

7
Lej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FARABEUF Y MORIRAS LEJOS:
UN PARENTESIS EN LA LITERATURA MEXICANA

T E S I S

Para obtener el título de:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPANICAS

p r e s e n t a

MARIA MALVA FLORES GARCIA

México, D. F.

*Vo. Bo.
M. Quijano*



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS
1986



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	pag.
INTRODUCCION.....	1
I. PRESENCIA DEL NOUVEAU ROMAN EN FARABEUF Y MORIRAS LEJOS	9
I.1 La novela en Francia: el <i>nouveau roman</i>	9
I.2 El <i>nouveau roman</i> en la narrativa hispanoamericana.....	16
I.3 Elizondo y Pacheco frente al <i>nouveau roman</i>	21
I.4 Semejanzas entre los postulados del <i>nouveau roman</i> y las dos novelas	24
I.5 Diferencias entre los postulados del <i>nouveau roman</i> y las dos novelas	55
II. PRESENCIA DE LA NOVELA GOTICA EN FARABEUF Y MORIRAS LE- JOS	63
II.1 La novela gótica	64
II.2 La novela gótica en <i>Farabeuf y Moriras Lejos</i>	72
III. CONCLUSIONES	94
III.1 Del primer capítulo	94
III.2 Del segundo capítulo	102
BIBLIOGRAFIA	106
HEMEROGRAFIA	109

INTRODUCCION

Los años sesentas representaron para la literatura mundial el advenimiento de nuevas concepciones acerca del arte de novelar. Ya desde mediados de la década anterior, habían empezado a surgir estos cambios en una literatura —la latinoamericana—, que empezaba a dejar de lado las viejas estructuras narrativas importadas y encontraba su camino revelando una nueva idea acerca del hombre americano.

Paulatinamente se iban relegando las historias del campo y sus sucesos para volver los ojos hacia lo cosmopolita o hacia la representación de un mundo y unos seres —a la vez mágicos y humanos—, que respondían al encuentro de la verdadera, aunque confusa y perturbadora, identidad del hombre.

Este hallazgo se ponía de manifiesto en las obras que, englobando mito, lenguaje y estructura, daban a luz una nueva e importante ruptura con las formas del pasado.

Esta ruptura, inconsciente quizá en un principio en las letras latinoamericanas, era una respuesta a la llamada "crisis de la novela" que en los círculos europeos provocaba reflexiones y tomas de posición.

Ya Alberto Moravia daba a la novela el carácter de cadáver. La tesis que sostenía reclamaba para la novela dos grandes apartados o vertientes: la novela costumbrista y la psico-

lógica; las cuales, según Moravia, habían sido ya clausuradas por Flaubert en el primer caso, y por Proust y Joyce en el segundo.

Muy cercano a esta consideración se encontraba el movimiento llamado *nouveau roman*, encabezado —en sus postulados teóricos esencialmente— por Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, quienes, a diferencia de los nuevos escritores latinoamericanos, basaban su creación en una reflexión *a priori*. Es decir, teorizaban a nivel de crítica "consciente" antes o al tiempo de crear. No obstante, su preocupación era en el fondo la misma: el futuro de la novela.

Como toda nueva forma o tendencia literaria, el *nouveau roman* o la "nueva novela", nacía bajo el signo del rechazo a sus predecesores. Así, su manifiesto teórico se basaba en la repulsa hacia la novela del siglo XIX, y sobre todo, al personaje como símbolo de una superioridad del hombre sobre su entorno.

Habiendo perdido esa jerarquía, los seres que deambularan por las nuevas novelas, no podrían representar ya la postura antropocentrista del hombre del siglo pasado y, por lo tanto, el nuevo escritor debía plasmar en su obra el desasosiego y la incertidumbre de una civilización que había perdido el poder sobre su mundo.

Estas ideas, inscritas en el proceso de creación, daban por resultado el advenimiento de nuevas técnicas o proce-

dimientos, cuyo objetivo primordial sería describir minuciosa y exhaustivamente el universo perturbador que cercaba al hombre, el cual se veía restringido a observarse en un nivel paralelo al de los objetos y situaciones que le rodeaban. El instrumento más eficaz sería entonces la mirada, y como consecuencia, el tiempo representado sería exclusividad del que mira.

El resultado de esta operación, a nivel de estructura, acercaba fundamentalmente a las obras de la "escuela de la mirada" con las técnicas y producciones cinematográficas.

Se produjo entonces una conjunción entre literatura y cine en la que este último ya no dependía de los textos literarios para su ejecución, sino al contrario: sus procedimientos y técnicas se revirtieron en una literatura que, escatimando la anécdota, se concentra en la percepción.

El *nouveau roman* (cuyo fruto quizá más logrado se dió precisamente en el cine con la realización de *L'année dernière à Marienbad* de A. Resnais y A. Robbe-Grillet), llegó a Latinoamérica en el momento en que su literatura estaba en un proceso de cambio similar (la búsqueda de nuevas formas), pero no paralelo.

Esta nueva escuela francesa encontró seguidores en la literatura latinoamericana, quienes tomaron de ella o con ella los fundamentos para nuevas estructuras y técnicas, pero cuyo fin era distinto: encontrar un lenguaje y una identidad literaria propias.

Con este objeto, los narradores latinoamericanos, con Borges como predecesor, rescatan y asimilan tradiciones (ajenas o propias), y conscientes ya de su compromiso como escritores, instauran un orden nuevo, en el cual tienen cabida la ironía, el juego y el mito; el rigor de la estructura y la libertad de la imaginación.

Esta libertad produce nuevos artificios (el arte es siempre un artificio), que se rodean de presencias y ausencias que son, en la literatura, el croquis o el arranque de la imaginación.

Así pues, al tiempo en que algunos retoman los mitos y concepciones del mundo americano, la nueva literatura se alimenta también de las viejas historias de la literatura fantástica clásica. Aquella literatura de presencias en la que la anécdota —fundamento de la creación—, está basada en la sorpresa y el desenlace, y que encontrara su forma más acabada en la corriente romántica conocida como literatura gótica, la cual, transformada por Poe y rescatada por Quiroga primero y posteriormente por Borges, llega a las letras latinoamericanas provocando un cambio en algunos de los nuevos escritores.

El cambio que se operó consistió primordialmente en una especie de desdeñamiento de lo estrictamente anecdótico. Lo fantástico se concentró entonces en el encuentro de ciertas imágenes y sensaciones. Lo ambiguo, al ser más intuitivo, se acentuó y permaneció en la forma de lo equívoco y lo extraño. Se convirtió en una literatura de ausencias en la que la evoca

ción sustituyó al testimonio, porque lo que importaba no era ya la factibilidad de los hechos sino la credulidad en lo fic
ticio.

Este fenómeno se desprende del interés por el encanta-
miento de las palabras expresadas, en demérito de lo que éstas puedan contar. La emoción no es ya sólo atributo de lo na
rrado, sino también del lenguaje, que es ya en sí mismo, mo-
tivo de turbación.

Este artilugio sólo puede ser producido por el narrador-
poeta, al que no le importa tanto esconder el secreto de la
historia —como en la literatura fantástica clásica—, y se
dedica a mostrar sus evidencias. La revelación entonces no
pertenece a la acción de lo narrado y el lector puede presen-
ciar el desenlace desde siempre, pues la sensación de extrañe-
za no proviene del mundo exterior, sino de la mirada del artis
ta ante los objetos y ausencias que le rodean y que son corpo-
rizados por la memoria.

Así, los fantasmas y monstruos, promotores del horror
en la literatura fantástica clásica, dejan su lugar a los ob-
jetos y al recuerdo. El espejo cobra su verdadera dimensión
al enfrentar y apresar, desde dentro. Al trastocar el sentido
de las cosas y ofrecer, en el reflejo, una imagen aparentemente e
quívoca del mundo.

Sólo queda una constante: la muerte, pero no la muerte
que regresa adoptando formas espectrales, sino su imaginación
y su enigma.

Así pues, la explosión novelística latinoamericana representaba el rechazo a la idea de que la novela estaba muerta. Se pobló de personajes e historias, que si bien estaban inscritos en estructuras literarias distintas a las de la novela del pasado, como pretendían los escritores franceses, sí nos remitían al nacimiento de una nueva novela. Diferente, porque diferente era el mundo del cual provenía.

En México, la literatura no fue ajena a este cambio profundo de las letras hispanoamericanas. Rulfo es el parteaguas. *Pedro Páramo* (1955) cierra la novela de la revolución a la vez que abre nuevos caminos a la novela mexicana, que con obras como *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, ingresa al mundo de lo urbano.

A partir de ese momento la narrativa mexicana comienza a buscar senderos que, a pesar de ser diferentes en muchos aspectos, se agrupan alrededor de dos fenómenos importantes: la denuncia y el lenguaje como medios de subversión y rebeldía.

La escritura se ve inundada por técnicas poco usuales en literatura: emergen la grabadora, el teléfono, el cine y la fotografía por un lado. Por otro, los cambios tipográficos, la yuxtaposición, la elipsis y la eliminación de la puntuación, nos hablan de una revolución a nivel estructural en el seno de la narración.

A la par de la publicación en Joaquín Mortiz de *Gazapo*

(1965) de Gustavo Sainz (quien de algún modo inaugura la corriente llamada "literatura de la Onda"), aparece *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Dos años después, en la misma editorial se publica *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco.

Estas dos últimas obras marcan y se aislan aparentemente del grupo de novelas producidas en México no sólo en esa década, sino a lo largo del desarrollo posterior de nuestra narrativa, abriendo con ello un paréntesis en la literatura mexicana.

Farabeuf y *Morirás lejos* se nos presentan como obras que engloban y hacen suyas las influencias que la tecnología ha donado a la literatura, a la vez que aluden y nos remiten a formas y expresiones tan antiguas como la literatura gótica.

Esta mezcla y esos recursos, permiten la comparación de dos obras que si bien mantienen posturas y fines diferentes, se acercan entre sí y se diferencian del resto de la producción narrativa de su época.

Tanto *Farabeuf* como *Morirás lejos* emplean muchos de los recursos puestos en boga por los "nuevos novelistas" franceses. Sin embargo los fines de ambos escritores, aunque distintos entre sí, contradicen el postulado fundamental del *nouveau roman* que atiende a la negación de la tragedia como intento de recuperación de la superioridad del hombre sobre su contexto y a la negación de cualquier fin, aunque sea social, de la creación literaria.

Así pues, este trabajo intenta mostrar cómo, a pesar de

que aparentemente las novelas de Pacheco y Elizondo representarían de manera casi perfecta la cristalización de los conceptos vertidos por los teóricos del *nouveau roman* en sus postulados, mantienen profundas diferencias con éstos; y cómo esta influencia a la par que la de la literatura gótica, es uno de los aspectos que permiten la comparación entre sus semejanzas, así como el análisis de sus diferencias.

Con este objeto se revisaron los textos que contienen las teorías que acerca del *nouveau roman* expusieron sus teóricos (Robbe-Grillet, Sarraute, Butor, etc.), para posteriormente revisar la posible influencia de esta corriente en la literatura latinoamericana, y más particularmente, para efectuar el análisis y la comparación con las obras estudiadas.

Por otro lado y atendiendo a la comparación de otro fenómeno común a ambas, se estudiaron también algunos de los textos y obras clásicas acerca y de la literatura gótica.

Quiero agradecer la colaboración de Roberto Rico y la asesoría de Federico Alvarez, para la elaboración de este trabajo.

Ma. Malva Flores García.

I. PRESENCIA DEL NOUVEAU ROMAN EN FARABELUF Y MORIRAS LEJOS

I.1 La novela en Francia: el *nouveau roman*.

La Segunda Guerra Mundial produjo en los europeos, más que en ningún otro grupo, un cambio ideológico profundo en la estructura del pensamiento, y el sentido de la vida sufrió forzosamente una transformación. La crisis por la que había pasado el mundo no podía, tampoco, ser ajena a la literatura.

Francia, que había sido uno de los principales testigos de los horrores del combate, se vuelve, en sus creaciones literarias, rebelde. Así, la literatura nacida de la guerra se presenta como literatura militante, de reflexión filosófica y moral. Aparece también una literatura que si bien mantiene la postura reflexiva acerca de la existencia del hombre, enfrenta al lector con la desesperanza y la comprensión del absurdo de ese mismo devenir por la vida.

A pesar del hondo cambio que había experimentado esa literatura, seguía siendo, de una u otra forma, tradicional, en tanto que presentaba los conflictos del hombre en su sociedad.

Desesperanza y heroísmo, compromiso y estoicismo: quizá fuera la tormenta política de los años treinta y la segunda guerra mundial, las que permitieron a la novela tradicional —la novela de los hombres en la socie-

dad— perpetuarse y continuar pasando, todavía en la posguerra, por la novela por excelencia. (1)

Para mediados de los años cincuentas la situación intelectual de los escritores franceses empezaba a cambiar. Ya no había confianza en la eficacia de la acción política o de la ideológica, como la habían tenido Sartre, Camus* y los miembros de su generación. Al no tener armas para combatir la realidad, los nuevos escritores deciden mostrarla lo más objetivamente que les fuera posible.

Esta nueva postura "se presentó desde el comienzo como una reacción contra Balzac"⁽²⁾ y en consecuencia contra la novela del siglo XIX.

Pero este movimiento no se concretó a exponer sus preferencias en las obras, sino que se escribieron muchas líneas teóricas al respecto. Las más importantes fueron *La era del relato* (1956) de N. Sarraute y *Por una novela nueva* de A. Robbe-Grillet (1963), que recogía artículos aparecidos desde 1955. Si bien esta última podría considerarse la biblia de lo que él mismo llamó *nouveau roman*, los artículos de Nathalie Sarraute manifestaban ya los puntos principales de dicha teoría:

(1) Beaujour, M. "Francia : la novela de la novela". p. 81. *La nueva novela europea*.

* A pesar de esto, los nuevos novelistas consideraban a *El extranjero*, exceptuando el final, como uno de los antecedentes de su novela, en tanto que reflejaba lo absurdo del mundo.

(2) Pingaud, Bernard. *La antinovela : sospecha, liquidación o búsqueda*. p. 17

Está lejano ya aquel tiempo feliz de *Eugenia Grandet* cuando el personaje, llegado el colmo de su poder, se entronizaba entre el novelista y el lector /../ y hacía a ambos objeto de sus favores; desde entonces, el personaje no ha cesado de perder paulatinamente sus atributos y prerrogativas. (3)

Su objetivo principal era, a través de la investigación de los abismos de la conciencia, reflejar la realidad psicológica. Al proclamar la muerte del personaje tradicional, elimina el nombre propio y lo substituye por iniciales o por pronombres. Esta particularidad, más la sistemática exposición de los objetos desde una corta perspectiva, provoca en el lector una sensación de extrañeza y distanciamiento. Provocar esta sensación sería uno de los objetivos de los demás miembros de la "nueva novela".

Como ya dijimos, los escritos de Robbe-Grillet fueron considerados como el "manifiesto" de la "nueva novela". Estos artículos, que en un principio estaban destinados a explicar la postura de su autor frente a la literatura y para defenderse de la crítica, definieron, en el momento de máxima resonancia de la escuela, las ideas que en torno a la narrativa europea y a la producción literaria, dominaban en los correligionarios de Robbe-Grillet, así como de él mismo.

Los puntos más importantes emanados de estos escritos eran los siguientes:

1) Rechazo del antiguo "orden divino" y natural de las cosas, que pretende establecer significados fijos y precon-

(3) Sarraute, N. *La era del recelo*. p. 48

bidos. Crítica del orden racionalista del siglo XIX. Los "per-
sonajes" de la nueva novela podrán tener, en consecuencia,
múltiples significados.

2) Rechazo a la producción de novelas con una estructura
decimonónica. Resultado inmediato: rechazo de la novela de per-
sonajes, donde el protagonista fungía como eje motriz de las
acciones. Esta oposición se justifica porque el siglo XIX —di-
ce— "marca el apogeo del individuo"⁽⁴⁾ y la toma de poder de
la clase burguesa. Así pues, en tanto que el individuo ya no
puede ser considerado como el centro del universo pues "nues-
tro mundo, hoy, está menos seguro de sí mismo"⁽⁵⁾, esto entraña
también la negación de la idea panantrópica del humanismo tra-
dicional.

3) Crítica la tragedia pues considera que es un intento
del humanismo por recuperar su jerarquía sobre el mundo de las
cosas. Este intento está basado en una nueva relación de soli-
daridad en la que "la victoria consiste en ser vencido"⁽⁶⁾

4) Crítica de la novela de "tesis" del realismo socialis-
ta, puesto que la creación no debe estar subordinada a nada.
Ni siquiera al servicio de una causa revolucionaria, ya que,
si ésto ocurre, se nos ofrece nuevamente una visión maniquea
del mundo.

(4) Robbe-Grillet, A. *Por una novela nueva* p. 38

(5) *Ibid.* p. 39

(6) *Ibid.* p. 72

5) La "nueva novela" deberá afirmar su carácter libertario; no se sujetará a ningún modelo pues el creador, fundamentalmente, debe ser imaginativo e inventivo, de manera que la imaginación sera el verdadero tema de la obra.

