autor alumbrando u oscureciendo el libro, cuando en realidad es el texto el que debería desprenderse, porque precisamente son éstos a los que vamos a recurrir una y otra vez, los que nos van a acompañar siempre” (par. 38). En este pasaje, Bellatin aboga por la autonomía del texto al momento de la lectura, pues asevera que la figura del autor lo limita mediante la instauración de un significado concreto. En otras palabras, a pesar de que la obra pueda reflejar aspectos personales del autor, éste no debería dominar o influir en la interpretación del texto.

De esta manera, Bellatin motiva al lector a que “sea copartícipe en la creación del libro” mientras le proporciona “los mínimos elementos para que el silencio sea el que hable” (par. 30). En otro contexto, la obra—a través de su interioridad—representará un ejercicio mental y literario para el lector, ya que éste se encargará de descifrar y desenmascarar las pistas y los símbolos que el autor deje dentro del texto (Palaversich 31). Asimismo, como sostiene Moreiras acerca de Elizondo, en la narrativa de Bellatin se busca un efecto ecfrástico donde, además de las palabras, las imágenes o representaciones también penetren en la sensibilidad del lector. Otro aspecto que también caracteriza la narrativa de Bellatin, y que resulta ser un desafío para el lector, es la confusión entre la ficción y la realidad. Por ejemplo, en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, no se sabe quién narra las escenas de esa “obra teatral,” pues al lector se le presenta a un equipo de vóley sin los dedos de la mano derecha o a un niño desnudo que es exhibido en público por su madre. Sin embargo, dentro de esta obra, los críticos han querido demostrar un paralelismo o alusión hacia las violentas dictaduras comunistas del siglo pasado (Palaversich 33).¹¹ En este sentido, mediante la estructura de su obra, Bellatin traza

¹¹ Palaversich vuelve a mencionar en el prólogo a *Obra reunida* cómo los críticos han querido observar un trasfondo político en *La escuela del dolor* (Bellatin 13).

una serie de engaños, pues de manera intencional incluye detalles que trastocan la visión del lector y lo obliguen a participar en la elaboración del texto.

A través de la crónica de un *cross-dresser*, se edificará el discurso de *Salón de belleza*. Durante su narración—como se podrá observar en este análisis—se aprecia la vacilación entre lo real y lo ficticio. Mediante el uso de la crónica, Bellatin parece facilitar la creación de un relato fundado por medio de la memoria de un hombre cuya salud física es diezmada por una terrible enfermedad. No obstante, como se apreció en el capítulo dedicado a Elizondo, la memoria puede tergiversar la realidad, ya que el individuo es capaz de moldear las experiencias en acorde con su visión del mundo. Detrás del concepto de crónica, el escritor mexicano Juan Villoro en el prólogo a su libro *Safari accidental* (2005) expresa: “[l]a realidad, que ocurre sin pedir permiso, no tiene por qué parecer auténtica. Uno de los mayores retos del cronista consiste en narrar lo real como un relato cerrado (lo que ocurre está ‘completo’) sin que eso parezca artificial” (18). En otras palabras, a través de la crónica, el individuo puede manipular los detalles del suceso con base a su propio criterio. No necesariamente debe asumirse que está mintiendo; más bien, está contando su versión personal y, durante la lectura de este testimonio, el lector decidirá si confiar en la palabra del cronista. De esta manera, Bellatin ilustrará la función de la memoria del protagonista en la fabricación de una especie de *mise-en-scène* donde el relato sea como una fotografía que plasme la inquietud ante la tácita espera de la muerte. Existen tres aspectos que englobarán la presencia de la angustia: la transformación del salón, la marginación del colectivo gay, y la muerte como purificación.

Parte 1: Salón de Belleza

En el imaginario de *Salón de belleza*, la memoria del protagonista desempeñará un rol muy importante, ya que brinda al lector detalles imprescindibles para el análisis del

texto. Cabe resaltar que el personaje *cross-dresser* atestigua la transformación del salón de belleza a un “Moridero” (Bellatin 11), la muerte de los peces y los huéspedes, la discriminación hacia los enfermos y, posteriormente, espera su inevitable muerte.

Mediante un tipo de crónica, el personaje estilista comunica la angustia que lo carcome al verse incapaz de regentar su local y, al mismo tiempo, recuperarse de la enfermedad que lo ataca. Según el personaje, “[M]ientras pienso cuál puede ser el futuro del Moridero, trato de mantener la mente y el cuerpo ocupados cuidando de los huéspedes. Tengo algunas ideas, pero no sé si tendré la fuerza suficiente para en su momento llevarlas a cabo” (Bellatin 68). En este pasaje, el dueño del establecimiento intenta ignorar el futuro de su negocio, ya que está consciente de que quizás no sobrevivirá a la infección. Además, aunque trate de formularse alguna esperanza de recuperarse y reestablecer su local, admite carecer vigor para realizar todos sus planes.

