

Escritura desatada. Los elementos dionisiacos en *Farabeuf* de Salvador Elizondo

ANDREA MEDINA TÉLLEZ GIRÓN*

Resumen:

En *Farabeuf* el ser se manifiesta en su polaridad vida y muerte por la remitización del mito de Dioniso. Farabeuf guarda una estrecha relación con Dioniso, ambos son figuras tenebrosas que desmiembran a seres vivos para hallar la razón, el sentido y la unidad del ser. A partir de un acercamiento mitocrítico se aprecian enjambres de imágenes del retorno al caos primigenio, la repetición constante que trae confusión y la recuperación de un orden perdido producto del suplicio. Estas imágenes se yerguen como elementos de la presencia dionisiaca que trastoca la escritura para hacerla balbucear y girar menádica sobre sí.

Palabras clave:

Dioniso, mitocrítica, bifronte, escritura, Farabeuf.

Farabeuf de Salvador Elizondo es una novela que manifiesta lo siniestro del hombre a través de la relación que existe entre el acto erótico y la muerte. Por medio de estos se pone en entredicho su existencia ya que ambos estados se concretan en instantes en el que se aglutinan imágenes que dotan de sentido y significado a la existencia humana. La novela está conformada por imágenes que

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

evocan episodios ocurridos en distinto tiempo y espacio. En este sentido es como se observa lo caótico en la diégesis, puesto que la narración de un evento no se relaciona directamente con el que le sigue, la única conexión entre ellos es el objeto que los evoca. La escritura desatada de *Farabeuf* recupera el orden tras haber aplicado el lengüete en la amante y en las palabras mismas, el grito de la mujer-palabra trae consigo el regreso del orden. Es decir, estamos frente a una estructura mítica del caos frente al orden que se relaciona con el mito de Dioniso, no como un dios de la vegetación, ni dador del vino, ni como una alegoría del estado agrícola u orgiástico; sino la divinidad que encarna la unión de lo celestial, lo divino con lo terrenal. El dios que desde dos mundos confronta la realidad humana. En este sentido los elementos dionisiacos aparecen remitizados en *Farabeuf*, y por ende trasminados a las imágenes que pueblan la narración, personajes e incluso la trama.

Para efecto práctico se ha dividido el ensayo en tres partes. La primera ofrece un panorama sobre la interpretación del mito subyacente en un texto literario. La segunda, una aproximación desde la mitocrítica a la novela; la tercera, sobre las imágenes simbólicas en la novela; la cuarta ofrece una conclusión.

I

Intentar dilucidar el origen del mito, más que un atrevimiento innecesario, es remontarse al origen mismo del ser humano, recuperar el momento primero del relato. Habría que salvar los milenios que nos median para comprender el sentido real con el que se usaba; además de la manera en que distintas sociedades y culturas lo emplearon. Esto lo atestiguamos en la misma Grecia, los mitos si bien tuvieron alto grado de recepción su declive comienza con su rechazo, ya Tucídides se refiere a ellos como narraciones históricas que se alejan de la verosimilitud y exigen de su audiencia comprensión y credulidad (Detienne 46). Es decir, dentro del mismo territorio, se comenzó a gestar una idea diferente del mito; Furio (22) plantea que se debió a que el significado de *mytho* como “palabra eficaz”,

“maquinación”, “deliberación” se transfirió a la palabra *logos* y así quedó desvalorizado.

Las corrientes interpretativas del mito se pueden reducir a tres. El funcionalismo postula que el mito representa la mentalidad pre-lógica; el estructuralismo partía de la premisa de que como el mito estaba conformado de lenguaje, en el lenguaje mismo se encontraba su estructura invariable; el simbolismo concibe al mito como narración emotiva, colectiva, rica en imágenes y símbolos mediante los cuales se expresa algo intraducible (García Gual 259). La diferencia del simbolismo es que se aleja de las interpretaciones clásicas del animismo propuesta por Teágenes de Regio (s.VI a.C), en la que los dioses no eran sino la encarnación de fenómenos naturales; y la del evolucionismo, por Evémero de Mesene (s. IV a.C), quien estipulaba que el mito era una narración de héroes, reyes y seres humanos divinizados.

La mitocrítica de Durand se inscribe en el simbolismo aunque toma aportaciones de los estructuralistas y funcionalistas, refutando las interpretaciones históricas, físicas y morales del mito. Este crítico explica que la imagen posee dos polos opuestos. En uno el signo se adecua con el significado, en el otro el signo está separado del significado: cuando esto sucede el signo se transforma en un símbolo que manifiesta por completo la significación. El símbolo, pues, carece de una presentación pura y no se puede confirmar por medio de la experiencia directa. En este sentido es en el que Durand habla del doble imperialismo del símbolo puesto que aglutina cualidades contrarias y al reunir las el símbolo redundando generando una epifanía. Es decir, el fuego purificador, el fuego sexual, el fuego infernal, fuego divino no hace sino atraer hacia sí los distintos significados, a tal grado de que la repetición de fuego revela su potencia ligadora de elementos irreconciliables y de esta manera se accede a la experiencia indirecta.

Pero, ¿qué es lo que hace al símbolo ser polisémico o aglutinar en sí significados disímiles? El símbolo se presenta libre de temporalidad y carente de totalidad. Un símbolo nunca va solo, siempre se explica en relación a otro. Así que cuando el hombre racionaliza la imagen y la transforma en algo concreto, este nunca basta para ex-

plicarla. Por ejemplo, la imagen del sentimiento espiritual de plenitud, solo puede tomar el concepto de éxtasis místico; sin embargo, para conocer y comprender lo que significa habría que explicarlo con otras imágenes además del de la mística.