6) A propósito de la forma y el contenido de la obra literaria, Robbe-Grillet afirma que, puesto que la obra de arte no necesita justificación, se expresa a sí misma y crea su propio equilibrio, no pueden separarse forma de contenido. Así pues, cada novela y cada novelista, deben ir inventando su propia forma, con sus respectivos contenidos.

7) El nuevo lenguaje literario deberá tener un carácter descriptivo. Debe ser "óptico" para poder medir, situar y definir. Los objetos descritos deberán presentarse tal cual son sin subordinarse a los significados. Pero —dice—, no debe pensarse que en la "nueva novela" no se encuentran los hombres pues:

Aún cuando se encuentran en ellas muchos objetos, y descritos con minuciosidad, existe siempre y ante todo, la mirada que los ve, el pensamiento que los recuerda, la pasión que los deforma. Los objetos de nuestras novelas nunca tienen presencia fuera de las percepciones humanas, reales o imaginarias. (7).

8) El tiempo descrito no será el "cronológico", sino el "humano". La "nueva novela" se contradecirá, volverá sobre sí misma, "construirá destruyendo". Rechaza entonces la verosimi-

(7) Robbe-Grillet. Op.cit. p. 153

litud de lo narrado y se propone lo falso como tema. Entendido lo falso como lo falto de naturalidad. Así, los seres descritos se transforman, generalmente, en locos o alucinados.

9) La "nueva novela" hace partícipe al lector. No lo convierte en simple espectador de la trama puesto que se pone en tela de juicio constantemente.

10) Lo importante de la descripción no será ya ver el lugar que ocupa el hombre en ella, sino el "movimiento mismo de la descripción"⁽⁸⁾

Las consecuencias de estas normas propiciaron, ya en las obras, que el lenguaje, dirigido hacia la minuciosa y persistente descripción de los objetos, produjera esa sensación de distanciamiento y extrañeza de la que habíamos hablado.

Es importante señalar que algo que contribuía a aumentar esta sensación era el uso constante del presente de indicativo y el uso de la primera persona. El uso de este tiempo respondía, según Bloch-Michel, a que, prohibidos el personaje y la anécdota, todo sentimiento auténtico era descartado. "Esta ausencia de todo sentimiento expreso obliga al autor a escribir casi siempre en presente de indicativo"⁽⁹⁾.

En consecuencia, para poder intercalar momentos del pasado, el escritor hace uso del procedimiento cinematográfico

(8) Robbe-Grillet. Op.cit. p. 116

(9) Bloch-Michel, J. *La nueva novela*. p. 63

llamado *flash-back*, de manera que el lenguaje permanece en presente.

Esta circunstancia nos habla del enorme acercamiento que había entre el lenguaje utilizado por estos novelistas y el lenguaje cinematográfico. Esto se vió con más claridad cuando Robbe-Grillet, en compañía de A. Resnais, filmó *L'année dernière à Marienbad*, pues

Por una vez /../ el objetivo se logró en toda su plenitud. No la sedicente actitud objetiva del escritor, sino el aparato óptico que sirve para las tomas, no la mirada del ojo, sino la de la cámara. Lo que a fin de cuentas, las palabras no consiguen expresar, lo consigue la imagen con toda naturalidad, reconstruye ese mundo de los objetos que no es más que la obsesión de su presencia. (10)

Ciertamente, el descubrimiento de las imágenes cinematográficas y fotográficas abrían una enorme fuente de recursos para el *nouveau roman* ya que las fascinantes imágenes, producto de estas técnicas, respondían perfectamente a las necesidades "objetivas" de esta escuela. La posibilidad de la repetición *af infinitum* de las imágenes, ese volver al objeto y repetir por acumulación sus detalles más significativos, resultaba iluminador para la inclusión del soliloquio, recurso importantísimo en esta nueva concepción de la creación, ya que a través de él, podía reflejarse esa perturbadora sensación. Lógicamente, la mayor parte de los "personajes" resultarían seres desquiciados

(10) Bloch-Michel. Op.cit. p. 77

que hablan y se contestan ellos mismos.

Ahora bien, no sólo Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute incursionaron en esta modalidad literaria; también destacaron, aunque de manera menos significativa, autores como Michel Butor, Claude Simon, y Jean Ricardou, entre otros.

Si bien es cierto que esta escuela, como tal, murió; es necesario aclarar que sus postulados y teorías tuvieron resonancia en las posteriores ideas acerca del arte de novelar.

I.2 El *nouveau roman* en la narrativa hispanoamericana.

Al tiempo en que el *nouveau roman* proponía en Europa una rebeldía contra las formas tradicionales de novelar, en el mundo hispanoamericano (sobre todo en Sudamérica), se empezaba a desarrollar, también, un tipo de literatura diferente, encauzada a la búsqueda de formas que permitieran expresar, con modelos propios, una realidad muy diferente a la del mundo europeo y que remitía a un sistema de pensamiento distinto.

Hay que tener en cuenta que Sudamérica llegó a la forma de la "nueva novela" a partir de presupuestos radicalmente distintos de los franceses /../. En contraposición con el "nouveau roman", que surge más bien de una necesidad del pensamiento, significa pues la nueva novela la exploración de formas que, por fin, correspondían también formalmente a su concepción del mundo, que hacen posible escribir novelas en las que no sólo se rompe la constructividad de un camino, para el pensamiento sudamericano sólo imaginable como estructura extraña,

sino que se sustituye por una estructura pluralista que deja sitio para la yuxtaposición.(11)

Como ya hemos visto, la explosión de la literatura latinoamericana se daba tanto a nivel de estructuras como de temas, y si bien deseaban abrir un camino nuevo y propio, también es cierto que los escritores latinoamericanos no podían permanecer ajenos a los movimientos literarios de otras latitudes, que finalmente respondían también a un problema existencial.

En este plano podríamos convocar, como posibles iniciadores de un paralelo a nivel de antecedente, las novelas de Onetti (*El pozo*) y de Sábato (*El túnel; Sobre héroes y tumbas*); sin embargo no puede dejarse de lado que a diferencia de las novelas de Sartre y Camus, estos ejemplos sudamericanos nos hablan de una tensión metafísica y de un concepto mágico-litúrgico del mundo, los cuales no pueden encontrarse en las novelas francesas.

Estas características, serán finalmente las que separen estos dos intentos de renovación (la literatura latinoamericana y la nueva novela francesa).

No obstante, hubo varios ejemplos que podrían acercar a

(11) Pollman, Leo. *La "nueva novela" en Francia e Iberoamérica*. p. 80.

la novela latinoamericana con la francesa, aunque no podríamos asegurar que dichos ejemplos respondan a una influencia real y directa, o que sean producto de un momento histórico que por ser de alguna manera el mismo, dota a los escritores de perspectivas o intuiciones semejantes.

Uno de los primeros ejemplos que podríamos mencionar es la novela corta de Carpentier *El acoso* (1956). Esta novela tendría en común con el *nouveau roman* la preocupación por el tiempo, así como el tratamiento de los personajes. Sin embargo puesto que el pretexto de la creación (ya que el verdadero fin de Carpentier es mostrar una propuesta estética basada en la concordancia entre música y literatura), está subordinado al planteamiento de un conflicto social, queda bastante restringida dicha cercanía.

Posteriormente encontramos varias obras con algunos puntos de contacto, pero estarían limitados, por su carácter esencialmente técnico, ya que la concepción del mundo varía notablemente de un continente a otro.

Nos hallamos así con el tan mencionado caso de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, en la que su complicada estructura y su apertura absoluta nos hablarían de un profundo acercamiento con la escuela francesa, pero al ser una obra cargada de simbolismos, sentido mágico y metafísico, niega lo pragmático o funcional y finalmente dota al hombre de la superioridad que le

da el sentido supraindividual, desarrollado a través de la novela.

En este breve recorrido, se nos muestran escritores como Manuel Puig (*La traición de Rita Hayworth*) que retoma de Nathalie Sarraute los diálogos sin sujeto explícito, o Néstor Sánchez (*Nosotros dos; Siberia Blues*) en el que el mundo descrito denota una característica tan objetiva y a la vez tan desconcertante como la propuesta por Robbe-Grillet. Otros novelistas que de alguna manera pagarían también tributo a la "escuela objetiva" que tanto debe a la mirada cinematográfica serían Severo Sarduy (*Gestos*) Pablo A. Fernández (*Los niños se despiden*) o Cabrera Infante, por la manera de prescindir casi totalmente de la anécdota en *Tres tristes tigres* (1967).

En México nos encontramos con algunos autores que al despojar al texto de la intriga y de un "contenido novelesco propiamente dicho, a la manera en que se entendía éste en el siglo XIX /.../; porque ofrecen una visión fragmentaria, caleidoscópica de la realidad y sobre todo, porque pretenden ser más que una novela una escritura"⁽¹²⁾, se acercarían a las creaciones y visión nouveaurromanesca de la literatura. Entre ellos destacan Melo, Sáenz, Campos, y sobre todo, Vicente Leñero que con novelas como *El garabato; Los albañiles, y Estudio Q*, nos presenta

(12) Glantz, Margo. "Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana". *Repeticiones*. p. 17.

un mundo caótico a través de un experimento escritural basado, en el caso de *Los albañiles* sobre todo, en el uso recurrente del interrogatorio y del monólogo, así como de la descripción exhaustiva.

Ahora bien, así como la creación recibió de alguna forma la influencia de la propuesta francesa, la crítica (la mayoría de las veces negativa) se ocupó también de esa nueva corriente.

La literatura, en tanto que toma de posición, es también una crítica. Tal es el caso de Julio Cortázar, de García Márquez, de Carpentier o de Fuentes; en los que el pensamiento mágico, el concepto circular del tiempo y la exhuberancia demostrarían, por sí mismos, la esterilidad del *nouveau roman*.

También Sábato y Vargas Llosa se convirtieron en críticos acérrimos de la "antinovela", y las opiniones que externaron, concentrándose esencialmente en la figura del "ideólogo" Robbe-Grillet, llegaron incluso a desbordarse de los terrenos estrictamente literarios.

La furia antimetafórica de Robbe-Grillet, su idea de que el lenguaje figurado es ilegítimo, sólo pueden explicarse por su incoherencia filosófica y su desatada arrogancia (13) (E. Sábato).

(13) Sábato, E. *El escritor y sus fantasmas*, p. 46

Yo me explico que cuando tenían a Proust y a Joyce, los europeos se interesaran apenas o nada por Santos Chocano o Eustasio Rivera. Pero ahora que sólo tienen a Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute o Giorgio Bassani ¿cómo no volverán los ojos fuera de sus fronteras en busca de escritores más interesantes, menos letárgicos y más vivos? (14)

(Vargas Llosa)

Aún así, no se puede negar la filtración de elementos nacidos bajo la perspectiva de la "nueva novela" francesa, y que en las obras que vamos a estudiar se presentan específicamente.

I.3 Elizondo y Pacheco frente al *nouveau roman*.

Puesto que la intención primordial de este trabajo es mostrar la influencia de la "nueva novela" en las obras estudiadas, resulta interesante conocer las opiniones que, contemporáneamente al movimiento y a la aparición de las novelas, expresaban Pacheco y Elizondo

Resulta interesante digo, pues sí bien se han mostrado los puntos esenciales de la teoría de la "novela de la mirada", así como la influencia de ésta en la literatura hispanoamericana, es necesario, antes de pasar al análisis de las obras, recabar toda la información posible al respecto.

(14) Citado por George Robert Coulthard. "La pluralidad cultural" *América Latina en su literatura*. p. 71

En 1963*, como ya hemos dicho, aparece *Los albañiles* de Leñero. A pesar de la escasa crítica que mereció (no obstante ser el primer escritor mexicano galardonado con el Premio Biblioteca Breve**), apareció en *Diálogos* una reseña de José Emilio Pacheco en la que, al tiempo de elogiar la obra, iba dando cuenta de sus ideas acerca de la "nueva novela".

Reconocía Pacheco que los escritores mexicanos no estaban "al día", fenómeno que lograba Leñero con su obra, al incorporar en ella "los medios narrativos puestos en boga por el *nouveau roman*" (15)

En el transcurso de la reseña, Pacheco va exponiendo las semejanzas de dicha "escuela" con la novela de Leñero. Así, reconoce en la elaboración de esta última, la cercanía con obras como *Les gnomes* de Robbe-Grillet y *L'emploi du temps* de Michel Butor; en las que los procedimientos de la novela policíaca son usados de manera similar por Leñero.

Sin embargo, sin explicitar la obvia procedencia *nouveau-romanesca*, hay un párrafo especialmente interesante:

*Cuatro años antes de la publicación de *Morirás lejos*.

** El segundo fue Carlos Fuentes con *Cambio de piel* en 1967

(15) Pacheco, José E. "Dos novelas de Vicente Leñero" *Diálogos* p. 38

La minuciosidad descriptiva e idiomática junto al incesante poner en tela de juicio la verisimilitud de lo narrado, la dimensión en que suceden los hechos a remota cercanía y contigua distancia, la afirmación que engendra su contrario y la negativa que incluye su refutación y sostiene lo que niega, convierten el arte de Leñero en un naturalismo de la irrealidad. (16)

Esta podría ser una descripción bastante clara de la propia novela de Pacheco. No obstante, resulta revelador el hecho de que un año antes de la aparición de *Morirás lejos*, Pacheco tradujera *Cómo es* de Beckett, otro de los escritores que participaron de alguna manera, de las ideas de la "nueva novela".

Por su parte, Elizondo revela su admiración por las creaciones cinematográficas emanadas del *nouveau roman*; más concretamente por la película que filmaran Resnais y Robbe-Grillet* de la cual ya habíamos hablado anteriormente. Sin embargo, asegura en una de sus entrevistas:

Yo conozco poco de la nueva novela. Demasiado poco como para sentirme característicamente influenciado por sus procedimientos. Si coincido en algunas cosas, ello se debe posiblemente al hecho de que no somos tan impermeables como creemos. Lo cual es una desgracia. (17)

(16) Pacheco, José E. "Dos novelas de Vicente Leñero", *Diálogos* p. 39

(17) Carvajal, Juan. "Tres entrevistas" *La cultura en México*.. No. 214 p. IV

* De hecho, cuando esta película fue estrenada en México, Salvador Elizondo le dedicó una amplia reseña en la revista *Nuevo Cine*.

Sin embargo la influencia es, en algunos aspectos, bastante clara. Además, si atendiéramos a las declaraciones de Elizondo llegaríamos a un sin fin de malentendidos y desviaciones (como la que podría construir a partir de la nota en que Elizondo asegura que *Farabeuf* más le debe a Fumanchú que a *Bataille**), producto del juego de inteligencia que el autor profesa.

I.4 Semejanzas entre los postulados del *nouveau roman* y las dos novelas.

Tanto *Farabeuf* como *Morirás lejos* comparten elementos con la corriente francesa de la "nueva novela". Estos elementos no son esencialmente los mismos, sin embargo, ambos representan el propósito de renovación de las letras y de la forma de hacer literatura en México.

Podríamos partir entonces del afán renovador expresado en las obras estudiadas, aunque tanto Pacheco como Elizondo se ven motivados por posturas diferentes, coinciden, no obstante, en la práctica de nuevas técnicas que permitían, en el momento de su máxima resonancia en el mundo literario, la intuición de una nueva literatura en la que si bien el hombre era

* Elizondo, S. "Máscara: recuerdos de un teatro en crisis" *Vuelta* 100 p. 7.

punto de partida y regreso, los objetos de su entorno adquirirían una concreción y personalidad monstruosas y, sobre todo inquietantes.

Esta inquietud, proveniente de la distancia mínima que se ofrece al espectador de un mundo caótico, permite la reflexión y el deseo de descifrar enigmas, antes ignorados por la cotidiana convivencia con lo que redeaba al individuo.

Y si la descripción de los objetos y movimientos mínimos —quizá insignificantes en la literatura tradicional— se convierten en piezas esenciales de un monumento al desasosiego del hombre, crece el interés por el encantamiento de las palabras en demérito —como en el caso de Elizondo— de lo que éstas puedan contar. La emoción ya no es sólo atributo de lo narrado sino también del lenguaje. Es decir, el lenguaje, por sí mismo es ya suficiente motivo de turbación.

Y turbación es lo que pretende esta literatura del "recelo". Bien sea como experimentación o como revolución, pues si el hecho literario cambia, necesariamente cambia el punto de vigilancia del escritor, más cerca quizá del lápiz con que escribe, que de las alturas inconmensurables del que todo lo sabe y sólo muestra su sapiencia y su justicia, pues juzga por el lector y le presenta los hechos consumados de una vida en la que no puede tener ingerencia. (Tal es el caso de los escritores del siglo XIX).

Así, esta nueva literatura incita a la participación y al reconocimiento de que, al igual que la vida, la literatura y las historias contadas a través de ella, no pueden alejarse de la disyuntiva y del temor, pues ambas comparten una misma experiencia humana.

Ahora bien, las novelas de Pacheco y de Elizondo tienen características que las acercan (razón de este trabajo), pero también diferencias que las separan. Por eso partiremos del análisis conjunto de ambas en los aspectos semejantes, y por separado, para revisar los aspectos que aunque coinciden con la escuela francesa, no comparten las obras entre sí.

