



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**LA DISLOCACION DEL ESQUEMA TRADICIONAL
EN DOS NOVELAS MEXICANAS**

T E S I S

Que para obtener el título de:
MAESTRIA EN LETRAS ESPAÑOLAS
p r e s e n t a
MARIA DOLORES BRAVO ARRIAGA



México, D. F.

1973



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 esta 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.

A MI MADRE

DELFINA ARRIAGA DE BRAVO.

I N D I C E

	Pág.
I.- INTRODUCCION.....	1
II.- INTRODUCCION A <u>FARABEU</u>	20
III.- INTRODUCCION A <u>LOS PECES</u>	33
IV.- EL EROTISMO EN <u>FARABEU</u>	42
V.- EL EROTISMO EN <u>LOS PECES</u>	52
VI.- LA RELIGIOSIDAD EN <u>FARABEU</u>	63
VII.- LA RELIGIOSIDAD EN <u>LOS PECES</u>	73
VIII. EL TIEMPO EN <u>FARABEU</u>	88
IX. EL TIEMPO EN <u>LOS PECES</u>	98
X. EL ESPACIO EN <u>FARABEU</u>	106
XI. EL ESPACIO EN <u>LOS PECES</u>	116
XII. LA DIMENSION DEL LENGUAJE EN <u>FARABEU</u>	125
XIII. EL VALOR DEL LENGUAJE EN <u>LOS PECES</u>	137
XIV. PARALELISMO ENTRE LAS DOS NOVELAS.....	151
 BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	 163

INTRODUCCION. -

La novela como género parece -y en efecto su evolución y la crítica que alrededor de ella se ha hecho lo confirma- imposible de definir. Antes del Romanticismo había sido un género desprestigiado, inferior, como recientemente llegado ante los géneros solemnes: la tragedia y la epopeya. Durante la época romántica, la poesía lírica fue el género favorito, sobretodo por la tendencia de lirismo y subjetividad que se desprende de la cosmovisión romántica. Ya entrado el siglo XIX, y como efecto del Romanticismo, la novela se tiñe de lo fantástico y medieval y surge la novela gótica y la prosa evasivista y orientada a descubrir lo extraordinario de Edgar Allan Poe. La novela recoge, de esta manera, la dualidad entre consciente e inconsciente, entre vigilia y sueño, entre alucinación y realidad. La novela adquiere un doble reconocimiento: el de los lectores ansiosos de truculencia, evasión y magia y el de los escritores que ven en ella una forma auténticamente libre de expresión. Después del triunfo de clase emanado de la Revolución Francesa, la burguesía pasa a ser la clase dominante y toma cuerpo, con su genio representativo, en Balzac. La novela se vuelve portavoz, eco y ¿por qué no? protesta de las instituciones y formas de vida de la sociedad capitalista. Los grandes novelistas del XIX, el siglo de la novela, revelan la crisis moral que significa la degradación de los grandes valores tradicionales por valores sustituidos.

tivos y relativos, de la conveniencia de orden surgido de una sociedad que gira en torno a un nuevo valor omnipotente: la riqueza económica. En el momento crítico de este nuevo sistema establecido surgen Realismo y Naturalismo, movimientos en los cuales la novela se cimienta como documento y compromiso entre la burguesía satisfecha y enajenada y sus profetas críticos. En este momento comienza a recorrer un nuevo camino en su calidad de épica moderna y, conforme a la evolución de esta sociedad agresiva la prosa irá, igual que el universo que la genera, sufriendo una serie de cambios en su estructura interior.

A principios del siglo XX es cuando la novela empieza a ser una revelación acerca de lo que nadie, excepto el novelista, sería capaz de ver o imaginar por sí mismo. El arte narrativo pasa así de la observación a la revelación de la vida y su conformación, (o sea su estructura), se transforma, desequilibrándose, en relación a la novela anterior: "Con la llegada del presente siglo, esta imagen tradicional del género se convirtió -a juicio de Northrop Frye- en una anticuada interpretación ptolemaica cuya vigencia había caducado por obra de una revolución copernicana". (1) La estructura, antes lógica, ascendente y lineal, se convierte en una multiplicidad de motivos vivenciales, reales y artísticos, asociados, muchas veces, en forma automática. Se pasa de la anécdota, de lo narrado a lo alterno, lo simultáneo, lo reversible, siempre dentro de la visión del mundo del novelista. En la novela decimonónica, la llamada novela anecdótica o tradicional, se narran hechos; * el autor se vale básicamente de un relato como finalidad, por más que profundice en todos sus matices. Este tipo de novela sigue una

línea ascendente y rigurosa en la realidad y en sus elementos principales: tiempo y espacio. Principia en un momento determinado y después de una serie de vicisitudes termina en un momento específico. El tiempo transcurre lógicamente y cronológicamente y el espacio es completamente real. En estas novelas, por más que los sucesos que se nos narran sean complicados, truculentos o profundos, siempre su estructura queda perfectamente cerrada en el relato. Incluso la antigua épica, la clásica, se basaba en un relato. La historia de Ulises era importante por didáctica, por fascinante, y porque a través de ella se daba el sentido de virtud individual y social para el hombre griego.

El acto de revelación que ofrece al lector la novela anecdótica a través de una vivencia total del relato, la novela temática lo tiene por sí misma como característica propia de su estructura. En la novela anecdótica es la acción inserta en el relato la que da toda una visión existencial del mundo y sus misterios. En la novela contemporánea, la llamada temática, es su forma misma el sentido pleno de revelación. En ella la anécdota sirve, en el mejor de los casos, como un punto de partida tan accidental, que ni el mismo novelista la considera realmente constitutiva de su propia creación. Es más que una base, un engaño que siempre resulta superado por todo el mundo autónomo de la magia verbal, o del nuevo sentido espiritual, místico y mítico de una novela que va a hacer de su estructura una estética misteriosa y autosuficiente, compleja y completa: "Se trata cada vez menos (aunque no se pueda nunca renunciar totalmente), de significar y cada vez más de representar". (2)

El tiempo y el espacio existen totalmente transformados y

trascendidos, de tal manera que no son reconocibles como elementos sustancialmente reales. El tiempo no transcurre sino que se vive, se imagina, se cambia o se anula mediante la memoria, la imaginación, la alegoría o el símbolo. El espacio es asimismo agredido de tal manera que, o se subordina completamente al elemento temporal, o bien, acaba en ocasiones por anularlo. Es, cuando por primera vez en su historia, la novela cumple por un lado la definición de arte, se vuelve completamente estética y, por el otro, vuelve a su origen primario: el del mito.

Como la novela realista es producto del dinamismo económico de la sociedad burguesa, de la degradación de los valores tradicionales y de la captación crítica y científica de los novelistas, así hay una serie de motivaciones que originan la metamorfosis de la novela a inicios del siglo XX. Hay una serie de fenómenos sociales por un lado, y estéticos por el otro, que determinan la asombrosa y desconcertante transformación del género: "En el primer aspecto, han tenido notable repercusión las guerras mundiales, los cambios estructurales de la sociedad, la desintegración de las pautas morales establecidas: a lo cual se ha sumado la necesidad de incorporar a las técnicas narrativas los hallazgos que la psicología reciente, el progreso científico y la madurez sociológica han aportado para el conocimiento del hombre. En el segundo aspecto, han jugado un papel primordial las nuevas corrientes estéticas o filosóficas: simbolismo, superrealismo, impresionismo, existencialismo, fenomenología husserliana". (3)

Nuestra época indudablemente cuestiona, más que ninguna otra, los fundamentos tradicionales que han sido hasta nuestros días ci--

mientos de civilización y cultura. Actualmente hay una crisis innegable entre la sociedad como mundo cósmico humano y el individualismo. En nuestro siglo coinciden y se contraponen las formas más diversas de captación del mundo. La disgregación de las corrientes en la novelística la hace, por ese mismo eclecticismo, reflejo, indudable de la preocupación vital contemporánea. "Pero a pesar de las particularidades ya señaladas, la "movilidad" de la estructura y su inconclusión, una igual pintura de lo individual y de lo general, la variedad estética y el carácter de neutralidad, la novela no deja de representar una forma épica". (4) Igual que en la antigüedad con Homero y sus mitos, el mundo contemporáneo se reconoce en la amplitud de representaciones que reflejan su realidad conflictiva. El mundo ya no cree en una homogeneidad del heroísmo y sus valores, pero la novela sigue cumpliendo su función colectiva de épica, de reflejo catártico del mundo.

Lukacs en Significación actual del Realismo Crítico diferencia y determina perfectamente bien las dos tendencias ideológicas y sociales que la novela ha seguido en lo que va del siglo. Ambas se dan dentro del marco de la sociedad burguesa occidental y las dos, a su manera, son testimonio de la situación real a la que ha llegado en su desarrollo la sociedad capitalista. Lo más interesante de la diferenciación es que las dos son fenómenos antagónicos de la actitud de los escritores ante la sociedad que los determina.

) El llamado "realismo crítico" es el enfoque que en la novela desde Balzac, uno de sus máximos representantes, el escritor da del hombre, enmarcándolo como una totalidad, uniendo causalmente su mundo interior con una serie de relaciones fenomenológicas desde el pun-

to de vista social. Lukacs sintetiza esta relación, la única válida para él desde el punto de vista ideológico, con estas palabras:

"Es, pues, comprensible que la literatura realista, como fiel reflejo de la realidad objetiva, presente las posibilidades abstractas y concretas de los hombres en esa unidad y oposición reales".

(5) En las novelas "realistas" el hombre aparece dueño de una historicidad, conectado y relacionado por un devenir histórico-social que le da una validez ontológica como ser temporal y universal, ya que es testimonio y producto de una realidad concreta. Los grandes novelistas representantes de este realismo crítico burgués son en nuestro siglo Sinclair Lewis y sobre todo Thomas Mann. La otra corriente de la novela, la llamada "vanguardista" o decadentista es la que presenta al personaje como una entidad ontológica aislada, captada a partir de una "condición humana" desligada de una causalidad real. Esta corriente de la novela representa, según el crítico marxista, una ahistoricidad completa ya que parte de una pasividad absoluta del individuo con relación a su mundo circundante. Esta concepción del hombre es ilusoria y decadente ya que margina al individuo del devenir socio-histórico. Dice Lukacs: "A este desvanecimiento de la personalidad corresponde la pérdida del mundo para la literatura". (6) Los máximos y mayores representantes de esta tendencia son Kafka, Joyce y Proust.

A partir de esta diferenciación vemos que la novela, después de los grandes maestros que señala Lukacs como representantes de las dos tendencias, ha seguido, a pesar de sus transformaciones y novedades formales (que según él sólo son efectos incidentales y nunca causa de la dirección ideológica) una evolución dentro de

cualquiera de las dos actitudes en su aprehensión y representación del mundo. Hasta nuestros días hay escritores "realistas" y "decadentistas" de acuerdo con su muy peculiar concepción del mundo. Las últimas y más interesantes manifestaciones de la ficción, como la llamada "nouveau roman", entrarían, para Lukacs, dentro de la clasificación de "decadentismo". Pensamos que este tipo de novela tiene tanta validez ideológica como la "realista" ya que a su manera es también pulso inequívoco de una situación existente. El rechazo a la realidad es un testimonio indudable de su existencia y una actitud crítica tan o más cabal que su captación directa. Dice Albérès: "Bajo la influencia difusa de Kafka, la novela lírica e irrealista evoluciona en mitad del siglo XX hacia una imagen alegórica voluntariamente indescifrable". (7) Indudablemente, cada vez con mayor intensidad y frecuencia, la novela se aísla de una realidad objetiva y se transforma en una creación que si bien no anula la realidad, sí la procesa desde una dimensión cerebral totalmente subjetiva. La realidad cada vez se hace más "imaginada" y, sin embargo, se multiplica a partir de la conciencia que la capta. Kafka es el primer contemporáneo que presenta la relación hombre-mundo como un enigma que cobra dimensiones insólitas que cada vez se elevan a potencias alegóricas interminables. La realidad no desaparece, sino que se multiplica laberínticamente a partir del sujeto que la contempla. El mundo objetivo ya no es "cierto" sino "posible" y es a partir de esa duda cuando el escritor funciona acerca del universo, sus limitaciones y posibilidades. Robbe-Grillet nos dice: "Porque la función del arte no es nunca ilustrar una verdad -ni tan siquiera una interrogante-conocida anteriormente, sino traer al mundo

preguntas (y también quizás, en su día, respuestas) que no se conocen aún a sí mismas". (8) La realidad común es ahora la que se ha vuelto insólita y se interroga desde alcances también insólitos. Esta novela es indudablemente de una gran dificultad en su lectura pues hace la anulación de los lazos con lo real. Con relación al público como consumidor de aventuras y de hechos, la novela se ha aislado pareciéndole decir al lector que ya no representa el mundo entretenido o compensatorio que antes significaba, sino que su misión es la de una búsqueda de esquemas para una realidad cada vez más desconcertante. La novela, en este sentido, se acerca } más a la sustancia de la matemática, es una geometría insólita } del mundo real. (9) Se parece a la literatura barroca de Gracián: el desciframiento de teoremas (verdades no demostradas) cerebrales de gran dificultad. El único asidero en este mundo enigmático es la escritura misma. El escritor se aleja del lector, pero al mismo tiempo lo motiva, en un reto, a entender así la misma incomunicación con su mundo circundante: "El novelista, con razón o sin ella, pretende no tener nada "que decir". Se puede interpretar de diversas maneras esta negación de un mensaje que la novela se encargaría de comunicar". (10) El novelista se siente fuera del contexto de la sociedad que lo rechaza, y al mismo tiempo hace un llamado al lector que es marginado de la realidad, también, como ser absoluto. La incomunicación aparente de la novela es la lectura de una "polis" que cada vez aísla más al hombre. La novela moderna es, en este sentido, un reflejo intensamente real de un juego de espejos que, en su imagen remota, es sólo el alcance tenue de una enajenación real cierta.

II.- La novela en Hispanoamérica. -

El origen autorizado de nuestra novela se encuentra tradicionalmente, como sabemos, en la novela de Lizardi a principios del XIX. Es significativo el hecho de que nuestra primera novela haya estado, más o menos, tomada de un modelo extranjero: la picaresca española. Decimos que es significativo ya que la novela hispanoamericana, hasta un poco antes de la situación afortunada que ahora vive, ha sido sólo la mala importación de una serie de técnicas y corrientes europeas. Claro que ha habido excepciones que sólo eso han sido. Vemos, pues, que nuestra primera novela va a ser la importación de un género que en España sí surge de una realidad inevitable: la inminente decadencia existencial que origina el Barroco como forma de vida. El camino recorrido por nuestra novela desde "El Periquillo" hasta nuestros días es enorme y lleno de una serie de características y contradicciones que analizaremos aquí brevemente. Haremos una evocación retrospectiva partiendo de nuestro momento actual e intercalando los momentos más determinantes que la ficción narrativa ha vivido en su historia.

Nuestra actual novela entra, en una casi absoluta mayoría, estructuralmente en la anterior denominación de novela temática y cada vez tiende más a ella. Desde el punto de vista de la captación de la realidad es fiel seguidora de la teoría que postula basarse en un mito que sea constante en nuestra idiosincrasia, que en cada uno de los autores se significa por una constante diferente, pero que en todos ellos busca y logra rebasar el mundo de lo concreto y se convierte en absoluto y, así, en auténtica verdad es

tética: "Creo que nuestro estilo de novelar- porque lo tenemos- no implica una creación de formas nuevas. El grado de originalidad -- que en este estilo puede advertirse depende de la universalidad y trascendencia que alcanzamos a darle a nuestro mundo en una expresión personal". (11) En efecto, cada autor ha buscado una constante inherente a nuestras afecciones y a nuestro devenir histórico, que le da una veracidad vital y una calidad estética auténtica. En Vargas Llosa la constante que define al mundo y lo mitifica es la violencia, en Carpentier la relación obsesiva entre lo histórico y lo maravilloso, en Cortázar el absurdo y en García Márquez, la magia. Cada una de estas constantes es una esencia que capta todas - las constantes posibles: físicas, emotivas, espirituales, sociales y racionales, y las proyecta desde el ámbito externo al individuo, revelándose como fuerza generalizadora de captación.

Después de esta rápida generalización de nuestra novela, lo consecuente es hacer la historia de la evolución que, a nuestro juicio, la coloca en la situación de privilegio y de encrucijada en que se encuentra.

Uno de los problemas de la desintegración de la novela y de su protagonista, el héroe, es por ejemplo, en la novela europea, la decadencia y la ineficacia de los valores burgueses y cristianos. En Latinoamérica el Cristianismo, desde su inicio, desde su institución para formar una cultura homogénea, ha sido víctima de una deformación en la que ha subordinado y determinado los sistemas gubernamentales, casi todas dictaduras militares. La religión ha sido luz y sombra en América y ha delimitado su realidad. La conformación cultural-religiosa, proyectada en la dinámica social,

ha simplificado la sociedad en dos clases opuestas- los poderosos y los oprimidos- conformados casi estáticamente desde la Conquista. Esta división tajante ha limitado la gama de personajes individuales y, en este sentido, ha limitado el campo de la ficción. *

En la novela romántica se crearon héroes idílicos, tomados de la dulcificación y el suspiro nostálgico del peor Romanticismo europeo. Algo, sin embargo, empezó a destacar en novelas como El Zarco, María o Clemencia: la captación de un paisaje que no se dejó anular del todo por la idealización emotiva. Este ambiente natural, y sus habitantes, serán el motivo de toda una colección de novelas costumbristas y paisajistas. Sin embargo, el paisaje americano no ha llegado todavía a la esencia contradictoria y trágica que lo designa junto con el hombre que lo habita. El Modernismo, fuera totalmente de una conciencia crítica, rarifica y exotiza al máximo la relación entre el hombre y su ambiente físico:

"Pareciera que en este terreno el Modernismo produjese un avance a pesar de sí, pues mientras mejor se cumplen las consignas básicas del movimiento (esteticismo a ultranza, individualismo, afán por lo exótico, etc.) tanto peor los resultados que se obtienen".