Ahora bien, si un símbolo nunca está solo y se construye en relación otros, ¿qué interpretación es la que nos puede acercar al significado de símbolo? La creación de sentido surge del llamado trayecto antropológico, o “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emana del medio cósmico y social” (Durand, *Las estructuras* 43), y se conserva en el diacronismo (hilo del relato), sincronismo (repetición de secuencias) organizadas en estructuras sintéticas (regímenes, estructuras, arquetipos). A esto se le denomina mitocrítica, un triedro conformado por el estructuralismo, ya que retoma conceptos de lingüística estructural; psicoanálisis, de donde se ha tomado la importancia del arquetipo y símbolo; literatura, al considerar el texto en su lectura y diferentes niveles de profundidad (341).

El proceder de la mitocrítica es encontrar el mito que subyace en la narración, identificando los símbolos que son motores integradores y organizadores del relato. De tal suerte que forman tensiones estructurales, por medio de las cuales es posible conocer el mito. Sin embargo la narración literaria no se limita de forma exclusiva a estas tensiones.

Se ha de identificar a las imágenes homogéneas que son las que se repiten dentro del texto. Esta repetición o redundancia permite armar un paquete o enjambre de imágenes: aquí se da a conocer el aspecto sincrónico del mito. Estas series de enjambre de imágenes nos dan los mitemas. En los mitemas se manifiesta la pregnancia simbólica, concepto retomado de E. Cassirer, que condena al pensamiento a no intuir una cosa objetivamente sin integrarla a un sentido. Se deberá de elegir un mitema, secuencia mínima, en el que se encuentre concretado lo más significativo del texto (Durand, *Mitos* 165). La repetición de símbolos y secuencias míticas son tan importantes como los personajes pues como, se ha escrito, tienen una carga semántica.

La aproximación a los mitemas se da en tres niveles: el primero, los temas en la obra se identifican por sus motivos redundantes; el segundo, se deben analizar las situaciones de los personajes y del espacio; el tercero, correlacionar la remitización del mito con el mito cultural vigente. Una vez localizadas se realiza una lectura de acuerdo a su organización en las estructuras sintéticas, las cuales darán pauta para la comprensión del imaginario simbólico.

Esto marca nuestro proceder en los siguientes dos apartados. El grupo de mitemas en la novela apuntalan la presencia dionisiaca en la narración. Esto nos brinda herramientas para comprender la relación que guarda en su remitización en *Farabeuf* y en relación a la escritura desatada de Elizondo.

II

Farabeuf consiste en dos historias que se entretajan, complementan y explican una a la otra, con base en las imágenes que comparten y de esta manera se yuxtaponen en el tiempo. Esto tiene su explicación en el hecho de que alrededor de una imagen simbólica, al mantener una fuerza centrípeta, se aglutinan otras imágenes, las cuales juntas representarán el significado oculto tras su presentación: así se genera la epifanía. Si consideramos que la revelación del significado se da tras haber analizado el enjambre de imágenes simbólicas sobre las cuales gira y se desarrolla la diégesis, entonces podremos encontrar el sustrato narrativo que ordene la novela. De esta manera, mediante la identificación de imágenes simbólicas, se descubre la presencia de Dioniso en la novela, organizada en tres grandes grupos. El primer grupo está compuesto por imágenes primigenias: la noche, agua, espejo, laberinto y periódicos, imágenes de animales. El segundo se conforma por la repetición de ruidos que genera confusión. El tercero está formado por imágenes de elevación como el cuchillo, el color dorado y el grito.

La primera serie trata sobre la anulación del tiempo y nos refiere la presencia de Dioniso relacionado con el elemento femenino y primigenio, las ménades. La casa vieja está rodeada de penumbra;

el ambiente en la playa es grisáceo, penumbroso; en el Teatro Instantáneo las luces se apagan hasta hacer irreconocibles a las cosas y personas; la noche es en la que conviven los amantes, la penumbra del suplicio, la penumbra en la caminata en la playa, la noche incluso trae a Farabeuf. La penumbra se asocia a la pérdida de memoria de la amante, es el estado de confusión en la que se encuentra. Las miradas del supliciado chino y de Farabeuf traen la noche encima y se relacionan con el acto siniestro del desmembramiento. Es esta noche en la que convergen todas las noches de años encerrados en el agua y en la humedad de la casa, en la superficie acuosa del vidrio que refleja *ad infinitum* las formas. Recordemos que Dioniso es un dios cnótico que se revela en las correrías nocturnas de las ménades.

La presencia del agua se esparce en toda la narración: la casa vieja está rodeada de agua, afuera llueve constantemente, el parquet de la ventana está podrido por el agua, las paredes manchadas de humedad, el fondo del pasillo está inundado, el trasminamiento en el salón. En la playa el elemento de agua está en el mar que sube violentamente; en Pekín era un día lluvioso. El agua y la noche se asocian con la feminidad pues son gobernadas por la luna y representan un papel fecundante y de muerte. La presencia de la Enfermera al final del pasillo llamando a Farabeuf evoca a las mujeres que llamaban desde la playa a Dioniso para que regresara. La amante, como las ménades, enloquece con la mirada del supliciado que le transfiere su obscuridad, en la que ella no conoce su propio nombre. La pérdida de memoria la desliga del mundo real. Tal como lo hiciera Dioniso en su corte menádica, las sacaba de su realidad estable, lineal para ir corriendo por los bosques, enloquecidas y hacerlas vivir en el campo recreando la vida primera.