Quizá el punto en el que se puedan acercar más es el que se refiere a las técnicas narrativas y sobre todo, a la distancia que separa a los escritores del mundo, ficticio o real, de sus novelas.

Habrían ocho puntos de análisis:

- 1) Descripción minuciosa. Lenguaje "óptico" que situa, mide y define.
- 2) Reiteración constante.
- 3) Juego de voces narrativas que, sin embargo, responden a un mismo narrador (el autor), que es omnipresente en tanto que observa, analiza y describe, pero no juzga; función promordial del escritor de la "nueva novela".

- 4) cuestionamiento constante.
- 5) Enumeración.
- 6) Apertura de hipótesis (encrucijadas, disyuntivas).
- 7) Identidad de los personajes.
- 8) Tratamiento del tiempo.

1) Descripción

Este primer punto, patente todo el tiempo en el desarrollo de ambas obras, responde a la voluntad de precisión en los datos. Esta obsesión de precisar en ambos casos, hasta el más mínimo detalle, implica, dado que ambas son novelas con una estructura abierta, el deseo de proporcionar al lector más fuentes o datos para la construcción de una historia o de un relato, que no está dado de por sí.

Encontramos dos variantes:

Tanto *Farabeuf* como *Morirás lejos* parten de un hecho histórico (la rebelión de los bóxers en China y la persecución, a través de la historia, del pueblo judío). De esta forma, en el desarrollo de las novelas hay también el desarrollo de otra historia (la real), a la cual se remite el relato de ficción. (En el caso de la novela de Pacheco este fenómeno se presenta de manera constante).

El hecho de insertar datos históricos, tentativamente

comprobables, obliga al escritor a describir los hechos reales minuciosamente, pero también le sirve para crear una atmósfera especial que contribuye al sentimiento de extrañeza que se desprende del relato de ficción.

Esta atmósfera se determina así, pues ambos escritores escogieron temas propios para la repulsa, pero también para la fascinación; de donde resulta imprescindible una visión puntillosa, quizá morbosa, sobre los hechos de la Historia que son descritos.

Los cuerpos de quienes han muerto de tífus exentemático yacen dondequiera cubiertos con periódicos. Multitudes de niños pululan por todas partes. Nadie podrá olvidar sus voces. Los niños alimentan al que to; sin ellos moriríamos de hambre./../ En todo momento se ven espectáculos atroces. Una mujer da a su hijo un pecho reseco. A su lado hay otro niño, muerto. Constantemente hay que amputar a los niños dedos, manos o pies congelados. (18)

(Morirás lejos)

El dignatario /../ ordena a los demás verdugos, mientras se enjuga las manos manchadas de sangre, que pronto cedan al descuartizamiento. Cuatro de ellos ejercen una función pasiva aplicando la tensión a las ligaduras mediante palancas y tórculos improvisados, en los puntos en los que la distensión de los tejidos, de los tendones y las masas musculares, faciliten los tajos de la cuchilla./../La perfección del Leng Teh'ê depende casi siempre de la correcta aplicación de las tensiones. No es de extrañar por ello que existieran en China, en la época de la dinastía Ch'ing funcionarios imperiales dedicados exclusivamente a recorrer todos los confines del Reino para reclutar a los mejores hsiao kuung de ren hombres del pequeño trabajo, como se les llamaba. (19)

(Farabeuf).

(18) Pacheco, José E. *Morirás lejos*. p. 47

(19) Elizondo, S. *Farabeuf*. p. 141

Esta minuciosa recreación de la Historia, así como la exhaustiva descripción, dan lugar al uso de vocables que no se acostumbraba manejar en los textos literarios. Vocablos del orden científico que ayudan a la precisión y que prestan a la literatura y al relato una dimensión antes desconocida.

Así mismo, y puesto que el tema se presta para ello, hay una enorme inclusión de motivos y palabras que remiten a un código escatológico el cual está presente en el desarrollo de los dos relatos.

La segunda vertiente de este punto se manifiesta en todo el hecho de la escritura de ambas novelas, pues el fenómeno de nombrar y describir tan detalladamente, permite que el entorno de los seres que incursionan en el texto, —manifestados a través de la enunciación de objetos, hechos y recuerdos— adquieran una calidad diferente y muchas veces una autonomía propia.

Es este recurso de la descripción constante lo que da a los textos una relación estrecha con las técnicas y procedimientos cinematográficos y también fotográficos.

Aunque las referencias cinematográficas, en cuanto a cintas comerciales se refiere, esté patente en *Miradas lejas* (las referencias por ejemplo a *M el vampiro de Dusseldorf*), nos referimos aquí a la sistematización de la mirada; a lo que la cap-

tura, a través de una cámara, puede lograr si se traslada a un texto literario.

A pesar de que en las dos novelas está expresado en forma diferente, podemos encontrar, sobre todo en la novela de Elizondo, el uso constante de la técnica del *flash back*, pero éste, a diferencia de como es utilizado en *Morirás lejos*, no se remite a hechos posiblemente históricos, sino a la memoria y a la misma ficción. La importancia de la mirada se manifiesta en el hecho de poder capturar, apresar el instante, pues "sólo la quietud no admite dudas" (20)

Encontramos también la técnica paralelística del montaje y de la duplicación interior, y, aunque esta influencia del cinematógrafo esté más ligada al tema del tiempo, es importante señalar que esta relación está estrechamente vinculada con los procedimientos descriptivos de las novelas pues aporta una visión diferente a lo narrado.

Es la misma visión que podemos percibir en una sala de proyección ante la vista de objetos y situaciones que podían pasar desapercibidas en un relato tradicional.

La presencia del texto cinematográfico parece ser constante en la producción de José Emilio Pacheco. Contribuye a destacar la función de la mirada en la visión del mundo que se manifiesta en el texto (21)

(20) Elizondo, S. Op.cit. p. 26

(21) Jiménez de Báez, Yvette. *La narrativa de José Emilio Pacheco*. p. 276.

La influencia del cine se ve fuertemente reforzada por el recurso de la enumeración, pues como en el *traveling* o el *panning*, ante los ojos del lector surgen una enorme cantidad de datos. Señales que se contradicen tal vez, pero que deben ser descifradas.

La descripción, muchas veces extraña o desconcertante, cumple así su función de propuesta, ya que al mantener una dinámica constante basada en el repetir o deshacer, obliga al lector a plantearse la verdadera historia que le están narrando, mediante el cuestionamiento de esas mismas descripciones exhaustivas.

No es raro, efectivamente, encontrar en estas nove las modernas una descripción que parte de nada; al principio no da una visión de conjunto, parece nacer de un diminuto fragmento sin importancia —lo más parecido a un punto— a partir del cual va inventando unas líneas, unos planos, una arquitectura; y se tiene tanto más la impresión de que va inventando cuando que de pronto se contradice, se repite, se reanuda, se bifurca, etc. /../ Unos párrafos más, y, cuando la descripción acaba, se da uno cuenta de que no ha dejado tras de sí nada en pié: se ha realizado un doble movimiento de creación y aglutinamiento, que encontramos por otra parte en el libro a todos los niveles y en particular en su estructura global. (22)

De hecho, la importancia que tiene la descripción se revela en la primacía que tiene, en ambos textos, sobre el diá-

logo, el cual se ve también disminuído ante la presencia del soliloquio o monólogo que, como tal, vuelve continuamente sobre sí mismo en un acto de recurrencia del pensamiento y de la memoria. Esta reiteración necesariamente se explicita en las novelas también a través de la descripción.

2.- Reiteración

Este recurso se da en las dos novelas pero a niveles distintos. El hecho de volver sobre lo ya escrito, de contar y volver a contar, puede implicar la dubitación por la veracidad de los hechos, permitiendo con ésto que se ponga en tela de juicio lo que el texto expresa, de tal modo que sea sólo la imaginación el elemento valedero para la nueva novela.

La fuerza del novelista estriba precisamente, en inventar con toda libertad, sin modelo. Lo notable del relato moderno consiste en esto: afirma deliberadamente esa carácter, hasta el punto de que hasta la misma invención, la imaginación, se convierten en último término, en el tema del libro. (23)

Por otro lado, se emparenta con el problema del tiempo en tanto que contribuye a una narración no lineal: es decir, evita el sentido cronológico.

Si dije que se manifestaba en dos niveles diferentes es porque en la estructura de *Morirás lejos* (más cercana a u-

(23) Robbe-Grillet, A. Op.cit. p. 41-42.

na estructura lineal, pues si se separan la Historia de la historia (la ficción), encontramos que ambos están ordenados cronológicamente) la reiteración se da, de una manera preponderante, a nivel de símbolos (la torre Antonia, el olor a vinagre, la reproducción del cuadro de Brueghel; la torre de Babel; el chopo "ahíto de inscripciones" etc).

O esa torre es un símbolo una referencia tan inmediata que se vuelve indescifrable un augurio una recordación una amenaza, un amparo. La torre amarilla sobre el pozo que nadie ha visto nunca —puertas condenadas. cerrojos—, extraña y diáfana en su persistencia.

como por otra parte el olor a vinagre". (24)

En *Farabeuf*, la reiteración además de referirse a símbolos (la mosca que golpea el vidrio, el sonido de las monedas al caer, el signo marcado en la ventana, el espejo, la estrella de mar, el cuadro, el castillo de arena, etc.) , nos remite a un tipo de escritura recurrente en donde la recurrencia es el hecho literario mismo.

Así, en círculos concéntricos se regresa, se observa y vuelve a hacerse presente el recuerdo en forma de evocación. El "¿recuerdas?" en la novela de Elizondo, es, además de continuo retorno a la memoria, la invitación primera y última a la reiteración.

(24) Pacheco, José E. Op. cit. p. 27.

Esta forma, la evocación, presente en mayor o menor intensidad en las novelas es, a la vez, captura y movimiento en torno a experiencias reales o ficticias. Es una manera de hacer caminar —en la memoria— lo estático.

Por eso se utiliza como método el *flash back*, pues las dos obras mantienen la no-acción en un espacio estático, inamovible. Es decir, puesto que la acción está dada por la memoria, los personajes permanecen en un sólo lugar: la distancia entre eme y Alguien en el parque, para el caso de la novela de Pacheco; y la 3 Rue de l'Odeón, para *Farabeuf*.

Entonces, el repetir imágenes o circunstancias da cuenta, en tanto que acumulación, de detalles que ya no pueden pasar inadvertidos ante los ojos del lector y que lo obligan a reflexionar sobre el peso y autonomía de éstos.

Es preciso recordarlo ahora, aquí, paso a paso, cada uno de los detalles, sin omitir uno sólo de ellos. Hasta el más mínimo gesto, el más tenue matiz de una mirada lanzada al azar hacia el cielo o encontrada de pronto sobre la superficie de un espejo, todo, absolutamente todo, puede tener una importancia capital. Es preciso recordarlo todo, ahora, aquí. (25)

Esta autonomía es aquella de la que habla Robbe-Grillet al emparentar, a nivel de jerarquía, al hombre con los ob-

(25) Elizondo, S. Op.cit. p. 55-56

jetos.

En las novelas se consigue mediante la recuperación constante de pequeños hechos que recogen la mirada primero, y después la memoria, y que finalmente conforman un todo más pesado aún que la propia existencia de los "personajes", puesto que los objetos enunciados se presentan y revelan como elementos perturbadores de su existencia.

3/4 Juegos de voces narrativas. Cuestionamiento.

En la lectura de *Farabeuf* como en la de *Morirás lejos*, encontramos la apertura a varias voces narrativas, a la intervención de un posible lector, y al cuestionamiento constante que se incrusta dentro de las mismas.

Surgen entonces dos preguntas en el lector: ¿quién narra?, ¿quién inquiere?.

Hay varios tipos de preguntas e intervenciones; a veces dirigidas al autor:

—Esto ya no interesa —Lo hemos leído un millón de veces —Ya ni quién se acuerde de la segunda guerra mundial —Ahora hay problemas mucho más importantes —Está muy visto —Está muy dicho —Usted lo único que hizo fue resumir unos

cuantos libros —Su enfoque no es nada objetivo
—Es más de lo que aguantan los lectores... (26)

(Morinda Lejos)

Otras, a uno de los personajes:

—Nos aburre usted con sus descripciones pormenorizadas de la situación en la que nos encontramos. La situación es un hecho, no una idea que puede ser llevada o traída, Olvida usted sus orígenes, maestro. Hubo un tiempo que usted y sus compañeros compusieron una canción obscena. Era usted un estudiante de medicina pobre, venido de la provincia. No debe usted olvidar eso... (27)

(Farabeuf)

En otras ocasiones se hacen preguntas al vacío, Quizá al propio lector:

¿Hay algo más tenaz que la memoria? (28)

(Farabeuf)

O reflexiones de los personajes:

¿O es que somos acaso esa carta encontrada por casualidad entre las páginas de un viejo libro de medicina? (29)

(Farabeuf)

(26) Pacheco, José E. Op.cit. p. 64

(27) Elizondo, S. Op.cit. p. 65

(28) Ibid. p. 41

(29) Ibid. p. 94

Sin embargo, la incorporación de estas diferentes voces son sólo un recurso. Es el narrador dentro del narrador. La historia dentro de la historia ("teatro dentro del teatro"⁽³⁰⁾).

De alguna manera este procedimiento sería una modulación de la propia voz del autor a través de un juego de espejos como en la casa de la risa, pues "el personaje principal de la novela de hoy es el mismo novelista, y el problema de la novelística se plantea al nivel de su propia historia: escribir es, en suma, una manera de descubrirse"⁽³¹⁾

Esta circunstancia da paso a un sistema de afirmación/negación que produce el efecto de una novela que se inventa a sí misma y que se ve apoyada tanto por la enumeración como por la colocación de disyuntivas o alternativas.

Este proceso plantea la necesidad de intervenir, como lector, para descifrar los vericuetos de una trama llena de murmullos de fondo y de observaciones "al margen" que serían las intervenciones de las que hablamos.

Otro de los cuestionamientos importantes es el que se

(30) Pacheco, J.E. Op.cit. p. 61

(31) Pingaud, Bernard *La antinovela...* p. 57

refiere al proceso de escribir.

Hay incluso en la novela de Pacheco dos alusiones directas a la forma y producción literarias: a través de los dos incisos que muestran la posible identidad Alguien: /u/ el dramaturgo frustrado , y, /v/ el escritor aficionado, acosado por un posible "lector" que le inquiere o pregunta el por qué de escribir un "tema tan trillado".

Todo eso todo eso (si existe y no son calumnias inventadas para justificar sus temores) redobla en él la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes —una olvidada, la otra a punto de olvidarse—, venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas... (32)

También en *Farabeuf* encontramos una disposición explícita hacia los hechos narrados:

Para poder resolver el complicado *rebus* que plantea el caso, es preciso, ante todo, ordenar los hechos cronológicamente, desposeerlos de su significado emotivo, hacer inclusive, antes de ese ordenamiento en el tiempo, un inventario pormenorizado de ellos, independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo. Olvidemos por ahora nuestras propias indefinidas personas... (33)

Ahora bien, a pesar de la gran cantidad de intervenciones de las diferentes voces narrativas, no hay que dejar

(32) Pacheco, J.E. Op.cit.- p. 66

(33) Elizondo, S. Op.cit. p. 57

pasar de largo la importancia del soliloquio como forma preferente de expresión y como representación de unos personajes que pueden ser considerados, en ambos casos, como seres solitarios y desequilibrados.

El "desequilibrio" no podría dejar de existir en las "nuevas novelas" si consideramos que para Robbe-Grillet es el resultado de la "aceptación, de la incapacidad del hombre para controlar su mundo. Sin embargo, mas adelante veremos que el desquiciamiento no necesariamente respondería a tal actitud y así al reconocimiento de la superioridad del ser que, aún a través de la locura o de la muerte, sigue manteniendo su jerarquía sobre el mundo que le rodea.

5/6. - Enumeración y disyuntivas.

La enumeración, que como ya dijimos, contribuye a este hacerse y deshacerse de las novelas, se ve expresado de diferente manera en las dos novelas estudiadas.

Encontramos por un lado la enumeración constante, metódica de objetos y situaciones (emparentado esto último con la reiteración).

En la novela de Salvador Elizondo, este recurso es

la constante más visible y más persistente:

Repase usted en su mente la lista del instru mental. Para ello puede usted emplear diversos métodos. Puede usted, por ejemplo, repasar cada uno de los instrumentos en orden descendente de tamaños: desde el enorme forceps de Chassaignac o el speculum vaginal n.º 16 de Collin, hasta los pequeños catéteres y sondas oftálmicas o las tenacillas para la hemóstasis capilar o las afiladísimas agujillas hipodérmicas o de sutura. Puede usted cerciorarse, también, aplicando este método inversamente, es decir, por orden ascendente de tamaños... (34)*

En el caso de la novela de Pacheco, el hecho de proponer, a través de incisos, la explicación no sólo de los hechos narrados o de la identidad de "eme" y "Alguien" sino de la misma intención creadora, sitúa perfectamente a la novela dentro del marco del *nouveau roman*, en tanto que permite el arribo de un nuevo tipo de lector: el lector-autor:

Terminación de las conjeturas posibles en este momento: las hipótesis pueden no tener fin. El alfabeto no da para más. Podría recurrirse a letras compuestas a signos preferenciales o anteriores a la escritura —semejantes a las inscripciones en el chopo /../. Falla entreo otras innumerables: el narrador ha dicho quién puede ser el hombre sentado pero no tenemos sino vaguísimas referencias de eme. Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia,

(34) Elizondo, S. Op.cit. p. 10-11.