(12) Sin embargo, la presencia impositiva del paisaje define nuestra realidad en dos principios básicos y antagónicos que van a implicar toda una verdad de contenido en nuestro mundo: civilización y barbarie. De ahí va a partir una confrontación del hombre americano con su realidad, ya que estos términos rebasan el paisaje y se instalan en todos los estratos de la vida americana. Antes de los grandes logros que esta dualidad da en nuestra novela, surge, como imitación de su modelo europeo, el Naturalismo, para-

lelo temporalmente al Modernismo. El intento de buena fe que hacen los novelistas del Naturalismo, sólo trae como resultado la comprobación de una verdad ya intuita: nuestro continente carece de historia cultural y trata de asimilar artificialmente los movimientos europeos, sin ningún resultado auténtico. La realidad americana no tiene nada que ver con el desarrollo y la consistencia madura del capitalismo europeo. Por eso las novelas de Gamboa, por ejemplo, resultan una esquematización tan ingenua como falsa: "Por otra parte, las naciones hispanoamericanas evolucionaban social y económicamente dentro de un complejo de factores históricos que no dife--rían social y económicamente dentro de un complejo de factores que regían la revolución industrial europea de fines del siglo XIX".

(13) Si bien las situaciones apa^rentes eran similares, la estructuración de una sociedad burguesa con una improvisada clase media económica era totalmente ficticia. Empezábamos a ser países capitalistas casi inmediatamente después de haber salido del feudalismo colonial.

El intento de incorporarnos a los cánones contemporáneos de la sociedad europea dio una novela que denunciaba apresuradamente las lacras que minaban a la sociedad: "Nace entonces o renace- si se toman en cuenta las antecedentes del siglo XIX- en nuestros escritores una clara preocupación por exponer y denunciar los gran--des fenómenos sociales del continente, sea algún conflicto histórico decisivo, sea la lucha del hombre contra la naturaleza, o la injusta situación del indio..." (14) Así, la novela se hizo panfletaria, obvio portavoz de una inconformidad que denunciaba los problemas con llaneza y simplicidad. El costumbrismo y el regionalismo

campearon en distintos ambientes: el ciudadano que olfa a lacra y el rural, devorado por el caciquismo y la fuerza destructora de la Naturaleza. El primer acercamiento fiel a nuestra realidad fue el binomio antagónico de Civilización y Barbarie. Los dos términos no sólo englobaban la naturaleza exuberante de América confrontada con la naturaleza europea, domada y clásica, sino que eran la aceptación de un sistema de vida brutal en el que la sobrevivencia física era la perduración de una sobrevivencia moral marcada por la enajenación y la fuerza de la violencia. Cuando la novela hispanoamericana empieza a atacar los problemas de esta realidad basada en los dos principios, los héroes son idealizados en esquemas simbólicos, como Santos Luzardo en Doña Bárbara o Marcos Vargas en La Vorágine. Los escritores como Gallegos o Rivera se dieron cuenta que el problema de América era de índole social: la explotación del hombre y de la riqueza por el capitalismo extranjero.

A partir de la novela del siglo XX, específicamente la novela de La Revolución Mexicana, es cuando empieza a generarse una sociedad con principios específicos y es cuando surge el héroe (Los de abajo). Sin embargo, en esta novela los héroes también son marginales y cumplen su destino de víctimas o verdugos.

Adel Vargas

En Hispanoamérica no ha habido realmente una ideología respaldada por doctrinas filosóficas o sociales propias, sino que siempre se han importado. Nuestros países tienen una concepción del mundo mítica, no racional. La realidad sólo se explica a través de una serie de mitos (machismo, surrealismo innato, naturaleza que sobrepasa al hombre, violencia como legalidad) que han conformado una mentalidad en la que el contenido de la realidad sobre

pasa a la forma mental que trata de descifrarla.

Si en Hispanoamérica no hay propiamente héroe representativo de una generalidad, esto se deriva de una singular idiosincrasia que sólo hasta nuestros días ha sido vista de una forma verdaderamente crítica y lúcida. Se ha dicho hasta el cansancio que la actual novela hispanoamericana vive una época barroca. Esto, en efecto, no es tan extravagante como podría parecerlo, pero es necesario derivarlo de un hecho objetivo. Cuando los españoles llegaron a América vivían, psicológicamente, los linderos entre la Edad Media y el Renacimiento. Cuando se cimienta la sociedad y la cultura en América Latina, se hace sobre bases teocéntricas y, emotivamente, la religión pasa a ser la celda afectiva más importante para el criollo y el mestizo. Luego viene la decadencia española y la cultura que se forja en América es genuinamente barroca. El Barroco, una de las épocas trascendentes y dionisíacas de la Historia de la Cultura, se integra perfectamente bien con la forma de ser prehis- pánica: simbolista, mágica y también teocéntrica. Dominados por una cultura dependiente y por un cristianismo a veces forzado, las modas europeas se trasplantan en nuestra cultura como un espejismo típico del colonialismo. Así, la novela antes de Azuela en México, Güiraldes en Argentina, Rivera en Colombia y Gallegos en Venezuela, se convierte en una muestra de política-ficción, sociedad-ficción y religión-ficción. Es decir, aunque nuestra realidad se ha vuelto contemporánea es virtualmente marginal a la cultura occidental.

Los novelistas, a partir del siglo XX, convierten este paso de lo ingenuo a lo agresivo en la conciencia de que el hombre americano, tanto el del campo como el de la ciudad vive en una socie-

dad y matriarcado religioso. No es trágico como lo querían presentar sus antecesores, sino melodramático, ya que está inmerso en principios absolutos (Bien-Mal, Libertad-Tiranía, Civilización-Barbarie) y es interiormente relativo desde el punto de vista ético y social. / Son los nuevos novelistas los que con gran naturalidad trascienden siempre, mediante el lenguaje y la intención, y llegan a la aceptación tácita pero crítica de nuestra esencia americana. El novelista actual (Vargas Llosa, Fuentes, Onetti) hace de la emotividad melodramática una de las obligadas formas épicas nacionales porque lo hace mediato, lo abstrae, lo enfrenta críticamente en su constante hombre-ambiente y convierte así una realidad plana en una realidad compleja. La desmitificación de la sensiblería por medio del humorismo y la ironía (Cortázar, Benedetti) que se expresaba como tónica trágica, se resuelve, convincentemente, en una cursilería genuina y en una inconsciencia violenta y definitiva hacia la vida, producto típico de la novela citadina en el colonialismo americano. "Se explica esta diferencia, la necesidad ineludible de una catarsis cotidiana, tomando en cuenta la específica situación del hombre de América desgarrado por sistemas de valores que le exigen diferentes reacciones, que lo desorientan y enriquecen sus decisiones. La civilización y la barbarie; lo racional y lo irracional; el desarrollo cultural de Occidente, de donde en parte provenimos, y nuestro subdesarrollo económico y social; lo español y la tradición negroide-indígena; la ciudad y la naturaleza; el enfrentamiento con el imperialismo y la falta de medios materiales para esta lucha; la división entre intelectuales y pueblo, todo eso, agregado a la complejidad confusa del mundo moderno y la cri-

sis de la cual participamos, hace más difícil y angustiosa la claridad en nuestro continente". (15) Esta forma de ver la realidad denota precisamente una forma de ser que va constantemente hacia la búsqueda segura de un principio de identidad.

Esto, como fenómeno sociológico, ha causado azoro y extrañeza en gran parte de los lectores. Ha surgido el distanciamiento entre un público acostumbrado a la fácil anécdota y asimilación de la realidad, y un tipo de escritor que resulta, por su lenguaje y su forma de captación, poco menos que incomprensible. Para llegar a esta aprehensión de la realidad, el novelista hispanoamericano ha desafiado, no sin desconcierto, a una tradición que por creer en una realidad única, la anulaba al quererla reproducir, sin ocuparse de representarla. Aunque aparentemente se trasgreda la realidad, lo que ocurre es que a base de abandonar el realismo tradicional, la realidad se ha hecho más verosímil. El hombre americano se hace más ecuménico, más general, menos exótico a su contemporaneidad.

Los Peces y Farabeuf son casos extremos y son, indudablemente, novelas de minorías. Creemos que la existencia de novelas como éstas en nuestro país tiene una explicación tanto estética como sociológica. En el primer aspecto la influencia de las corrientes y tendencias contemporáneas, de tipo intelectual y minoritarias, al igual que en otras partes del mundo, se presenta como paradoja flagrante de incomunicación. Es la idea de la enajenación contemporánea causada por una sociedad de consumo: el comunicarse para decirle al lector que la comunicación es imposible. Por ello se busca un lenguaje para un público no masivo, para el que incluso ese len

guaje resulta vanguardista. La novedad se remonta a la ley general de las épocas de crisis en las que el arte se adelanta a la época, tanto en afectos como en ideología. Ambas novelas son típicamente burguesas y fuera de contexto en cuanto que son propias de una sociedad heterogénea en la que hay grupos altamente desarrollados. En el capítulo correspondiente a las conclusiones generales veremos por qué ambas novelas, aunque son excéntricas para su medio, son, sin embargo, producto de un grupo minoritario, el de los intelectuales de avanzada que obviamente rechazan los símbolos agotados de nuestras formas de vida. De acuerdo con Goldmann veremos que estas dos novelas tienen cara y cruz con su contexto; es el viejo problema de la adaptación o el rechazo a la realidad. De cualquier modo, se sitúan o se evaden de ella, como es aparentemente el caso del escritor vanguardista, quien por su misma actitud, da valor a la realidad, al tratar, esforzadamente, de negarla.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO I

- 1.- R.M. Albères, Historia de la novela moderna, UTEHA, México, 1966, p.40, (La Evolución de la Humanidad).
- 2.- Bernard Pingaud, La Antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, p.14, (Estar al día)
- 3.- Jorge Lafforgue ed., Nueva novela Latinoamericana I, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 28.
- 4.- Nathalie Sarraute, La era del recelo, Guadarrama, Madrid, 1969, p.85, (Punto Omega).
- 5.- Georg Lukacs, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1967, p. 26.
- 6.- Ibidem, p. 28.
- 7.- R.M. Albères, Op. Cit., p. 274.
- 8.- Alain Robbe-Grillet, Por una nueva novela, Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 16.
- 9.- R.M. Albères, Op. Cit., p. 295.
- 10.- Michel Beaujour, La nueva novela europea, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 91. (Punto Omega).
- 11.- Jorge Lafforgue, Op. Cit., p. 40.
- 12.- Ibidem, pp. 19-20.
- 13.- Fernando Alegría, La novela hispanoamericana, UTEHA, México, 1966, p. 331. (La evolución de la humanidad).

14.- Jorge Lafforgue, Op. Cit., p. 20.

15.- Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mor
tiz, México, 1972, pp. 11-12.

I N T R O D U C C I O N

"Aquello que se sabe, saber que se sabe, aquello que se ignora, saber que se ignora. No sabes nada de la vida, ¿qué puedes tú saber de la muerte?"

Confucio.

FARABEUF.

¿Hasta qué punto Farabeuf es la ausencia de una intriga, ya que anula voluntariamente, como móvil mismo de la novela, la anécdota progresiva y objetiva, el fatalismo anecdótico de sucesos y situaciones reales, que centran la atención del lector en una serie de obsesiones intermitentes, que no por ello guardan menor consistencia real?. La novela es, sin duda alguna, la historia de una obsesión auténtica que se desplaza a través de tiempo y espacio para condensarse siempre, volviendo a su sentido original, en la oposición y conjunción de dos realidades vitales: el Erotismo y la Muerte. Estos dos compuestos de la vida están, también, presentados como símbolos y afecciones duales de dos culturas, la oriental y la occidental. La remembranza de un tiempo que se supone pasado nos sitúa, tal vez, en la Europa decadente, pero exquisita, de la época del "Art Nouveau". Con una serie de elementos plásticos, sutii-

les, que casi se diluyen en la evocación de motivos que, casi inexistentes y sólo válidos para el recuerdo figurativo, sólo son capaces de ser evocados por medio de la memoria que percibe más que nada detalles de tipo afectivo.

Farabeuf es, ante todo, no una historia, sino la ausencia de ella. Es la tenacidad de una aventura que no existe; es el planteamiento, el desarrollo y la falta de solución de una idea obsesiva. La obsesión, alegoría y posibilidad inagotable del mundo síquico, guarda en sí todas las interpretaciones posibles, pero, ante todo, conserva la limitación de un misterio y de un misticismo expositivo, infinito y siempre indefinido. Es como las monedas que indicarían el hexagrama necesario en El Libro de las Mutaciones, pero al mismo tiempo es el secreto impenetrable que ese hexagrama dejará y desarrollará en el espíritu del ser que lo convoca. La obsesión surge, se alimenta, se agranda hasta los límites de la idea y su exteriorización y, sin embargo, se preserva totalmente en su forma de ceremonia íntima que va a revelar las más diversas facetas del ser en su más angustiante e insalvable medida: el Tiempo.

El tiempo cobra valor de realidad persistente al transformarse en obsesión. En este momento climático es cuando la realidad mental va a transfigurarse en dos sentidos: uno esencialmente argumental y otro profundamente ritual. La vivencia del ser tiene, como cualquier creación del alma, en especial en el arte y en la religión, un doble aspecto, exotérico uno y esotérico el otro. El primero es el que se nos da aparentemente, a través de la palabra desnuda, por sí mismo, de manera denotativa, de apariencia y por tanto de falsedad, o sea, a través de la muda palabra. Con esto

queremos decir que el significado de la palabra está en su dimensión más estricta. Este significado es el de una novela que plantea, en última instancia, un enigma policíaco o un caso clínico. A este nivel la novela es inquietante, incita a la curiosidad y ¿por qué no? al morbo, y conduce al lector a terminarla si quiere saber cuál es la resolución del misterio. Es decir, sólo expone una realidad mental, un momento de ella; tal vez en el campo de una anécdota inexistente y, de esta manera, se llega a un final no definitivo, en el cual el misterio en forma policíaca o como de caso clínico, no se resuelve jamás. La imaginación del escritor, podríamos pensar, es desordenada, extravagante o estéril. La idea inicial es el descubrimiento de un acto monstruoso, mórbido, de un sacrificio que nunca llega a cobrar una total realidad, y del cuál nunca sabemos quién ejecuta los actos, quién los padece, quién los imagina y quién los vive. En el campo de la intriga real, la novela dice, más que cuenta, y confunde, más que aclara. Esto tal vez ocurre porque hasta ahora la hemos analizado en una dimensión plana, a través de la intriga y no en su intención verdadera: a través del enigma. La intriga, por demás alucinante y digna de un Poe o de un Potocki, y dentro de cierta intención de un Sade, no es lo importante en esta novela, como tampoco lo es en los escritores citados. Ellos, como Elizondo, no buscan la acción ni la solución, sino la alucinación y el misterio. La novela no es exotérica, no plantea ni resuelve, como podría serlo una novela policíaca, sino que esconde y confunde, como lo hace cualquier narración de índole esotérica. La novela, en este sentido, es ritual, es mágica como el Yang-Yin que soluciona al hombre su enigma en cuanto que le revela

que es él el enigma mismo. Lo que transmite el escritor al lector como el maestro al discípulo- es un rito esotérico. No es el secreto sino el signo y la revelación espiritual lo que hace posible su comprensión. En lo exotérico es el carácter social y objetivo del rito lo que domina. En lo esotérico, la abstracción, la intuición y lo invisible son los elementos que guardan una significación válida. En lo exotérico se observa pero no se participa; en lo esotérico formamos parte del rito.