Las imágenes de animales son un guiño del destino de la mujer, disuelven las sombras, la penumbra, el olvido, eliminan la confusión de la amante por medio del suplicio, del destazamiento tal como lo hacía Dioniso. Los animales que se mencionan son el cangrejo y el escarabajo que representan la transformación; el grifo, los caminos de la salvación, se trata de un símbolo solar por ser águila, león y serpiente; el tigre se asocia con el carácter cruel y depredador. Así por una parte la mujer cuando roza su pie con la

mesilla el ruido que se produce como un eco al fondo del pasillo es el ruido que presagia un acontecimiento sangriento y un suceso de salvación. En conjunto y de acuerdo a Durand (*Las estructuras* 105), estos símbolos representan la amenaza del tiempo, el terror ante el cambio y la muerte. Dioniso a su vez muta en diferentes animales para llevar el terror y respeto de su culto: recordemos a los piratas de Naxos, quienes fueron ahuyentados por las múltiples transformaciones del dios.

A pesar de que sabemos que la escalera en la casa de Farabeuf conduce al piso de arriba en realidad a donde guía es hacia la penumbra y oscuridad. El laberinto de las escaleras y del jardín conduce a la negrura y humedad del salón, un regreso a la intimidad, oquedad, anulación del tiempo. Esta se constata en la descripción de instantes como el de la mosca, que está separado de su diacronía. Esto es una muestra de que los objetos, las imágenes y los personajes son percibidos como un todo recortado de su contexto, generando la anulación de noción temporal e incluso del mismo lenguaje en el que se invalidan las expresiones lingüísticas que se refieren a un presente (Durand *Las estructuras* 193). En la novela no encontramos un claro discernimiento entre los hechos pasados y presentes, entre lo lejano y cercano, entre yo y tú.

Como se ha observado las imágenes de esta primera serie puntúan la anulación del tiempo para marcar el regreso al mundo primigenio del caos, de las ménades al ser tocadas por la divinidad. De esta manera, la escritura tiene un correlato con la mujer menádica de la novela. Si narrar es inscribir hechos en el tiempo, Elizondo figurando a Dioniso los absuelve de su atavismo. “Espacio, tiempo y personaje han quedado anulados como conceptos extratextuales, incapaces de representar algo y aislados en sus propios límites referenciales” (Regalado 81). Estos límites referenciales es lo que Glantz describe como creaciones interiores de la mente. La autora explica que siendo que la escritura es a la ficción lo que la naturaleza muerta es a la pintura, *Farabeuf* de Elizondo no es más que una creación interna de la mente (18). De esta manera se explica cómo la escritura de la novela vive este tiempo primigenio al igual que las ménades, las palabras desatadas de su existencia social, literaria,

académica experimentan la libertad y el goce de vivir en el tiempo caótico, suspendido de la creación de Elizondo; de ahí que los mismos personajes declaren ser un solipsismo. Así, al nulificar el tiempo, los hechos se transforman en imágenes, en recuerdos, la escritura es forzada a girar desquiciada a lo largo de las páginas. La presencia de la humedad en esta serie responde al regreso a las entrañas de la tierra. Elizondo despoja la palabra de su carácter objetivo para hacerla regresar a su matriz, la mente del autor, el espacio interno en el que el tiempo se anula.

El segundo se conforma de la repetición de ruidos, personajes, palabras y hechos que generan confusión. Hay cuatro tipos de ruidos que se confunden entre sí. El primero es el ruido metálico producido por varios elementos: las monedas, los instrumentos de Farabeuf, el gong y la perilla de bronce. El segundo es el ruido de golpe constante como la lluvia, la mosca que se estrella en la ventana, el aire que azota la puerta. El tercero es el ruido de deslizamiento en las tablas de la ouija y en los pasos de Farabeuf en la escalera. El cuarto es el grito que producen las gaviotas, el grito de la amante, la música en la que el piano y el violín representan los sonidos del acto sexual. La música establece al salón como centro pues posee una eufemización de la existencia, es decir, la música toca el núcleo en el que se establecen los recuerdos y convierte el salón en el centro del mundo. Los ruidos de la casa y sus ecos son turbadores. El ruido imperante y constante en los ocho capítulos se convierte en silencio en el noveno; la discontinuidad de los ruidos trata de vencer su propiedad, el silencio. Las bacantes eran caracterizadas por sus correrías y gritos en las noches y también por su silencio, el silencio mortal es la exaltación última, un profundo silencio resuena en ese estruendo enloquecido (Otto 70). Una característica de Dioniso es la de manipular los sentidos confundiendo a los hombres. Por ejemplo, cuando se manifiesta a Penteo lo hace en forma de hombre, lo disuade a vestirse de mujer, le hace a creer a Agave, madre de Penteo, que su hijo es un león o un jabalí y así lo descuartiza.

La anulación del tiempo en su trasposición de planos temporales-espaciales provoca la confusión identitaria de esta segunda serie.