Dentro del discurso estético de la *nouvelle* también se aprecia la exclusión y discriminación del colectivo gay. A pesar de que Bellatin argumente que su obra no está influenciada por una agenda política, se encuentra en *Salón* un trasfondo sociopolítico mediante el rechazo social de los infectados. Por ejemplo, el narrador admite sufrir el desprecio de su madre mientras cuenta sobre su llegada a la ciudad antes de establecer el salón: “[e]n esa época me había escapado recientemente de la casa de mi madre, quien nunca me perdonó que no fuera el hijo recto con el que ella soñaba” (Bellatin 45). Aquí, el desaire de su mamá lo obligará a buscar un trabajo y separarse de su antigua comunidad para obtener cierta libertad. Asimismo, al inicio de la historia, el protagonista estilista esclarecerá que a las personas infectadas con una enfermedad desconocida (que se especula sea el SIDA) se les negará la asistencia médica en los hospitales porque el personal teme la propagación del mal (Bellatin 15). Además, asegurará que aquellos que

logran escapar de la violencia de los *Matacabros*¹² u otros asaltantes quedan peor (Bellatin 15), ya que están a merced de la muerte en las calles como consecuencia de las heridas y la negligencia de las autoridades. Con la creciente violencia en contra de este colectivo, el narrador inicia la futura metamorfosis del salón hacia el infame *Moridero*.

Mucho antes de que el salón se transformara en un lazareto, su ubicación ya lo excluía del ámbito social. En otras palabras, al estar alejado de la ciudad y establecerse en una zona marginada, el local está destinado a operar clandestinamente.¹³ Se puede especular que, mediante las descripciones geográficas que hace el narrador (24), sólo las vecinas frecuentan el local. Lejos de la ciudad y de los posibles ataques de las pandillas, el salón será como una especie de refugio donde las mujeres y—especialmente—el narrador y sus amigos intentarán *trasgredir* las reglas de la vida cotidiana y del tiempo. Primero, declara que “[s]ólo a las mujeres parecía no importarles la atención de unos estilistas vestidos casi siempre con ropas femeninas” (Bellatin 23).¹⁴ En este pasaje, el narrador ilustra lo tranquilas que se muestran las mujeres ante sus presencias. También, se expone la ausencia del prejuicio que aquellos *cross-dressers* acarrearán por desviarse de la estética social. De esta forma, como sugiere Lulú Rubio en su artículo “De la vanidad a la agonía” (refiriéndose a Bajtín y, probablemente, haciendo eco a Bataille), “[l]as leyes que operan dentro del salón son las leyes de la libertad y la felicidad” (par. 9).¹⁵ En este sentido, Rubio expone que la libertad de ambos colectivos está sólo dentro del salón.

¹² El *Diccionario de la Real Academia Española* define la palabra *cabro* como “niño, joven [usado coloquialmente en Chile]”. Por otro lado, el *diccionario de americanismos* de la Asociación academias de la lengua española en su primera entrada la define como “hombre homosexual [col. en Perú].”

¹³ Es necesario clarificar que el *Moridero* sí trabajará bajo la clandestinidad. Por su parte, el salón sólo estará alejado de la ciudad, pero opera de manera habitual.

¹⁴ Judith Butler explica en su libro *Bodies That Matter: On discursive limits of “sex”* que la conceptualización del “sexo” es una construcción social que se regula mediante las normas sociales (1-2). En este contexto, los estilistas están forzados a disfrazarse sólo en el salón o a escondidas, ya que si lo hacen públicamente, serán atacados.

¹⁵ Rubio después aclara que “en estos sitios [como el salón de belleza] la fuga de la vida ordinaria es temporal y transitoria, dura mientras se permanezca dentro de la cápsula que forman dichas puertas y paredes” (par. 11). En otras palabras, sólo es posible experimentar la “libertad” (o en este caso *petite-mort*) en los espacios cerrados. Bataille también lo menciona en su concepción de lo sagrado (*TAS* 93).

Fuera del local cada uno es excluido de diferentes maneras y, al mismo tiempo, vuelven a seguir con su cotidianeidad (separados del otro).

Desde este ángulo, se puede profundizar sobre la insistencia del narrador en mitigar la angustia que provoca el advenimiento de la muerte. Por ejemplo, para brindarle más vitalidad y frescura a su salón, lo decorará con “peces de distintos colores” (Bellatin 11). En este aspecto, las peceras contribuyen al espacio íntimo donde los estilistas y las mujeres puedan ser “libres” porque aligeran la carga emocional que ambos colectivos sufren. No obstante, los acuarios forman parte de la búsqueda de *lo imposible*, pues más adelante el narrador asegura tener la intención de producir un efecto fotográfico dentro de su local. En otras palabras, mediante el reflejo de las peceras, se le presentará el anhelo de suspender el tiempo para poder plasmar la belleza de las clientas. De acuerdo con el personaje estilista, “[d]esde el primer momento pensé en adornarlo con peceras de grandes proporciones. Lo que buscaba era que mientras eran tratadas las clientas tuvieran la sensación de encontrarse sumergidas en un agua cristalizada para luego salir rejuvenecidas y bellas a la superficie” (25). En este sentido, lo que comenzó como una estrategia comercial para atraer más clientela se transformaba en una especie de efecto visual cuyo fin será exponer el deseo de la inmortalidad (o al menos desafiar los embates del tiempo).