Por ello la novela es la crónica de un instante y no la historia de él, su vivencia momentánea, infinita, y no su relación y su descripción. Es, como en cualquier acto ritual, el valor secreto del instante a través de las diferentes manifestaciones del misterio. Parte esencial de él son los personajes que, sumidos en la magia de un instante o de una revelación, se desdobl原因 y se ubican en varios tiempos, desde la brevedad inmortal de un momento plasmado en el reflejo de un espejo, a la toma momentánea, mas nunca fugaz, de una fotografía. Esta no sólo capta el instante, sino que lo immortaliza en la memoria y hace de él parte del tiempo vital. La novela, podemos pensar con justicia, es la extroversión de un pensamiento, de una vivencia convertida en idea fija. Todo empieza y termina en la mente del autor y es el lector el que ayuda a descifrar esa obsesión. Como es la historia de una idea tan tenaz como momentánea, tiende una serie de pistas que ayudan a descifrar su origen y la finalidad de su obsesión, y es por ello que autor y lector van haciendo la novela. La libertad del escritor en este tipo de creación es ilimitada y sólo tiene como limitación la fuerza catártica de la escritura. La libertad del lenguaje y su

sentido omnisciente son de hecho los elementos centrales de la creación. Nunca, como hasta ahora, la novela está desprovista de elementos que no sean causa y efecto de la escritura misma. Por eso la participación del lector es tan importante, ya que él, en complicidad con el autor, va a "reescribir" la novela, partiendo de un punto cero: la creación de un lenguaje que se hace efectivo por la fuerza de la invención y de la recreación. Esta fuerza compulsiva del escritor sobre el lector nunca se cumple tan ampliamente como en esta modalidad de novelas, sin sucesos ni realidad aparente, relacionadas estrechamente con la llamada "nouveau roman". En ella la anécdota, como tal, no existe, y sólo se crea a partir de una configuración especial y connotativa de los seres y los objetos claves que los motivan. Las "cosas" tienen una trascendencia especial, pues por un efecto fetichista o sicologista tienen la función de obsesión y de destino. En el "nouveau roman" no es que los individuos se cosifiquen, sino que los objetos se humanizan o se simbolizan en afecciones que llegan a los límites de lo ritual. Dentro de esta manera de "hacer novelas" lo que al lector le interesa del escritor es más que nada la esencia íntima, psicológica y misteriosa de su ser. El escritor se convierte en una revelación y en un símbolo, si no descifrados en una traducción lógica, sí plenamente descubiertos en lo subjetivo de su propia palabra. La palabra no describe sino que transforma y da una nueva realidad rebasando los límites de su significado primario. Como dice Maurice Nadeau en su libro La novela francesa después de la guerra: "Por una evolución natural, la novela ha pasado de la descripción enciclopédica (del mundo o de las pasiones) a la apropiación moral,

poética, filosófica o metafísica de este mundo por un individuo privilegiado, el autor". (1) Es indudable que lo que el novelista ofrece al lector es su relación subjetiva, por ello universalmente válida, con la realidad del mundo. De la palabra y la simbiosis que con ella crea, deduce lo que podríamos llamar, en este sentido, el argumento de la novela. El lenguaje es designación y significación; parte de una nimia realidad física para remontarse a una realidad metafísica, en el sentido etimológico de la palabra. "En este límite, en donde triunfa la subjetividad, la novela desaparece en cuanto a género, se vuelve expresión pura" (2)

La relación de Farabeuf con el "nouveau roman" es indudablemente reconocible. También Elizondo, escritor excéntrico, fuera de nuestro contexto, tiene nexos con los novelistas que se agruparon para crear Tel Quel, revista literaria de vanguardia que, de acuerdo con los avances del estructuralismo, continuó la búsqueda de nuevos horizontes para la novela. El primer punto de partida es que la novela es ante todo "acto de escribir". Críticos como Blanchot, Pouillon y Ponge no dejaron pasar inadvertido el hecho de la teoría de la transformación de la novela que Sollers, Baudry, y otros, buscaban. El mundo se despoja de significados concretos, anexos a una realidad meramente figurativa para ser aprehendido desde las posibilidades más inusitadas de una representación basada en la invención de la escritura. Dice Sollers: "El hombre no sabe en el fondo lo que puede pensar. La ficción está ahí para enseñarle" (3) Es decir, el hombre no parte de una realidad, sino que ésta resulta autónoma y definitiva, de la invención que, por medio únicamente de la palabra, el escritor hace del mundo. Con esta forma de

ver la novela. se aniquila la relación tradicional y parcial del su jeto con la realidad. A partir de este momento los términos se in-vierten y parece decírsenos que es más real lo que pienso e imagino que mi aparente situación real. Es definitivo y cierto que esta fórmula la utiliza Elizondo en su novela. El escritor, en el table ro de ajedrez que menciona, da jaque mate a la realidad aparente del mundo y hace de la escritura una realidad incuestionable.

Los elementos que maneja la novela tienen, indudablemente, una significación propia pero son también ejes dependientes de un mecanismo global: la representación del mundo por medio de un enig ma. En la introducción daremos sólo la caracterización de ellos, para después analizarlos a través de su representación ritual y de acuerdo con su única verdad, la trascendencia de la escritura.

La importancia de la fotografía del supliciado es clave en toda la novela, ya que por ella y hacia ella se hacen posibles las afecciones de los personajes o del personaje-escritor. Si los personajes sólo son reales en el instante de la dualidad Eros-Tanatos, el supliciado, sin embargo, tiene una referencia que puede ser ve-rificada. El doctor Farabeuf presenció el martirio del fotografía-do el 29 de enero de 1901, en una tarde lluviosa, en Pekín.

En 1898, el joven emperador Kuang-siu, siguiendo el ejemplo progresista de Japón y Rusia, trata, con visión futurista, y como única posible salvación para China, de occidentalizarla, para así introducirla en el progreso. El país había perdido, bajo la fuerza indiscutible del Japón, la península de Puerto Arturo en 1895. Su atavismo histórico-milenario la condenaba, como destino, a desapa-recer bajo el empuje de los países situados en su contemporaneidad.

Sin embargo, el deseo y la intención de Kuang-siu se vieron frustrados por una traición. Su tía, la terrible emperatriz tutora Tzu-hsi, la viuda autócrata, al ser enterada del plan por el general Jong-lu, hizo abortar la conspiración y castigó duramente a los sublevados. El castigo que dio al príncipe nos parece digno de Calderón. Lo encerró, totalmente incomunicado, en una parte del palacio. "Además, no viviendo más que la vida artificial del palacio, en un círculo de eunucos, ignoraba todo acerca de Europa y las innovaciones de su imperial sobrino no podían parecerle más que una locura de los diablos extranjeros". (4) La persecución fué terrible y trajo como consecuencia el odio y la violencia desatada de la manera más cruel. La desconfianza hacia los europeos se agudizó. Este clima alucinante de horror, de insurrecciones, duró hasta 1908, año en que murió la impresionante viuda emperatriz.

En la novela se menciona un solo hecho de estos acontecimientos terribles y a su vez novelescos y exóticos por lo alejado que están de nuestra sensibilidad: el asesinato del príncipe Ao Han Wan y la condena a muerte del asesino por medio del suplicio antiguo y sumamente cruel, del T'ché. Con estas referencias tenemos, junto a la mera sustancia literaria de la evocación, un relato histórico de gran significación. No es gratuito que Elizondo escoja como referencia una serie de símbolos, objetos y detalles de la cultura china que aparecen confrontados con sus correlativos en el mundo occidental. Los medios de adivinación, sustitutos efectivos y legendarios del descubrimiento del "yo" por la psicología, fuentes de salvación o de condena, aparecen en Farabeuf: la Ouija y el I Chin o Libro de las Mutaciones. Ambos son, en el momento de ser consul-

tados, el reflejo cierto del espíritu de quien los busca. En ambos el hombre busca la solución de un enigma y la revelación de su pro pia identidad. Su carácter es al mismo tiempo que engañoso, pleno de veracidad, ya que además de ser fuente de verdad, son significa tivos sólo en el momento moral, mental y mágico en que se recurre a ellos. Son mágicos en cuanto que tienen la esencia de una revela ción y no son comprensibles ni creíbles sin un acto de fe y necesi dad. Son, como un espejo, el reflejo de un ser en una situación de terminada. El I-Chin, a diferencia de la Ouija, se basa en el sim- bolismo inagotable de un lenguaje tan oscuro como veraz. Aquel que sabe consultarlo sabe que en las palabras del libro están preserva dos sus propios enigmas. Las dos formas de adivinación guardan una correlación de estrictas reglas matemáticas. La distribución de los hexagramas y su desciframiento son exactas como puede serlo, en el rito mágico, la combinación de números y letras que, por medio de relaciones, aclaran la naturaleza del problema. Su forma de sabidu ría nace de la fe y son parte de la tradición tanto occidental co- mo oriental y por ello, verdades reveladas. Son parte del rito eso térico que encubre a la novela. El I-Chin y la Ouija son, en prin- cipio, motivos aparentemente anecdóticos que, en la conformación del enigma y dentro de la estructura mental que es la novela, son signos claves en los que se concetran los hechos supuestamente rea les. Lo propio esotérico de los medios de adivinación revela la na turaleza del rito y de dos instantes: Amor y Muerte. La Ouija y el I-Chin reiteran la realidad de dos opuestos que se conjugan en el instante: la Memoria y el Olvido. A través de ellos se enlazan dos obsesiones, dos distancias y se une también la naturaleza, más que mágica, mítica de la novela con su naturaleza políciaca, logrando

como resultado un significado de adivinación y de inteligencia.

La habilidad quirúrgica del doctor Farabeuf es un modo de ejercer la crueldad, el instinto reprimido, el virtuosismo del arte de diseccionar: de plasmar, con imágenes en la sangre, la transfiguración de vida en muerte y de la sublimación refinada del dolor. La cirugía concebida como pasión no es sino la forma de rito que maneja el principio secreto de la existencia. Para Farabeuf el acto de penetrar el cuerpo con la cuchilla y de desnudarlo en su total invalidez es, a pesar de la limpieza y la objetividad con que lo practica, una proyección morbosa de placer sádico: es un rito perverso saturado de racionalismo. La cultura occidental, tratando de ignorar el vacío al horror que es la muerte, se insensibiliza haciendo del dolor físico una forma de sensualidad que separa al individuo, a su yo, de la pasión del doliente. El dolor y su contemplación toman la relación liberadora de víctima y victimario. La cultura subjetiva de Occidente establece la distancia entre el que sufre y el que se extasía con el placer de la contemplación. El dolor físico es individual porque es una forma de constatar la certidumbre del "yo".

En el Oriente, sin embargo, los métodos quirúrgicos hacen del cuerpo un concepto cósmico de la división del Todo. La famosa y legendaria crueldad de los métodos chinos no es sino la relación catártica y ritual en la que la muerte individual está relacionada con la vida colectiva. La crueldad como institución es parte de un misterio ejemplar: la participación del sufrimiento y la liberación del castigo. La muerte en el martirio tiene significación de

misterio esotérico. Un alto dignatario ejecuta el sacrificio y de esta manera el sacrificio no es estéril. La magnificencia del extremo sufrimiento se proyecta en los que observan. La civilización milenaria se preserva en la contemplación de una muerte ofrendada. El socialismo chino, o sea, el beneficio moral a favor de la integridad del pueblo, está presente también en el Libro de las Mutaciones. La simbología, complicada para nosotros, es, sin embargo, accesible a la mentalidad ingenua y receptiva de la colectividad. En los amantes la fotografía del supliciado excita el placer sensual; en los que contemplan el rito es la participación inconsciente de un misterio sagrado.

El supliciado existe en la perpetuación temporal de una fotografía. Los amantes cobran una relativa certidumbre de su existencia por la imagen reflejada en el espejo. La vida, con su fragmentación triste, aparece a través de un vidrio empañado. La contemplación de la mosca agónica incita la obsesión mórbida de un fatalismo existencial. La reproducción de un Tiziano perturba la mente acerca de la naturaleza efímera y profana del amor. Todas estas evocaciones hacen de la novela un material plástico, cinematográfico, que en momentos hace de ella un cuadro que presenta, como sustancia para descifrar, la misma escritura. Esto, sin embargo, no hace de ella un objeto obvio, plástico en el sentido lato de la palabra, sino que más que nada toma la acepción de dúctil, moldeable, que encierra la posibilidad evocadora que guarda el espacio abierto. La fotografía del supliciado, por ejemplo, parte de una realidad objetiva, verificable, como sustancia primaria de un acto determinado. Si esta realidad primaria aparece en un momento preciso,

en cada página de la novela la fotografía y la visión del martirizado se subliman hasta una potencia última que la convierte, como a los demás elementos, en el enigma creado por la palabra, es decir, en la novela misma. La fotografía, como los elementos antes citados, pasa de objeto a algo inusitado, cambia su sustancia espacial y se convierte en instante. La metamorfosis de espacio a tiempo es, quizá, como analizaremos a lo largo del trabajo, el enigma medular de la novela y su gran valor literario. Pensamos, y esperamos mostrarlo, que Farabeuf es la extensión y la intensificación de un instante hecho historia, eternidad y realidad.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO II

- 1.- Maurice Nadeau, Le roman français depuis la guerre, Gallimard, Paris, 1970, pp. 176-177, (Idées).
- 2.- Ibidem, pp. 197-198.
- 3.- Ibidem, p. 198.
- 4.- René Grousset, Histoire de la Chine, Fayard, Paris, 1939, p. 375, (Les grandes études historiques).
- 5.- Ibidem, p. 371.

INTRODUCCION

LOS PECES.

En Los Peces, como en cualquier novela temática actual, la anécdota, si es que acaso se plantea o existe, desaparece en el momento en que cobra efecto la palabra. En Farabeuf la anécdota se fija en la simultaneidad mental obsesiva de un acto de amor y muerte. Aquí se apuntan, a manera de cuento de espíritu medieval peccaminoso, (Chaucer o Boccaccio), las líneas aparentes de una intriga que nunca se va a desenlazar. Una joven mujer, comprometida con una sustancia moral burguesa hondamente arraigada, llega a Roma, a vivir, desacralizando el ámbito del Bien y del Mal, su aventura largamente soñada: tener relaciones amorosas con un sacerdote. Esta trasgresión a la moral cristiana, a la tradición de Occidente, es también la trasgresión y el final del argumento como tal. En el momento en que la novela comienza, la anécdota se anula. La metamorfosis del personaje en Palabra toma lugar, ella se desvanece como personaje, se diluye, trascendiéndose en la atmósfera rarificada y desvanecida de la novela. La premisa, la posible historia era falsa y el juicio empieza con la riqueza de la palabra que, como la mujer misma del relato, sufre una transformación constante y así alcanza la verdad propia de la metáfora.

La novela está narrada en primera persona (la mujer que habla), pero a medida que la "narración", o la palabra fluye de la

necesidad de la imaginación y de la inteligencia, la anécdota desaparece y no llega a ser más que el recuerdo ilusorio y enigmático de su antigua definición.

La historia, de consistencia realista cercana a la anécdota, se desproporciona desde la primera página al aparecer el personaje en una situación en que el espacio, el tiempo y ella misma están trascendidos por la escritura. La dificultad de buscar en Los Pesces una continuidad argumental, por más imaginaria que ésta sea, estriba en que el personaje se evade en el momento en que se hace efectiva la palabra. La aparición del personaje anula todo contacto con alusiones objetivas y reales y, a nivel confesional, empieza, por la motivación de la lujuria, la historia de ella, de la ciudad y del mundo. Lo indefinible de la novela es que la pretensión de explicarla se da sólo a través de la eficacia metafórica de la palabra que, insistimos, no puede relacionarse con ningún nexo objetivo, anecdótico o concreto argumental. "Entonces me moldeo en un relieve y el Santo Grial en el hotel me palpa." (I) A base de trasgresiones de tiempo, espacio y realidad que invalidan toda lógica es como esta Mujer-Elemento transita por la creación de su eficaz palabra. La familiaridad de lo real se aleja cada vez más del lector y sólo una selva devorante de palabras se encuentra incitándolo a la sorpresa, al desconcierto, pero también a la amplia libertad de la evocación inconsciente, cada vez más rica y más subjetiva. La médula misma de la historia varía en una incesante repetición, una obsesión que en lo difuso y cada vez más extravagante de la novela es, sin embargo, auténtica: la libertad como forma moral, sensual, histórica y racional de conocimiento. Esta liber-

tad del personaje va aunada a la aprehensión metarreal de una totalidad espacial y temporal. No podemos partir de sucesos, actos, pensamientos concretos, sino de símbolos, de añoranzas oníricas, de disparates monstruosos, de juicios ilusorios. A partir de este momento, el inicio, todo se vuelve un rito inmenso de su propio deseo. Todo estaría puesto en el espacio de la abierta imaginación. Empieza, consciente, agresivamente, la transmutación de cada objeto, de cada hecho de la historia y de cada instante en la metáfora de la ilimitada libertad.

La anécdota, así rebasada y puesta en juego sólo la libertad de la palabra, que es la del personaje, hace que la novela se desplace a través de Tiempo y Espacio, solamente con la construcción verbal de una nueva realidad: "...los recuerdos son necesarios pero para ser olvidados, para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra." (2) Es cuando la novela de Sergio Fernández, basada en la alquimia de la palabra que sugiere Blanchot en la cita anterior, alcanza el grado autónomo de una "novela de arte", "abierta" que, como dice Albéres: "...asume los prestigios y los peligros de la obra de arte (buena o mala): una invención que no explica lo real y que no es explicada por lo real." (3) El rebasamiento absoluto de la anécdota y la aparición constante e insólita de sorpresas dislocadas dentro de lo que el lector supondría un hilo argumental básico, lo sumergen en el desplazamiento de la imaginación como plena conductora de toda la novela. Se vuelve un acto confesional guiado por la imperecedera potencia de lo consciente y lo inconsciente. El nexos de Los Peces con las técnicas surrealistas es obvio, ya que el sueño, la asocia

ción libre y el inconsciente se manifiestan en cada momento. El pensamiento lógico es sustituido por lo inexplicable y más íntimo de la personalidad moral y psicológica. La palabra se vuelve ritual, pues en lo disparatado de la expresión aparente se vuelca lo más rico e insospechado de la escritura: "Sin embargo en Roma la vida cae sin arreglo a nada que sea fijo, sin hacer referencia a clasificaciones que el Demonio calcina con la cola." (4) En esta cita, por ejemplo, están representadas las afecciones aparentes del personaje: lo erótico, la religiosidad que necesita ser desecralizada y el ambiente simbólico y real de la amplitud moral y cultural que contiene Roma.

El erotismo es el móvil más inmediato que pretexto la novela al principio de su desarrollo. La fuerte sensualidad que rezuma cada palabra y la intención lúbrica del personaje-la relación con el sacerdote- es el punto de partida de toda la agresividad que se concentrará en el lenguaje mismo. Más que el amor, es la acometida sensorial la que fundamenta una razón de vida basada en la contienda de la satisfacción amorosa. El autor usa esta idea partiendo del amor implicado como lucha y destrucción, que viene desde Fernando de Rojas. La heroicidad erótica de la mujer consiste en poner en jaque, con la pretensión enloquecida de su deseo, toda la tradición cristiana. El erotismo es, pues, el móvil de esa aventura inusitada que, a partir de un pretexto anecdótico, recrea todo un mundo de deseos imaginarios.

La ciudad de Roma, espacio tangible y mítico al mismo tiempo, es el ámbito de la aventura y, al mismo tiempo, el lugar para recrear, desde la sensación cálida que recuerda el origen del mundo,

veinte siglos de Cristianismo. El espacio físico de Roma se vuelve en un juicio desproporcionado, pero coherente, el espacio mítico de las fuerzas cósmicas del Bien y del Mal. Los opuestos morales se personifican en la esplendidez de la ciudad papal. Roma es el pretexto para enjuiciar todos los grados de lujuria de la civilización occidental. Las ruinas y las iglesias deambulan a través del personaje, siempre tenaz al evocarlas, reproducirlas y darles una significación siempre cambiante. La Ciudad Eterna es también la del fausto religioso, la reproducción de un rito captado por medio de los sentidos. La sensualidad de una religión que por derecho propio ha hecho de la liturgia un espléndido espectáculo para fusionar lo espiritual con la emoción interior de la belleza de la ceremonia. Al personaje la vivencia religiosa se le transforma en una sensorialidad llevada al extremo de fusionarse con ella en el abrazo amoroso de un sacerdote o en la imantación de carne con piedra, al perderse en la arquitectura incitante de Santa María la Mayor.