* En esta descripción podemos observar también el uso de palabras poco habituales en el lenguaje literario tradicional,

el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que tú escojas la que creas verdadera. (35)

La novela no sólo se ve marcada por incisos: hay uso de números y letras de distintos tipos, así como separaciones mediante segmentos identificados con un ideograma y un subtítulo (Diáspora; Salónica, Grossaktion, Totenbuch, Götterdämmerung, Desenlace y Apéndice), los cuales contribuyen a la especulación del autor.

Este recurso es una constante en todo el desarrollo de la novela. Es, de hecho, El Recurso. Su manifestación, eminentemente tipográfica, prosigue incluso hasta el final de la obra, que no es Un Final, puesto que autor dispone, como última propuesta, la posibilidad de siete desenlaces, (Seis de ellos en el "Apéndice"),

En *Farabeuf* existe también el proceso de apertura de hipótesis, y aunque no está marcado exclusivamente de manera tipográfica como en *Morirás lejos*, nos habla también del mismo interés por establecer una relación distinta a la tradicional entre el autor y el lector.

(35) Pacheco, J.E. Op.cit. p. 71-72

Ya en alguna entrevista Salvador Elizondo había expresado esta preocupación:

Me interesa mucho que en las novelas el autor participe más evidentemente como personaje, para recordarle al lector, constantemente, que el escritor existe y que no tiene por qué ser una convención tácita y que el diálogo más importante es el que se realiza entre el lector y el escritor. (36)

Así pues, *Farabeuf* revela la necesidad de experimentación escritural.

El monólogo constante del autor (pues las intervenciones de otras voces narrativas no son sino matices de una misma voz), se expresa dominado por un proceso mental (el del escritor) en el que la duda y la revelación son el *leit-motiv* de la creación.

La revelación está a nivel de escritura, que no de anécdota. Sin embargo, así como se proporcionan claves para la dilucidación de la historia narrada, son más los momentos en los que el lector, sorprendido por la minuciosa, exasperante descripción, se encuentra con la "duda" del autor, con las suposiciones que el escritor pone en boca de ese personaje imaginario que inquiere o que conoce (en su fase omnisciente).

(36) Bruce-Novoa, "Entrevista con Salvador Elizondo" *La palabra y el hombre*. No. 17. p. 58

Por otro lado, puesto que toda la obra se sostiene a partir del recuerdo, resulta más factible poner en duda la veracidad de los hechos y circunstancias apresados - por la memoria. Por eso nos encontramos constantemente con expresiones como "bien puede llevarnos a suponer", "quizá", "tal vez" , etc.

Este juego alucinante en el que la evocación y el equívoco son la forma que adopta el relato, nos presenta otra variante.

A través de la reiteración, la descripción de los objetos cambia, provocando también duda y confusión. Los mismos objetos, en su nueva calidad inquietante, adoptan características que de una u otra forma son también una interrogante, una apertura, puesto que brindan la posibilidad de nuevas y extrañas significaciones:

¿Ve Usted? La existencia de un espejo enorme, con marco dorado, suscita un equívoco esencial en nuestra relación de los hechos. (37)

Los equívocos y disyuntivas que se presentan al lector están, al igual que en *Morirás lejos*, necesariamente cercanos al problema de la identidad de los personajes, pues suscitan la pregunta ¿quién es quién?

(37) Elizondo, S. Op.cit. p. 63

Tanto los incisos (léase posibilidades), como los equívocos y disyuntivas en Elizondo, nos hablan constantemente del deseo explícito de los autores por promover una búsqueda, casi policíaca, en la que el elemento inquisitorio nos devuelve, a quienes leemos, la calidad de inspectores de una realidad a la que no asistimos en su forma acabada e irremediable. Sino a un proceso, en lo que de duda conlleva dicha palabra.

7.- Personajes.

El tratamiento que los dos autores, Elizondo y Pacheco, dan a sus personajes, difieren en algunos puntos con los postulados de la "nueva novela" francesa, razón por la cual serán estudiados en el siguiente capítulo. Sin embargo hay algunas características que los acercan a la escuela francesa.

Con el fin de restar importancia a los personajes, (que por sí mismos ya habían "perdido" al faltar aquella mirada antropocéntrica del hombre del siglo XIX), muchos de los escritores del *nouveau roman* —especialmente Nathalie Sarraute— optaron por eliminar el nombre propio y sustituirlo por iniciales o por pronombres.

Al efectuar esta operación, los seres que aparecían en

los relatos, perdían su identidad y pasaban a formar parte de un mundo en el que objetos y seres humanos compartían una misma situación de desasosiego, de desamparo.

Esta circunstancia —la eliminación del nombre propio— está señalada de manera preponderante en la novela de José Emilio Pacheco.

Desde el principio sabemos que los "personajes" son "eme" y "Alguien". Las alusiones a la identidad o nombres de ambos son sólo parte de un número determinado de posibilidades.

Evitar el nombre sería desmitificar El Nombre, sin embargo esta posible semejanza es sólo aparente y a nivel de técnica.

El hecho de inscribir "eme" y "Alguien", en vez de Roberto Iñiguez y Jacinto Méndez, es una manera de poder substituir a los personajes. Es decir, "eme" y "Alguien" pueden ser cualquiera.

Son en última instancia —siempre y cuando el personaje "eme" sea un nazi, y "Alguien" un judío—, la mancuerna clásica de la literatura policíaca: perseguidor-perseguido. Pero su identidad está oculta conscientemente:

¿Por qué no decir llanamente quién es eme, quién es Alguien, qué busca uno del otro, si algo busca? ¿Con qué objeto trazar esta escritura llena de re-covecos y disgresiones* en vez de ir directamente al asunto...

*inepta desde un punto de vista testimonial y li-

terariamente inválidas porque no hay personajes y los que pudiera hacer son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven ante nosotros, no son reales... (38)

En el caso de *Farabeuf* encontramos también, aunque en un nivel diferente, la substitución de nombres propios por pronombres.

Si consideramos que la novela gira en torno a la relación de una pareja, podemos identificar al Dr. Farabeuf, (a veces recordado como "el hombre") y a su compañera (¿la enfermera?, ¿Mélanie Dessaignes?, ¿Madame Farabeuf?), que la mayoría de las veces está inscrita como "Ella", "Tú", "la mujer", o, "la otra".

Tú, entonces, te volviste hacia el espejo para comprobar, en la imagen de tu rostro, reflejada en aquella superficie turbia, tu existencia. Mas no te reconociste. Eras la otra y llevabas un anticuado uniforme de enfermera. (39)

Así como "eme" y "Alguien" —en la fase perseguido-perseguidor— pueden ser substituidos, el personaje femenino de *Farabeuf* puede serlo también ya que se establece como un "ser irracional femenino de edad indefinida, que puede desempeñar muchos papeles: ser *femme inspiratrice*, esposa, amante, madre, prostituta" (40)

(38) Pacheco, J. E. Op.cit. p. 105

(39) Elizondo, S. Op.cit. p. 121

(40) Durán, Manuel. "Salvador Elizondo". *Tráptico mexicano*. p. 155

Ahora bien, respecto a la similitud de los personajes de las dos novelas estudiadas, podemos hallar tanto en el Dr. Farabeuf como en "eme" una manifiesta actitud de lucidez, así como de facilidad de discernimiento y de análisis ("No se puede negar que tiene usted el don de la recapitulación de los hechos. La claridad de su pensamiento es asombrosa" (41)

Esta característica, aunada a la conciencia de la fascinación morbosa, da cuenta de la misma estructura de la novela y de la preocupación estilística, basada en un proceso "objetivo".*

Además nos permite reflexionar sobre las particularidades de los seres que deambulan por la nueva novela, toda vez que su signo es la alteración: no son seres normales.

Su anormalidad proviene de su relación con el mundo que les rodea; y "testimonia, lo mismo en el autor que en el lector, un estado de ánimo espiritual especialmente enrarecido. No sólo recelan ambos del personaje de la novela, sino que recelan, a través de él, el uno del otro" (42)

El recelo del que habla Nathalie Sarraute nos hace comprender que en las obras actuales —en este caso *Farabeuf* y *Morirás lejos*) no se pueden presentar personajes tradicionales,

*Sin embargo, esta "objetividad, a nivel de descripción (miro y me miran), no corresponde a la subjetividad de lo narrado, ya que toda expresión o exposición de acontecimientos, tiene la particularidad de estar al nivel óptico de los personajes o del autor, razón por la cual su punto de vista sólo puede ser subjetivo.

(41) Elizondo, S. Op.cit. p. 61

(42) Sarraute, Nathalie. Op.cit. p. 49.

ya que no corresponderían a la nueva situación del hombre en su mundo y no revelarían ni sus incertidumbres ni sus obsesiones.

8.- Tratamiento del tiempo.

Explicaba Robbe-Grillet, ante las críticas de sus detractores, que en las obras literarias contemporáneas no se debería "intentar reconstruir el tiempo de los relojes", puesto que ese tiempo no era el tiempo humano. La memoria —decía— no es cronológica.

No importa, pues, la temporalidad de lo narrado, ni su duración, pues ésta se halla constreñida al espacio de la novela: es decir, desde el momento en que se inicia hasta la dúltima letra de la obra.

El tiempo "ya no corre", ni dice nada, pues al autor contemporáneo no le debe interesar reflejar otra realidad que no sea la de la lectura misma, y puesto que el tiempo narrado sólo puede ser el humano, estará cimentado en la estructura de la memoria o de la intuición: pasado y futuro, deseos y vivencias se organizarán en el texto de la misma forma en que se presentan, como chispazos, en la mente. El orden de los mismos se establecerá de acuerdo con el acomodo caprichoso y arbitrario del cerebro que los produce.

Por esta razón pueden encontrarse conversaciones mezcladas o aparentemente incoherentes; repetición de temas, motivos o signos, *flash backs* y estructuras de un sistema paralelístico (ambos, recursos cinematográficos); todo lo cual contribuye a que en la novela el tiempo pierda su sentido cronológico tradicional. Así, en las obras contemporáneas, "el espacio destruye al tiempo y el tiempo sabotea al espacio. La descripción se atasca, se contradice, se muerde la cola. El instante niega la continuidad".⁽⁴³⁾

Farabeuf o *la crónica de un instante* gira alrededor del problema de la búsqueda existencial de una pareja, esencialmente del personaje femenino. Esta búsqueda desencadena desdoblamientos en la pareja, mismos que van preparando, a la mujer y al lector, al suplicio; al sacrificio que permitirá el orgasmo, de ella, a la vez que el reencuentro con su identidad. El instante motivo de la *crónica* es ése; el momento del orgasmo-sacrificio, del dolor-placer,

Para llegar a ese instante, (que por otro lado jamás se da a nivel de narración, sólo se intuye), pueden identificarse tres momentos: dos de ellos (el momento en el que la pareja observa el sacrificio del bóxer y ella pierde su identidad;

(43)Robbe-Grillet, A. Op.cit. p. 173.

y el paseo por la playa que es una premonición del sacrificio o una historia imaginada por Farabeuf), se reúnen en un "acto preparatorio"* (el tercer momento), que es cuando, después de ser llamado por la mujer (cuyo deseo es ser sacrificada), llega Farabeuf a la casa de París, 3 Rue de l'Odeón, en su carácter de amante-psicoanalista-verdugo, para realizar el sacrificio que la mujer ha intuído al trazar un signo en la ventana. No obstante, el sacrificio nunca se consuma. El último "¿recuerdas?" nos remite nuevamente al principio.

Ahora bien, el cuerpo de la novela (el "acto preparatorio", pues los otros dos instantes son en el recuerdo y en la evocación) tiene como sello la atemporalidad.

Esta se produce a causa de los constantes cortes en la narración. Las interrupciones conforman una organización que carece de lógica real pero que se adecua perfectamente a la lógica de la memoria y del inconsciente.

No existe entonces una preocupación cronológica tradicional, pues aunque en el mismo texto se expresa la necesidad de "ordenar los hechos cronológicamente" de inmediato se asevera la obligación de inventariar los acontecimientos "independientemente del orden en el que tuvieron lugar en el tiempo".

Por otro lado, podemos encontrar que los fenómenos de

*División hecha por Patricia Rosas en *Las torturas de la imaginación*. p. 20

reiteración, apertura de hipótesis y enumeración, colaboran con la dislocación del tiempo. Lo alargan llegando casi a inmovilizarlo, provocando la sensación de un congelamiento de imagen.

Esta técnica —el "congelamiento de imagen"—, usada frecuentemente por el cine o la televisión, se ve reforzada por numerosas alusiones que dentro del texto funcionan como adjetivos ("mirada extática", "memoria congelada", etc.).

El uso de estos adjetivos que nos hablan de una circunstancia de carácter gramatical se une a otra, fundamental, que nos remite al poder de la retención como procedimiento para evadir el transcurrir del tiempo y que está interiorizado en la novela a partir de dos actos: la muerte y la fotografía.

La premisa esencial es pues, evadir el tiempo a través de la muerte, eternizarse en la retención fotográfica y, sobre todo, en la palabra.

Por eso memoria, espejo y mirada son tan importantes en el texto: representan otra manera de capturar, de hacer durar el segundo a través de secuencias oníricas:

¿Recuerdas...?, y ella se queda quieta, congelada en ese quicio figurado en la superficie del espejo suntuoso y manchado en el que se refleja una puerta tras la cual él y ella ocultan un secreto pulsátil de sangre, de víceras, que si no fuera por esa puerta y por ese espejo que la contienen, su

mirada todo lo invadiría con una sensación de amor extremo, con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve placer exquisito y en el que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo.(44)

Ahora bien, aunque el texto se plantea y tiene como intención retener el instante, hay acción, y su existencia alude inevitablemente a un hecho cronológico pues aunque la duración de la historia narrada podría ser equivalente a la duración de la lectura del texto, éste se desarrolla a partir de un movimiento —mínimo si se le compara con el resto de la novela— y que va desde que el Dr. Farabeuf llega a la casa, sube las escaleras, se encuentra con la mujer e inicia su preparación al sacrificio. Este movimiento atestigua, por lo tanto, el paso del tiempo.

Para este problema debe considerarse también que el mismo movimiento de la descripción implica y conlleva nociones temporales. Así, los cambios que se dan en un nivel meramente descriptivo (el vuelo insignificante de la mosca, la descripción diferente de la forma de la pata de la mesa, o del estilo de construcción de la casa, por ejemplo) nos preparan para el desenvolvimiento o desarrollo de una acción lentísima pero irrevocable.

(44) Elizondo, S. Op.cit. p. 41-42

Un fenómeno similar encontramos en la novela de J.E. Pacheco. La duración de la acción está delimitada también por otro movimiento (más insignificante aún que en el caso de *Farabeuf* y que puede durar quizá unos segundos de un día miércoles).

Este movimiento está marcado por el espacio que va desde el momento en que "eme" entreabre la persiana metálica para observar a "Alguien", hasta que encontramos, antes del desenlace, que las persianas han sido cerradas.

Se acaban las hipótesis o el narrador omnividente, extenuado a fuerzas de mentir y ocultar, prefiere no detener ya más el sórdido fin de la sórdida historia de eme que a juzgar por las persianas cerradas, ya no contempla a su perseguidor. (45)

Posteriormente, en los siete desenlaces posibles, podemos observar que sí hay acción y movimiento, sin embargo, como estos desenlaces son sólo parte del mismo esquema de hacer y deshacer, de responder y negar, quedan inscritos dentro del número de posibilidades que el autor otorga al lector para finalizar una historia que probablemente tampoco existe y cuya duración ya ha sido marcada.

(45) Pacheco, José E. Op.cit. p. 148

Por otra parte, el sistema paralelístico (montaje paralelo) y el deseo expreso del autor por retener el desenlace de la historia, entraña la inquietud por expresar un tiempo que sea reflejo de un recorrido mental; a la vez que implica una tendencia a la intertemporalización que "se concreta en la constante negación de lo afirmado y la consecuente vuelta a afirmar".⁽⁴⁶⁾

No obstante, y a diferencia de la novela de S. Elizondo, hay una línea conductora (a pesar de las hipótesis) que permite que tanto la Historia como la ficción tengan un orden cronológico bien definido y, por otro lado, esta obstinada retención del "desenlace" depende de un fin que responde más a las necesidades de la anécdota que a las necesidades del proceso creador: "pues se sabe que desde antes de Scherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte"⁽⁴⁷⁾

Este objetivo en favor de la anécdota nos conduce a otro: el fin de la elaboración de un texto como *Morirás lejos*, mismo que se analiza en el siguiente apartado.

(46) Jiménez de B., Y. Op.cit. p. 196

(47) Pacheco, José E. Op.cit. p. 49

I.5. Diferencias entre los postulados del *nouveau roman* y las dos novelas.

Así como hemos encontrado las semejanzas más significativas entre la escuela de Robbe-Grillet y las novelas de Pacheco y de Elizondo, resulta interesante comprobar las discrepancias, puesto que su localización permitirá corroborar parte de la tesis sustentada al principio de este trabajo.