Sin embargo, el júbilo que las mujeres experimentan cuando visitan el salón es efímero. Cuando salen de él, ya maquilladas o con un corte de cabello, pueden lucir más jóvenes hasta que después necesiten volver para repetir el proceso. De esta forma, se entrevé la esperanza de aquellas señoras que sufren la angustia de su trágico devenir, ya que sólo de manera temporal se alejan y, paradójicamente, aproximan a esa sensación de muerte. Según el narrador, “[l]a mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquellos cutis gastados era visible una larga agonía que se vestía de

esperanza en cada una de las visitas” (Bellatin 30). En otras palabras, aunque se aprecie el paso del tiempo y la muerte en sus rostros, las mujeres aún se rehúsan aceptar su trágico desenlace. A través de esta imagen, se puede observar lo que Bataille menciona acerca del *erotismo*: el ser que se arraiga a la vida en el momento de la muerte (*Erotism* 12). Quienes acuden al salón ocultan la esperanza de embellecerse para disfrazar el pesar de la vida cotidiana y su agitación. Similar a lo que sucede en *Farabeuf* con el suplicio de Li o la obra del anfiteatro, el salón posibilita la atestiguación de la muerte por medio del tratamiento estético que las mujeres gozan.¹⁶

Si en el texto de Elizondo, el centro de la narración se desarrolla en torno a la fotografía del supliciado chino Fu Chu Li, en *Salón las peceras* (y en especial los peces) establecerán una especie de guion. De esta manera, el protagonista prestará más atención a los acuarios, ya que visualiza dentro de ellas una especie de paralelismo con los acontecimientos subsiguientes (ej. la admisión de los primeros huéspedes). Como sugiere Rubio, “[d]entro de la idea de teatralidad, también podemos pensar en los acuarios como en un libreto o guión (*sic*). Curiosamente lo que se lee en el agua es reflejo de situaciones en el exterior” (para. 5). En este sentido, la preocupación del personaje estilista recae sobre lo que les pasará a sus peces, ya que primero consultará el estado de las peceras o tratará de conectarlos con una situación del Moridero antes de tomar alguna decisión.

Cabe mencionar que la relación entre los peces y el personaje estilista será crucial para el proceso de degradación del salón y futuro nacimiento del Moridero. Junto a esos sentimientos de impotencia—generados por el recuerdo de su otrora vida desenfrenada y

¹⁶ El establecimiento, ya sea como salón o Moridero, se convertirá en el espacio sagrado donde los cuerpos o las mujeres experimenten la suspensión de la vida cotidiana (del mundo profano, como sugiere Bataille). Como expone en *La literatura y el Mal*, “[e]s siempre la muerte - o por lo menos la ruina del sistema del individuo aislado a la búsqueda de la dicha en la duración- la que introduce la ruptura, ruptura sin la cual nadie alcanza el estado de trance” (45). En otras palabras, la sensación de muerte habilita al ser a olvidarse de su vida cotidiana para penetrar en el mundo del desenfreno. De esta manera, el salón y su espacio cerrado ayudará a las mujeres y, subsecuentemente, a los hombres infectados con la enfermedad aguardar, ya sea la “pequeña muerte” o la Muerte.

la actual responsabilidad como administrador y dueño del local—, el narrador contempla el deceso gradual de sus peces. Antes de admitir a su primer huésped de manera permanente, se percata de la muerte de sus primeros peces. Conforme al fenómeno de la estrella de mar en *Farabeuf*, los animales señalarán la premonición de la muerte, porque al transformarse y eventualmente perecer ilustrara la futura suerte del establecimiento. Por ejemplo, en la muerte de un pez macho el protagonista simula ser una especie de médico forense. Según su relato, “[d]e inmediato busqué el guante de jebe con el que teñía el cabello de las clientas y saqué el pez muerto” (12). Esta imagen no sólo ilustra la muerte del pez, sino también predice la nueva ocupación del estilista: un *enfermero*. Después, vuelve a repetir el proceso con la muerte de una hembra que yace en el fondo del acuario. A partir de estos sucesos, sus amigos le advierten que deje de comprar más peces, ya que creen podría ser un signo de mal agüero. Sin embargo, el personaje estilista decide ignorarlos y adquiere otros más (Bellatin 13). A medida que el relato avanza, la presencia (y ausencia) de los peces influirá tanto en la memoria del protagonista como en algunos eventos dentro de la novela.

La transición del salón de belleza a un Moridero se consolida con la repentina infección de algunos peces. Como una tarea habitual, el protagonista procede a limpiar las peceras y alimentar a los animales. Sin embargo, sucede algo peculiar que lo intriga: unos escalares¹⁷ contraen hongos. Es en este suceso donde el protagonista previene el futuro del establecimiento, ya que declara, “[t]odo iba bien en los dos acuarios que mantenía antes de la muerte de las Monjitas, hasta que de un día a otro comenzaron a aparecerles hongos en unos Escalares que habían continuado con vida desde los tiempos de prosperidad” (Bellatin 41). La inesperada infección de los peces asusta al estilista porque todavía no se desarrollaba el Moridero en su totalidad. Aquellos peces mantenían su

¹⁷ Peces ángel.

esplendor desde la época exitosa del salón. Sin embargo, al poco tiempo de enfermar, los huéspedes del Moridero también se contagiarían con la infección. De acuerdo con el narrador, “[f]inalmente todos los cuerpos fueron contagiados y los Escalares se fueron al fondo un par de días antes de morir” (Bellatin 41). En este pasaje, la repentina infección de los peces es la que sella el devenir del salón de belleza, puesto que a partir de que todos los cuerpos, ya sean peces o humanos, son infectados al mismo tiempo, el personaje estilista desarrollará una angustia. Al esconderse en el fondo de los acuarios, los Escalares también reflejarán una de las futuras funciones del Moridero: ocultar de la sociedad a los cuerpos infectados.