Los "peces" son tiempo, espacio, afección y símbolo. De entre los seres vivientes son ellos los que más largamente se han perpetuado en la sobrevivencia del elemento húmedo. Son tan antiguos como la Creación misma y por ello su misterio y su fascinación se pierden en el estupor del Origen. El tiempo de la vida del hombre, como especie, es insignificante comparado con el de los peces que es casi tan antiguo como la Palabra. El elemento acuático es el inicio mismo de la entraña y la raíz más antigua del origen terrestre. La implicación principal que nos dan los peces, en este sentido, es que habitan, profundos y lejanos, una realidad total-

mente distinta que es el mar. Para el Personaje-Elemento el mar es su otro ámbito espacial tan dominado, desconocido y desbordante como la tierra misma. Son, además, en momentos, sus propios instintos y en ellos desemboca también su propia transformación. Esta mujer irrefrenable y de naturaleza múltiple, equívoca y constante, sufre en los peces su metamorfosis más significativa.

Por último, los peces son la síntesis representativa del Cristianismo y acechan, al final terrible de su era, con la síntesis de la condenación o la redención.

El tiempo, centrado en Farabeuf en la multiplicidad obsesiva de un instante, en Los Peces es cíclico, vital y mortal y, sobre todo, está concentrado en la totalidad del presente. Las manifestaciones temporales de la obra se deslizan en un presente incóndicional en el que los momentos no transcurren sino que han quedado detenidos en las palabras que son el único medio inmediato de conectarse con esta realidad. Es decir, las situaciones y sensaciones que son narradas no alcanzan formalidades cronológicas de ninguna manera debido a la misma desunión que existen con un mundo habitual. En consecuencia, el tiempo se encuentra instalado en nuevas fronteras donde los instantes, las horas, los días, los meses y los años quedan desintegrados de su paso normal para dar una nueva medida de múltiples posibilidades. Desde una visión enteramente literaria la novela podría situarse en momentos o en la acumulación de siglos. Esto ocurre, pues el arrobamiento de la seducción temática la palabra supliendo a la anécdota- puede convertir lo simplemente temporal en la eternidad de un presente.

En Los Peces hay, indudablemente, y éste es otro de los grandes retos de la novela, una profunda actitud personal en cuanto a una serie de mecanismos subjetivos revertidos en escritura. La validez de una intimidad tiende a revelarse mediante el móvil, usado anecdóticamente, del erotismo. Esta novela confesional, al igual que Farabeuf, es la afirmación rotunda de la validez de una realidad pensada. En estas novelas el principio antagónico de la lucha de realidades queda resuelto a favor de la realidad íntima que hecha literatura se impone ya como realidad propia. Pocas novelas como ésta, como veremos más tarde, liberan de modo tan definitivo el principio restrictivo de la realidad que es, como se tratará en el capítulo correspondiente, la característica que Freud da como propia del arte en cuanto creación mental y producto liberador de civilización.

La libertad interior del escritor, como proceso, poco importaría si no estuviera unida, o si no diera como resultado, el asidero único y totalmente literario que es el lenguaje. Ya el ciclo se ha cumplido y el principio de la libertad del personaje-escritor está materializado en la magnificencia de un lenguaje tan original como difícil, tan preciso como libre en un sentido connotativo o denotativo, tan barroco como actual. Por último, en nuestro trabajo analizaremos y trataremos de comprobar el nexo de la novela con la tradición barroca-literaria-hispánica. No es solamente que exista un lenguaje barroco espléndido, sino que éste lo es porque el proceso de captación del autor lo es también: el sobrepasamiento absoluto de la realidad por la pobreza de símbolos y lo gastado de sus representaciones. Dentro de la vanguardia de la novela hispanoamericana

aparece, anticipando la creación de un lenguaje futuro, esta novela que hace actual el sentido barroco de la existencia: la redención de la realidad por medio de su transformación hiperbólica.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO III

- 1.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, p.32, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 2.- Maurice Blanchot, El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 79, (Letras Mayúsculas).
- 3.- R.M. Albéres, Historia de la novela moderna, U.T.E.H.A., México, 1966, p. 171, (La Evolución de la Humanidad).
- 4.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 81.

EL EROTISMO EN FARABEUF.

"En la contemplación de ese éxtasis estaba figurado mi propio destino". (1)

"El erotismo, ceremonial supremo del amor, es arrastrado en esa confusión de fuerzas antagónicas, y así se puede hablar de un erotismo de muerte. El erotismo como manifestación del amor busca una superación del ser individual, un trascender que no significa aniquilamiento sino expansión, y en esta expansión el ser se confunde con la naturaleza toda". (2)

En esta larga cita de Aldo Pellegrini encontramos, si no todas las acepciones de la función vital del erotismo como manifestación de vida y de cultura, sí, por lo menos, las más importantes. Tenemos en primer lugar, la significación última de acercamiento y prolongación de vida y muerte; en segundo lugar, la trascendencia y enajenación simultáneas del ser al confirmar en un instante -el amoroso- la certidumbre y éxtasis de la existencia; por último encontramos la función cósmica del amor y del erotismo al remitirnos sensorial y moralmente a una sinestesia e imantación con el mundo que nos rodea.

Cuando se ejecuta el amor a profundidades, cuando el hombre y la mujer confrontan unidos la experiencia amorosa, viven su última consecuencia en la desnudez: el erotismo. El erotismo es el clímax del amor y su límite más extremo y definitivo. Es la experien-

cia de dos antagonismos: el placer y el arrepentimiento, ya que en el éxtasis mismo del acto se establece una bella forma de violencia. El erotismo, como situación extrema del amor, es de una naturaleza no solamente irracional, sino que por toda su tradición ritual y por su ejecución, lleva implícita una esencia irracional y violenta. Junto con la muerte, es el acto más íntimo y desgarrador del individuo, sólo que a diferencia de ésta, la intimidad y el desgarramiento están plenamente compartidos. El amor "lo hacemos" y en esta acción definitiva, pero indefinible, incluimos lo más recóndito y misterioso de nuestro ser. En el erotismo nos manifestamos, nos realizamos y nos olvidamos de nuestra forma racional. Es un acto ritual y, como tal, esencialmente dionisiaco. Es cerrado en cuanto a su realización íntima y abierto en cuanto que la desnudez implica una predisposición a dar y a enajenarse, a ser y a dejar de ser, a someterse y a someter. Como todo acto ritual es activo y pasivo, la acción se realiza por uno sobre la pasión del otro: "El sacrificio si es una trasgresión voluntaria, es la acción deliberada cuyo fin es el cambio súbito del ser que es la víctima".(3) La acción sadista, víctima-victimario, que señala Bataille siempre confluye, como veremos más tarde, en la configuración cierta de la muerte. La desnudez física en este acto de natural violencia es, por lo incomprensible de su naturaleza, muchas veces un hermetismo íntimo o si no, por lo menos, una enajenación del espíritu.

En cuanto acto ritual lo es porque significa la participación del "yo" y del "nosotros" en una ley general: la del acto sexual amoroso; acto trascendente y renovable desde el punto de vista histórico. En Farabeuf la trascendencia hacia el mundo se per

dura con la fotografía del supliciado y con la imagen reiterativa en el espejo que proyecta este acto ejemplar al mundo, o bien, a un teatro para dementes que en su proyección gana su sentido ejemplar. El supliciado, no sólo su fotografía, pues ésta es su perduración temporal viva, es la extensión que los amantes van a tener como proyección cósmica de su acto temporal intransferible. En él se resume la dualidad del goce y del sufrimiento y la de todos los principios antagónicos de la existencia: "Era preciso entonces, saber quién era él, ese ser prodigioso que se debatía sonriente en medio de su propio aniquilamiento, como en océano de goce, como en un orgasmo interminable. Era preciso saber quién era yo misma". (4) En el moribundo magnífico, andrógino, temporal y atemporal se renueva el acto de la dualidad amorosa, evocada también por los principios Yang (masculino) y Yin (femenino). La invocación de la dualidad, principio fundamental de todo acto religioso y ritual, se realiza perfectamente en el acto amoroso. La dualidad hombre-mujer, divino-humano es uno de los postulados básicos que nos remiten al origen en cualquier religión o en cualquier mitología. En un acto particular, entre y por la intimidad de dos personas, se renueva simbólicamente la dualidad del mundo en su aspecto físico y religioso. Si el acto amoroso es un acto ritual, no es necesario olvidar que no es menos un acto moral, o por lo menos sus consecuencias en la intimidad y en la reflexión del espíritu siempre lo son. Como causa y efecto moral el acto amoroso, como todos los de naturaleza ética, parte de los principios de culpa y redención que a su vez se remiten a los principios más generales de Caos y Orden. "Esos dos polos, el yang y el yin, dominan todas

las clasificaciones de la ciencia china y constituyen los elementos de una dualidad primera, que se unen para formar la suprema unidad metafísica (o más bien que dependen de ella) y que los chinos nombran Tao, es decir Vía o Principio" (5) En la novela el mar tirizado renueva esta dualidad cósmica centrada y repetida en los amantes. En su acto soberbio de morir, gozar y prolongarse renueva y proyecta toda la ambigüedad del acto amoroso en toda su contradicción y polaridad. Desde un punto de vista ascético el acto amoroso enajena la personalidad para alcances superiores y la sensualidad, intrínseca en él, acerca al hombre, instintivamente, a una sensación abstracta de Totalidad. Es un acto que siempre nos remite al misterio. Hemos visto que ritualmente, es activo y pasivo y llega a la conjunción por ser individual. Es también, una ley general que hace posible el ciclo de la prolongación, de la repetición cíclica y universal de un acto que oculta y revela al mismo tiempo los significados más importantes y ocultos de la existencia: "Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que penetre en mí como el puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe legendario y magnífico". (6)

Esta violencia magnífica del erotismo es, podríamos decir: la manifestación de un acto de soledad, de intimidad en compañía. Veremos ahora la esencia plenamente temporal del acto amoroso, que en esta novela recorre el ciclo del eterno retorno por medio de la duda y certidumbre de la realidad del instante. Es una de las pocas posibilidades de renovarse y de hacerse presente en el enigma de un instante. Físicamente, como hemos dicho, nuestra actitud hacia él es activa y pasiva, de víctima y victimario lo cual le da

una especial sustancia de horror casi metafísico. El erotismo está cerca y lejos de nosotros y es una de las verdades más ciertas para la cual siempre nuestra credulidad y nuestra incompreensión están abiertas. Es un acto de trascendencia temporal, porque al ejecutarlo, como sacerdote de nuestro propio cuerpo, cada acción cometida en él nos da la firme sensación de que, como partes del mundo y su totalidad, la separación será, al final del rito, la esperanza de la unión comunitaria con el tiempo del universo. El erotismo está planteado como un acto temporal, como una ceremonia que se inicia y se disuelve en el transcurso de un instante. El cuadro del Tiziano es muy importante porque representa la naturaleza profana del amor, la que se disuelve en la acción misma de contemplarla o cometerla y que no pervive en la verdad agónica de la muerte y del tiempo. Su naturaleza es efímera. Como el Occidente ve el amor es un acto que se finaliza en el momento de consumarse. No es la prolongación ritual del instante, como ocurre en la proyección cósmica amorosa del Oriente. La "naturaleza profana" quiere decir aquí momentánea y efímera. Es tan ilusoria y tan carnal como el reflejo de los amantes en el espejo, que es un acto cierto, de brevedad temporal, que se disuelve en lo instantáneo de la acción: "... son la misma persona que realiza dos acciones totalmente distintas: una de orden pasivo: contemplar el reflejo de sí misma en un espejo, y otra de orden activo; cruzar velozmente la estancia en dirección de la ventana, simultáneamente..." (7) El reflejo de los amantes se compara con la fragilidad temporal y la duda intrascendente del Tiziano, porque ambos son el amor en el momento coincidente de la duración temporal breve y carecen de la intimidad y la prolonga---

ción del rito. Cuando analicemos el tiempo veremos esto más ampliamente. Sin embargo, el supliciado es la dualidad, es el acto colectivo, es la intimidad y la enajenación voluptuosa del ser y, sobre todo, es la representación ritual de un instante: el del dolor incierto de la vida y el placer transferible ejemplar, de un acto amoroso que se da en la brevedad de un instante: "¿somos la materialización del deseo de alguien que nos ha convocado, de alguien que nos ha construido con sus recuerdos, con sombras que nada significan?". (8) Lo que persiste de un acto y su significación, por más que éste sea instantáneo, es la revelación de un hecho colectivo universal a través de la historia, por breve que ésta sea, de una pasión personal. Un acto y un instante adquieren una dimensión cíclica que por la relación religiosa, estética o síquica se transforma de una vivencia, en el surgimiento de un rito. Es cuando en el tiempo, lo instantáneo se hace transferible. El supliciado, el mito genérico del amor en el sacrificio, en la redención de la vida por la muerte, se capta en la mente de los amantes que se hacen cómplices de la sensualidad y el horror que el placer y la muerte, como acto amoroso, causan. El supliciado vive el amor y ellos lo padecen. Un acto instantáneo cobra la característica de una presencia perdurable, la de la fuerza cíclica repetida constantemente en el ser cada vez que se piensa. El amor persiste en un devenir que perdurará cada vez que se evoque. El fluir del recuerdo del amor se convierte en erotismo efectivo por la persistencia mórbida y patética de un instante. Es a través del supliciado que la novela, y su lección de horror y de vacío aparentes hacia la vida, cobra su sentido positivo, ritual y fecundo; los amantes viven

y existen en el ciclo antagónico, dual, de la pasión: Vida y Muerte, porque el sacrificado, a través del instante de una fotografía, al agonizar, piensa amorosamente en ellos.

"Me perteneces en la medida en que la muerte es la desnudez de mi cuerpo tendido al lado de tu cuerpo. La desnudez no es sino un signo de tu disolución". (9) Si la pasión ritual verdadera se inicia con el amor, es indudable que culmina con la muerte. "Todo el erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto en donde se desfallece". (10) El amor y el erotismo, a través del placer y del dolor, se transforma en el instante cierto, en otro acto climático, ejemplar, cíclico y ritual: el de morir. El acto de la muerte, conectado con el del amor, vuelve al sentido original de la lucha y la dualidad como fuerzas vitales de la iden tidad de un mismo acto. En el momento en que se evoca la pasión del supliciado los amantes están sintiendo la fuerza agónica de su propia pasión. La vista de la muerte y su entrega erótica los une simultáneamente en la dualidad Eros-Tanatos que implica la primera dualidad de contrarios. La lucha de los opuestos nunca se da tan rotundamente como en el instante de la contemplación de la desnudez que es discontinuidad, acercamiento a la muerte y, a la vez, definitiva oposición de contrarios. Los principios cósmicos de Yang y Yin se transforman en la persistencia violenta de la continuidad a través de la violencia ejercida. El Yin sería la dejadez atávica de la pasividad que recibe la violencia sin participar en ella. La actividad trata de salvar a la pasividad del reclamo inevitable de la muerte. "El dualismo masculino-femenino es simplemen te la trasposición en términos genitales del dualismo de actividad

y pasividad; y actividad y pasividad representan fusiones inestables de Eros y de la Muerte en guerra el uno con la otra. De este modo Freud identifica la masculinidad con la agresividad y la feminidad con el masoquismo". (11) La violencia ejercida de la que hablábamos antes, y que emparienta la novela con Bataille y Sade, se reitera y sin embargo, trata de redimirse en vida en el momento del paralelismo Eros-Tanatos. Al existir la lucha el sentido agónico ritual redime el acto de muerte para prolongarlo, en los contrarios, como acto erótico. En la novela el erotismo se confunde con la muerte porque ambos son los actos climáticos de más violencia, trasgresión e intimidad que puedan existir. La violencia ritual, que el supliciado experimenta en su acto agónico, se reitera y se proyecta en los amantes para revivir la dualidad de la agonía cósmica. Es el instante de morir el acto climático que nos hace tomar conciencia de nuestra dualidad y a través de él, como de todo sacrificio fructífero, se da, generosa y ceremonialmente, la certidumbre de que la muerte, como acto físico, tiene, a través de los que la contemplan, la permanencia de un acto de amor. La primera forma de conocimiento que nos da la muerte es que la permanencia física, no corrupta del cuerpo, desaparece. El ser ejemplar que ofrece el espectáculo de su propio sacrificio adquiere, en el instante de la muerte, la certeza de llegar al conocimiento de su verudad última. La separación de cuerpo y alma lo llevará a un ámbito de eternidad, de carencia de tiempo y de anulación de actos. La muerte no existe (Lo veremos en el Tiempo) ya que el muerto permanece en los vivos a través de la vivencia, del recuerdo o de la obusesión. La muerte se identifica con la certeza del acto que en sí

mismo es vida y muerte; el erotismo. La imagen del supliciado nos hace creer que la muerte es la forma más g nerica del amor, ya que se transforma de acto subjetivo en acto comunitario. El hecho de morir nos hace dudar no de nosotros, sino de nuestra integraci3n a la Totalidad y éste es precisamente el horror de vacío y de nada que causa el morir. El moribundo en el momento extremo hace de su propia experiencia una acci3n comunitaria, puesto que a través de su propia acci3n comunica a los amantes la trascendencia de su agonia como acto er3tico. A través de él, saben que el tiempo no existe ni en el amor ni en la muerte, que s3lo sobrevive el instante, que al igual que la eternidad, sería la carencia de tiempo. El instante, como la muerte, s3lo se manifiesta a través de la memoria. Si la vida tiene como certidumbre la muerte, es natural que la finitud de nuestra existencia se resuelva ag3nicamente con la identificaci3n, ag3nica, de un moribundo que está compartiendo, como un amante, lo más inviolable de su intimidad. Así, la muerte se transforma en una continuidad amorosa obsesiva que llega a revelarse como el único conocimiento cierto de nuestra existencia. Si la certidumbre la logramos a través del acto ritual Amor-Muerte, cada segundo de nuestra vida, en la medida en que es significativamente instante, se va a convertir en una continua agonía amorosa.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO IV

- 1.- Salvador Elizondo, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México 1965, p. 119, (Serie del volador).
- 2.- D.H. Lawrence y Henry Miller, Pornografía y obscenidad, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, p. 23, (Prólogo de Aldo Pellegrini).
- 3.- Georges Bataille, El erotismo, Sur, Buenos Aires, 1960, p. 89.
- 4.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 119.
- 5.- René Grousset, Historia de la China, Fayard, París, p. 59, (Les grandes études historiques).
- 6.- Salvador Elizondo, Op. Cit., pp. 100-101.
- 7.- Ibidem, p. 65.
- 8.- Ibidem, p. 121.
- 9.- Ibidem, p. 163.
- 10.- Georges Bataille, Op. Cit., p. 17.
- 11.- Norman O. Brown, Eros y Tanatos, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 159.