La repetición de hechos y personajes nos hace desconfiar sobre la narración misma. El primer capítulo comienza con el hecho indudable de la llegada de Farabeuf y la Enfermera agitando tres monedas que caen. Según Jara (30) a partir de eso todo es una duda, como si la narración se inscribiera en el resultado posible de las monedas o la ouija. Pimentel le llama a esto un efecto de “transparencia” (106) puesto que el lector no sabe si aceptar como válidas o no las perspectivas de los personajes. La confusión en la repetición de sonidos y hechos es desatada por el resultado que obtiene la Enfermera: tres yin una línea rota (Elizondo 92). Según Kwon Tae es el P'i Kua, que indica que el Cielo y la Tierra no pueden estar unidos en armonía (141), por lo tanto el relato principal está disuelto entre otros tiempos y juntos se narran en el mismo espacio.

La escritura mantiene la imprecisión puesto que la mayoría de las acciones son no verbales y las pocas verbales emplean el tiempo imperfecto subjuntivo, lo cual dota al relato de incertidumbre. Ahora bien, si consideramos las acciones verbales como ejes funcionales nos daremos cuenta de que la focalización interna múltiple o perspectivista no es más que un juego de ilusión entre los actantes. A la manera de Dioniso y del Teatro del Farabeuf, Elizondo mantiene la narración en el cambio constante de opuestos móviles; Curley (103) identifica narrador ↔ personaje; agregaría el de escritor ↔ lector, personaje ↔ escritor, personaje ↔ personaje, narrador ↔ escritor. Esto pone en entredicho los hechos, personajes e incluso al lector, a quien involucra e interpela por el uso de la segunda persona del singular, creando un efecto, como si este hubiera realizado esas acciones.

El tercer grupo está formado por las imágenes del cuchillo, del color dorado y del grito. El uso del cuchillo y el color dorado poseen un sentido de elevación, es decir, traen un orden, una luz que se separa de lo nocturno para definir las formas.

El cuchillo tiene una carga sexual además de un sentimiento de potencia que penetra la herida femenina. De acuerdo a Durand las armas puntiagudas simbolizan espiritualización y sublimación por la elevación sobre la tierra. Esta elevación del cuchillo niega lo existencial y lo temporal que se unen a las imágenes primigenias

(femeninas), para superar las tinieblas habrá que purificarse de ellas (Durand, *Las estructuras* 171). El arma se eleva sobre la mujer penetrándola, se eleva sobre el tiempo representado en la mujer, lo primigenio, y sobre la muerte uniéndose a ellos y rompiendo sus ligaduras. Es evidente que el cuchillo, como los instrumentos quirúrgicos en su mayoría puntiagudos, son envueltos en los lienzos de las sábanas de sedas sobre las que el doctor tuvo relaciones sexuales con Mme. Farabeuf. Estos lienzos sirven de envoltura para el acto sexual y para la muerte, el lienzo funciona como sábana y también como mortaja.

La novela abunda en colores ocres, amarillos y dorados, del reflejo del sol en los instrumentos, el sobre, los periódicos amarillos. El color dorado es un símbolo espectacular que se opone a la oscuridad. El dorado, de acuerdo a Durand, tiene carácter solar, el oro que refleja y entra en relación a la luz y a la altura, así mismo “el dorado es sinónimo de blancura” (Durand, *Las estructuras* 154), espiritualidad. Los últimos rayos del sol intentan romper con la espesura de la penumbra que los circunda y anuncian la elevación ritual que se efectuará por medio de los instrumentos quirúrgicos, el desmembramiento de la mujer.

Hay varias imágenes que son compatibles y que evocan este acto: tumbos del mar con el golpe de la sangre; la música obscena con el ruido del sexo; las comisuras de las rocas con las de su cuerpo; el grito de las gaviotas con el grito que ella produce; el perro caniche de la mujer en la playa con los perros en la plazoleta del supliciado.

El grito es el indicador de la unión de contrarios, la unión de la vida y de la muerte, la ilusión y la realidad, el cielo y la tierra, la continuidad del hombre. Este grito forma parte de la revelación misma del mundo “exquisito y terrible”. La revelación de la continuidad puede ser insoportable porque se está en las mónadas del ser, el misterio sobre la existencia se revela. La mujer al verse reflejada en el espejo abierta de par en par, su interior se abrirá a la vida como a la muerte, y es así como puede contemplar desde el quicio lo que es. El grito despeja la noche, ahuyenta la lluvia, transforma el espacio y domina, finalmente, el tiempo.

Este tercer apartado funge como el vencimiento sobre la anulación del tiempo y la confusión manifestada en el destazamiento.

Dioniso fue destazado por los titanes, además bajo su influjo sus seguidores desmembraban animales. El segundo resultado que sacó la Enfermera del 1 Ching fue tres yang: nueve en el cuarto lugar del hexagrama Kuai, el Hombre Desollado (Elizondo 118); Kwon Tae escribe que se trata del ideograma Kuai, que representa la resolución o desenlace (144), es decir, la culminación de la obra y su ordenamiento se da a partir de la aplicación del suplicio en la mujer. Cerda refiere que la materialidad de la escritura se pliega a la materialidad del cuerpo, amalgamándose desde la perspectiva de la producción de sentido (89). A la manera en que el cuerpo de Fu Chu Li es desgarrado, Farabeuf lo aplica en la mujer y Elizondo en la escritura, el grito como unión de contrarios, “la muerte del cuerpo es la raíz de su productividad” (91). Así, mediante la muerte, la escritura encuentra su sentido, la comunión entre la realidad interna y la reflejada en el espejo de las páginas. A esto se ha de agregar otro resultado más de la Enfermera el Ken/Kua (Elizondo 184), El Aquietamiento que “alberga principio y fin de todas las cosas y donde se realiza la transición entre la muerte y el renacimiento” (Kwon Tae 147). Esta es la de Dioniso que alberga en su ser la unión de tiempos, de los contrarios, solo existe el presente en el instante de la epifanía con el dios. Es bifronte porque con una cara observa la muerte y la tragedia, y con la misma la vida y el placer.