Parte 2: El Moridero

El *Moridero* nace bajo el velo de la discriminación social y la violencia que enfrentan los *cross-dressers*. En un principio, el narrador explica haber dado asilo a unos individuos antes de que formalmente el salón se transformara (Bellatin 49). Como menciona al principio, quienes escapaban de la violencia de las pandillas sufrían en las calles por falta de cuidados (Bellatin 15). Al saber del ninguneo de las autoridades y las historias cruentas que le relatan otros *cross-dressers*, el protagonista desarrolla un sentimiento de compasión y empatía hacia los individuos afectados por los ataques y la enfermedad (Bellatin 15, 49). La transformación del salón de belleza se consolida cuando decide acoger—según bajo la petición de unos amigos suyos—a un muchacho malherido sobreviviente de los ataques de los Matabros, pues los hospitales y familiares se rehúsan a atenderlo (Bellatin 49). Durante el transcurso de la crónica, el personaje amplía su criterio y dará asilo a quienes sufran por la infección, ya sean *cross-dressers* o no.¹⁸

Como señala Alicia Vaggione en “Literatura/Enfermedad: el cuerpo como desecho,” “el

¹⁸ Cabe mencionar que sólo admitirá hombres en su local; quedará prohibida la entrada a las mujeres y niños (Bellatin 34, 51-2).

Moridero [y]a no [sólo] [dará] asilo a los travestis golpeados, nombrados como ‘los amigos’, sino también a ‘los extraños’ atacados por el mal y que no tienen donde morir” (481). En este sentido, como respuesta hacia la violencia y la discriminación social, el Moridero *desafiará* las normas sociales y la conceptualización de la belleza ser el único enclave que admita a los enfermos.

No obstante, este “espíritu caritativo” se tergiversa cuando el protagonista decide excluir a los que aún no exhiben síntomas de la enfermedad. Por ejemplo, impondrá reglas que faciliten la estancia en el Moridero y refuercen la marginalidad del establecimiento. En una instancia, el personaje estilista esclarecerá que para ser huésped permanente es necesaria una condición terminal (Bellatin 51). Más adelante advierte: “[q]ue no [volvieron] a tocar las puertas sino hasta cuando sus cuerpos estuvieran irreconocibles. Con achaques y la enfermedad que yo ya reconocía. Sólo cuando no pudieran más con sus cuerpos les sería permitido entrar al Moridero” (51-2). En otras palabras, el personaje estilista cambia su antigua conceptualización de la belleza al ordenar la admisión de individuos en fase terminal. Si antes las peceras y los colores radiantes constituían la norma dentro del salón, ahora será la degradación de los cuerpos y la agobiante sensación de la muerte. De esta manera, los cuerpos mancillados—y otros al borde de la descomposición—formarán parte de la nueva escenografía del Moridero. Bajo la sombra del anonimato y las reglas que establece para el funcionamiento de su local, el protagonista podrá realizar su propósito: que los huéspedes (incluyéndose) sean capaces de “sentir la muerte” (Delgado 74).

Al mismo tiempo que intenta organizar una especie de ritual donde sean partícipes los enfermos, el estilista también entablará el suyo para abrazar la enfermedad y desairar por un momento su vida cotidiana. Como sucede en *Farabeuf*, el concepto del rito se presenta en esta novela mediante la quema del vestuario, lo que hace suponer una muerte

simbólica de la antigua identidad del personaje. Por ejemplo, empezará a llevar “los vestidos, las plumas y las lentejuelas al patio donde está el excusado [y hará] una gran pira” (54) tras contemplar su rostro en el espejo de su baño y descubrir algunos de los síntomas (v.g., “las heridas en mi mejillas” (54)). Lejos de sentirse atemorizado por los estragos de la enfermedad, el personaje celebra su gradual transformación y organiza un tipo de purga para consagrar su diminuta liberación. En este sentido, se puede inferir que el estilista no sólo trata de librarse de su antiguo vestuario, sino también de alguna manera renovarse a través del éxtasis que le provocará el improvisado ritual. De acuerdo con él, “[r]ecuerdo que bailaba alrededor del fuego mientras cantaba una canción que ahora no recuerdo. Me imaginaba a mí mismo bailando en la discoteca con esas ropas femeninas y con la cara y el cuello totalmente cubiertos de llagas” (55). Durante esta escena, se puede imaginar al estilista danzar y cantar como en una ceremonia de sacrificio. Además, es posible intuir que, mientras se proyecta a sí mismo bailando como si estuviese en la discoteca, demuestra una actitud jocosa a pesar de saber su inminente destino.

Después de asimilar su enfermedad, el protagonista mantendrá su afán por preservar el anonimato del Moridero, obligándolo a ahuyentar cualquier organización, en especial cuando le ofrezcan medicinas. Asevera que les “[tiene] que recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica sino sencillamente un Moridero” (21). Cada vez que algún grupo humanitario trate de brindarle algún tipo de apoyo, el protagonista clarificará la función del local: “un lugar para morir” (72). Con la suspensión de las medicinas, facilita la agonía de los huéspedes, encaminándolos hacia al instante previo a la muerte (Delgado 74). Al describir el fatídico sufrimiento que inflige una fuerte diarrea, el personaje estilista también ilustrará la imagen del último suspiro: “[e]n ese instante no queda sino esperar el final. El cuerpo cae en un extraño letargo donde no pide ni da nada de sí. Los sentidos están completamente embotados. Se vive como en un limbo” (59). En

otro contexto, como explica Bataille dentro de su teoría erótica, los moribundos quedarán al borde del abismo que divide la vida de la muerte para experimentar un éxtasis similar al orgasmo antes de perecer. Sólo les queda resignarse y esperar el trágico desenlace mientras se retuercen en el piso o en los muebles del *Moridero*.