EL EROTISMO EN LOS PECES

Calixto anda de amor quejoso. Y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence." (1)

En La Celestina no se concibe la existencia sino a través de la lucha y del deseo que, como fuerza motriz, engendra esa lucha. Al final de la Edad Media y olvidada, o por lo menos menguada la obsesión teocéntrica de diez siglos de fe, la tónica de vida es la aprehensión de la existencia tanto en sus más brutales manifestaciones, como en las más sutiles. El libro de Rojas, fuente indudable de toda la literatura fuertemente profana de lengua española, registra la existencia como origen inequívoco de las más variadas, complementarias y contradictorias fuerzas vitales. La contienda y el erotismo, como afirmación vital, son sus consignas. Sergio Fernández, ligado como hemos visto culturalmente a la literatura española, tiene en su novela un fuerte nexo con la obra de fines del siglo XV. En Los Peces hemos notado cómo en el eclecticismo del tiempo que maneja, se alude a una temporalidad medieval y al hedonismo que el Renacimiento, como cambio de época y de sensibilidad, presupone. La religiosidad se entremezcla con una sensualidad derivada de ese mismo sentimiento trasgredido para lograr una totalidad ambigua, arcaica y moderna, sintetizada en el ámbito romano, dualidad del mundo religioso y del mundo profano. La religión vivida como captación sensorial y por eso transformada en herejía oblas

femia vital, es la aventura ilusoria y real que el personaje, que narra en primera persona a la manera de una peculiar picaresca con temporánea, va a vivir a lo largo de la dimensión de la palabra. Al igual que en La Celestina, la vida se experimenta en su sentido inmediato y es conducida, por la sensualidad, hacia el mundo como forma de conocimiento. A manera de "contienda" se van a desarro---llar los dos libros y ¿qué más realza el sentido de esta agresividad que el erotismo como razón de ser? Desde Hesíodo, Eros es la fuerza cosmogónica que une los elementos del caos primario. Platón nos habla de él como el más viejo de los dioses. En él se concen--tran la unión de los opuestos y su poderío es tal que se extiende a toda la naturaleza animada. Eros es el dios de la convergencia, de la unidad universal, nada ni nadie se puede sustraer a su fuerza. Es, desde la Antigüedad, el más invencible de las divinidades. A través de Eros se conserva y alimenta la vida y es, junto con el de conservación, el más fuerte y determinante de los instintos. En la tradición cultural de Occidente Eros ha sido cara y cruz, justificación y medida de las mayores aberraciones y de los mejores logros. El hombre occidental se ha debatido siempre entre los polos oscilantes de su legitimidad o de su manifestación prohibida y vergonzante. Sabemos que Freud basa el desarrollo de la civilización occidental en la represión institucionalizada del instinto eróti--co, tanto desde un punto de vista individual como colectivo. Lo opone al instinto de muerte, que es tan antiguo e imperioso como él. En el recuerdo, y con el mito del amor trágico de Tristán e Iseo, el hombre occidental ha sido el agonista que contrapone el sentido de la realización al de la frustración. El instinto erótico,

por ser el más subjetivo, es también el que más se opone al "principio de la realidad" y por eso resulta como conflicto perenne entre el hombre y su mundo circundante. "Instinto, de acuerdo con la noción de Freud de Trieb, se refiere a los "impulsos" primarios del organismo humano que están sujetos a modificación histórica; encuentran representación mental tanto como somática." (2) De acuerdo con estas palabras de Marcuse, el erotismo ha sido uno de los determinantes históricos y culturales básicos que ha sufrido una serie de desgarramientos y vicisitudes continuos, ya que es factor de creación y represión. El erotismo, inherente al hombre, ha sido restringido por él mismo al crear formas de sociedad establecidas bajo rígidos principios de autoridad. Aquí no pretendemos ahondar en Marcuse ni en Freud, sino que solamente manejaremos algunos de sus principios y conceptos para aplicarlos al universo de la novela que estudiamos. El remitirnos a ellos, y a otros autores, es importante, ya que sus ensayos forman parte de todo un juicio filosófico, sociológico e histórico de la Cultura.

Si la civilización ha reprimido el instinto, como una forma de hacer perdurar las instituciones y los logros creados por medio del trabajo y el esfuerzo consciente, es un hecho que las religiones han contribuido a la represión de esos instintos. En el caso del Cristianismo, y muy concretamente del Catolicismo, la historia de su culto, como experiencia personal, ha sido la historia del esfuerzo por equilibrar la potencia del cuerpo con la fuerza espiritual. El más peligroso de los instintos es el erotismo que, junto con la agresividad del instinto de destrucción, apareja de nuevo la dualidad Eros-Tanatos, como violación de una regla de conducta

moral universalmente aceptada. El erotismo y su manifestación, la sexualidad, es, junto con el crimen, el pecado de instinto más grave que se pueda cometer. Amor y muerte (asesinato) son los instintos liberados que trasgreden cualquier equilibrio, porque reducen al hombre a su más animal y primitiva condición. Sin embargo, ambos son inherentes al hombre: Eros fundamentalmente como acción y Tanatos como pasión irremediable que sume al hombre en una agonía latente. En la religión hay una condena del erotismo, ya que la sexualidad se permite únicamente como función reproductora y no como manifestación de goce abierto: "La Iglesia se opuso generalmente al erotismo. Pero la oposición se fundaba en el carácter profano del Mal que constituía la actividad sexual fuera del matrimonio." (3) El erotismo, considerado como una impureza en relación con los sentimientos y actitudes sagradas, fue tratado como "asimilación al Mal." (4) Por ello lo relacionado con la sexualidad es, en la concepción religiosa, una forma consciente de hacer el mal. El erotismo, pues, sólo se admite como un resultado directo del matrimonio: la prolongación de la especie y la familia como institución cristiana.

La lujuria es uno de los pecados capitales y una de las violaciones más sancionadas, pues es un pecado no sólo contra el equilibrio general, sino que es considerada como un atentado a la propia naturaleza, ya que el individuo por medio de él cae en estado de impureza. Sin embargo, el erotismo es una manifestación de vida y es un impulso natural del instinto primario y vital de la sexualidad. En Los Peces es forma de conocimiento, sensibilidad, afectación y relación casi unívoca del personaje con la vida. En pocas

obras literarias vemos lo erótico como constante de realidad y como forma de aprehensión del mundo. Es el móvil del personaje y es la temática literaria del libro. A través de esa sensibilidad erótica, el personaje se desplaza y va construyendo un mundo de realidad que nace y muere con su propio deseo. El erotismo fundamenta su razón de vida, es para el ser la forma de afirmarse en la realidad. La mujer-personaje tiene como arma para enfrentarse al mundo su sensorialidad. Los otros seres, los objetos, la ciudad y el tiempo se perciben por medio de los sentidos para guardarse en la inagotable memoria como sustrato afectivo y espiritual, siempre cambiante, ya que están sujetos a nuevas captaciones y transformaciones sensoriales. Por medio del erotismo, y la sensualidad que lo alimenta, el mundo es un desplazamiento y un descubrimiento continuo, ensanchado por las percepciones de esta mujer-tiempo. Lo que la rodea está subordinado a su acción, siempre conectada con alusiones erótico-religiosas, porque la consigna de su aventura es hacer el amor con un sacerdote. En ella el instinto del amor o, más bien, del erotismo, se despliega rebasando los límites de tiempo, espacio y conciencia: "Participo mirando en los torneos y a quien vence regalo mi pañuelo de encajes, noblemente empapado en la sangre del mes." (5) La alusión a la época medieval, constante como hemos visto, se traduce aquí en una evocación agresiva a la sexualidad prohibida, basada en la contienda y en la menstruación. Este ser de captación inagotable revierte la cultura por medio de su conocimiento sensorial. En ella el erotismo es la energía que construye su mundo de percepciones que, a través de los sentidos, llegan a ser un mundo de aprehensión tanto emotiva como cognosciti-

va. La vitalidad que entraña la libido como fuerza energética, como manifestación instintiva y espontánea de existencia, se revela intensamente en esta novela. Por medio del erotismo el personaje cumple su ciclo de aventura y de existencia. Si el erotismo es la esencia terrenal de la vida, ya que por ella se asciende a otras formas de conocimiento, éste empieza a manifestarse a través de su pansensorialidad. El personaje se imanta con los sentidos a todo lo que lo circunda y, así, manifiesta su relación con la realidad. Esta relación traspasa un mero nexo superficial y hace que la mujer se funda con el universo que la rodea: "Sólidas fibras son el calor que, enamorado, me presiona." (6) La sensorialidad del mundo apresa a la del personaje y ambas se fusionan en una verdadera comunión. Como ya habíamos señalado, el ámbito de Roma es parte de su propio ser y ambos se van recreando mutuamente para lograr un ambiente único, que es mutuamente interioridad y exterioridad, que es conciencia y dimensión real.

Si el erotismo es la forma de conectarse con la existencia, es también la manera, por medio de la cual, el personaje supera su soledad y trasciende el mundo que lo limita, justificándose en cada uno de sus actos. Nuestro personaje, solo ante el mundo y dedicado a vivir el prodigio de su aventura, afirma su subjetividad anteponiendo como fuerza de afirmación su sensorialidad en la esencia elaborada que es el erotismo. Por medio de él el espacio y el tiempo pierden sus limitaciones reales y la mujer se hace dueña de cualquier aniquilación de los elementos reales: "Hablo varios propósitos, asombrada de que de las paredes del hotel yo misma desprenda el tapiz donde está encarcelado el unicornio. Le acaricio la

punta y al montarlo susurro los detalles menores de la fuga pues convulsivamente subrayo los escrúpulos que tengo de ayuntarme con él." (7) A través de la trasgresión que el erotismo significa a lo limitado de la realidad, el personaje afirma como única verdad real la libertad de su propia manifestación. Si bien es cierto que desde el principio de la novela está aislada con su propia aventura, también lo es que esa soledad se disuelve en todo para dominarlo y subordinarlo a su propia potencia volitiva. La forma de sentirse real es la imantación sensual con cada objeto. Es obvio que la cita, como la novela toda, es una metáfora continua de la imaginación, pero no es menos cierto que esta autonomía de la mujer-ciclo se logra al retar al mundo por medio de su erotismo desbordado. La posesión de los objetos, y su transmutación en alicientes eróticos, es parte de la ilimitada libertad que el personaje ejerce desde su irremediable soledad. Esta soledad es lo que le otorga la infinita libertad del heroísmo trasgresor de realidad. La aprehensión del mundo y su conversión a sensualidad es lo que hace de ella una auténtica heroína de épica moderna. El heroísmo no tradicional es una derrota de la realidad y, en este aspecto, nuestro personaje liquida a la realidad para sobreponerse definitivamente a ella. La liberación más rotunda de los sentidos conquista, sometiéndolo al capricho de los mismos, al mundo, hecho por eso conocimiento espacial y sensorial.

Sabemos que el personaje se mueve por la ansiedad de la realización de una aventura tan excéntrica como pecaminosa: el tener relaciones amorosas con un sacerdote. A partir de este deseo y el intento de su logro, se desarrolla la novela como afirmación de un

acto vital; a partir de esta empresa el erotismo se vuelve, en contradicción con la liturgia religiosa, ceremonia ritual del amor. Como decíamos anteriormente, la soledad se afirma por medio de la fuerza del erotismo. Con él se va a lograr el desafío de lo impuesto para hacer de él la ceremonia ilimitada de una justificación amorosa: "En este campo le ofrezco, si él me abraza, abatirme; allí sacrificarme al bien. Ninguna prohibición se fija." (8) La entrega amorosa se mezcla a una acción pretendidamente ética que va más allá del bien y del mal, porque nace de la realización de un deseo personal que, por eso mismo, se resume en positividad vital. En la desmesura del deseo y su reglamentación mediata-el erotismo-resulta la consumación de potencia a acto. La búsqueda del placer es la búsqueda del origen mismo de su existencia. Por medio del erotismo ella no sólo existe, sino que se recrea a lo largo de la desmesura del tiempo y del espacio. Así, se crea una simbiosis entre la sensualidad del mundo y la del personaje. Ella incita al mundo y, al mismo tiempo, es poseída por la emanación sensual del orbe: "Pero en Roma nunca se atiende al hueso de los peces y así veo las estatuas; contemplo al mismo tiempo las extremidades y toco los tres ángulos de la tierra que soy." (9) En esta cita confrontamos el ámbito espacial de Roma: el elemento erótico, dual, totalitario que son los peces y al mismo tiempo la relación sensual, telúrica del personaje con la esencia natural de los sentidos. En ella convergen todos los orígenes, pues es ella quien descifra e inventa al mundo en su manifestación sensorial. En estas palabras se ve también una inequívoca relación con el tiempo como elemento conjugado con la antigüedad misma de los sentidos de la mujer-amor.

El mundo se inventa y se recrea a cada manifestación del personaje que viaja a través de sus propios sentidos. El erotismo y el acto trasgresor, ¿son reales o inventados por la potencia de la imaginación volitiva? Si todo se imanta en el personaje para su aventura erótica, es porque ella, a manera de Narciso, refleja en el mundo, los peces de su propio deseo. Los peces son la imagen de su deseo, de su tiempo y de su libertad satisfecha en ella misma. ¿El acto se consume o es la manifestación velada de una magnífica masturbación mental? Si nos remontamos al mito de Narciso, el de la satisfacción por el éxtasis de su propia autocontemplación, veremos, como lo demuestra Marcuse, que el erotismo se disuelve en la fatalidad de su propia invención. Se parte de la base de que el héroe narcisista es "imposible e irreal" en su acción ya que "hacen estallar la realidad" (10) No tienen una significación objetiva si no es ligándose a un erotismo que nunca los trasciende más que idflicamente. El personaje de Los Peces ve el mundo como un reflejo de su obsesión lúbrica y todo para ella tiene el sentido impuesto y volitivo de su propia imagen: "aquí en Roma donde cansada de tanto ocio, me despido del portero y salgo a caminar recorriendo a mi paso fustes, estatuas y un criadero de peces que espontáneamente se subleva puesto que hay un orgasmo general". (11) Tal vez pocas citas nos den tan ampliamente el significado de este auto-erotismo que hace que cada partícula trascienda a su propia voluntad de imán. El principio del espacio está sometido y limitado a la ubicación personal, reiterada e ilimitada de la ciudad. El principio de realidad parte de la propia conciencia y es ella la que lo define. Los elementos espaciales-simbólicos, como son las co

lumnas o los peces mismos, se someten a un acto de erotismo que nace de la manifestación de un deseo tan íntimo como solitario. Como Narciso, el personaje somete al mundo a la certidumbre de su propio reflejo. En la persecución desesperada de ese deseo el agua del estanque se desvanece y lo ilusorio queda como realidad. Después de la aventura marginal de la conciencia, el universo se diluye en la consumación de un acto tan apasionado como aquél de perseguir el amor: el del alcance de la muerte como realidad agotada de la aventura amorosa. Aislado en la magnificencia múltiple y violenta de su propia imagen, el personaje-mundo asume, con pasión de éxtasis amoroso, la captación deleitosa de su propia muerte.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO V

- 1.- Fernando de Rojas, La Celestina, Espasa Calpe, Madrid, 1963, p. 94, (Clásicos Castellanos).
- 2.- Herbert Marcuse, Eros y Civilización, Joaquín Mortiz, México, 1 969, p. 23.
- 3.- George Bataille, El erotismo, Sur, Buenos Aires, 1957, p. 125.
- 4.- Ibidem, p. 125.
- 5.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 24, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 6.- Ibidem, p. 74.
- 7.- Ibidem, p. 110.
- 8.- Ibidem, p. 46.
- 9.- Ibidem, p. 110.
- 10.- Herbert Marcuse, Op. Cit., p. 175.
- 11.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 96.

LA RELIGIOSIDAD EN FARABEUF.

"Amo apasionadamente el misterio, porque siempre tengo la esperanza de descifrarlo". (1) Ch. Baudelaire.

La religiosidad, o más bien el espíritu místico de obsesión y lo trascendente y esotérico que anima a Farabeuf, se centra en tres motivos o afecciones: la muerte o, más bien, el sentimiento mórbido ritual que identifica la realidad de vida extrema -Eros Tánatos- y que sintetiza la ambivalencia de gozo y dolor en el acto de morir y en el acto de amar. Es, pues, como en Los Peces una afección religiosa cargada de fuerte sensualismo que parte, primitiva, mágica o evolucionadamente del ritual del cuerpo para ascender a la simbiosis con el espíritu.