III

Las imágenes simbólicas abordadas en el segundo apartado indican la presencia de un ser que reúne en sí mismo polaridades de la existencia, lo cual se constata en Dioniso. El mito de Dioniso sobre el que se basa este acercamiento no es el verdadero, como escribe Kerényi (107) sino el reconstruido, enriquecido por las tradiciones, sociedades y regiones. Es por eso que se han incluido de manera indistinta diferentes fuentes desde la tradición órfica hasta las tragedias, con el fin de identificar los mitemas y el correlato Dioniso-Farabeuf.

Dioniso y Farabeuf sintetizan en su persona una doble procedencia antitética. Dioniso es un semidios, hijo de Sémele y de Zeus. Es sacado de su madre a los seis meses y vuelto a nacer en el muslo de Zeus, se le conoce como el hijo de las dos puertas o el de los dos mundos.

Farabeuf tiene un doble origen, como abate es hijo de Dios e hijo de una mujer terrenal. Su doble procedencia se proyecta en la práctica de la tortura de los cien pedazos que realiza con fines curativos. Esta consta de un hombre atado a un palo a quien se liga de sus extremidades con un cáñamo; el torturador las corta y desgarras su pecho, mientras le da opio para que la tortura se prolongue tanto como su muerte. La finalidad del doctor es unir el polo celeste con el terrestre, para que el destazado a manera de bisagra pueda contemplar por un instante su vida y muerte, confundiendo el dolor con placer.

Dioniso extiende su culto seduciendo a la población por el placer del vino hasta Oriente. Los que prestaban resistencia eran tocados por la locura o desollados vivos. Recordemos el infortunio de Penteo, descuartizado a manos de su propia madre creyéndolo un león. Al igual que Dioniso, Farabeuf siembra la libertad y el odio más terrible; el amor y la muerte misma. La comparación temporal entre la muerte y el coito es similar. No es casualidad que el tiempo en que el doctor corta una pierna sea de un minuto ocho segundos mientras que el del coito, un minuto nueve segundos. Farabeuf también lleva su religión a Oriente, China, es condecorado con la Legión de Honor, luciendo con, “fastuosos joyeles de un príncipe oriental que se sirve de ellos para provocar sensaciones voluptuosas en los cuerpos de sus concubinas o para provocar torturas inefables en la carne” (Elizondo 135). Los joyeles evocan el placer y también el bisturí con el que procede para el leng tch’e. Este es un ejemplo de cómo la remitización de Dioniso en Farabeuf se traslada a los elementos narrativos que están diseminados en la novela.

Dioniso y Farabeuf al unir los contrarios absuelven el tiempo. Cuando irrumpen en la realidad desligan al hombre del tiempo y liberan su existencia, pues hacen del tiempo interior un tiempo infinito e ilimitado (Jünger 160). Esto era lo que sucedía con las

mujeres, eran sacadas de su cotidianidad para correr alocadas por los bosques viviendo libres de la opresión masculina, de las leyes y de la polis. La presencia femenina en el mito de Dioniso se relaciona con el elemento húmedo primigenio. En este sentido las imágenes que se repiten constantemente son la noche, el agua, el espejo, el laberinto. La casa húmeda es el regreso a las entrañas de la tierra, el retorno a lo primigenio, a la intimidad, en el que el tiempo y el mundo se suspenden. Es por eso que en la casa el tiempo se disuelve, los hechos se transforman en imágenes, en recuerdos que giran desquiciados por el salón cohabitando el mismo espacio. Esto es propiciado por el espejo, que proyecta imágenes no desde un afuera sino desde un adentro, lo que domina es el interior, el fondo de lo que habita y anima ese gran espejo. La anulación del tiempo genera caos que junto con la incertidumbre son características de lo primigenio. En la narración, el único hecho indudable es la llegada de Farabeuf y la caída de las monedas, el resto no es más que evocaciones pretéritas, en palabras de Ricoeur: “A decir verdad, no tiene lugar la acción narrada. Se trataría más bien de un presente en el sentido de un tiempo simultáneo a la acción narrada pero un presente a su vez sin relación con el presente real del aserto” (Ricoeur 476).

Dioniso y su séquito menádico poseen una personalidad múltiple. Dioniso es la única deidad que no se disfraza ni se transforma. A Dioniso se le llama Eleleo porque era promotor de la locura, Nictelio porque inspiraba los griteríos de la noche, Euquio porque se derrama abundantemente, Baque o Baquioi por el éxtasis o delirio (Conti 365). Farabeuf posee varios nombres como Dioniso, cada uno de ellos apela a una característica diferente. El abate es el religioso que da su vida por la expansión de sus creencias; M. Belcour, el espía que se arriesga entre el fuego y las pasiones con la Enfermera; Maestro, cuando enseña su sabiduría curativa en el Teatro Instantáneo; Doctor, cuando es un cirujano famoso o el fotógrafo que publica placas de locomoción humana; Farabeuf, el ser que unifica todas esas personalidades.