El anonimato del Moridero terminará cuando el hedor de los cuerpos mancillados se expanda a través del vecindario, causando la cólera y el miedo de los vecinos. Tan grande es el pavor que incendian el local sin importar que los enfermos estuvieran allí. Según describe el protagonista, “[l]a campaña que se desató en el vecindario fue bastante desproporcionada [...] Los vecinos afirmaban que aquel lugar era un foco infeccioso, que la peste había ido a instalarse en sus dominios” (Bellatin 35). En otras palabras, los vecinos no están preocupados por la enfermedad *per se*, sino por quienes la portan. Al referirse a los huéspedes como “la peste,” se aprecia el odio hacia quienes sean impuros. En este sentido, los cuerpos infectados representan la imagen grotesca de la muerte, ya que poco a poco serán carcomidos por la enfermedad. Al visualizar la posibilidad de ser alimento para las alimañas, el ser humano trata de evadir lo grotesco. Como señala Bataille, “el resorte de la actividad humana es por lo general el deseo de alcanzar el punto más alejado posible del terreno fúnebre (que se caracteriza por lo podrido, lo sucio, lo impuro): por todas partes borramos las huellas, los signos, los símbolos de la muerte, a costa de incesantes esfuerzos” (*La literatura y el Mal* 99). En otras palabras, al ser humano le preocupa más la descomposición del cuerpo porque no tolera observar cómo puede ser su trágico final. De esta manera, la muerte se vuelve un tabú, ya que le recuerda al ser su condición material e impura en este mundo.

¿Sobrevive el protagonista?

Después de la quema de su Moridero, se abrumará al preocuparse por el futuro de su local. En cierto sentido, especial al encontrarse frente a su destino, al protagonista ya

no le importaba convertir su establecimiento en un “lugar para morir” (Bellatin 72) porque ya se había resignado. No lo inmuta la pestilencia y putrefacción que se encuentra dentro del local; al contrario, ya se acostumbra. Sin embargo, u carácter voluble, como lo aprecia Rubio, ejemplifica la relación problemática que lleva con el devenir. A pesar de haber organizado un ritual con la quema de su ropa y prohibirles el medicamento a los huéspedes para que éstos experimenten la sensación orgásmica de la muerte, el personaje estilista reflexionará sobre su Moridero: “[t]odavía no sé qué es lo que va a suceder con todo esto una vez que esté muerto. Algunos podrían decir que no debería importarme, pero es algo que me preocupa bastante. [...] Tal vez porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después de mí. Y es que no es que este suceso me alarme demasiado. Lo triste será el modo” (Bellatin 67). En este pasaje, se entrevé la angustia que invade los pensamientos del protagonista al enfrentarse con la incertidumbre de la muerte. Como antes mencionado, a él no le preocupa morir ni perder a los huéspedes, ya que asume las consecuencias de la enfermedad.

Lo que en realidad atormenta al personaje estilista es la manera en la que podría morir y cómo los demás encontrarían su cadáver. Como expone Susan Sontag, “[i]t is not suffering as such that is most deeply feared but suffering that degrades” (125). En otras palabras, las dolencias físicas no se comparan con el rechazo social que padecen las personas enfermas. Aunque la enfermedad merma su salud, el protagonista todavía es capaz de regentar el establecimiento. Sin embargo, le aterra imaginarse tirado en medio de toda la inmundicia y ser recordado no como un individuo que alguna vez irradiaba de vitalidad, sino como a un cuerpo en estado de descomposición.

Entonces, ¿qué pasará con el protagonista? Se recurre a esta interrogante porque la *nouvelle* deja un final abierto. No sé sabe qué sucede con el personaje estilista después del desenlace de la historia. Sólo se aprecia como poco a poco va lamentándose por haber

dedicado mucho tiempo al Moridero en lugar de a su propia vida. De acuerdo con el protagonista, “[c]uando me pongo a pensar con mayor serenidad, siento que tal vez en algún momento me sentí inmortal y no supe preparar el terreno para el futuro. Este sentimiento tal vez me impidió concederme tiempo para mí” (Bellatin 72). A través de la reflexión, el estilista admite ignorar sus propias limitaciones y el devenir de su vida, pues arguye haberse sentido inmortal. Mientras administra el Moridero, se distrae con la limpieza y los cuidados que les suministra a los huéspedes. No obstante, es imposible que el personaje estilista escape de la muerte, puesto que al darse cuenta que malogra su vida cuidando el establecimiento, se lamenta mucho y decide resignarse.

Salón de belleza ilustra el cruel rechazo de la sociedad hacia un colectivo marcado por la enfermedad. La infección causa pavor en la comunidad porque se desconocen las causas que la originan. En primera instancia, la enfermedad se asocia con los *cross-dressers* y ya después con los hombres gay. Sin embargo, más allá de las inferencias socio-políticas, Bellatin expone la cuestión existencial del ser frente a su trágico final. Por ejemplo, el personaje estilista intenta acordarse del gran esplendor del antiguo salón mientras contempla el estado actual de su establecimiento. Asimismo, rememora la vitalidad que se encuentra oculta bajo la suciedad del Moridero a través del nado de los peces en el agua mohosa de las peceras (Bellatin 29). También, mencionará la insistencia de los huéspedes en resistirse a perecer (30) Aunque se describa la decadencia de un antiguo salón de belleza y su transformación en un “lugar para morir” (72), el Moridero recordará al lector que detrás de la repugnancia y los hedores quedan vestigios de vida.