Por otro lado, la religiosidad se cifra en la identidad ritual de dos tiempos, espacios y antagonismos: el del cuadro del Tiziano, la memoria constante del y en el supliciado, y la realidad incierta de los amantes. Este principio de identidad que reúne otra vez la dualidad Amor-Muerte es, sin embargo, vivida y actualizada a través de una identificación vital entre la intensidad de dos instantes extremos. Observamos el sentido de transmutación y transferencia no sólo vital, sino la adoración, la atonitez y la enajenación entre los dos momentos. Se hace toda una ceremonia del Tiempo al vivir, inevitablemente unidos, los dos instantes climáticos. Ambos son únicos y, sin embargo, transferibles y reversibles

en la intensidad de cada vivencia.

Por último, vemos el contraste, e igual que en los casos anteriores, la unión de los métodos de adivinación occidental y oriental, que sintetizan la angustia del devenir y la transformación significativa de cualquier acto momentáneo o instante intenso, para perpetuarlo en dimensión absoluta de experiencia. La Ouija y el I Chin se convocan con temor y esperanza en la medida en que son medios de revelación. Ambos, por ser sagrados, ponen en relación el destino del hombre con el azar cósmico; son inciertos por su calidad de proyección en el Tiempo y en el Espacio. Simbolizan el enigma del desconocimiento del mundo, puesto que en ellos no cabe la aprehensión racional del universo. Se concentran los dos en la dualidad de unir los opuestos, en la Ouija el SI y el NO como principios aseverativos o negativos del misterio para el hombre. En el I Chin converge la dualidad Yang (positivo, masculino) y Yin (negativo, femenino): en todos los extremos se encierra la ciencia china de la manifestación (realidad) y de la adivinación (posibilidad). Ambos, unidos estos polos de acción, de principio, desembocan en la unidad metafísica, conocida genéricamente con el nombre de Tao (vía o camino). En los dos métodos de desciframiento de lo momentáneo y lo trascendente, confluye la dualidad angustiante pero complementaria del ser y del Cosmos. En la medida en que todo pervive a través del contraste tenemos la certidumbre de la dinámica terrible y agónica de nuestra existencia; tenemos la certeza de que el mundo, a pesar de su carácter misterioso, es aprehensible y cierto en su carácter de cambio, de realidad y de trascendencia.

En primer lugar analizaremos el sentimiento ritual relacionado con la dualidad Eros-Tanatos. En la novela los amantes viven la intensidad de la experiencia a través de su identificación con la agonía y la intensidad extrema de placer, de dolor y de voluntad propiciatoria a lo largo y lejano del tiempo, pero cercano en el espacio, que experimenta un suplicio. Sólo por medio del reconocimiento con el agónico se logra la brevedad y prolongación infinitas del acto de amor que se remite, a su vez, en acto de muerte. La similitud entre los dos actos, desde un punto de vista moral, físico y temporal es lo que causa la relación ritual y la veneración sagrada hacia la muerte ya que es una continuidad ejemplar del amor. Así, como se conforma un acto vital en la identificación de dos opuestos complementarios, se explica y conforma toda la existencia y sentido del mundo en la oposición de los sexos, que es el primer paso de toda la dualidad cósmica. En el Taoismo el mundo está concebido como una lucha constante entre los opuestos para remitirse a la unidad cósmica. "Por analogía con el esquema social, su pensamiento (el Chino) se ordenó en una división en dos de todo el universo: toda cosa era masculina o femenina; las nociones sexuales fueron en efecto la base de la concepción del mundo". (2) Veamos que la religiosidad china parte, como decíamos en la introducción, de una comunión social entre el individuo y las conformaciones generales que se van haciendo principios genéricos de vida. Por eso la dualidad erótica cifrada en los dos principios sexuales llega a elevarse de acto individual a la categoría de acto-cósmico, resumiéndose en la dualidad Yang-Yin. Hablando del erotismo chino, Etienne nos dice lo siguiente: "En la época en que se pintaban

las estampas eróticas de la China, por lo menos las que nos han llegado, pocos chinos, parece, creían todavía en la metafísica del amor tal como la habían elaborado los taoístas: un tiempo de yin, un tiempo de yang, es el tao, según eso el tao sería notablemente la sublimación dialéctica del vaivén sexual". (3)

Por ello el supliciado, aparentemente un andrógino, poseedor autónomo de los dos principios, se refleja y continúa en los amantes haciendo así, sobrevivir la dualidad metafísica de amor. A través de él se continúa el ritual en el acto de recordar, el ritual de dualidad antagónica y cósmica, y la agonía de confundir el placer supremo de la muerte con el del amor. Los amantes "se convierten en el Hombre y la Mujer, signos de la dualidad antagónica de los opuestos, pareja de amantes eternos que realizarán el acto carnal como un sacrificio propiciatorio y total. Un sacrificio en que la mujer se ofrecerá al hombre no ya en vida sino en la muerte".

(4) Es precisamente esta entrega al principio metafísico del Amor y la Muerte el que emparenta dos actos instantáneos, de gran intensidad en la prolongación eterna del instante, (tiempo eterno), de una fotografía (espacio moral hecho tiempo) y de una acción sagrada (el rito de la dualidad prolongado y repetido como metafísica). La semejanza entre erotismo y muerte es inequívoca ya que en ambos se fusiona una continuidad trascendente que conduce, por el sueño o por el recuerdo, a la prolongación ejemplar de la unión de los principios de Amor y Muerte. El carácter sagrado del acto erótico sobrevive en la violencia y significación de su espiritualidad, ya que se medita como un acto eterno revivido a través de su semejanza con la violencia ritual de la muerte. La coincidencia es

más que nada de índole oriental, en la que cada acto individual se fusiona con la Totalidad Taoísta del Universo. Así, los amantes pronuncian en un estado de éxtasis las siguientes palabras: "Sabíamos que la lluvia caía afuera (noventa y uno) lejos de esa voluptuosidad que nos mantenía unidos (noventa y dos...) en torno a esa ceremonia (noventa y tres...) unidos tal vez para siempre (noventa y cinco..)" (5) Los momentos, contados minuciosamente, aunque de modo discontinuo, revelan la trascendencia del instante en el que se perpetúa la vivencia. Por otro lado, la muerte se experimenta, junto con la culminación amorosa, como la continuación imperecedera de la eternidad. Dice Frazer que "el alma de un durmiente se supone que, de hecho, se aleja errante de su cuerpo y visita los lugares, ve las personas y verifica los actos que él está soñando!" (6) Es indudable el parentesco entre muerte y sueño, pues ambos son actos de discontinuidad con la vida y negación extrema del "principio de realidad" dinámico y activo. El sueño es la posible similitud en vida con la muerte, y el morir se relaciona con la pasividad del sueño, así, mágicamente, el sueño es el antecesor vital de la muerte, como lo puede ser el amor por su violencia. Como piensa Bataille, todo lo que tiene que ver con la violencia en el amor está relacionado con el hecho, o más bien el acto de morir. La violencia, tanto en el amor como en la muerte, disgrega al ser de su continuidad vital, mientras que lo une con la esencia infinita y eterna del Cosmos. El Amor se resume en la novela por la similitud con la Muerte, ambos, actos ejemplares que sobrepasan la acción para remitirse a la pasión del sacrificio.

La segunda acepción ritual que encontramos en la obra es la

transferencia y dualidad Amor-Muerte, identificada y remitida al Tiempo, al Espacio y sobretodo a la identificación de los dos instantes, en cuanto a vivencia extrema, climáticos. En la novela encontramos un presente perpetuado a través de la presencia viviente del supliciado. El sacrificio se renueva cada vez que los amantes hacen el amor y el acto amoroso se vitaliza en cada ocasión en que el sacrificado los contempla amorosamente. Hay, pues, una convergencia de tiempos determinantes en ambos ritos de sacrificio. La identificación de los momentos climáticos es lo que hace perdurar el rito a través del tiempo y lo renueva en la memoria de los amantes y del supliciado. El rito debe ser vivido constantemente en la ceremonia y en el éxtasis momentáneo de la entrega y de la muerte. El ritual sagrado siempre lleva una intensidad temporal que hace que el instante no exista como medida objetiva, pero que se prolongue en acción y pasión cada vez que se vive. La "duración", o sea la intensidad del tiempo en la vivencia, es la que cuenta en la purificación y ejemplaridad rituales. La ceremonia (de amar o morir) vuelve al ser a su sentido instintivo, comunitario y original; lo remite siempre a un retorno. El instante del amor se une con el instante de la muerte y, así, ambos mitifican la renovación del sacrificio en la coincidencia climática del instante. En El Esoterismo, Luc Benoist nos dice lo siguiente: "El rito está basado sobre una concepción intemporal de la acción, estabilizada en un eterno presente, donde todo se puede repetir, no a la manera en que la ciencia moderna supone que una experimentación es posible, sino más válidamente todavía, ya que una repetición rigurosamente idéntica exige una "salida fuera del tiempo" lo que sólo el rito puede

cumplir". (7) Lo esotérico o sea el sentido ritual, individual y colectivo de la existencia, sólo fructifica y tiene sentido, como lo demuestra Elizondo, en la prolongación eterna del instante y en la vivencia renovada de un presente eterno, fuera de toda dimensión temporal. Así la relación entre un rito vital y otro mortal cobra una significación trascendente en la vivencia única y, a la vez regresiva, del instante. Por eso cada acción ritual sagrada, sea gozosa o terrible, se inmortaliza en la acción permanente del instante. En esto consiste precisamente su carácter trágico, en la ejemplaridad moral y temporal que se renueva. Según Bataille el rito de la muerte es "continuidad del ser". Cuando alguien muere, una víctima, los que presencian el acto tienen participación del acto de morir y "participan de un elemento que revela su muerte. Este elemento es lo que se puede llamar, con los historiadores de las religiones, lo sagrado". (8) En una fotografía, por ejemplo, "forma estática de la inmortalidad" (9), el sentido del tiempo como presente eterno se revive en la ejemplaridad de un acto que se renueva cada vez que se le contempla. En ese instante se podrían recordar las palabras de Krishna: "Pero yo recuerdo mis vidas pasadas, mientras que tú has olvidado las tuyas". (10) El instante sagrado ofrenda la posibilidad de prolongar e inmortalizar, por medio de la contemplación, el sacrificio ejemplar de amor y muerte captado en la expresión ambigua del supliciado. La suya es una muerte de amor que se renueva en su mirada fija en el deseo de los amantes. Lo que logra Elizondo es construir toda una filosofía del Amor en la Muerte, ya que en la entrega, la víctima erótica o mortuoria, sale de sí misma y logra la imantación con "lo otro" o sea



con la totalidad del mundo! En la medida en la que el ser se entrega, se enajena de su propia intimidad para inmortalizarse en un ciclo de eterno retorno, con la dimensión más vasta de tiempo, prolongado en la suprema intensidad de un instante.

En tercer lugar habíamos señalado la dualidad de los principios taoístas reflejados como toda una teoría de la Existencia en la novela. Indudablemente Elizondo preserva una mística oriental de los principios vitales y mortales que rigen la existencia y el tiempo. Hemos dicho que a través de la ejemplaridad del instante, se vuelve a un ciclo de eterno retorno en el cual el ser recobra su estado original de comunicación natural y cósmica. El ser retorna a su origen, al seno maternal que puede significar la muerte o la intimidad plena del erotismo. Se vuelve a lo más primario y evolucionado del Cosmos, a su interior intemporal y eterno. "Por encima de la felicidad y de la desgracia y de esta altura él (el hijo, el yang) contempla todas las cosas; ha regresado al estado de re--cién nacido que no sabe distinguir el bien y el mal, ha vuelto a entrar al no ser, esto es lo que es acercarse al Tao". (11) El Tao, vía, camino, es el volver, por medio de la dualidad esencial, a la Esencia única que en la novela está significada por Vida, Muerte y Tiempo. El recuerdo y la memoria prolongada en la eternidad del instante son los que perpetúan el rito de amor y muerte, convoca dos sucesivamente en la alternancia de yang y yin al echar al azar las monedas que descifrarán la situación vital y cósmica de quien las interroga. El ciclo de la dualidad se prolonga en la contradicción Vida-Muerte, en la que se concentran todos los instantes. En un momento culminante de la novela, al convocar en intimidad los

**FILOSOFIA
Y LETRAS**

hexagramas, se dice lo siguiente: "Quisiera avanzar por encima de todo, por encima de su propia muerte. Si lanzaras de nueva cuenta las tres monedas y cayeran tres yin en el sexto lugar, tal vez comprenderías el significado de esa imagen, la verdad de ese instante. Cesa el llanto, llega la muerte". (12) En estas palabras se concentra el significado del instante, plasmado en la duración del tiempo ejemplar interior, el del supliciado y el de los amantes. Se vuelve al Origen y se concilian las dualidades para perpetuarse en la Totalidad de los opuestos convertida ya en Unidad. Elizondo piensa que por medio de los principios duales se logra la perpetuidad de la vida y la duración ritual del instante. El parece repe-tir las magníficas palabras de Krishna que concilian los opuestos y descubren el ciclo del origen: "Perfecto yogui. ¡oh Arjuhna!, y es aquel que descubre que existe una sola Esencia en todos los seres y las cosas, y reconoce la idéntica naturaleza del placer y del dolor". (13)

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VI

- 1.- Charles Baudelaire, Petits Poèmes en Prose, Garnaiier, París, 1962, p. 206.
- 2.- Etiemble, Connaissans-nous la Chine?, Gallimard, París, 1964, p. 120.
- 3.- Ibidem, pp. 122-123.
- 4.- Margo Glantz, Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana, Artículo mecanografiado proporcionado por la propia autora, p. 13.
- 5.- Salvador Elizondo, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 47, (Serie del volador).
- 6.- James Frazer, La rama dorada, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 221.
- 7.- Luc Benoist, L'Esotérisme, Presses Universitaires, de France París, 1963, p. 21. (Que Sais-Je ?).
- 8.- Georges Bataille, El Erotismo, Sur, Buenos Aires, 1960, p.81.
- 9.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 26.
- 10.- Yogui Ramacharaka, Bhagavad Gita, Kier, Buenos Aires, 1969, p. 48.
- 11.- Etiemble, Op. Cit., p. 101.
- 12.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 56.
- 13.- Yogui Ramacharaka, Op. Cit., p. 67.

LA RELIGIOSIDAD EN LOS PECES

El sentido de la religiosidad en la novela es muy variado en significaciones y todas ellas tienen un sentido alegórico, ya que por medio de una serie de metáforas se expresa inconscientemente, cultural, alegórica, ritual y agresivamente el significado que la religión tiene para este personaje hecho tiempo, cultura, espacio, sensualidad e historia. Indudablemente el sentido de misterio y vivencia que es inherente a la religión pervive en el sentido recto y figurado que cada metáfora posee, uniendo ambos significados para sugerir una cosa dando a entender otra diferente. Esta es la función de la palabra hecha metáfora y ésta, también, la de una novela hecha revelación, que guarda en la palabra un estricto sentido esotérico. Lo esotérico no es más que "un punto de vista más profundo sobre las cosas sagradas". (1) En este aspecto la novela, como transformación literaria de la vida, preserva el sentido esotérico de una interpretación que sólo por la más audaz y vivencial emoción se hace posible para encontrar en ella el premio de la revelación. Detrás de la palabra se halla un significado que puede ser al mismo tiempo tan libre como preciso, ya que es la historia de un pensamiento tan enigmático en el significado como autónomo en su experiencia sensorial y conceptual del mundo. Como decíamos anteriormente, la primera actitud del personaje es la trasgresión total de límites tanto reales como imaginarios. El personaje-totalidad está ilimitado como la fuerza de la palabra en la novela misma. Ya he

mos visto, al tratar el espacio, que el ámbito supuestamente real es Roma, la ciudad que la veneración y el mito colectivo del Cristianismo han convertido en sagrada. Vimos también cómo el personaje desacraliza ese ámbito para llevar al cabo su propia vivencia e interpretación de él. Como dice el personaje-sabiduría: en Roma se atropellan las raíces del mal y de la salvación: son actitudes que por ser sucesivas se vuelven automáticas". (2) Aquí se refleja ya la actitud que la mujer-tiempo tiene hacia la ciudad y hacia el rito colectivo centrado en ella: Roma es la ascesis y al mismo tiempo el libertinaje desenfrenado que su historia ha patentizado. Representa la inercia inconsciente del Bien y del Mal que se sintetizan en su mitificación cristiana. El Bien y el Mal, conceptuados así, son valores culturales determinantes en el comportamiento moral del mundo de Occidente y han conducido al hombre a una dialéctica sucesiva del exceso y de la represión. Coinciden también en la despropor---ción entre el síntoma clásico del pecado en la Edad Media y el deseo absoluto del goce hedonista que va a implantarse como posición vital a partir del Renacimiento. En ambas épocas hay indudablemente una actitud equívoca, extrema y confusa de los dos polos mora-les y de la experiencia ética que el hombre tiene del Cristianismo. Este juicio, exacto en su valoración histórica, va a estar continuado por una serie de apreciaciones y evocaciones acerca del sentimiento religioso; todas ellas, tradicionalmente consideradas de un agudo, sutil y fuerte sentimiento iconoclasta. La mujer, ella misma un mito, destruye y construye, sucesivamente, el valor y la significación de una religión que entrafña, también alternamente, la posibilidad del pecado y de la redención.