¿Pero qué sería del mundo dionisiaco sin las ménades? A las mujeres se les conoce con distintos nombres en relación a su comportamiento, ménades por su falta de sensatez, tíades por ser

impulsivas y alocadas, bacantes por su falta de moderación y depravación de las costumbres (Jeanmarie 59). Lo mismo sucede con los personajes femeninos en la novela: Mme. Farabeuf es la Enfermera que a su vez es Mme. Dessaignes, cuya verdadera identidad es la hermana Paule du Saint Esprit.

Este cambio de nombres y de personalidades pone en entredicho la identidad del yo. Al no haber un principio de identidad estable y recurrente la identidad del yo se descentraliza mostrando seres discontinuos y múltiples.

Este juego de mutaciones, de luces y sombras temporales crea una ilusión óptica que es otra característica de Dioniso, trastoca la realidad de tal forma que hace ver a Penteo como un león y a Driante como una vid. En el Teatro Instantáneo el Maestro es el ilusionista que mediante un rito provocaba confusión en la mujer, al grado de no reconocer a su amante ni de saber qué imagen reflejada en el espejo era ella.

Incluso Farabeuf mismo sufre transformaciones. Observamos que la imagen del anciano indeciso, nervioso, artrítico y lento se transforma en la de un depredador al tocar los instrumentos quirúrgicos o en un tigre que espera a su presa detrás de la puerta. Farabeuf parece rejuvenecer mágicamente, el anciano se transforma en un tigre que acecha a su presa, sus manos artríticas recobran la agilidad de antaño. Estas mutaciones provocan lo que el hombre más teme: el caos, lo incontrolable, lo indomable.

Sin embargo, para ser un depredador primero debió ser una presa. Dioniso fue perseguido por Licurgo y después el dios lo persiguió. “Sólo puede torturar quien ha resistido la tortura” (Elizondo 182), la Enfermera cantaba una canción al oído de la amante sobre un sastre que le cortó los dedos a un niño por chupárselos (*Strummwelpeter*). Cuando Farabeuf se pone los guantes, la amante percibe como si le hicieran falta los pulgares, tal como la fotografía que pasaba en el Teatro. Esta imagen del descuartizador-descuartizado está lleno de una fuerza dúplice que se yergue entre la plenitud y la violencia (Kerényi 101).

La hiedra y la vid son elementos que utilizaba Dioniso y que también personifican a Farabeuf. La vid representa una vida alegre,

húmeda y sexual; la hiedra lo contrario, precisa de frío y de sombra para vivir. Esta imagen se encuentra en el espacio objetivo de la casa de construcción arábiga, la maleza que sube por las paredes, la escalera al interior se describe de tortuosa. Los objetos parecen estar enmarañados, laberínticos. Para Kerényi (75) el sentido del laberinto se muestra en la escalera de caracol: es decir, de un camino tortuoso. El mismo cuerpo humano es un laberinto de músculos, tendones, venas que giran retorciéndose a lo largo y ancho de nuestro cuerpo. El castillo de arena construido por el niño alegoriza el cuerpo humano que como la muñeca de barro se rompe. Kerényi escribe que lo siniestro del laberinto no es que una persona se pueda extraviar sino que el camino es desconcertante y difícil de seguir pues termina donde comenzó. La casa y el castillo dispuestos como laberintos que crecen en la sombra nos direccionan a que en su interior la amante encuentra la estrella de mar muerta, el *leng tch'e*. La mujer rompe su cuerpo para encontrar su significado, hace de su cuerpo un ideograma para encontrarse en la unión de polos: la materia y el espíritu, la vida y la muerte.

Otro elemento dionisiaco es el espejo. La tradición órfica relata que los titanes mandados por Hera lo intentaron matar, Dioniso se transformó hasta que lo desmembraron a cuchilladas mientras él se observaba reflejado en un espejo.

Hay que recordar que el Teatro Instantáneo se llevaba a cabo entre dos espejos que Farabeuf colocaba en los extremos del salón, sobre los cuales se refleja la práctica que hace sobre el cuerpo de la amante. El espejo funciona como elemento en el que cambian las identidades y se produce un extrañamiento pues los personajes de la novela no saben con precisión quiénes son, si los que habitan fuera o dentro del espejo, los que ven o son vistos, pero sobre todo el espejo es una manera indirecta de conocimiento que se contrapone con el conocimiento divino. Es necesario estar moribundo entre la vida y la muerte frente al espejo para recuperar la visión totalizadora, unificadora de la realidad.

Linda Fierz en su libro, *La villa de los misterios de Pompeya*, arroja luz sobre los misterios órficos y sobre el personaje de Farabeuf. Con respecto a los frescos de Pompeya, en el primero se encuentra

una mujer en un santuario escuchando a un niño recitar un rollo. En el segundo, la misma mujer es coronada con un mirto que lleva una tarta y la sacerdotisa inicia el acto ritual. El tercer fresco consiste en un isleño tocando una lira, sentado junto a un fauno. El cuarto es la mujer que aparece en el primer fresco, quien está espantada y huye. En el quinto se observa al isleño sentado viendo que a la mujer alcanzar una vasija de metal, el fauno se quita la máscara dionisiaca de terror. En el sexto aparece Dioniso recostado sobre Ariadna al centro de la villa. En el séptimo la mujer aparece arrodillada con un cofia, el rostro desencajado y ojos abiertos. Al destapar la cesta que lleva tiene un falo adentro, detrás de ella hay dos figuras femeninas agitadas y enfrente a ella un ángel de alas negras, quien con una mano la rechaza y con la otra tiene un látigo dispuesto a golpearla: se le conoce como “La flagelación”. En el octavo, la mujer está semidesnuda, presa del terror, apoya la cabeza en una bacante desnuda mientras otra baila a su alrededor. La mujer está suelta de todas sus ataduras, muda su semblante que semeja al de Ariadna. En el noveno, la mujer es peinada y cupido le detiene un espejo donde se mira, todo regresa a la normalidad. En el décimo aparece la matrona de la casa.