CONCLUSIÓN

Bajo la lente de Georges Bataille, se puede esclarecer que el erotismo no sólo involucra el acto sexual, sino también un fenómeno psicológico. A través de su obra, en especial en libros como *Erotism* y *The Accursed Share*, se enfatiza que los seres humanos visualizan un objeto de deseo cuya existencia depende de los pensamientos del individuo. En otras palabras, cada ser idealiza a su objeto de deseo mediante su imaginación. De esta manera, Bataille declara que el erotismo es un concepto puramente humano, ya que el animal se limita al acto sexual. Asimismo, en un intento por explicar la diferencia entre el ser humano y el animal, menciona que el trabajo y la fabricación de herramientas son cruciales para demarcar la transición del hombre primitivo hacia la civilización. Por ejemplo, a partir del desarrollo de la sociedad, los individuos establecen códigos morales para evitar que la violencia—ya sea sexual o física—obstruya el progreso social. En este sentido, Bataille presenta el nacimiento de los tabúes como parte funcional del colectivo. No obstante, el filósofo también esclarece que el ser humano aspira a trasgredir no sólo las normas sociales, sino también sus propias limitaciones. Bataille llama a este fenómeno *lo imposible* porque mientras el ser humano intenta trasgredir cualquier barrera que se le presente, la muerte está presente para frenarlo.

A través de *lo imposible*, Bataille expone el miedo y la angustia que el ser humano experimenta frente a la muerte. Detrás de este concepto, el filósofo ilustra la lucha interna que el ser entabla al verse amenazado por el destino fatal. Por ejemplo, Bataille sostiene que el individuo trasgrede las normas sociales y los límites que lo aprisiona para olvidar el yugo existencial. Al momento de violar el código establecido, el ser humano siente una gran exaltación, ya que pudo traspasar un obstáculo que le impide disfrutar su existencia. Sin embargo, Bataille apunta que aquella sensación es temporal porque, de forma paradójica, el ser vuelve a preocuparse por su efímera existencia.

En este sentido, el filósofo presenta estos dos conceptos: la discontinuidad y la continuidad. En la primera se entrevé la angustia del ser por medio de la separación que lo aleja de sus semejantes. No existe una comunicación con el otro, ya que cada ser humano se encierra dentro de su individualidad. En la discontinuidad, la inquietud del ser provoca su urgencia a transgredir los tabúes. Al momento de realizar la trasgresión, el ser experimenta el éxtasis y la *petite-mort* (“la muerte liberadora”). Aquí, los individuos comparten con los otros el instante de la *muerte*, por lo cual Bataille la llama *continuidad*. En esta instancia, ya sea durante el acto sexual o en un ritual de sacrificio, la muerte del ser se presenta cuando su individualidad está en jaque. Es decir, el yo es capaz de compartir y comunicar la experiencia de la muerte con el otro, lo cual ayuda a que se funda con el colectivo. No obstante, como sucede en *lo imposible*, el ser vuelve a la discontinuidad, pues ya transgredió el orden al observar o cometer un acto prohibido. De esta manera, el ser está inmiscuido en un conflicto interno que lo lleva hacia los extremos.

En la novela de Salvador Elizondo, *Farabeuf*, la imagen del supliciado chino, Fu Chu Li, conduce la narración. Los personajes principales, el Dr. Herbert Louis Farabeuf y La Enfermera Mélanie Dessaignes atestiguan la muerte de este hombre mientras sirven en la Misión Expedicionaria francesa en Indo-China. En el momento que miran cómo el individuo perece, la mujer experimenta una sensación orgásmica y el hombre la incita a tener relaciones sexuales. Sin embargo, al encontrar la fotografía de Li después de un encuentro erótico y caminar por la playa, la mujer empieza a perder su identidad y admite no recordar lo sucedido. En este sentido, La Enfermera ha caído en la discontinuidad que Bataille arguye en *Erotism*. Su memoria la engaña, por lo cual en repetidas ocasiones se cuestiona. En un intento por hacerla recordar el suplicio de Li y la exaltación que sintió en aquella ocasión, el hombre manipula su pensamiento para tener un encuentro sexual con ella. Durante el transcurso de la novela, Farabeuf entabla una *mise-en-scène* donde se

confunde el acto sexual con una cirugía. El propósito del doctor es conducir a la mujer hacia la *continuidad* para poder extinguir la angustia que la corroe. Asimismo, él desea saciar su apetito sexual mediante la fabricación del rito o puesta en escena. No obstante, el lector desconoce si el grito que emite La Enfermera es uno de placer o de sufrimiento. De esta manera, *Farabeuf* expone la fragilidad de la memoria y, por ende, la del ser frente a la muerte. Mediante la imagen de Li y los impulsos sexuales de los personajes, Elizondo trata de entrelazar los preceptos de Bataille.

A diferencia de Elizondo en la novela de Mario Bellatin, *Salón de belleza*, se aprecia un vínculo entre lo erótico y lo grotesco con la transformación gradual de un salón de belleza a un lazareto. A través de la *nouvelle*, el autor intenta persuadir a su audiencia que su objetivo es ilustrar un ejercicio estético. Sin embargo, con la creciente violencia hacia el colectivo gay y su exclusión social por la enfermedad que los ataca, se puede apreciar un trasfondo político en la novela. En esta cuestión social, el *Moridero* actúa como una solución para proteger a los individuos que quedan en los márgenes de la sociedad. No obstante, el lector atestigua un confinamiento de cuerpos mancillados cuya voluntad es regida por un estilista que—según la evidencia del texto y la crítica—trata de darles una muerte dolorosa, agonizante. Similar al doctor Farabeuf, el personaje estilista construye un relato por medio de la memoria y utiliza a los cuerpos moribundos para ambientar el establecimiento. Su propósito no es acobijar a los enfermos, sino crear una atmósfera donde cada individuo pueda experimentar la muerte. Con la transformación del *Moridero* y los cuerpos desfallecientes, el estilista trasgrede las nociones estéticas del colectivo y abre un camino hacia la *continuidad*.