Incluso el punto de partida, supuestamente anecdótico, parte de una aberración trasgresora de la tradición: el personaje va a Roma con el deseo de tener relaciones carnales con un sacerdote. Esta motivación aparente, preñada de fuerte sensualidad y audacia moral, nos hace ver la importancia que la religión tiene para ella. En principio implica el deseo de desmitificar, por medio de la culpa, el sentido humano que la religión cristiana posee. En segundo lugar revela la atracción que la religión, como rito sensual, ejerce sobre ella. La persona misma del sacerdote (Antonio) encierra la simbología de experimentar la creencia como un misterio y principio vital que sólo puede ser captado por medio de los sentidos. La preocupación por el pecado, tal vez el máximo que un fiel pueda comentar, de acuerdo con el dogma establecido, se manifiesta momentáneamente en un acto mecánico, tradicional de contrición, el temor a la certidumbre de un ser superior que sanciona los actos humanos: "¡Tenga Dios lástima de mí! ¿Será que me castiga por enredar a un cura?" (3) Esta repentina y espontánea conciencia de la culpa de la acción real y moral queda, sin embargo, borrada por la fuerza hedonista y sensual que experimenta hacia su vivencia de la religión. Inmediatamente después expresa esta sensación con las siguientes palabras: "No hay paz; la religión se da por la mutua confianza en el sexo" (4) En esta forma observamos una serie de implicaciones varias y muy ricas acerca de la actitud religiosa de la mujer. En primer lugar vemos la actitud sensorial que emana del personaje como capacidad única de experimentar un misterio tanto objetivo como personal. La religión se conecta obviamente con el concepto de la libido freudiana que remite al hombre a la sexuali-

dad, no desde un punto de 'vista genital, sino totalmente vital. Es por medio del deseo, que parte del impulso sexual, como el ser humano logra experimentar y expresar sus más auténticos deseos vitales. El individuo se manifiesta a través de la liberalidad de acción y de la espontaneidad que la sexualidad le imprime a sus actos, tanto racionales como irracionales. En este aspecto la religión tomaría para ella la aceptación de una manifestación activa, plena de vitalidad instintiva. Sería la exposición primitiva e irracional de un rito interior generalizado en plena libertad de acción. Esta concepción sensualista no es, por supuesto, la que Freud tiene de la religión, como veremos más adelante, ya que para él: la religión es la expresión de las neurosis, debido a la culpabilidad inherente por la represión de las fantasías sexuales infantiles".

(5) Sin embargo, el personaje identifica, en ese momento de la novela, (ya que hemos visto que a lo largo del libro se dan las más variadas connotaciones de la religión y su afección), el sentimiento religioso con el concepto freudiano de libido. Este aspecto es casi naturalista y, sin embargo, también nos dice que "no hay paz", ya que la religiosidad entraña, para el Cristianismo, el sentido de acción y de pasión. Es acción en cuanto que el hombre se realiza en ella a través de la responsabilidad moral de sus actos, siempre determinantes para su libertad en este mundo y para el concepto metafísico de su trascendencia. Es pasión, ya que el hombre siempre espera y teme, inconsciente y constantemente, una culpabilidad que parte del pecado original y su consecuencia inexplicable, y que de alguna manera lo conforma espiritualmente. Este temor hacia el castigo divino, que escapa a las propias fuerzas y a la vo-

luntad, es el temor hacia lo desconocido. Esto hace que la religión sea para el hombre un misterio en el recorrido de la vida y un temor agónico en la experiencia de su muerte. Es por eso también que el Cristianismo, como vivencia moral, cotidiana y vital, adquiere una flexibilidad, una conformación que el fiel le da, viviéndola como un sentimiento más intuitivo que plenamente premeditado. Por eso también ha adquirido una ritualidad vistosa, ya que los fieles nunca llegan al esoterismo interno de los grandes dogmas. Se vuelve, así, la exteriorización más o menos fiel y vigente de una serie de principios morales que norman el comportamiento del ser, pero que no lo sumergen en la ascesis ritual profunda de sus grandes secretos. Es una línea de conducta que transmite las acciones de Jesucristo, vividas de acuerdo con la capacidad íntima de cada creyente. El maniqueísmo, Bien y Mal absolutos, se convierte en acción personal y no en principio dual cósmico que rige a los seres y al universo. El culto, como experiencia colectiva religiosa, ha sustituido al dogma mismo como forma de vida. Esto lleva al personaje a sincerarse, con su actitud ambivalente, acerca de la religión al decir lo siguiente: "Mi error es de los gnósticos que al correr con el tiempo son libres de importancia pero no fariseos". (6) El gnosticismo, como sabemos, fue una herejía que se dio en los primeros siglos del Cristianismo; que fue toda una doctrina filosófica; que mezcló elementos judíos y orientales con la religión cristiana. El judaísmo basa la experiencia religiosa de los creyentes en una serie de revelaciones como: la voluntad de Yahweh en concepto de sabiduría". (7) También conocemos lo estricto de las religiones orientales, en el sentido de la relación que los fieles deben de

guardar con los grandes secretos de sus dogmas y revelaciones. Los gnósticos se basaban en el conocimiento interno de éstos para llegar a la aprehensión intuitiva y misteriosa de las cosas divinas. El personaje parece decirnos en la cita anterior que la concepción gnóstica, ya reminiscencia religiosa, era más auténtica que la concepción cristiana, plegada a un ecumenismo, muchas veces incompatible social y espiritualmente con sus revelaciones íntimas. Esta declaración de la mujer implica una vivencia totalmente autónoma, intuitiva, pero sincera, de su afección religiosa. El Cristianismo, en su acepción de vivencia moral, de calidad filial, de rito comunitario, más que íntimo y subjetivo, ha dejado a un lado su aspecto esotérico y ha realzado el típicamente religioso: "En la religión, siempre exotérica, el carácter social domina. Está hecha para todos mientras que el esoterismo no es accesible más que a unos cuantos". (8)

Freud nos afirma que las ideas religiosas son: ilusiones, realizaciones de los deseos más antiguos, intensos y apremiantes de la humanidad. El secreto de su fuerza está en la fuerza de estos deseos". (9) De acuerdo con sus aseveraciones la religión, en su inicio, tendría un carácter totalmente catártico, ya que sería la continuación de un deseo inherente del ser humano. Este anhelo sería la fuerza del instinto de conservación que reclama en sí mismo, y en el mundo que lo rodea, la presencia de un padre poderoso que lo proteja de los peligros más alarmantes. Estos riesgos son los que él no puede salvar, si no es con la ayuda de un ser superior que él mismo se inventa. Así pues, Dios es creación del hombre mismo y la prolongación de sus defensas y esperanzas so-

brenaturales. Sin embargo, esta protección divina, de índole inmortal, implicó desde su nacimiento el riesgo de ser incomprensible ya que había surgido del deseo de desentrañar tanto el mundo que lo rodeaba como su propia naturaleza. Desde que el hombre creó a Dios se sintió perdido y determinado por su propia creación. En ese momento Dios exigió una credulidad ilimitada. "La primera es el "credo quia absurdum" de un padre de la Iglesia. Esto quiere decir que las doctrinas religiosas están substraídas a las exigencias de la razón, hallándose por encima de ellas". (10) A propósito de esta idea freudiana el personaje-mujer manifiesta lo siguiente: "Roma resulta hostil, sagrada, y por eso al llegar somos el sonido sin el eco". (11) En el momento en que el ser se imanta con la propia tradición que ha concebido, se encuentra huérfano de un apoyo deseado, pues la concepción religiosa, sagrada, es ajena, como institución, a la necesidad íntima del hombre que la ha creado. A partir del nacimiento del mito, éste existe como revelación impuesta y no como acto íntimo, forma que se le confirió inicialmente. Se vuelve colectivo, determinante, y el individuo lo siente extraño a su emotividad y más aún a su razón. Lo sagrado nos posee, pero al mismo tiempo nos es ajeno como vivencia subjetiva que resuelve nuestros más secretos deseos y temores. Es en este momento cuando surge la extrañeza y la represión que Freud ve claramente en la religión, a pesar de considerarla como fenómeno cultural. Tal vez por eso mismo (por ser fenómeno de civilización y cultura) ha perdido su significación primaria de inconsciente liberador. La religión surge como explicación de toda clase de misterios que no pueden ser captados por vías racionales o naturales: "Son princi--

pios y afirmaciones sobre hechos o relaciones de la realidad exterior (o interior) en los que se sostiene algo que no hemos hallado por nosotros mismos y que aspiran a ser aceptados como ciertos".

(12) La vitalidad inicial de la religión desaparece al jerarquizarse y al perder su sentido inicial de revelación inconsciente. A partir del momento en que la religión se institucionaliza, se va haciendo más objetiva y rechaza, casi automáticamente, el reconocimiento subjetivo e intransferible que antes poseía. Surge, así, el alejamiento entre la intimidad que antes poseía para el sujeto y se desvanece como descubrimiento sagrado, al tratar de dogmatizar los hechos inexplicables que el hombre había creído descifrar. El personaje cree, como Freud, que en un momento dado el sentimiento religioso enajena al ser de sus propias preocupaciones auténticas y le crea otras que el individuo trata de superar. La religión se impone al sujeto como una represión que en el fondo de su ser íntimo trata de superar, porque coacta su interioridad y la adapta a un sentido universalmente aceptado de la prohibición. A propósito de esta conclusión freudiana la mujer-mito expresa unas palabras que enuncian, como pocas, este concepto de la religiosidad:

predico, pues, que la vida es una determinación sagrada y poco escrupulosa cuyo pecado se apoya en el curso de las emociones que presionan de fuera". (13) Freud nos habla también de la presencia de Dios como sustitutivo del Destino. En este aspecto es coercitivo para el hombre al determinarlo de antemano con su imponente presencia. Según las palabras del personaje la religión trae, irremisiblemente, la posibilidad y hasta la autorización del pecado, pues Dios permite al hombre una vulnerabilidad intrínseca a su pro

pia naturaleza, a la cual El Creador deja desamparada. En este aspecto la religión sería cara y cruz, no sólo para el hombre individual, sino para la colectividad que en su fe arriesga la posibilidad de su propia duda. La religión, como valor cultural, somete al hombre al desconcierto atónito de su redención o al sufrimiento obsesivo de su propia condenación. Por eso Freud declara: "Por lo tanto, la doctrina religiosa nos transmite la verdad histórica, si bien un tanto deformada y disfrazada". (14) Es por ello que el ser humano, como el personaje, debe establecer la duda de la vigencia del sentimiento religioso y decidir si éste, finalmente, entraña la resolución del enigma, o la caída atávica e inconsciente hacia el vacío.

•Hemos señalado que en Los Peces hay una fuerte evocación medieval en su ambiente de duda y fe; en el recorrido histórico de las reminiscencias y alusiones a ese tiempo, pero sobre todo, el recuerdo principal del Medioevo se traduce en la mezcla de lujuria reprimida y religiosidad sensorial que a cada momento nos revela la dualidad patente de una presencia medieval mitificada y constante: el Demonio. Las persecuciones de las herejías como el Catariismo, de una fuerte espiritualidad, con un sentido trascendente y cultural, desvanecían la creencia del Cristianismo como religión de amor y redención y hacían que el pueblo le temiera y desconfiara de él, como solución material y metafísica a sus problemas. A esto debemos agregar las grandes pestes y enfermedades que devastan gran parte de la población y de la riqueza. La lepra, enfermedad demoníaca por ser sagrada, igual que la locura, invade los cuerpos y las almas de gran parte de la población. Ante el horror y el

desconcierto, el hombre, ayudado por la superstición, la imposición del fanatismo y el surgimiento de creencias mágicas y alquimistas, se vuelca al otro amo, antítesis y complemento de Dios: el Demonio. Desde el principio existió Dios y para hacer posible su existencia el hombre o el propio Dios creó al Ser Maléfico que lo justificaba y lo reconocía anterior y creador de él. El hombre, pues, ha asociado al Bien con el Mal: a la salvación con la condenación y a la Luz con las Tinieblas. En el momento en que la Luz se niega al mundo, éste desciende a las Tinieblas para conjurar un pacto con el Demonio que es también fuerza creadora y potestad indiscutible. Al igual que Dios, es esencia y fuente de creación. Además, Dios limita y subordina al hombre y el Demonio le ofrece la posibilidad de equipararse a él: "Y en 1353, el acta de un proceso de Toulouse menciona por primera vez la Ronda Negra del Sábado. Naturalmente, esto tiene una explicación: Si Dios se aparta de los hombres, éstos deben buscar el apoyo del Diablo". (15) Los cultos al Demonio y los ritos de sus sacerdotisas con símbolos como el búho, la víbora, el sapo o el murciélago, denotan su cercano antecedente mítico. El Demonio renueva el culto a Dios y lo suple con soluciones y posibilidades más amplias, más libres y quizá más cercanas a la naturaleza humana: "Pero los sacerdotes del Demonio, los alquimistas, ven en él, sobre todo, al creador, como los templarios y los amauricianos. Con su ayuda el hombre pretende convertirse en dios o en diablo: de ahí el valor del pacto". (16) Una época sucede a otra, aunque sea brevemente, y un ciclo continúa a otro, necesario para la preservación final del Cristianismo.

El personaje-mujer, trasgresor de tiempo, alude, como contra

partida necesaria de una religiosidad inmersa en ella, a la presencia del Demonio: "Busco furiosamente un triángulo perfecto y al encontrarlo el demonio por dentro revienta la redoma del deseo. Lo miro: si florece es porque al maldecirme cambia de posición con pétalos de sombra". (17) La transformación de Dios en Demonio incita la lujuria y la seguridad del personaje, ya que el triángulo, simbólicamente, se convierte en metafísico y culmina con la irreverencia, pues el personaje adquiere dimensión cósmica y transfiere su unión con Dios a su unión con el Demonio. Además en la otorgación de su voluntad, la mujer somete la voluntad del Maligno a su propio albedrío. El Demonio concede y otorga a quien solicita su unión los dones del deseo que los convoca. El cambio de un amo a otro, o de un siervo a otro, no sólo es una transferencia de actitud sensorial y metafísica, sino que implica también la entrega a una mística del Mal. El culto se modifica y el Demonio revive en el personaje-yo la esperanza de una nueva fe.

Más de índole medieval es la cita que el personaje, trasgresor de realidades, nos da a continuación, ambientado en un tiempo y espacio híbridos, en los cuales la saciedad de Bien y de ortodoxia cristiana busca la revelación en una convocación hereje: "Hablamos, ahora, de Santa María la Antigua, donde sílabas sueltas dicen que profesamos juntos para orar en la celda donde por las rendijas se infiltran unos demonios verdes cuyos rabos nos meten en la boca la serie de columnas que no cupieron en los templos". (18) La unión de elementos de Bien y Mal se confunden mezclando su significado (Santa María la Antigua, la celda que puede ser prisión religiosa o ámbito de amor o habitación de religiosos) para dar

una amplitud de posibilidades variadísimas, ya que la devoción obviamente se dirige al culto al Demonio. Los "demonios verdes" tienen una connotación más que sensual, comparándose los "rabos" con columnas, signos al mismo tiempo inconfundibles de la solidez tanto moral como simbólica y física de la Iglesia. Al mismo tiempo de nota la confusión instintiva y casi mágica que el hombre medieval tiene hacia el Cristianismo. Lo ve con temor y anhelo, mixtificación irracional de la caída y la elevación. En esa época, tradicio nalmente cristiana, hubo, como en ninguna otra, herejías y supersti ciones que dieron un sentido equívoco a la vivencia subjetiva del dogma cristiano. La Edad Media es una época de genuina confusión interior, ya que la religión se impone como hegemonía. Se vive en ella, como en ninguna otra, la auténtica y profunda irreverencia intimista hacia un poder moral y real que está esperando, temeroso, el final de su vigencia. El ocaso de la Edad Media reside, precisa mente, como enjuicia Dante Alighieri, en la caducidad de lo sobrena tural y del milagro colectivo: "...ya que nadie del mundo vivía en el "milagro", sino en la desesperación de no vivir en él. La toma de Bizancio por los turcos, el 13 de mayo de 1453, principio de los Tiempos Modernos y fin de la Cristiandad, señala verdaderamente el final de una gran era, aquella que en memoria de un prodigioso pro feta, hemos llamado la era de Ptolomeo". (19)

Nunca como entonces, en la dualidad mística de la determinación y el albedrío, se ha vuelto a actualizar el Cristianismo. El prodigio del sentimiento ecuménico de la fe desaparece en el ins-- tante en que el Demonio irrumpe, victorioso, en la duda, como posi ble entraña de redención. Por eso en la novela las alusiones al De

monio coinciden con el Medioevo, ya que la posesión del cuerpo y del alma se remite, con la esperanza de un mundo magnífico y terreno, a la antigua y nueva Faz Oscura de Dios.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VII

- 1.- Luc Benoist, L'Esotérisme, Presses Universitaires de France, París, 1963, p. 9, (Que sais-Je?).
- 2.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 30, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 3.- Ibidem, p. 58.
- 4.- Ibidem, p. 38.
- 5.- David G. Bradley, Las religiones en el mundo, Mediterráneo, Madrid, 1967, p. 24.
- 6.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 34.
- 7.- David Bradley G., Op. Cit., p. 67.
- 8.- Luc Benoist, Op. Cit., p. 11.
- 9.- Sigmund Freud, El porvenir de las religiones, Iztaccfhualt, México, p. 41.
- 10.- Ibidem, p. 39.
- 11.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 63.
- 12.- Sigmund Freud, Op. Cit., p. 35.
- 13.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 143.
- 14.- Sigmund Freud, Op. Cit., p. 57.
- 15.- Jean- Charles Pichon, El hombre y los dioses, Bruguera Barcelona, 1970, p. 536.

16.- Ibidem, p. 536.

17.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 96.

18.- Ibidem, p. 123.

19.- Jean- Charles Pichon, Op. Cit., p. 539.

EL TIEMPO EN FARABEUF.

"Si por lo menos me fuera dado el tiempo suficiente para llevar a cabo mi obra, no fallaría en marcarla con el sello del Tiempo, la idea del cual se me impone hoy con tanta fuerza, y describiría a los hombres, si fuera necesario, como monstruos que ocuparan un lugar en el tiempo infinitamente más importante que el restringido que se les reservara en el espacio". (1).