Este fresco se relaciona íntimamente con el proceder de Farabeuf, la pintura de Tiziano y la fotografía de Fu Chu Li. En cuanto al primero, a la mujer se le inicia no en el sentido religioso sino terapéutico con el tratamiento de palabras, la Enfermera le pide concentrarse en su cuerpo, le canta al oído como la sacerdotisa del fresco. El acompañamiento musical forma parte de la preparación, por eso Farabeuf tiene dispuesto el tocadiscos que repite una y otra vez la misma canción. La amante se enfrenta a estos polos de vida por las imágenes de Puvis de Chavannes y la Venus (el falo de los frescos), el horror del destazamiento que sufrirá su cuerpo. El ángel de alas negras es Farabeuf, quien lacera su cuerpo desnudo. La contraposición de las dos Venus celeste y terrenal, la Enfermera y la amante, corresponde a la amante destazada y la Enfermera como bacante gira alrededor de ella ayudando a Farabeuf. En el instante de la muerte la amante logra recordar lo que olvidó, se ve en el espejo que refleja infinitamente su imagen y es en el momento en que todo

regresa a la normalidad, para de llover y se pueden ver las estrellas, se reinstaura de nuevo la unidad. Y fue la restauración de esta misma unidad primordial la que permitía el Dioniso órfico. El único testimonio es una inscripción en una placa de hueso en las costas de Mar Negro en Olbia (s. V a.C.) en las que se lee, *Dionysios Orphikoi bio thanatos bios* (Vernant 79). Los ritos dionisiacos permitían instaurar de nuevo la unidad del Ser degradado, desgarrado de sí mismo.

Este fresco es el correlato de la pintura de Tiziano. *Amor sagrado, amor profano* se compone de tres personajes, dos mujeres y un niño. La mujer que ostenta un vestido, al parecer de boda, es asistida por Venus y Cupido. Esta mujer sujeta una vasija llena de oro y gemas que representan la felicidad efímera en la tierra, mientras que Venus sostiene una lámpara con llamas ardiendo que simbolizan la felicidad eterna en el cielo. Así pues, de acuerdo con la ideología neoplatónica, la belleza terrenal es reflejo de la celestial (Panofsky 208). La disposición de la Enfermera y de ella reflejada en el espejo es la misma que la del cuadro proyectado, de tal forma que la Enfermera adquiere el carácter de la mujer vestida, amor profano; en tanto que la amante toma el lugar de Venus, amor sagrado. La Enfermera dedica su cuerpo a un acto meramente terrenal, su cuerpo muere con ella, es transitorio, profano. El cuerpo de la amante es el que aspira a una eternidad. En la pintura de Tiziano las mujeres están sentadas en una fuente o sarcófago. El amante alquila un féretro para recrear el cuadro. El niño en la fuente es el mismo niño rubio que construye el castillo. La mujer de luto que camina en la playa es la Enfermera, el amor profano, terrenal. La recreación de la pintura, la manera en la que le pone un lienzo blanco a la amante y la sienta en el féretro emulando la Venus y la Enfermera a su lado; es solo el inicio para recrear la fotografía de Fu Chu Li.

Mientras la composición del cuadro de Tiziano reflejada en el espejo une los contrarios en la superficie plana de manera horizontal; el suplicio lo hace de manera vertical, erigiéndose como centro y símbolo de unión entre el cielo y la tierra. El cuadro y las Venus son consideradas gemelas, marcan tanto la muerte como la vida; el erotismo y el dolor son gemelos porque en ellos se encuentra la continuidad, porque en el umbral en el que se tocan se adquiere un pase a

esa bisagra desde la cual el cuerpo se abate sobre su mismo eje, buscándose entre dos abismos, encontrando lo bifronte en su centro.

En el suplicio, la amante se convierte en el espectáculo. Ya Insúa (2000) escribe que el motivo de la novela es la contemplación. Esta por sí sola conduce a un estancamiento en el que las imágenes se aglutinan. Dicha contemplación se lleva a cabo en la espera del maestro, de la muerte, la espera de recordar el nombre olvidado. La contemplación y la espera hacen balbucear la escritura hasta que ella por medio de Farabeuf se convierte en palabra. Ella se transforma en el signo que dibujó en el espejo, el seis chino semejante a la estrella de mar. La palabra es vida, la muerte es el signo de la palabra, es la estrella de mar. Esta escritura de la palabra la revela a ella misma, semejante al ideograma *liii* que representa la mujer placentera y torturada. “Ya no eres sino una palabra” (Elizondo 194). Todas las imágenes que emergen de ella son de las que se compone la novela, palabras disueltas, inconexas que navegan vertiginosamente en el remolino del suplicio. La escritura de Elizondo se des-ata de las convenciones, de las estructuras, de las imposiciones. La palabra como la mujer sufren de ese olvido, un desgaste del uso y del tiempo; de esta manera para corren a lo largo de escenas y páginas en las que sufren múltiples transformaciones, intentando hallar en las diversas imágenes un aglutinador que las haga ser, recordarse para recuperar su sentido. El Verbo hecho carne y desgarrado en el madero, a partir de su grito unificador trae reconciliación, lo mismo la tortura de Elizondo aplicada a las palabras. De esta manera y abriendo la palabra a sí misma es que se recupera la linealidad y el sentido; en la muerte que revela el silencio y la palabra. Es en la vacuidad, en la Nada donde la palabra surge.