El análisis de ambas novelas ha recorrido, hasta el momento, un camino de alguna manera paralelo; sin embargo, para este caso, dicho camino se bifurca, de tal manera que revisaremos por separado las dos obras.

Morirás lejos

Si nos limitáramos a efectuar un análisis de las semejanzas posibles entre el *nouveau roman* y la novela de José Emilio Pacheco, caeríamos fácilmente en la tentación de nombrarla una de las obras en la que mejor se ha mostrado la influencia de las teorías de la escuela francesa y, si bien es cierto que Pacheco hace suyos muchos de los puntos y características de dicha corriente, hay especialmente uno en que no sólo no lo adopta, sino que incluso lo contradice.

Entre otras de las muchas cosas que rechaza el *nouveau roman*, hay una que podríamos considerar esencial: la novela de tesis.

La obra de arte —nos dicen los franceses— no necesita justificación y debe afirmar su caracter libertario sobre todas las cosas, siendo sus únicas normas la imaginación y la invención.

Dada esta premisa imprescindible, no puede concebirse a la obra de arte como un producto al servicio de ninguna causa que no sea la del arte por el arte mismo. Si la creación artística estuviera fomentada por cualquier otro fin nos ofrecería una visión maniquea del mundo y por lo tanto errónea.

Morirás lejos es una novela de contenido e intención eminentemente sociales, de tal forma que su producción y estructura están orientadas con un fin que no es estrictamente literario y que incluso está expresado literalmente en la novela cuando se cuestiona el tema de la obra:

Tiene razón, tiene razón, pero la billonésima insistencia nunca estará de sobra. (48)

Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el

(48) Pacheco, J.E. Op.cit. p.95

empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira. Todo irreal, nada sucedió como aquí se refiere. Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita.(49)

Esta sola circunstancia haría innecesaria la revisión de otras disparidades, puesto que su existencia invalida la concepción de la novela de Pacheco como representante del *nouveau roman*. Sin embargo, el análisis de las otras diferencias ayudarán a reforzar esta hipótesis.

Dijimos que los personajes de *Morirás lejos* podían ser substituidos, lo cual lo acercaría a la escuela francesa*. El hecho de eliminar el nombre propio permitía la pérdida de la fuerza que los personajes tenían en la literatura tradicional, (específicamente la novela del siglo XIX).

Pero hicimos también la anotación de que podría representar la mancuerna clásica de la literatura policíaca.

Así pues, el que "eme" y "Alguien" puedan ser cualquiera, implica que tanto "eme" como "Alguien" pueden ser considerados como arquetipos, y, peor aún para los fines del *nouveau ro-*

*Dice Robbe-Grillet criticando la novela y la crítica literaria del siglo XIX, en la que "el personaje tiene a la vez que ser único y elevarse a la altura de una categoría. Necesita la suficiente particularidad para seguir siendo insustituible y la suficiente generalidad para llegar a ser universal." *Por una novela nueva*. p. 38

man , adquirir categoría de universalidad en tanto que símbolos.

En "eme" y "Alguien" se pueden condensar a todos los nazis y a todos los judíos, a todos los perseguidos y a todos los perseguidores y, finalmente, a todos los represores y a todos los reprimidos.

Podemos entonces considerar que si bien utilizan procedimientos nouveaurromanescos para inscribir a los personajes (y de alguna manera demitificar al Nombre y por ende al Hombre), esto es sólo a nivel de técnica o de recurso, pues en realidad, para los objetivos de la novela, como planteamiento social, la importancia radica en hacer de estos mismos personajes la representación de seres con características históricas bien definidas e identificables.

Con respecto al problema del tiempo ya habíamos explicado que así como podemos encontrar el fenómeno de la atemporalidad, producida por la negación sistemática de lo propuesto, también afirmamos que la novela tiene un orden cronológico tradicional bien establecido y que el deseo de retener el desenlace tiene como fin alargar y engrandecer la denuncia de un hecho social.

Farabeuf

Mucho se ha dicho que las teorías emanadas de la "nueva novela" producían una literatura "encorsetada"* y presa de sus propias reglas, lo cual, de alguna manera, contradecía, para sí misma, el carácter libre que ella misma postulaba.

Su objetivo era permitir que la novela, en tanto que forma artística, evolucionara atendiendo a sus propios mecanismos; y puesto que el hombre había perdido ya su superioridad sobre el mundo en el que vivía, compartía con los objetos una misma situación de desamparo y extrañeza.

Aunque el fin de la literatura no debería tener objetivos extraliterarios, era lógico que expusiera la nueva postura del ser humano en el mundo. Un mundo que había dejado de ser su mundo, y en el que se habitaba en la inautenticidad pues los seres habían perdido su individualidad y su diferencia.

Farabeuf es una novela en la que si bien la atmósfera por la que transita la pareja protagonista nos revela un mundo diferente e inquietante, éste es sólo el entorno necesario para poder mostrar un problema de tipo existencial: la búsqueda de la identidad.

El hombre, como tal, no pierde en la novela de Elizondo,

* Durán, Manuel. "Salvador Elizondo" *Tréptico mexicano*.

la superioridad intelectual sobre su mundo. Los objetos sí son perturbadores pero porque representan símbolos creados por el hombre mismo.

Por otro lado, el desarrollo del problema plantea una salida a nivel anecdótico: la muerte/placer, para trascender no a la inautenticidad sino a la vida a través de un sacrificio.

Dichas nociones de placer, sacrificio y muerte nos hablan de un sistema de pensamiento en el que prevalece un sentido mágico, así como la comprensión de un orden divino; sin embargo, como para Salvador Elizondo el mundo de las ideas y del espíritu (que representa al hombre), es superior a cualquier otro elemento o sistema diferente del ser, efectúa un proceso mediante el cual lo sagrado y lo mágico sólo pueden provenir, como ente creador, del autor; que se convierte así en el sacerdote o chamán recreador de una realidad ficticia en la que el hombre, en la búsqueda de su identidad perdida, sigue reclamando para sí, la superioridad que le da el poder de la imaginación y de la memoria.

Así pues, la salida que plantea el texto para resolver el problema existencial, demuestra por el sólo hecho de su existencia, que el hombre es aún capaz (así sea a través de su propia muerte) de seguir manteniendo su jerarquía sobre el

mundo y sobre su ambiente.

Esta particularidad sitúa a la novela dentro del ámbito de la crítica que Robbe-Grillet efectuara sobre la tragedia, ya que mantenía que ésta "es un intento de recuperar la distancia que existe entre el hombre y las cosas; como valor nuevo sería en suma, una prueba en que la victoria consistiría en ser vencido. La tragedia aparece pues, como un último invento del humanismo para no dejar escapar nada: como quiera que el acuerdo entre el hombre y las cosas ha sido finalmente puesto en tela de juicio, el humanista salva su dominio instaurando inmediatamente una nueva forma de solidaridad, y el divorcio mismo se convierte en un gran camino para la redención".⁽⁴⁹⁾

Consideramos entonces que el sistema de pensamiento que se desprende de la lectura de *Farabeuf* nos remite a la consideración de que el mundo creado por el artista sólo puede ser conocido a través de la intuición y si bien los objetos expresados en el acto creador no valen ya por sus propiedades físicas reales, sino por el sentido motivador, a la vez inquietante y extraño, comprendemos también que no sólo son partes integrantes del universo, sino portadores de significados.

(49) Robbe-Grillet, A. Op.cit. p. 72

Estos son aprehendidos e intuitos por el artista en tanto que admite la superioridad del espíritu sobre el mundo natural, y la jerarquía del hombre y el mundo de las ideas sobre lo objetos y la naturaleza.

II. PRESENCIA DE LA NOVELA GOTICA EN FARABEUF Y MORIRAS LEJOS

En la introducción de este trabajo habíamos hablado ya de que tanto la novela de Pacheco como la de Elizondo mantenían entre sí varias correspondencias, una de las cuales — la posible influencia del *nouveau roman* — ya ha sido analizada en el capítulo anterior.

La otra correspondencia se refiere a la influencia de la novela gótica en ambas novelas. Esta influencia estaría ligada, como ya dijimos, a la producción de la literatura latinoamericana que, al conformarse como un ente diferenciable y propio, había retomado los mitos y concepciones del mundo americano, pero también había tomado elementos de la literatura fantástica clásica, cuya expresión romántica era conocida como literatura gótica.

Así pues, en la primera parte de este apartado se mencionarán las características primordiales de esta corriente para después analizar su posible relación con las obras estudiadas.

Si bien debemos aclarar que los elementos más típicos de esta literatura de presencias — la literatura gótica — cambiaron necesariamente al ser retomados por las literaturas contemporáneas, también es importante señalar que muchos de

sus personajes, sus temas y aún su forma de expresión, quedaron como una huella importante que es preciso analizar.

II.1 La novela gótica.

El placer producto del horror es una emoción tan vieja como el primario sentimiento del miedo ante lo desconocido y ante las fuerzas incomprensibles de la naturaleza.

Este miedo/placer plasmado en danzas, ritos o en los dibujos de cazadores encontrados en las grutas y cavernas milenarias*, ha sido uno de los elementos más poderosos en el folclore de cualquier civilización y, por ende, en su literatura, desde que se desarrollaban las invocaciones de demonios o dioses, que alcanzaron su máximo florecimiento en Egipto y en las culturas vecinas. Muestra de ello son algunos fragmentos de *El libro de Enoch* o de *La clavicula de Salomón*.

Más tarde, ya en la cultura clásica, podemos asistir a la manifestación del horror y del destino a través de las tragedias y posteriormente, encontrarnos con un Petronio o un Apuleyo y sus descripciones a la vez maravillosas y terribles.

* En *Las Lágrimas de Eros* Bataille habla del placer expresado en dichas pinturas cuando el cazador representado, ante la vista de su presa, está con el pene erecto.

En la Edad Media el horror se vuelve una forma cotidiana de la existencia. El miedo a Satán, fomentado por la Iglesia en su afán de expansión y poderío, era el móvil más eficaz del sistema eclesiástico basado en la impartición de castigos y recompensas.

La esperanza de lograr la recompensa eterna y el miedo a los castigos inalcabables del infierno venían a exaltar en extraordinarias proporciones los importantísimos estímulos primigenios que mueven al hombre a laborar por la cultura.(1)

No sólo era el miedo a las terribles legiones del infierno a las que podrían, tal vez, enfrentarse después de morir; era también el temor físico que se veía aumentado a causa de las innumerables pestes que asolaban a regiones enteras, dejando un considerable número de víctimas; así como las constantes guerras en las que participaban los señores feudales y de las que el mayor número de los soldados, estaban constituidos por los siervos de los señores en contienda. Si a esto agregamos el temor que causaba en la gente de esa época, la idea muy difundida de que el hombre, al llegar el año mil, perecería a causa de la destrucción del mundo, es fácil imaginarnos la cantidad de fantasías y relatos espantosos que circularían en esa época en la que los súcubos y los incubos merodeaban la imaginación truculenta de la Inquisición.

(1) Böhler, Johannes. *Vida y cultura en la edad media*. p. 67.

Este fértil suelo produjo tipos y personajes que más adelante fructificarían y darían a luz en un siglo, el XVIII, en el que el movimiento romántico recuperaría, en un fenómeno similar al del Renacimiento, los fundamentos históricos (aunque no estrictamente válidos) de su postura.

Es un poco antes del estallido del romanticismo cuando empieza a desarrollarse lo que se llamaría "literatura gótica". Para poder hablar de ella, necesariamente hay que establecer los parámetros históricos de su nacimiento.

Ya desde finales del siglo XVII la dirección cultural e intelectual empezó a pasar de Francia a Inglaterra, dado el avance tanto económico como político y social que comenzaba a desarrollarse en ese país.

De aquí arranca el gran movimiento romántico a mediados de siglo, pero también aquí recibe la Ilustración su impulso definitivo. Los escritores franceses de la época descubren en las instituciones inglesas el compendio del progreso y construyen en torno al liberalismo inglés una leyenda que sólo parcialmente corresponde a la realidad. El desplazamiento de Francia como portadora de la cultura y su sustitución por Inglaterra van de la mano con la decadencia de la monarquía francesa como poder europeo hegemónico. (2)

Es el espíritu prerromántico inglés, ese que empieza a ver

(2) Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura...* Vol. 2, p. 193

en las manifestaciones de la naturaleza motivos de "magníficos dramas"; el que, contradictoriamente, comienza a hacer de lo artificioso preocupación constante, y que "recupera" el estilo *goticista* en pequeñas construcciones; es el mismo que provoca en el diletante Horace Walpole el deseo de construir un castillo "gótico" en Strawberry Hill, y se instale en él para escribir *El castillo de Otranto*, novela que introduce "la moda del género novelesco medieval"⁽³⁾, y que posteriormente sería conocida como literatura gótica.

Resulta interesante el hecho de que el nombre y la historia de esta literatura tengan como punto de partida el escenario exterior de las narraciones. Es necesario aquí, hablar de la enorme, si no es que imprescindible, influencia que ejercieron las *Carcieri* de Piranesi, no sólo en la obra de Walpole, sino en todo el desarrollo posterior de esa corriente. Siguiendo a Praz diremos que quizá el mayor mérito de Walpole fue el de haber sido el primero en rescatar para la literatura los elementos maravillosos de los grabados de Piranesi.

En la desproporción que existe entre los edificios poderosamente intrincados de Piranesi y las figurillas de hombre al pie de ellos, se debe buscar el germen de la idea motriz de *El castillo de Otranto*. (4)

(3) Hauser, A. Op.cit. p. 227

(4) Praz, Mario. Ensayo introductorio al *Castillo de Otranto*. p. 17

La influencia de los grabados de Piranesi repercutieron de manera especial en Beckford. Su *Vathek* (1782), en el que lo maravilloso y lo cruel, así como las inmensas ruinas y sepulcros reales, evocan la imagen de Oriente, logra introducir la mezcla repulsión/placer, propia de las culturas orientales, siendo éste uno de los pocos ejemplos en la literatura gótica.

A medida que avanzaba el siglo, las obras de este tipo proliferaron y se multiplicaron extraordinariamente*.

Este nuevo material dramático consistía al principio en un castillo gótico de pavorosa antigüedad, húmedos corredores, ocultas y malsanas catacumbas y un sinnúmero de leyendas y fantasmas estremecedores(5)

Sus personajes respondían a la tradicional trilogía: villano (que por lo general era un perverso tirano de origen noble); heroína (dama enternecedora que sufría las peores consecuencias del terror y la persecución), y, héroe (valeroso joven, generalmente noble también, que acude al rescate de la dama, su amada).

En 1789, con la aparición de la primera novela de Ann Radcliffe (1764-1823), la novela gótica adquiere un nuevo impulso y deja de lado las mediocres historias que con ese tema se

*Curiosamente, la mayoría de los autores eran mujeres: Mrs. Babauld, Mrs. Arkin, Clara Reeve, entre otras.

(5) Lovecraft, H.P. *El horror en la literatura*. p. 21

venían desarrollando. A pesar del extraordinario efecto conseguido por sus novelas, es de lamentar que descubra sus efectos con explicaciones mecánicas que demeritan el trabajo bien logrado en la creación del suspenso, sostenido por la recreación atmosférica, que es el elemento más destacado en toda la obra. De las seis novelas que A. Radcliff escribió, la más importante es *Udolpho*.

Muchos fueron los imitadores de Radcliffe, sin embargo, la novela gótica llegó a su apogeo con la publicación de *El monje* (1796) de Matthew Gregory Lewis (1773-1818). A propósito de esta novela Sade escribió en su *Idée sur les romans*:

Superieur, sous tous les rapports, aux bizarres é-lans de la brillante imagination de Radcliffe(6)

La figura de Sade surge inevitablemente. La posible influencia del marqués en el desarrollo de la ficción gótica* queda fuera de dudas al momento de recorrer junto con él los intrincados pasillos y construcciones por los que deambulan esos personajes tan esquemáticos como los de las primeras producciones góticas. Sin embargo ésta sería la parte superficial de la influencia, ya que Sade consiguió, a pesar de la monotonía y repetición de sus historias, rastrear las más oscuras y primitivas zonas de la conciencia del hombre y mostrar, independientemente de sus pretensiones moralistas y filosóficas, que

*Se dice que antes de escribir *El monje*, Lewis había revisado ya la tercera edición de *Justine*.

(6) Citado por Praz. Op.cit. p. 13

el placer se deriva de la conciencia y de la ejecución de lo horrendo. "Lo que Sade quiso hacer entrar en la conciencia fue exactamente lo subleva a la conciencia"⁽⁷⁾

Si bien es cierto que Sade no tuvo la exclusividad de descubrir la fascinación de lo horrible, si fue la aportación más importante que en ese sentido tuvo el romanticismo del siglo XVIII, que, a diferencia de otras épocas y corrientes literarias, si teorizó y tomó verdadera conciencia de ese hecho.