Aunque la crónica del personaje estilista esté marcada por la descripción del *Moridero* y lo que sucede dentro de él, el sentimiento que impera durante la narración es el miedo a la muerte. Por ejemplo, en un pasaje de la novela, el personaje estilista prefiere

distraerse con la administración del local en su propia salud. Después, se arrepiente de convertir su salón en un Moridero, ya que está cerca de la muerte. En su pensamiento, se denota una profunda angustia porque sólo le queda esperar la muerte. Asimismo, su inquietud crece porque se imagina en el suelo mientras las Hermanas de la Caridad y las demás agencias caritativas entran al local. En este pasaje, se entrevé lo que Sontag aclara: pesa más la imagen del sufrimiento que la enfermedad, pues quien la padece es capaz de sobreponerse al dolor, pero no a la discriminación. A pesar de que en *Salón*, las imágenes grotescas y el ambiente sombrío del Moridero demuestran el ejercicio estético de Bellatin, la novela profundiza sobre la crueldad del ser humano hacia el otro bajo el velo de la caridad.

El concepto de la muerte siempre será un tema controversial para el ser humano porque impacta su sensibilidad. El ser no está preparado para su encuentro con ella, ya que durante el transcurso de su vida, prefiere ignorar que algún día morirá. Sin embargo, al participar en un sepelio o funeral, el individuo comparte la sensación de la muerte con los demás que lo rodean. En este sentido, forma una comunión con los otros y puede entablar una comunicación que lo ayude a entenderlos. De esta manera, como explica Bataille, el yo comprende el sufrimiento del otro y viceversa, puesto que ambos comparten la angustia de la existencia. Es por eso que al finalizar la ceremonia, se retorna a un mundo áspero donde la única preocupación es la de trabajar para contribuir con la economía, separándolo de los demás y encerrándose en su propia individualidad. Con el análisis de ambas novelas, *Farabeuf* y *Salón de belleza*, se exhiben temas de índole ontológica como la relación del ser con la muerte y el cuestionamiento de los preceptos morales. En *Farabeuf* se encuentra ese vínculo directo con Bataille a través de la fotografía del supliciado Fu Chu Li, quien ejemplifica la violencia erótica y el sacrificio. A través de la memoria y los pensamientos de ambos personajes, el Dr. Farabeuf y la

Enfermera intentan recrear el suplicio de Li. De manera que la mirada, tanto del supliciado como la de los espectadores, es crucial para observar y almacenar la imagen dentro de la memoria y así realizar la escena del sacrificio. Sin embargo, la memoria puede tergiversar los recuerdos y, por ende, confundir la identidad del individuo. Este fenómeno está presente durante el transcurso de la novela con la manipulación de la mujer. En este sentido, Elizondo intenta esclarecer que la existencia del ser está en cuestionamiento, ya que éste puede reescribir los recuerdos de su vida.

Por otra parte, *Salón de belleza* hace eco a las nociones *bataillianas* sobre lo bello y la estética al cuestionar el concepto durante la transmutación del salón a un Moridero. Desde la voz de un *cross-dresser*, Mario Bellatin expone la necesidad del ser de trasgredir sus límites mediante el desafío de lo estético. Si bien, mucha de la crítica se enfoca en las cuestiones sociales y estudios de género en torno a *Salón*, también existe esa crítica a la imposición de la estética occidental. A través de un enclave marginado, el autor ilustra *lo imposible* mediante la afinidad del narrador con los cuerpos moribundos y su afán por convertir su salón en lazareto para experimentar la muerte. Sin embargo, pesa más la ausencia de la esperanza que la enfermedad, ya que están destinados a morir. Es por ello que el narrador se lamenta en los últimos momentos de su vida. De esta manera, Bellatin no sólo presenta un relato de discriminación social, sino que ilustra una preocupación primordial del ser humano: el miedo a morir.

Como conclusión, este análisis ha cumplido en ilustrar los preceptos *bataillianos* en torno a la muerte y lo erótico. A través de esta investigación, se pudo desarrollar un estudio detallado de la contribución de Georges Bataille dentro de cada novela. En este sentido, el concepto de lo erótico, en sus múltiples facetas, y su relación con la muerte y el orgasmo son los pilares de esta tesina. Asimismo, este análisis intenta recuperar la importancia de los aspectos estéticos y ontológicos que cada obra desea mostrar. Cada