IV

Farabeuf es una novela que remitiza la figura de Dioniso dentro de un contexto contemporáneo al protagonista, lleno de historia de la medicina, fotografía, años referenciales como la guerra de los boxers, los cafés a los que asiste el doctor y que lo liga a la novela,

con la corte de los poetas malditos, el caso Dreyfus que tanto dividió a Francia y que la novela conserva bien dando un contexto de espionaje, interrogatorios y peligro, con una estructura policiaca, entre pesquisas de lo indudable de lo no comprobable. El mundo caótico invocado por el I Ching y por la fotografía del supliciado generan que, “el sujeto aparece como algo múltiple, quedando el principio de unificación proyectado en el cosmos. La unidad del Yo no es un *a priori* sino la meta de un largo proceso de mediación . . . del orden cósmico” (Verjat 137). La unificación del tiempo y espacio se recupera mediante el descuartizamiento de la mujer. La constante tensión entre la memoria-olvido, vida-muerte, placer-dolor remitizando la figura de Dionisos crea el sentido de la mujer.

Los dioses estaban lejanos en el Olimpo, Dioniso era el único que convivía con el hombre, al que hacía experimentar, “los límites temporales, espaciales y físicos de la existencia.” (Brun 17), permitiendo la unión entre lo divino y lo humano, pues tiene ambos orígenes. Por medio de la locura descendía a su séquito para que experimentaran la unión con la divinidad, llevaba a las mujeres al límite para que vivieran en el umbral en el que la divinidad, lo ilimitado se unía a lo limitado. Farabeuf tiene el mismo carácter, por medio de él los límites entre lo etéreo y lo eterno se unen, la continuidad del yo fragmentado se da en la conciliación de contrarios, sea por el erotismo o por la muerte. El hombre se abre a lo ilimitado bajo el influjo de Dioniso y el escalpelo de Farabeuf. Tanto Dioniso como Farabeuf tienen un carácter bifronte, es decir, dan la misma cara al devenir, hacia la muerte y la vida. Dioniso como el supliciado resquebraja el orden impuesto por una sociedad de fundamento desquiciada. El mundo cotidiano y cómodo se esfuma. El dios acarrea en sí un mundo primitivo de caos, del desorden, que no es más que una manifestación, “del alma humana que ha de reemplazar la profundidad de la realidad universal” (Otto 26).

Elizondo lleva el frenesí al límite de la existencia, desata la palabra y la hace vivir en el umbral entre lo comprensible y lo ininteligible, la desgarrar en las múltiples escenas para unificarla en el grito del supliciado, en el descuartizamiento de las palabras, en la tinta líquida que emana de ellas para recuperar la unidad, el sentido, el

significado de la escritura, un cuerpo textual que se desgarrar para revelarse en el silencio de su destazamiento. La presencia siniestra de Farabeuf disecciona el cuerpo de la escritura, poseído y prostituido por todos, para elevarlo a lo sacro y así recuperar su significado.

Bibliografía

- Brun, Jean. *El retorno de Dioniso*. Extemporáneos, 1971.
- Cerda Neira, Kristov. "O Farabeuf: Escribir el cuerpo". *Alpha*, no. 33, 2011, pp. 85-104, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012011000200007>.
- Conti, Natale. *Mitología*. Traducción de Rosa Ma. Iglesias. Universidad de Murcia, 2006.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Traducción de Víctor Goldstein. FCE, 1992.
- . *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Biblios, 2003.
- Detienne, Marcel. *The creation of Mythology*. Traducción de Margaret Cook. The U. of Chicago P., 1986.
- Elizondo, Salvador. *Narrativa completa*. Alfaguara, 1999.
- Fierz-David, Linda. *La Villa de los Misterios de Pompeya*. Traducción de Ana Becciu. Atlanta, 2007.
- Furio, Jesi. *Mito*. Labor, 1976.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Alianza, 1992.
- Glantz, Margo. "Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana". *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias/ Universidad Veracruzana, 1979.
- Insúa Cereceda, Marisela. "Voces e imágenes en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo". *Signos* vol. 33, no. 47, 2000, pp. 51-60. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000000100005>.
- Jara, René. *Farabeuf, estrategias de la inscripción narrativa*. Universidad Veracruzana 1982.
- Jeanmarie, Henri. *Dionisos. Histoire du cult de Bacchus*. Payot, 1991.
- Jünger, Georg Friedrich. *Mitos griegos*. Traducción de Carlota Rubies. Herder, 2006.

- Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Traducción de Adan Kovacksics. Herder, 1998.
- Kwon Tae, Joung. *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*. Universidad de Guadalajara, 1998.
- Otto, Fr. Walter. *Teofanía*. Traducción de Juan José Thomas. Sexto piso, 2007.
- Panofsky, Edwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Traducción de María Luisa Balseiro, Alianza, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM, Siglo XXI, 2001.
- Regalado López, Tomas. “La escritura como incisión mortal: erotismo y metaficción en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”. *Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 32, 2007, pp. 77-85.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II*. Traducción de Agustín Neira. Siglo XXI, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Traducción Salvador Ma. Del Carril. España: Ariel, 1999.
- Verjat, Alain, editor. *El retorno de Hermes*. Anthropos, 1989.