Dice Bataille, ante el fenómeno del placer en la obra de Sade:

¿Dónde estaría, en efecto, el placer, si la angustia que le está vinculada no pusiera al desnudo su aspecto paradójico, si no fuese insostenible a la propia vista de aquél que la siente?⁽⁸⁾

Esta mezcla de horror/placer, que con tanta luminosidad plasmara Sade en su obra era, probablemente, la emoción más intensa producida en los lectores de Radcliffe, Lewis o Beckford, sin embargo, fue ya en el siglo XIX cuando la exaltación de lo sobrenatural llega a su cenit con la aparición de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817) de Mary B. Shelley.

Frankenstein respondía a uno de los problemas latentes, tanto moral como científica y culturalmente, desde mediados del siglo XVIII: la construcción de un autómatas, de un hombre

(7) Bataille, G. *El erotismo*. p. 270

(8) *Ibid.* p. 247

artificial*.

Ahora bien, tanto *Frankenstein* como *El monje*, *Udolpho* y *El castillo de Otranto*, son consideradas, por distintas razones, los máximos representantes de la novela gótica; no obstante, esta tradición continuó en nombres como Joseph Sheridan Le Fanu (cuya novela *Carmilla* inscribe el tema del vampirismo unos años antes que Stoker), Maturin, Wilkie Collins, Robert L. Stevenson, etc.

En el continente europeo, sobre todo en Alemania, la literatura gótica tuvo sus mejores representantes en Ernst T.A. Hoffmann (1776-1822), *La Motte-Fouqué*, Stoker, etc.

Esta cadena llega a su eslabón más trascendente cuando, unidos lo gótico y lo sadiano, llega al continente americano en la figura de Edgar A. Poe.

Si a Poe debemos la estructura del relato moderno de horror, debemos también, gracias a Baudelaire, la influencia más sugestiva registrada en los decadentes y simbolistas. A partir de ahí, vamos encontrando nombres, obras y corrientes que tienen impresas las huellas de Poe y de Sade.

Esta unión, más los elementos y personajes góticos, modificados y sutiles, pueden encontrarse en los cuentos de Macedonio Fernández, en las novelas de Sábato y García Márquez, pero sobre todo, en la obra de Jorge Luis Borges, pie-
dra angular de la literatura hispanoamericana actual.

*Esta inquietud se vió retomada posteriormente por G. Meyrink con *El golem* (1916).

Si bien no podríamos hablar de una corriente gótica, como tal, dentro de la literatura mexicana, puesto que sus elementos han adquirido caracteres imperecederos, el placer estético, producto del horror, será siempre una huella rastreable en toda literatura que recupere el primario sentimiento de sublimar la idea de la muerte.

II.2. La novela gótica en *Farabeuf* y *Morirás Lejos*

Si bien es cierto que la novela gótica tiene muchos de sus orígenes temáticos en los mitos que el inconsciente colectivo ha transmitido de generación en generación, he preferido iniciar este apartado hablando de otro de los puntos esenciales en la construcción de esta literatura.

Como ya había dicho con anterioridad, la historia del nacimiento y posterior desarrollo de este género está marcado por el escenario físico de la acción. En esa ocasión se mencionó la influencia ejercida por los grabados del italiano Piranesi, en los que se representaban oscuros edificios cuyos complicados y tenebrosos pasillos sirvieron de modelo e incluso de *leit-motiv* de las narraciones góticas.

Estas construcciones, que llenaron hojas de las historias de misterio, eran, dadas sus características, el lugar per-

fecto para el desarrollo de acciones extraordinarias.

Extraordinarias en nobleza y valentía (siempre había un héroe o una heroína) pero también extraordinarias por el sentido que de irrealidad contenían.

Propias para los sueños más descabellados, estaban señaladas por el sello de lo opresivo. Los personajes están condicionados por ese espacio que es, de alguna manera, una barrera que los circunda.

Ahora bien, tanto en *Farabeuf* como en *Morirás lejos*, el espacio físico juega un papel importante pues alimenta ese sentido de irrealidad y opresión, propios del encierro que lleva a la locura; y, como ya habíamos visto antes, los personajes de ambas novelas son seres solitarios y desquiciados.

En *Farabeuf* uno es el espacio verdadero, el espacio en el que se desarrolla el instante. El recuerdo puede llevarnos incluso hasta la playa, incluso hasta China; pero la acción del relato se centra en la vieja casona de París, cuya fachada *art nouveau*⁽⁹⁾ está rugosa y carcomida por el paso del tiempo.

Esta casa, de pasillos oscuros y mohosos a causa de las

(9) Elizondo, s. *Farabeuf*. p. 25

planas manchadas de periódicos viejos; de estancias "umbrosas" (10), de ventanas azotadas por "una lluvia intempestiva" (11) y de amplios salones en donde el reflejo de un espejo provoca imágenes alucinantes, es el escenario ideal para una noche de transgresión y de muerte.

Necesariamente el horror que se produce al describir un lugar ha cambiado con el tiempo. Los procedimientos se han ido refinando y haciéndose más sutiles, pero los elementos son, en esencia, los mismos; construcciones viejas en algún tiempo magníficas y ahora ruinosas, estatuas y pasadizos, escaleras y salones que en la obscuridad adquieren dimensiones y figuras fantásticas, etc.

Podemos comparar el ambiente semejante que se desprende de los siguientes párrafos, tomados respectivamente de *El monje* de Lewis, *Vatheck* de Beckford, *Drácula* de Stoker, y *Farabeuf* de Elizondo:

El castillo, que ahora tenía plenamente a la vista, constituía un objeto a la vez pintoresco y tremendo. Sus gruesas murallas, que la luna teñía con solemne brillantez, sus viejas y medio ruinosas torres elevándose en las nubes y dominando ceñudas las llanuras que las rodeaban, sus altas almenas cubiertas de yedras /../ me producían un miedo fúnebre y reverencial. (12)

(*El monje*)

(10) Elizondo, S. Op.cit. p. 38

(11) Ibid. p. 41

(12) Lewis, Matthew G. *El monje* p. 147.

A la derecha se hallaban las teas, alineadas ante las ruinas de un palacio inmenso, cuyo muros se hallaban cubiertos de distintas figuras; al frente se veían las gigantescas estatuas de cuatro animales, mezcla de grifo y leopardo, que inspiraban espanto; no lejos de ellos se distinguían, a la luz de la luna que iluminaba particularmente aquel lugar, algunos caracteres... (13)

(Vathek)

Cuando se detuvo la calesa, el cochero saltó /../ luego bajó mis cosas y las colocó en el suelo a mi lado, mientras yo permanecía cerca de la gran puerta, vieja y tachonada de grandes clavos de hierro. Aun en aquella tenue luz pude ver que la piedra estaba profusamente esculpida, pero que las esculturas habían sido desgastadas por el tiempo y las lluvias /../ ¿a qué clase de lugar había llegado y entre qué clase de gente me encontraba? (14)

(Drácula)

Al trasponer el umbral de aquella casa lujosa y decrepita a la vez, un transeúnte que se hubiera detenido a contemplar la fachada rugosa de aquella casa, proyectada con la más pura tradición del *modern style*, pltórica de cornisas voluptuosas, pringadas de salitre, de humo, de niebla y de lluvia, sí, se hubiera detenido como para inquirir a las piedras carcomidas de aquel alfeizar tallado en la forma de unas enormes fauces —el del lado izquierdo, en el que se habían arraigado los líquenes grisáceos— cuál era el verdadero significado de aquella cita concertada a través de las edades... (15)

(Farabeuf)

Como se puede observar, la descripción en los cuatro ca-

(13) Beckford, William. *Vathek* p. 143

(14) Stoker, Bram. *Drácula* p. 31-32

(15) Elizondo, S. Op.cit. p. 13

sos tiene un enorme parecido, incluso podría decir que si quitáramos el párrafo que en el texto de Elizondo hace referencia al estilo de construcción de la casa, difícilmente podría ser identificado el tiempo en que se había construido.

Al igual que los palacios y castillos descritos con anterioridad, la casa de Elizondo transpira el mohoso perfume de lo desconocido. Es el lugar de una "cita concertada a través de las edades". Es decir, inevitable. El destino adquiere proporciones espaciales.

Lo mismo ocurre en el caso de *Morirás lejos*. Hay un lugar en el que la cita va a llevarse a cabo en la historia y en la Historia. El espacio en el que se desarrolla la narración también está bien determinado: la casa de "eme", el parque y el barrio que "eme" puede observar por la abertura que produce al abrir la persiana con los dedos índice y anular.

Sin embargo, aunque el espacio físico cumple su función opresiva* y angustiante, no hay elementos suficientes como para acercarla a la novela gótica.

Aún cuando las sensaciones producidas puedan, al igual

*En el libro de Ivette Jiménez de Baez, a propósito de la obra en prosa de José Emilio Pacheco, se presenta, en la parte correspondiente a *Morirás lejos* un detallado análisis de la función opresiva del espacio físico en la novela.

que en un calabozo o en un manicomio, llevar al desquiciamiento absoluto y al delirio de persecución como en el caso de "eme", no logran dar ese toque de misterio en relación con el lugar en el que se desarrolla la acción. Ni siquiera las minuciosas descripciones de las torturas a los judíos, que están muy cercanas a la imaginación del infierno, logran conseguirlo. El terror no es sobrenatural, está sentado en la realidad.

La influencia de la literatura gótica en la novela de Pacheco está expresada mediante otros recursos y bajo otras circunstancias.

Después de señalar este aspecto, hemos decidido abordar el análisis de la influencia de la literatura gótica a partir de personajes característicos de la misma, así como de algunas novelas en especial. De esta manera se podrán observar las semejanzas y diferencias en las obras estudiadas.

El vampiro

El mito del vampiro es tan antiguo como el del hombre lobo y sus orígenes se pierden antes del encumbramiento de la cultura romana. Estas creencias, como ya se dijo, pasaron a través de la Edad Media y florecieron en forma literaria durante el romanticismo.

Ligado a Satán, como una de sus criaturas, el vampiro tiene la investidura del deseo sexual. Su existencia está marcada por la sangre. Su amor es siempre símbolo de dolor para el que lo recibe, aunque este dolor esté inevitablemente acompañado de sensaciones placenteras, eróticas diría Bataille.

El amor del vampiro conlleva en sí mismo la ganancia de la eternidad. Pero la eternidad es también una esclavitud.

El vampiro es, sin embargo, también destrucción. Es el símbolo del mal y del poder absoluto. Cercado por la soledad, tiene como fin la creación de un mundo habitado por seres de su misma especie, de su misma raza. Esta circunstancia lo hace ser siempre un perseguidor perseguido. Ese es su estigma. Su imperio está en constante peligro de extinción pero se renueva cíclicamente porque el mal es indestructible. Y si el cristianismo lo ha manifestado, la literatura es su comprobación:

El mito del vampiro renace en cada nueva forma que lo engendra y recrea su nuevo acontecer. La historia de las formas que el vampiro ha revestido regenera su sentido y refuerza el carácter de su mito. Lo vuelve un ser resplandeciente de eternidad. (16)

Si en las literaturas antiguas ya había sido expresado, el personaje del vampiro adquiere dimensiones humanas durante

(16) Glantz, Marqo. "Las metamorfosis del vampiro" *Intervención y pretexto*. p. 74

el romanticismo. La figura de Lord Byron aparece inevitablemente*. Si él mismo podría, dada su vida escandalosa y la ola de misterio que sobre él se ha corrido, ser considerado la encarnación romántica del vampiro, al publicar su poema *The Giaour* sentaba las bases para la explosión de vampiros en la literatura. De él recibe influencia el Dr. Polidori (cuya novela *El vampiro* fue atribuida durante mucho tiempo al propio Byron), Gautier, Chateaubriand y Poe, entre otros. La frase de Byron "I loved her, and destroy'd her" se convierte en el móvil de toda actuación vampiresca.

Los vampiros no sólo son hombres; han habido famosas vampiras literarias entre las que se encontrará *Carmilla* o las sutiles vampiresas de Poe.

De las versiones que la literatura ha recreado del vampiro, quizá el *Drácula* de Stoker sea el que haya tenido un auge mayor gracias a las múltiples realizaciones cinematográficas de los últimos tiempos.

Si la visión objetiva de las cámaras es imprescindible para la comprensión de los textos estudiados, en el campo temá-

*Mario Praz hace una interesante relación entre la figura de Lord Byron y la influencia de esta imagen en la literatura romántica. *La carne, la muerte y el diablo* (en la literatura romántica). "Las metamorfosis de Satanás".

tico al que nos referimos hay también, en *Morirás lejos*, algunas similitudes.

Ya el texto acerca la personalidad de "eme" con la de M, el vampiro de *Düsseldorf*, la película dirigida por Fritz Lang que junto con otras dos realizaciones del cine expresionista de terror (*El gabinete del Dr. Caligari* y *El doctor Mabuse*) son señalados por el equipo de Y. Jiménez de B., por su cercana relación con el personaje de Pacheco:

Tanto Caligari como el doctor Mabuse; M, el vampiro de Düsseldorf y eme en *Morirás lejos* son personajes duales en los que confluyen una apariencia inofensiva y una capacidad monstruosa de destrucción(17)

Este enorme poder de destrucción es el que también nos hace recordar a Drácula, el siniestro y solitario personaje, símbolo, en este caso, más que del erotismo, del poder absoluto.

La afinidad que existe entre Drácula y el movimiento nazi estaría determinada por la necesidad de la muerte para la ganancia de un espacio vital, en tanto que para sobrevivir, como raza única, tiene que eliminar a los diferentes y crear "herederos suyos que garantizan su subsistencia" (18)

"Eme" se identifica con Drácula ya que al igual que éste,

(17) Jiménez de B., Y. Op.cit. p. 279

(18) Ibid. p. 267

necesita la resurrección, espera "ser leyenda, leyenda del que regresará y entretanto habita un risco de las mitologías nórdicas, una islá en el mar de los Sargazos /../ un sitio de honor, al menos, entre los servidores del Valhala" (19)

Margo Glantz devela otra relación, aquella en la que se hace patente la marca a través de la mordedura:

Los perseguidos por los nazis desaparecen o viven en el troquel que ellos les han impreso en el cuerpo /../ Los que Drácula marca se desangran o guardan si sobreviven, la incisión de un colmillo que busca la resurrección. (20)

La misma Margo Glantz ha encontrado, en el nivel formal de la novela, otras cercanías con la obra de Stoker. Estas se ponen de manifiesto al comparar, de una manera visual, los textos. Ambos son "discursos fragmentarios".

Esta condición nos permite referirnos también a la novela de Elizondo en la medida en que, no sólo por el aspecto físico de la escritura (evidentemente fragmentado), sino porque su necesaria e ineludible fragmentación está también, al igual que en *Morirás lejos* o en *Drácula*, impregnada de un tono hipotético que nos remite, como en la novela gótica, a inquirir

(19) Pacheco, J.E. Op.cit. p. 126

(20) Glantz, Margo. "Morirás lejos de José Emilio Pacheco: literatura de incisión". *Repeticiones* p. 60

sobre las posibilidades de un crimen, sobre los movimientos y personalidad de un espectro, de un loco, o de un asesino; bien sea el Conde, "eme" o el Dr. Farabeuf. Su signo es la muerte, su variación, por ligera que sea, la manera de infringirla.

En todo vampiro literario subyace una forma de erotismo, la misma que hace decir a Bataille que lo erótico es únicamente humano toda vez que conlleva la dualidad dolor/placer que está marcada por la cercanía de la muerte. Es esta la idea que retoma Elizondo en *Farabeuf*.

Este vampiro moderno —el Dr. Farabeuf— tiene, no obstante su actualidad, las mismas tendencias amorosas que el más viejo vampiro mítico. Por supuesto, ya no tiene colmillos afilados con los cuales herir a su víctima. Sus métodos son probablemente más refinados. Sus instrumentos: el histuri, los escapelos, sierras, ligaduras y demás sofisticaciones.

Tampoco está rodeado por las criaturas de la noche —lohos y demás compañía—, pero la noche protege y enmarca el ritual "amoroso" en el que la muerte se hace presente a través de un recuerdo, de una fotografía; pero esto es sólo el pretexto para el sacrificio, para que se consume la cita "concertada a través de las edades".

También el vampiro recorre el mundo en busca de la reali-

zación de esa cita ancestral. Esa cita que se remonta hasta la mujer primera, hasta el primer dolor, hasta la compañera. El distanciamiento, producto en Farabeuf del amor terreno y en el vampiro del paso del tiempo, sólo se reduce a través de la muerte, porque sólo con la muerte se logra la perfecta unión:

Ahora estás aquí. Me perteneces en la medida en que tu muerte es la desnudez de mi cuerpo tendido al lado de tu cuerpo. La desnudez no es sino un signo de tu disolución. El amor con que mis ojos habrán de mirarte tendida en esa plancha de mármol hará que tu significado ../ se vuelva comprensible, y las palabras que hubieras querido pronunciar sólo serán audibles para mí. (21)

Y el Dr. Farabeuf, como el vampiro, como el conde Drácula es también un no-muerto, un *nosferatu*:

Lanzarás las tres monegas entonces preguntando mentalmente si tu muerte bastaba para calmar mi deseo y un hexagrama único e inesperado ../ se concretará para decirte que yo, igual que tú, no soy sino un cadáver sin nombre, tendido hacia la amplitud de una bóveda surcada de imágenes —mujeres que a la orilla del mar esperan la llegada de una barca— un cadáver que aguarda la llegada de esa enfermera inquietante que aprendió ../ a blandir los escapelos, a conocer el verdadero significado del suplicio mediante un rito, mediante la repetición de un acto que, aunque nada significa, convulsiona el sentido aparentemente inmutable de la carne. (22)

(21) Elizondo, S. Op.cit. p. 163

(22) Ibid. p. 165.