vez la crítica favorece más a los estudios socio-políticos debido a la influencia de la sociedad posmoderna. A medida de que el mundo avanza tecnológicamente, se olvidan los temas de índole ontológica y se enfoca más en la condición económica colectiva. A pesar de ser un concepto muy viejo y quizás repetitivo, la muerte sigue recurrente en los pensamientos de la filosofía occidental. Se debe considerar recuperar la tradición de la filosofía y su relación con el ser humano, ya que poco a poco se extinguen las reflexiones sobre la muerte cuya importancia es crucial para entender la existencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Babín, María Teresa. "La antinovela en Hispanoamérica." *Revista Hispánica Moderna*, Año 34, vol. 2, no. 3/4, 1968, pp. 523-32. *JSTOR*.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Translated by Joaquim Sala-Sanahuja, 10ma ed., Paidós, 2003. www.biopus.com.ar/tarcisio/cuatrimestre_1/BARTHES-la-camara-lucida.pdf
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. Translated by Mary Dalwood, First City Lights, 1986.
- _____. *La literatura y el Mal*. www.elaleph.com PDF.
- _____. *The Accursed Share: An Essay on General Economy*. Vols. 2-3. New York: Zone, 1991.
- _____. *The Tears of Eros*. Translated by Peter Connor, City Lights, 1989.
- Bellatin, Mario. "Entrevista con Óscar Garduño: escribir está por encima de todo". *Replicante: cultura crítica y periodismo digital*, 13 Oct. 2013, <http://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/> Accessed 22 Mar 2017.
- _____. *Salón de belleza*. 5ta ed., Tusquets, 2014.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the discursive limits of "sex."* Routledge, 1993.
- "Cabro." *Diccionario de americanismos. Asociación de Academias de la Lengua Española*, <http://lema.rae.es/damer/?key=cabro> Accessed 14 Apr. 2017.
- "Cabro." *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=6T7ILzN> Accessed 14 Apr. 2017.
- Champagne, Roland A. *Georges Bataille*, editado por David O'Connell, Twayne Publishers, 1998.
- Delgado, Sergio. "Estética, política y sensación de la muerte en 'Salón de belleza' de Mario Bellatin." *Revista Hispánica Moderna*, Año 64, no.1, 2011, pp. 69-79. *JSTOR*.

- D'Lugo, Carol Clark. "Elizondo's 'Farabeuf': a consideration of the text as text". *Proquest: Periodicals Archive Online*, vol. 39, no. 3, 1985, pp. 175- 193.
- Durán, Manuel. *El tríptico mexicano: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo*. 1era ed., Secretaría de Educación Pública, 1973.
- Elizondo, Salvador. *Autobiografía*. 2da ed., Empresas Editoriales, 1971.
- _____. "Entrevista con Juan Bruce-Novoa" *Universidad Veracruzana*, Oct-Dec., 1975, pp. 51-8, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/4050> Accessed 11 Feb. 2017.
- _____. "Entrevista con Karl Hölz". *Iberoamericana* (1977-2000), vol. 2-3, no. 58-9, 1995, pp. 121-26. *JSTOR*.
- _____. *Farabeuf o la crónica de un instante*. 2da ed., Joaquín Mortiz, 1967.
- Guerlac, Suzanne. *Literary Polemics: Bataille, Sartre, Valéry, Breton*. Stanford UP, 1997.
- José, Alan. *Farabeuf y la estética del mal: el tránsito entre realidad y ficción*. 1era ed., Ediciones Sin Nombre (CONACULTA), 2004.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin." *Chasqui*, vol. 32, no. 1, 2003, pp. 25-38. *JSTOR*.
- _____. Prólogo. *Obra reunida*, de Mario Bellatin, 2005, 1era ed., Alfaguara, pp. 9-23.
- Macías, Mayra. *La fantasía como poética de la perversión*. 1era ed., Taberna Librería Editores, 2014.
- Moreiras, Alberto. "Ars Portentior Natura: El otro Tiziano de *Farabeuf*." *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, vol.4, no. 4, 1998, pp. 161-78. <http://abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/view/64/65>.
- Romero, Rolando J. "Ficción e historia en *Farabeuf*." *Revista Iberoamericana*, vol. 56, no. 151, 1990, pp. 403-18.

- Rubio, Lulú. “De la vanidad a la agonía: el grotesco de Bajtín en *Salón de belleza* de Mario Bellatin.” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año 14, no. 40, 2009. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/salonbe.html>.
- Sala-Sanahuja, Joaquim. Prólogo. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, de Roland Barthes, 2005, 10ma. ed., Paidós, pp. 11-24. www.biopus.com.ar/tarcisio/cuatrimestre_1/BARTHES-la-camara-lucida.pdf
- Sontag, Susan. *Illness as Metaphor/Aids and its metaphors*. Doubleday, 1990.
- Toro, Alfonso de. “La(s) teatralidad(es) postmoderna(s).” *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: Tendencias y perspectivas*, editado por Alfonso de Toro y Klaus Pörtl, Vervuert-Iberoamericana, pp. 9-35.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Sacred Eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American Erotic Novel*. Lewisburg Bucknell UP, 2006.
- Vaggione, Alicia. “Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho, una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin.” *Revista Iberoamericana*, vol. 75, no. 227, 2009, pp. 475-486.
- Villagómez Rosas, Norma. “*Farabeuf* o el cuerpo mirado”. *Literatura Mexicana UNAM*, vol. 18, no.2, 2007, pp. 195-202. *Google Scholar Database*.
- Villoro, Juan. “Ornitorrincos: notas sobre la crónica.” *Safari accidental (Selecciones)*, 2005, Joaquín Mortiz, pp. 9-19. <https://es.scribd.com/document/341856862/Juan-Villoro-Safari-Accidental-selecciones>.

VITA

Name: Omar Steven Ramírez Martínez

Address: 2803 Hendricks Ave, Laredo, TX, 78040.

Email addresses: omarramirez@dusty.tamiu.edu
omarramirez1893@gmail.com

Education: Bachelor of Science in Criminal Justice, Magna Cum Laude.
Texas A&M International University. Laredo, TX. May 2014.

Achievements: Honor Council member, July 2013-August 2017, Texas A&M International University.
Leadership TAMIU, 2012-2013.
Second Place in Humanities, Lamar Bruni Vergara & Guillermo Benavides Z Conference, Spring 2015, Texas A&M International University.

Work Experience: Supplemental Instruction Leader/Tutor
Texas A&M International University, University Learning Center, September 2012-present