Farabeuf es un no-muerto porque en el rito —escenificación de un acto repetido infinitamente— que se establece es, como ya dijimos el primer hombre que a través del tiempo está en espera de esa primera mujer.

En esta búsqueda milenaria, Farabeuf representa a todos los hombres, incluso a los muertos y a los que habrán de vivir, porque figura como la imagen permanente de la trascendencia a través de un acto de amor, pero también de un acto de muerte.

Hay, por otro lado, una cercanía en cuanto al aspecto incisivo que señalara Margo Glantz a propósito de la novela de Pacheco. La imagen producida por la magia de la fotografía marca a los que la miran. La imagen, fascinante, que representa el dolor/placer de un individuo, se convierte en obsesión, en una búsqueda. Esta búsqueda llevará a la mujer al sacrificio.

Igualmente, la figura de Drácula fascina. La fascinación que produce es la misma que impulsa a un individuo a tirarse a un precipicio. Es un vértigo sensual cuyo fin es siempre la muerte.

El contacto con un vampiro produce, a su vez, vampirismo. Es una transformación obligada y en el texto está expresada, incluso literalmente:

... al pasar junto a mí al atravesar aquel salón enorme para dirigirte hacia la ventana ante la cual te has detenido, tu mano, pequeña y torpe /../, una mano que sólo serviría para hacer heridas diminutas, vampíricas, me ha tocado, ha rozado mi mano y, sin querer, como quien apresa a una mariposa nocturna inadvertidamente, la retuve en mi mano durante un segundo y la sensación que me produjo era tan real como ese suplicio que todos esperamos contemplar, tan real como ese cuerpo presentado que hubiéramos amado infinitamente sin darnos cuenta, inadvertidamente, como quien apresa en la noche una falena. (23)

Drácula es el verdugo, el hipnotizador. Farabeuf es, también, el vampiro que sostiene —péndulo brillante— la fotografía del supliciado, preparación necesaria para el sacrificio amoroso.

Frankenstein

El mito, aparentemente nuevo, del monstruo creado por el Dr. Frankenstein es, quizá, tan antiguo como el del vampiro. Las leyendas germanas del Golem son ejemplo de esto.

No obstante, el movimiento de la Ilustración, el Enciclopedismo y el interés por las cuestiones científicas en los siglos XVIII y XIX permiten que la idea de crear un ser "artificialmente" cobre una nueva dimensión y una fuerza mayor.

Muy probablemente —indica Praz*— fueron éstas las ideas que envolvieron el nacimiento de una de las obras angulares de la literatura gótica: *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

Las ideas que nos interesa señalar aquí son las que, dadas las profesiones —curiosamente afines— de los protagonistas de *Frankenstein*, *Moridos lejos* y *Farabeuf*, nos remiten a otro tipo de terror: el terror producto de la ciencia. En ese sentido *Frankenstein* tampoco es innovador. Magos, brujos y chamanes son, en cierta medida, alquimistas ligados a la divinidad (Satán es un ángel caído).

Sin embargo, la novela de Mary B. Shelley abre una enorme gama de posibilidades hacia el terror al hacer de la ciencia una forma de transgresión de las leyes naturales y divinas. En ese sentido, el "nuevo Prometeo" es una burla del Prometeo clásico. El griego es una apología del amor por la humanidad. El romántico es el monumento, caído, a la vanidad y a la soberbia humanas.

El sentimiento de terror que producen los experimentos científicos del Dr. Frankenstein se renueva en las novelas mexicanas. Los procedimientos son prácticamente los mismos y el fin está ligado, en apariencia, al avance de la humanidad. En realidad es la demostración del poder del hombre sobre la na-

*Praz, Mario. "Introducción" *El castillo de Otranto*. p. 31

turalaleza.

Al comparar fragmentos de lastres novelas, esto queda más claro:

El secreto que to poseía se había convertido en el fin al cual dedicaba por completo mi existencia/.../ Llegué a profanar los sepulcros en busca de huesos, violé con mis sacrílegos dedos los secretos más profundos de la constitución del hombre... En una solitaria habitación --quizá sería mejor decir en una celda-- tenía yo mi taller. Allí, en lo alto de la casa donde vivía y separado de los demás por un pasadizo y una escalera, me dedicaba al repugnante estudio de los materiales que obtenía, muchos de ellos facilitados por la sala de disección y el matadero... (24)

(Frankenstein)

Su inquietud, maestro, proviene del hecho de que aquellos hombres realizaban un acto semejante a los que usted realiza en los sótanos de la Escuela cuando sus alumnos se han marchado y usted se queda a solas con todos los cadáveres de hombre y mujeres. Sólo que ellos aplicaban el filo a la carne *sin método*. En ello descubrió usted una pasión más intensa que la de la simple investigación... (25)

(Farabucf)

El Dr. Med SS Unterstrumffires, eme, viviseccionó mujeres y hombres injertó células cancerosas observó hasta cuándo es capaz de sobrevivir alguien a quien se le arrancan sin anestesia el hígado los riñones etcétera y hasta dónde mantiene sus facultades una mujer sometida a condiciones extremas de frío o de calor y cómo pueden artificialmente alterarse las menstruaciones . (26)

(Morirás lejos)

(24) Shelley, Mary B. *Frankenstein* p. 83-84

(25) Elizondo, S. Op.cit. p. 69

(26) Pacheco, J.E. Op.cit. p. 78

Hay, sin embargo, una evolución, un refinamiento en los personajes. En el Dr. Frankenstein hay remordimiento, en el Dr. Farabeuf, placer ante el horror y en "eme" encontramos ya el cenit de la crueldad y el cinismo.

Porque a la rabiosa solemnidad de Hitler, *eme* opone el culto por la burla, el desdén por lo establecido (la muerte en primer término), y no se mordió los labios antes de fijar bajo los ganchos para la ropa en la antecámara del exterminio un letrero: *Anote el número de su percha para evitar confusiones cuando recoja sus prendas al salir del baño.* (27)

Estos tres personajes, eminentes cirujanos, hacen de su profesión un instrumento de terror y tortura, y si en Frankenstein existe primordialmente el interés científico, en Farabeuf y en "eme", este interés está encaminado siempre hacia la provocación del dolor físico. Su observación —del dolor infringido— deviene en una sensación placentera para el ejecutor.

Esta diferencia es la que marca la separación entre las novelas de Elizondo y Pacheco con la de Shelley, y a su vez, aquella que acerca a los personajes con los protagonistas del marqués de Sade.

(27) Pacheco, J.E. Op.cit. p. 107

Vathek

La posible influencia del *Vathek* (1782) de William Beckford en la novela de Salvador Elizondo estaría marcada por dos corrientes: la que nos remite a la cultura de Oriente y la que, unida a la anterior, nos habla de la posibilidad mágica de la adivinación. (Si bien esta última también puede encontrarse en la cultura occidental).

Es muy obvio el primer parentesco. Elizondo tiene como eje central de la narración, la imagen de una fotografía de un supliciado chino. La presencia de esta cultura se hace patente a través de la descripción de las aventuras del Dr. Faraubeuf y una mujer du ante la rebelión de los boxers a principios de siglo, así como por medio del simbolismo y el recuerdo que la presencia de dicho sacrificio imprime en los protagonistas.

El motivo principal que nos permite acercarnos a las novelas de Beckford y Elizondo es el que está dado a través del horror —mezcla de repugnancia y maravilla— que lentamente, como el mismo tormento infringido al chino, nos conduce hasta una pregunta ontológica. Hasta tratar de descifrar el sentido de la vida.

No era otro el deseo del califa Vathek: descifrar los ca-

racteres de la cimitarra mágica, comprender el universo, comprender su destino.

En *Farabeuf* la mujer se pregunta, a través de una huija, mediante las monedas chinas o en el trazo de un signo misteriosos en la ventana, el sentido de su vida, que es, como en *Vathek*, el motivo de su muerte.

Un empeño te anima; buscas en los resquicios de la muerte lo que ha sido tu vida. Por eso las tres monedas al caer, turban la realidad. Tres *yang*; nueve en el cuarto lugar del hexagrama *kuaí*; el Hombre Desollado. (28)

El mundo en el que se contienen las miradas, los recuerdos y el instante de la novela de Elizondo es tan extraordinario y exótico como el mundo en el que el califa *Vathek* se desenvuelve. El punto que los une es el horror: es la conjunción de lo repulsivo, lo cruel, lo grotesco y lo maravilloso.

No obstante, estas adaptaciones que Elizondo efectúa de la literatura gótica estaría, dentro del horror, caracterizadas por su sentido prácticamente superficial. El verdadero horror en la obra de Elizondo se manifiesta por medio de la búsqueda de la

identidad.

Los personajes o seres que deambulan por la historia y que de alguna manera son él mismo, se encuentran inmersos en un mundo en el que los objetos que los rodean y las circunstancias mismas de ese mundo adquieren características monstruosas y autónomas que los rebasan y que crean una atmósfera de desasosiego e intriga que les impide encontrarse a través de sí mismos, a través del amor, o a través de los otros.

La identidad es, pues, el problema tanto anecdótico como filosófico. Su búsqueda se convierte en el desarrollo de la narración y así como la constante es esa búsqueda, las maneras de afrontarla se convierten, a su vez, en panaceas conscientemente inútiles pues existe el sentido de la fatalidad,

La fatalidad está marcada, en su última expresión, por el signo de la muerte. Ese fenómeno natural se opondría a esa visión del mundo en la que el hombre adquiere una superioridad sobre el animal y la naturaleza, por eso la única manera de salvarse sería a través del pensamiento y del espíritu.

En el caso de Eizondo, la conciencia de la superioridad del mundo intelectual efectúa un proceso en el que el instante que precede a la muerte determina el encuentro y la recaptura de la identidad. Hay entonces una salida; sin embargo

no se cumple y la búsqueda se torna angustiada.

Se presenta entonces un desarrollo narrativo cuyo fin es acumular una serie de datos que permitan al ser encontrarse. Este recorrido, mental, se efectúa a través de la memoria y de la reiteración obsesiva. Los objetos y situaciones que se presentan una y otra vez ante los ojos del que recuerda adquieren un carácter ritual y equívoco, y los elementos que son apresados por la memoria, dado que ésta es ambigua y subjetiva, son puestos en duda la mayoría de las veces.

Este juego terrorífico y alucinante, en el cual el fin es apresar los momentos que conducirían al desciframiento del enigma existencial, tiene trampas, laberintos oscuros señalados por la muerte.

En el intento por apresar la identidad se echa mano de todo aquello que permita la captura. Así, vemos aparecer en la obra, elementos que inducen a la retención: la mirada, el recuerdo, la reiteración, la fotografía y el espejo. Pero el recuerdo se extiende hasta lo que no aconteció, los objetos encierran enigmas para no ser descifrados, el espejo trastueca el sentido de las cosas, y las evocaciones son fantasmas de una historia ambigua e inquietante.

El desarrollo de esa búsqueda se construye generalmente a

base de hipótesis y recortes que intervienen en un juego en el que el horror a la pérdida de identidad es la anécdota, la intuición es el método y la palabra es el único medio de captura posible.

III. CONCLUSIONES

III.1 Del primer capítulo

En la década de los sesentas surgen varios movimientos literarios que tienen un mismo fin: buscar un nuevo camino para la narrativa.

En Francia aparece el movimiento denominado *nouveau roman*. Podemos dividir el fenómeno de la "nueva novela" en sus postulados y en las técnicas que se pusieron de manifiesto para conseguir plasmarlos.

Los puntos más importantes emanados de los postulados del movimiento francés nos permiten compararlos con los planteamientos estéticos que se desprenden de la lectura de *Horlánds lejos* y *Farabeuf*. Estos puntos, resumidos, serían los siguientes:

1) Crítica de orden racionalista del siglo XIX que establece significados fijos y preconcebidos.

2) Rechazo de la novela de personajes decimonónica, ya que mantiene la idea panatrópica del humanismo tradicional y dota al personaje de una superioridad sobre su mundo.

3) Como consecuencia se rechaza la tragedia ya que supone un "último intento" del humanismo por recuperar la jerarquía.

4) Rechazo de la novela de tesis y de toda creación que no esté subordinada a la creación misma, que debe establecerse como una actividad cuyo carácter tiene que ser necesariamente li-

bertario, de modo que tanto la novela como el novelista inventen su propia forma.

5) Se plantea la necesidad de expresarse mediante un lenguaje óptico que mida, sitúe y describa a los objetos tal como son, sin subordinarlos a ningún significado.

6) El tiempo inscrito no será el cronológico sino el humano.

7) La trama narrada se pondrá en tela de juicio constantemente, de donde resulta que los seres descritos serán generalmente locos o alucinados.

8) Como consecuencia de este último punto, la "nueva novela" necesita y fomenta la participación del lector.

Ahora bien, las técnicas que estas normas propiciaron y que contribuyeron a crear el sentimiento de inseguridad que el *nouveau roman* desea plasmar, podrían resumirse de la siguiente manera:

- 1) Uno de la primera persona y del presente de indicativo.
- 2) Exhaustiva descripción.
- 3) Inclusión de técnicas cinematográficas (montaje paralelo, *flash back*, *pannings*, *travelings*)
- 4) Eliminación del nombre propio que es substituído por pro nombres.

Al tiempo que en Francia surge este movimiento, en hispanoamérica empieza a desarrollarse un tipo de literatura dife-

rente que intenta expresar con modelos propios, una realidad y un mundo también particulares. La diferencia estribaba en que, mientras los novelistas franceses pretendían renunciar a los significados extraliterarios y a la novela de personajes, las obras hispanoamericanas nos hablan de una tensión metafísica y de un concepto mágico-litúrgico del mundo en el que el hombre sigue siendo el receptor y convocador de cualquier circunstancia que le rodee.

La literatura hispanoamericana tomó, sin embargo, algunas de las propuestas planteadas por el *nouveau roman* y varios escritores incursionaron, con ellas, por un mundo narrativo que exigía nuevas estructuras.

Dentro del grupo de novelistas que en México se avocaron a esta tarea, se distinguen *Morirás lejos* y *Farabeuf* ya que su propuesta se acerca notablemente a los planteamientos expresados por la corriente francesa.

A continuación se inscriben los puntos de mayor concordancia:

Descripción. - Como en la "nueva novela", las novelas de Pacheco y Elizondo centran su obra en el fenómeno descriptivo. Al ser ambas novelas con estructuras abiertas, proporcionan, con los elementos donados por la descripción, fuentes y datos para la construcción del relato, pues ambas plantean la necesidad de la intervención del lector.

La descripción minuciosa las acerca, como a las producciones de la corriente francesa, a las técnicas y procedimientos cinematográficos. Aparecen el *flash back*, el *punning*, el *traveling*, la duplicación y el montaje paralelo.

En la novela de Pacheco, la intervención de estas técnicas coadyuvan a la formación de dos historias que corren, en el texto, de manera paralela; y, aunque el *flash back* es utilizado, es en *Farabeu* donde mejor puede notarse su importancia, ya que no nos remite, como en *Morirás lejos*, a hechos históricos, sino a la ficción a través de la memoria. El fin y la importancia de la mirada —que puede ser controlada por una cámara— es capturar el instante.

Reiteración.— Este recurso permite que al volver sobre lo ya escrito, una y otra vez, se cumpla con una de las propuestas importantes del *nouveau roman* : poner en tela de juicio lo narrado; y, por otro lado, la reiteración contribuye a evitar el sentido cronológico tradicional.

En la novela de Pacheco la reiteración se da a nivel de símbolos. Es decir, éstos se repiten constantemente, y proporcionan claves para ser descifradas. Entre éstos se encuentran la Torre Antonia, el olor a vinagre, el chopo, la reproducción del cuadro de Brueghel, etc.

En *Farabeu* también se nos remite a símbolos, pero sobre todo nos habla de un tipo de escritura en la que la recurrencia es la forma vital de la narración. Esta se expresa en la conti-

nua necesidad de la evocación y por lo tanto del recuerdo. Hay una necesidad explícita ("¿recuerdas?") de volver sobre los mismo una y otra vez.

Esta reiteración permite que por acumulación, los lectores puedan darse cuenta de detalles que antes —en la literatura tradicional— pasaban inadvertidos y que ahora les permiten re flexionar sobre la autonomía y peso de los objetos y circuns tancias que rodean al hombre.

Juego de voces narrativas y cuestionamiento.— Este primer recurso responde, en ambas novelas, a la necesidad de poner de manifiesto una historia dentro de otra, así como un narrador dentro de otro. Este hecho da paso a un sistema de afirmación/ negación como el que proponía Robbe-Grillet y que se basa en la novela "que se inventa a sí misma".

Este sistema se reafirma con la inserción de cuestionamien tos que no sólo se refieren a la anécdota, sino también, al mismo hecho narrativo, al proceso de novelar.

Ante un planteamiento como éste, la intervención del lec tor se hace imprescindible.

Ahora bien, no obstante la gran cantidad de voces diferen tes que tienen presencia en las novelas, el soliloquio —igual que en la "nueva novela"— se presenta como la forma preferen te de expresión, y como representación de personajes desquicia dos y solitarios.

Enumeración y disyuntivas.- La enumeración contribuye al hacerse y deshacerse de las novelas, y aunque se plantea de manera distinta en las obras estudiadas, responde a la necesidad de hacer intervenir al lector como lector-autor.

Por un lado encontramos la enumeración meticulosa de objetos y situaciones (*Farabuzú*); por otro, la enumeración a través de incisos, números y letras de distintos tipos (*Morirás lejos*) que contribuyen a la especulación del autor.

Dicha especulación se nos muestra, tanto en la novela de Pacheco, como en la de Elizondo, mediante un proceso de apertura de hipótesis o disyuntivas, y equívocos.

Personajes.- Respecto a los personajes, en ambas novelas, la afinidad más patente con el *nouveau roman*, se da en el terreno gramatical. Esto es, el cambio del nombre propio por pronombres.

Por otro lado, también es evidente, en ambas, el deseo de ocultar constantemente su identidad.

En cuanto a la personalidad de los personajes, encontramos, en los dos casos, una afinidad en cuanto a lucidez y desquiciamiento se refiere: no son seres normales.

Tratamiento del tiempo.- Este punto nos presenta una cercanía palpable entre la "nueva novela" y las obras mexicanas, ya que el planteamiento temporal se resuelve en la atemporalidad; en la no aceptación de un acontecer cronológico tradicio-

nal, sino más bien, basado en un recorrido mental. Esto es, el tiempo es más "humano" que el marcado por los relojes, pues afirma y se contradice continuamente.

No obstante, no puede negarse que en las dos novelas, al inscribirse algún movimiento, (el Dr. Farabeuf llega a la casa, sube las escaleras, encuentra a la mujer, etc.; "eme", al principio, entreabre las persianas para observar a Alguien y finalmente las cierra), se nos remite ineludiblemente a un proceso temporal.

Por otro lado, *Morirás lejos* mantiene una secuencia (Historia y ficción) que sí tiene un orden cronológico tradicional.

Ahora bien, todas las semejanzas revisadas con anterioridad se dan a un nivel prácticamente técnico, pues ambas novelas mantienen discrepancias fundamentales con el *nouveau roman*.

En el caso de *Morirás lejos* encontramos la diferencia más importante en el hecho de tener un objetivo extraliterario para la elaboración de la obra. Es decir, la novela de Pacheco tiene un carácter y una intención sociales. ("Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen nunca se repita"), lo cual contradice una de las tesis esenciales de la corriente francesa.

Por otro lado, en el caso de los personajes podemos comprobar que si bien los nombres propios son substituidos, en reali-

dad representan los prototipos de la novela policíaca: perseguidor-perseguido, convirtiéndose, de esa manera, en arquetipos sociales y literarios, y adquiriendo categoría de universalidad en tanto que símbolos, lo cual es rechazado también por la "nueva novela".

En el caso de *Farabeuf* nos encontramos también con un problema fundamental que impide que la novela sea considerada como total representante de la corriente francesa en hispanoamérica. La circunstancia a la cual nos referimos reviste vital importancia pues niega el punto más relevante en contra del cual se construye el *nouveau roman*: la superioridad del hombre sobre su entorno.

En la novela de Elizondo encontramos que el tema principal es resolver un problema existencial. De acuerdo con la "nueva novela" este problema no tendría salida desde un punto de vista en el que el ser humano venciera, puesto que entonces atendería a las nociones de la tragedia, las cuales se presentan como un "último intento" del humanismo tradicional, el que la "victoria consistiría en ser vencido".

No obstante, Elizondo encuentra una salida: la muerte. El hombre —desde la perspectiva elizondiana— sigue manteniendo su jerarquía aún a través de su propio deceso, pues admite la superioridad del espíritu y el mundo de las ideas, sobre el mundo natural y de los objetos.

Resulta entonces que, desde el punto de vista de los postu-

lados del *nouveau roman*, *Farabeuf* se presenta con un planteamiento trágico que niega la posibilidad de coincidencia.

III.2 Del segundo capítulo.

Desde varios niveles puede considerarse la correspondencia entre la literatura gótica y las novelas estudiadas.

En primer lugar se nos presentaría la relación que se establece —dentro de la novela gótica, como al interior de las obras analizadas— entre miedo y placer como forma que ha dado pautas y temas para la creación literaria.

Dicha creación se rodeó, durante el romanticismo, de tipos, personajes y escenarios, que formaron lo que se conoció como literatura gótica, la cual influida y transformada por Sade y por Poe, se convirtió en una fuerte, aunque subterránea, presencia en las literaturas posteriores.

Dijimos que un elemento importante en la construcción de esta literatura estaba marcada por el escenario, el cual fue tomado, en gran parte, por la influencia que ejercieron los grabados del italiano Piranesi.

Pues bien, atendiendo a este problema, encontramos que la descripción y recuperación de ese ambiente está logrado en la novela de Elizondo, de una manera similar a la de las novelas

góticas. Este ambiente contribuye a proporcionar una sensación de angustia y opresión que también se encuentra en la novela de Pacheco, pero en ésta, dicha sensación está basada en elementos de la realidad y no por influencia de la literatura gótica.

Por otro lado, se analizaron algunos de los personajes y motivos más importantes de esa literatura, comparándolos con las novelas estudiadas.

Así se revisó el tema del vampiro. Este, se considera desde dos perspectivas. Una, la que lo identifica como un ser, maligno, que a la vez es símbolo del dolor, pero del placer y de la eternidad, también. Otra la que nos habla de un ser, símbolo del poder absoluto, cuyo fin es la creación de un mundo habitado por seres de su misma especie. Su estigma es convertirse siempre en un perseguidor perseguido.

Esta característica es la que lo acerca al personaje de la novela de Pacheco, y a todo el movimiento nazi, en general. La afinidad entre ellos está determinada por la necesidad de la muerte para la ganancia de un espacio vital. Necesita eliminar a los "diferentes" para crear un mundo regido por sus herederos.

Otra circunstancia coincidente es la que nos remite al aspecto de marca. Drácula marca a sus víctimas y los nazis también lo hacen.

Otra similitud se encuentra en el hecho de que tanto *Drácula*, como *Farabeuf* y *Morirás lejos* son textos fragmentarios, lo que permite que se dote a la narración de un tono hipotético e inquisitorio.

En *Farabeuf* la cercanía se revela en el sentido erótico que subyace en todo vampiro y que también nos habla del carácter de marca (la fotografía marca a los protagonistas) del que hablábamos.

Al igual que el vampiro, el Dr. Farabeuf está en busca de la realización de una cita ancestral que lo lleve a encontrar a la mujer primera y a realizar este encuentro mediante la muerte, pues sólo a través de ella se logra la unión perfecta.

Otro personaje analizado fue el Dr. Frankenstein. La similitud entre las tre obras se refiere, no sólo a la actividad profesional de los protagonistas, sino a las posibilidades del terror producto de la ciencia. Tanto Frankenstein, como el Dr. Farabeuf y "eme" hacen de su profesión un instrumento de tortura y de terror, sólo que, a diferencia del protagonista romántico, en los mexicanos la observación del dolor físico producido deviene en una sensación placentera para el que lo ejecuta, lo cual los acerca con los personajes del marqués de Sade.

La influencia de *Vathek* en la novela de Elizondo se da en dos niveles. El primero es el que nos remite a la instauración

del horror que nos conduce a una pregunta ontológica. Hasta tratar de descifrar el sentido de la vida, lo cual, tanto en la protagonista de Elizondo, como en el propio califa Vathek, los conduce hasta la muerte.

El segundo nivel, más superficial, está dado por la correspondencia entre las civilizaciones que incursionan en las novelas —ambas orientales— y las posibilidades mágicas de la adivinación.

Ahora bien, se puede concluir que si bien en la novela de J.E. Pacheco encontramos varias correspondencias, entre las que se encuentran las alusiones a cintas y novelas con dicho tema: *M, el vampiro de Dulseldorff*, *Melmoth el errabundo*, *Drácula*, *El Dr. Mabuse*, etc.; las similitudes entre la literatura gótica y *Farabeuf* son mayores pues aluden, no sólo a adaptaciones o reelaboraciones de mitos y personajes, sino al horror producto de la búsqueda de identidad, cuya única salida posible es la muerte.

BIBLIOGRAFIA

1. ALVAREZ, Alfredo Juan. -- "Historias del Golem". -- p. 9-20. -- En: *Las literaturas totales*. -- Culiacán, Sin. : Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978. -- 173 p. -- (líneas,1).
2. BARTHES, Roland. -- *El grado cero de la escritura/ seguido de nuevos ensayos críticos*. -- México : Siglo XXI, 1983 . -- 248 p.
3. BATAILLE, Georges. -- *El erotismo*. -- Barcelona : Tusquets, 1982. -- 378 p. -- (Marginales, 61).
4. *Las lágrimas de eros*. -- Barcelona : Tusquets, 1981. -- 251 p. -- (Los cinco sentidos, 12).
5. BEAUJOUR, Mochel. -- "Francia : la novela de la novela". -- p. 81-98. -- En: *La nueva novela europea* . -- Madrid : Guadarrama,1968. -- 232 p. -- (Punto Omega, 24)
6. BECKFORD, William. -- *Vathek (cuento árabe) / pról. S. Mallarmé*. -- Barcelona : Bruguera, 1982. -- 157 p. -- (Libro amigo, 940).
7. BEGUIN, Albert. -- *El alma romántica y el sueño*. -- México : F.C.E., 1981. -- 500 p. -- (Lengua y estudios literarios).
8. BLOCH-MICHEL, J. -- *La nueva novela*. -- Madrid : Guadarrama, 1967. -- 153 p. -- (Punto Omega, 6).
9. BUHLER, Johannes. -- *Vida y cultura en la Edad Media*. -- México : F.C.E., 1977. -- 290 p. -- (Sección de obras de historia).
10. BUTOR, Michel. -- "La novela como búsqueda". -- p. 7-13. -- En: *Sobre literatura: estudios y conferencias*. -- Barcelona : Seix Barral, 1960. -- 397 p. -- (Biblioteca Breve, 154).
11. CARRION, Benjamín. -- "La novísima novela latinoamericana". -- p. 121-129. -- En: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea/ pres., sel. y bibliografía de Auroora Ocampo; pról. de Ernesto Mejía Sánchez*. -- México : UNAM, 1973. -- 233 p.
12. CASTAGNINO, Raúl. -- "Estado actual de la novela en hispanoamérica". -- p. 131-139. -- En: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. -- México : UNAM, 1973 . -- 233 p.

13. DURAN, Manuel. -- "Salvador Elizondo". -- p. 134-173. -- En: *Tráptico mexicano*. -- México : SEP, 1973. -- 173 p. -- (Sepsetentas, 81).
14. ELIZONDO, Salvador. -- *Farabeuf o la crónica de un instante*. -- México : Joaquín Mortiz, 1979. -- 179 p. -- (Serie del Volador).
15. *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos*. -- México : Empresas editoriales, 1966.
16. *Regreso a casa (Discurso)*/ seguido por la contestación de José Luis Martínez. -- México : UNAM, 1982. -- 42 p.
17. FELL, Claude. -- "Farabeuf de Salvador Elizondo". -- p. 153-156. -- En: *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*. -- México : SEP, 1976. -- (Sepsetentas, 268).
18. FERNANDEZ M., César. -- *América latina en su literatura/ coord. e introducción por...* -- México : Siglo XXI/UNESCO, 1979. -- 494 p. -- (Serie América Latina en su cultura).
19. Fuentes, Carlos. -- *La nueva novela hispanoamericana*. -- México : Joaquín Mortiz, 1976. -- 99 p. -- (Cuadernos de Joaquín Mortiz),
20. GLANTZ, Margo. -- *Intervención y pretexto*. -- México : UNAM, 1980. -- 128 p. -- (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios).
21. *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*. -- Xalapa : CILL, U.V., 1979. -- 143 p. -- (Cuadernos de texto crítico, 8),
22. GUIBERT, Armand. -- "Francia". -- p. 137-172. -- En: *Las literaturas contemporáneas en el mundo/ pról. de Guillermo de Torre*. -- Barcelona : Vicens-vives, 1967. -- 422 p.
23. HAUSER, Arnold. -- *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. -- Barcelona : Guadarrama, 1980. -- 412 p. -- (Col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 20).
24. JIMENEZ DE BAEZ, Ivette. -- *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco/ Ivette Jiménez de B., Diana Morán, Edith Negrín*. -- México : El Colegio de México, 1979. -- 348 p.
25. JARA, René. -- *Farabeuf: estrategias de la inscripción narrativa*. -- Xalapa : U.V. CILL, 1982. -- 93 p. -- (Cuadernos del centro, 5).

26. LEWIS, Matthew.- *El monje* . -- Barcelona : Bruguera, 1980 . -- 407 p. -- (Libro amigo, 635).
27. LOVECRAFT, H.P. -- *El horror en la literatura* . -- Madrid : Alianza, 1983. -- 106 p. -- (Libro de Bolsillo,1002).
28. MATA, Oscar. -- *Apuntes sobre la novela El hipogeo Secreto de Salvador Elizondo* . -- México : UAM /1980?/. -- 50 p. -- (Reporte de investigación, 19).
29. PACHECO, José Emilio. -- *Morirás lejos* . -- México : Joaquín Mortiz, 1977. -- 159 p. -- (Serie del Volador).
30. PINGAUD. -- *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda* . -- Buenos Aires : Carlos Pérez editor, 1968. -- 68 p. -- (Col. Estar al día).
31. POLLMAN, Leo. -- *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica* . -- Madrid : Gredos, 1971. -- 379 p. -- (Bibl. Románica Hispánica. Estudios y ensayos, 159).
32. PRAZ, Mario. -- *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)* . -- Caracas : Monteávila, 1970. -- 550 p. -- (Col. Prisma).
33. "Ensayo introductorio". -- p. 5-39. -- En: *El castillo de Otranto* . -- Barcelona : Bruguera, 1982. -- 192 p. -- (Libro amigo, 899).
34. ROBBE-GRILLET, Alain. -- *Por una novela nueva* . -- Barcelona : Seix Barral, 1973. -- 189 p. -- (Bibl. Breve. Ensayo. 222).
35. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. -- "La nueva novela latinoamericana. La pluma busca otros horizontes: la temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para encontrarse en la ciudad". -- p. 25-37. -- En: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* . -- México : UNAM, 1973. -- 233 p.
36. "Los nuevos novelistas". -- p. 101-111. -- En: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea* . -- México : UNAM, 1973. -- 233 p.
37. ROSAS, Patricia. -- *Las torturas de la imaginación* / Patricia Rosas y Lourdes Madrid. -- México : Premia, 1982. -- 70 p. (La red de Jonás).
38. SABATO, Ernesto. -- *El escritor y sus fantasmas* . -- Barcelona : Seix Barral, 1983. -- 219 p. -- (Bibl. Breve, 448).

39. SANCHEZ PAREDES, Pedro. -- *El marqués de Sade; un profeta del infierno*. -- Barcelona : Guadarrama, 1974. -- 138 p. -- (Col. Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 167).
40. SARRAUTE, Nathalie. -- *La era del recelo: ensayos sobre la novela*. -- Madrid : Guadarrama, 1967. -- 119 p. -- (Punto Omega, 8).
41. SHELLEY, Mary B. -- *Frankenstein*. -- Barcelona : Bruguera, 1972. -- 335 p.
42. SHERIDAN, Le FANU, J. -- *Carmilla*. -- Barcelona : Fontamara, 1980. -- 110 p. -- (Col. Rutas).
43. STOKER, Bram. -- *Drácula*. -- México : Novaro, 1967. -- 525 p.

HEMEROGRAFIA

1. BRUCE-NOVOA. -- "Entrevista con Salvador Elizondo". -- p. 51-58. -- En: *La palabra y el hombre*. -- No. 16, nueva época (oct.-dic. 1975).
2. CAPETILLO, Manuel. -- "Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)". -- p. 38-39. -- En: *Revista de la Universidad de México*. -- Vol. XXVIII. -- No. 1 (septiembre, 1973).
3. CARBALLO, Emmanuel. -- "¿Quién es el autor de *Farabeuf*?" . -- p. IV. -- En: *La cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*. -- No. 214, 23 de marzo de 1966.
4. CARVAJAL, Juan. -- "Tres entrevistas: 'Nada se puede instaurar sin un rito': Salvador Elizondo". -- p. II-V . -- En: *La cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*. -- No. 214, 23 de marzo de 1966.
5. ELIZONDO, Salvador. -- "Máscara: recuerdos del teatro en tiempo de crisis". -- p. 6-10. -- En: *Vuelta*. -- No. 100, año IX (marzo 1985).
6. MELO, Juan Vicente. -- "Dos obras maestras de la nueva literatura mexicana". -- p. XX. -- En: *La cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*. -- No. 236, 24 de agosto de 1966.
7. PACHECO, José Emilio. -- "Dos novelas de Vicente Leñero" . -- p. 38-40. -- En: *Diálogos*. -- Vol. I, no. 6 (sep.-oct. 1965).