En esta cita de Proust-el novelista a quien más atrajo y atormentó el sentido del Tiempo-vemos dos hechos indiscutibles en cuanto a tiempo y novela y en cuanto a tiempo y vida. En la vida, y ésta es la famosa teoría proustiana incitada y apoyada por Bergson, lo importante es el tiempo interior, el tiempo pleno de la vivencia que recorre y plasma una intensidad emocional absoluta, rescatada después sólo a través de la memoria. En este tiempo íntimo se revela la significación total de los instantes, recuperados y vividos por medio de la fuerza persistente del recuerdo que rescata, virtualmente incorporada para siempre, la experiencia. Como dice Maurois: "Nuestros cuerpos y nuestras almas son acumuladores de tiempo". (2)

Sabemos que la revolución del concepto del tiempo fue uno de los cambios definitivos en la estructura novelística. Proust, la Woolf y Joyce dislocaron el relato por medio de inserciones y mezclas de tiempo aparentemente caóticas y desordenadas para dotar a

la novela de una estructura que fuera, por un lado, tan libre como la necesidad del novelista lo requería y, por otro, tan amplia y divergente como la vida misma. En la vida se acumulan momentos de tiempo significativos y son ellos los que hacen de nosotros seres dialécticos, siempre evolucionando moralmente de acuerdo con los residuos profundos del río mencionado por Heráclito.

Es cierto que el espacio limita físicamente al hombre, pero jamás lo limita interiormente, ya que en este aspecto el espacio es sólo un residuo de tiempo rescatado a través de la memoria. Los objetos, los lugares, las personas, cobran importancia cuando están hechos materia temporal, cuando en la necesidad del complejo mundo interior sobreviven por medio de la memoria, el agente vitalizador del tiempo que hace que se prolonguen y se conviertan en experiencia inmanente y eterna. En el capítulo referente al espacio hemos visto cómo éste, finalmente, se convierte en Farabeuf en materia temporal, pues su prolongación solamente es posible a través de la significación de tiempo que adquiere.

No obstante los años transcurridos desde En busca del tiempo perdido, la teoría del tiempo, renovada o singularmente transformada, sigue siendo vigente, de alguna manera, en la novela contemporánea, por lo menos en cuanto a la desintegración del tiempo cronológico. Jean Pouillon en su libro Tiempo y novela señala como necesarios dos elementos para el desarrollo del género:

"I.- La dimensión psicológica.

II.- La descripción de una duración que no sea un simple desarrollo, es decir, una sucesión simple de hechos sin ninguno de

los rasgos que más tarde reconoceremos en el tiempo". (3)

Si observamos estos dos elementos, veremos que se cifran en uno ya compuesto: el tiempo como contenido, materia y medida de la experiencia psicológica. Por medio del tiempo, en una duración inmediata, fluctuante, variable o eterna se da la vivencia real del personaje. El hombre y el tiempo son, en la novela de nuestros días, tan inseparables como antes lo fueron en la épica el héroe y la acción.

En Farabeuf, Elizondo plantea ante todo una problemática de tiempo: la vivencia de un instante a partir de muy diversos y variados elementos espaciales, temporales, mentales y rituales. Si la novela es un enigma, esto se debe precisamente a que nunca constatamos con certidumbre la "realidad" de lo narrado, ya que la novela es, por una parte, la evocación intensamente vívida de un instante, y por otra, la vivencia efectiva de él. En ambos casos confluyen una serie de evocaciones, destiladas ya, por medio de ciertos procesos, en sustancia temporal. Analizaremos a lo largo de este capítulo los ejes sustanciales de la conversión de los elementos antes mencionados a la angustia concentrada de un instante eterno.

La memoria que evoca y hace presente todo lo que aprisiona y el recuerdo que hace efectiva la aprehensión de la memoria, son los mecanismos básicos de la revelación del instante. El tiempo-instante se verifica en la vivencia obsesiva de una fotografía. En ella y en su conversión temporal confluyen todos los objetos.

En primer lugar veremos que el tiempo cronológico no existe,

estrictamente hablando, puesto que no hay una sucesión de hechos, ya que éstos, como acción objetiva, no existen. La "acción" tradicional está anulada, como en casi todas las novelas actuales, y es por eso que no puede haber una sucesión a lo largo de un tiempo concreto y determinado. La objetividad, es decir, la visión de una anécdota comprobable con sustancia de veracidad "real", no se identifica y, en este aspecto, la novela no "cuenta" nada, pues con---frontada con una acción "objetiva" sólo se nos presenta una serie de secuencias y de elementos temporales desconcertantes y aparentemente inconexos. ¿Qué relación tendrá una Ouija con la imagen de---primamente de una mosca agónica, o la evocación de un sacrificado con un pasillo que conduce a un espejo, a un cuadro, o a una pare---ja haciendo el amor? Naturalmente estos objetos pueden ser conectados con técnicas policiales de asociación, pero su conexión no conduciría a la dilucidación de una posible historia basada en un "argumento real". La novela no relata una anécdota a través de tiempo y espacio, sino que reseña una crónica por medio de una vivencia tan instantánea como subjetiva. Por eso el tiempo, como dimensión cronológica, está anulado, ya que nunca sabemos cuál es la histo---ria y en que tiempo verificable acontece. El tiempo es, ante todo, la "duración" de un instante, presente y eterno, que domina el supuesto tiempo real y, que a fuerza de concentrarlo en un momento vital, lo suprime definitivamente.

"En la vida como en la novela, se instala una lentitud y la "durée" y el espacio del juego se inscriben allí donde antes reinaban el tiempo y la geografía del mundo real". (4)

La lentitud a que se refiere la cita anterior es realmente

la concentración de la "durée", la duración hecha eje y centro de la nueva forma y materia novelescas. La lentitud es el recuerdo obsesivo que se reafirma constante e intermitentemente en lo recóndito del más profundo nivel mental. El tiempo se convierte en idea fija y, ésta, a su vez, se transforma en un instante omnipresente. En Farabeuf esto se hace posible gracias a dos actos rituales: Amor y Muerte experimentados en distancias y tiempos lejanos. La actitud de un supliciado en una fotografía delata la aceptación amorosa de la muerte y la acción erótica y agónica de una pareja de amantes. La relación de coincidencia temporal, cifrada en la misma sensación de goce y de dolor, se establece al poner a funcionar el mecanismo de la memoria y del recuerdo como vivencia efectiva. El supliciado y los amantes cobran existencia en la medida en que se están pensando y este hecho de memoria amorosa les confiere una certidumbre de existencia real y una plenitud total en el acto de amar y en el de morir. Como decíamos en el capítulo relativo a la religiosidad, es indudable la profunda influencia que Elizondo tiene del pensamiento oriental; concepción unitaria, cósmica y reversible del tiempo y del espacio que vive el rito de la devoción imperturbable de un eterno presente. El Tao es la esencia y sustancia última del cual los polos antitéticos, yang-yin, amor-muerte, entre otras dualidades, son las formas de una continuidad cósmica que permite su eterno retorno. Todo es reversible por medio de esta dualidad integrada y los momentos más disímbolos pueden unirse en la concentración memorable de un instante que los haga coincidir. Es una dinámica vital y mística que se da a través de la evocación en que convergen los opuestos y en la que cada uno de los

seres retorna y toma realidad en la medida en que es parte de un Todo. El ser se despoja de su individualidad para convertirse en unidad y pluralidad cósmicas que coinciden en un momento determinado con la diversidad del mundo. La larga cita que damos a continuación nos explica ampliamente esta relación cósmica eterna que proclama el Taoísmo: "Por un curioso trastorno este monismo absoluto se toca por un extremo en un relativismo radical. Si los "diez mil seres" no son más que uno, son intercambiables e inter-reversibles. El mismo sabio habiéndose despojado de su nombre, su personalidad, su yo individual, se identifica con todo el resto del universo. ¿Cómo, escribe Tchouang-tse, sabemos si el "yo" es lo que llamamos el "yo"? En tiempos pasados, yo, Tchouang-tse, soñaba que era una mariposa, una mariposa que revoloteaba y me sentía feliz. Yo no sabía que yo era Tchouang-tse. De repente me despertaba y fui yo mismo, el verdadero Tchouang-tse. Y yo ya no supe si yo era Tchouang-tse, soñando que era una mariposa, o una mariposa que soñaba que era Tchouang-tse". (5)

Este problema de la reversibilidad del tiempo, del retorno del ser a través de alguien que se convoca en el sueño o en el recuerdo, del retorno en un momento coincidente, hecho vivo por la evocación, está en Elizondo desde su primer libro Narda o el Verano. En uno de los cuentos, "La Historia según Pao Cheng", nuestro autor revive, dentro de una ambientación de la China antigua, el mito del eterno retorno, de la inmortalidad del ser, de la coincidencia en tiempo y en espacio lograda por el celo y la intensidad de alguien que nos sueña, piensa, evoca y, así, nos recrea, nos da existencia veraz aun en la fugacidad de un instante que, sin embar

go, se hace eterno: "Compreñdí, en ese momento, que se había condenado a sí mismo, para toda la eternidad, a seguir escribiendo la historia de Pao Cheng, pues si su personaje era olvidado y moría, él, que no era más que un pensamiento de Pao Cheng, también desaparecía". (6) Somos sólo la identidad del ser que nos piensa y la prolongación del instante se eterniza en la concentración y en la voluntad obsesiva de la memoria, en la verdad real de un instante convergente en la unidad cósmica del Tiempo total. Así pues, somos y existimos en la medida en que alguien nos conforma en su pensamiento y, cíclicamente, resurgimos en la convocación amorosa de alguien que en la plenitud del instante nos sueña, nos piensa o nos imagina.

En Farabeuf la idea básica del tiempo está cifrada, precisamente, en la duración del instante y en la memoria que hace surgir las más distantes y variadas evocaciones. Por medio de ellos se significan todos los elementos de la novela y las otras medidas o sugerencias temporales confluyen en Instante y Memoria.

Hablábamos anteriormente de que el rito sólo se hace posible dentro de una concepción intemporal, es decir, fijado y renovado siempre en la precisa acción de un presente eterno. Lo importante del rito, y de su momento vivencial, es que recoge y rechaza a la vez todos los tiempos. En Farabeuf ese presente eterno, desdoblado en una serie de posibilidades, tanto pasadas y presentes como futuras, se remite al instante y a la memoria, tiempos plenos, símbolos internos, reconcentrados de vivencias y cifrados en la mente del narrador, del cual nunca sabemos si imagina, recuerda o vive la prolongación del instante.

En la convocación de los métodos adivinatorios, tanto en el occidental como en el oriental, (las dos culturas se confrontan en significación de espacio y tiempo), está representado por primera vez el rito del instante, cifrado en la dualidad de dos principios categóricos contradictorios: SI-NO, Yang-Yin. La convocación de los objetos mágicos propone y sintetiza la vida como rito, como la repetición constante y, al mismo tiempo, diversa, de cada uno de nuestros momentos-sicológicos, morales, conceptuales y sensoriales- en niveles incomprensibles: "Todo ello, desde luego, no hace sino aumentar la confusión, pero tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida". (7) Estas palabras están dichas después de que se han arrojado las monedas. En el momento en el que éstas caen se revela el significado temporal de nuestra experiencia; es el momento de convocar, en un instante, la variedad y complejidad de tiempos morales. Del tiempo ritual en el instante se desprenden todas las significaciones que el instante mismo plantea en la novela. Es el único tiempo real en el que se confunden: "el recuerdo con la experiencia" (8), pues la novela nos plantea el rito del tiempo en el sentido de verdad revelada y por ello el enigma de la adivinación se equipara al enigma del tiempo vivencial. Todos los motivos anecdóticos de la novela (la fotografía, el Tiziano, los personajes confundidos, el pasillo, la mosca agónica, la ventana, la playa y el espejo) confluyen en la convocación ritual del instante Amor-Muerte. El misterio que el rito de la adivinación provoca en los personajes es el mismo que el instante provoca en el lector. El instante está hecho de experiencia mental, de la obsesión que

un acto o un momento determinado suscita. Es intelectual y, por ello mismo, es totalmente vivencial y de ahí surge la impenetrabilidad de su develación lógica para nosotros. El instante es tan esotérico como el rito mismo porque, en sí mismo, es un rito "estabilizado en un eterno presente" (9). Elizondo establece la relación exacta de la profundidad misteriosa que pueden tener, y que en la novela logra totalmente, un acto ritual y un acto temporal. En ambos se inmortaliza la intensidad vivencial de la experiencia y, en ambos, lo inexplicable sólo es captado por la creencia de que lo que vivimos es un enigma y, en esta medida, sólo es aprehensible por la fe, por la imaginación, por la memoria y por la prolongación cíclica de la palabra. Si sólo la memoria y el recuerdo hacen posible el eterno retorno de un instante, con su significación sagrada: "¿recuerdas?", sólo la escritura revela la incomprensión de ese enigma y, en la medida en que lo hace arte, lo transformó también en alegoría.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VIII

- 1.- Miriam Allot, Los novelistas y la novela, (Proust: La presencia del pasado), Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 317, (Ensayo).
- 2.- André Maurois, En busca de Marcel Proust, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1961, p. 34, (Austral).
- 3.- Jean Pouillon, Tiempo y Novela, Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 23, (Letras Mayúsculas).
- 4.- Michel Beaujour, La nueva novela europea, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 82, (Punto Omega).
- 5.- René Grousset, Histoire de la Chine, Fayard, París, 1939, pp. 43-44, (Le grandes études historiques).
- 6.- Salvador Elizondo, Narda y el verano, Era, México, 1964, pp. 105-106.
- 7.- Salvador Elizondo, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 10. (Serie del volador).
- 8.- Ibidem, p. 13.
- 9.- Luc. Benois, L'Esoterisme. Press Universitaires de France, París, 1963, p. 21, (Que Sais-Je?).

EL TIEMPO EN LOS PECES.

El tiempo es, junto con el espacio, la dimensión básica de nuestra vida. A través de él recorremos no sólo el ciclo de la vida a la muerte, sino que es ante todo la medida moral de nuestra experiencia. Uno no es igual un día con relación al anterior o al siguiente, por ello es que cada momento de la existencia tiene una significación progresiva íntimamente conectada con nuestro mundo emocional. Es emotivamente como medimos el tiempo valorándolo como experiencia y, más aún, como vivencia. El tiempo como elemento pensado es de una gran complicación, ya que sólo puede ser concebido, con plena realidad, como pasado o especulado como futuro, pues la realidad en el presente es sentida solamente como experiencia. Con esto queremos decir que el tiempo para poder ser reflexionado tiene que trascender su calidad actual. El tiempo presente sólo se vive y de ahí que sólo se recupere por medio de la potencia del alma que es la memoria. La vivencia se recupera por la memoria tal vez con el mismo grado de intensidad que cuando fue vivida, ya que en vez de disminuir, la experiencia se revive con la intención del recuerdo. Como pensaba Proust, el tiempo destruye y la memoria construye y, no sólo eso, sino que agranda la intensidad del recuerdo con la significación que en el presente tiene ya la experiencia pasada. La memoria reconstruye con diversos grados de intensidad, de acuerdo con la importancia espiritual de la experiencia. La memoria, a tra

vés de la concreción del recuerdo, hace posible en nuestra interioridad el mito del eterno retorno. El espacio, en la recuperación del recuerdo, se subordina al tiempo y aparece como consecuencia aprehensible y concretizada de la experiencia anterior. La memoria no es sólo la recuperación de la vivencia, y en este sentido experiencia renovada, sino es una forma de revelación, ya que sólo por la evocación la realidad pasada adquiere categoría de certeza. Es el espacio y su objetiva realidad lo que nos asegura la veracidad del instante. El "aquí" y el "allí" traducen el "cuándo" y el "entonces". Esta recuperación del momento es la certidumbre inequívoca e interior de la experiencia. La "durée" es la prolongación de la seguridad de existir. Es la conversión definitiva que para cada uno de nosotros tiene el hecho de vivir, es el acto de fe espiritual que da validez a nuestra realidad interior. Es lo que Gilson llama "el carácter trágico del instante". (1) La "duración" es la sujeción del hombre al tiempo, pero también es el dominio que el hombre tiene de él. Es la excepcionalidad que la vida individual adquiere al transformarse en unicidad, de la vida subjetiva ante la fuerza aplastante de la realidad. Así, la "duración" se convierte en la afirmación del hombre ante el tiempo. La recuperación del instante, su intensidad emotiva plena es la forma subjetiva de captar la realidad. La vida se hace sensible para nosotros y logramos la captación anímica totalitaria del tiempo y del espacio.

El personaje de Los Peces se halla sumido en la materia profunda de la vida a través de la captación y la invención profunda e intermitente de una serie de instantes significativos para su experiencia. En el tiempo de la novela, el que cuenta es el del despla-

zamiento intenso y brutal de sus sentidos que hace de cada acto la perdurabilidad vivencial del tiempo. El personaje tiene la certeza de que tiempo y espacio son ante todo un hecho de su verdadera experiencia. La acción se convierte en experiencia, ésta en duración y la duración en verdad última de la existencia. El instante es la recuperación del pasado, la actualidad inequívoca del presente y la prolongación del tiempo posterior. La certidumbre que posee --- ella de la vivencia es lo que la hace un ser atemporal que sin embargo se renueva en la sucesión física de cada uno de sus actos: "Es mediodía y comprendo que la hora en que nos encontramos puede sustituirse por cualquier otra forma de mi intimidad". (2) Estas palabras, verdaderamente extraordinarias trazan, al principio del libro, la tónica que lo va a regir, la del tiempo-espacio como forma de experiencia total: sensorial, emotiva, espiritual y racional. Hay, ante todo, una alusión concreta al momento, el mediodía que, referido como parte de tiempo, tiene una objetividad inequívoca real. Sin embargo, inmediatamente se disuelve en la interioridad vivencial de la mujer ante la realidad. El personaje toma el instante como momento físico de tiempo y a la vez le confiere la significación de su propio ser. Confunde el momento con la acción de su sensorialidad interior. El tiempo concreto se hace sujeto de la sensibilidad y se matiza ya no como tiempo sino como voluntad de acción. El tiempo se hace acto y es así como adquiere su legitimidad de experiencia interior. Desde la primera página de la novela se asienta la dimensión trascendente del personaje. El tiempo es el suyo y el espacio se va a conformar por el desplazamiento inagotable de su voluntad. La realidad en Los Peces es, en el mejor de los sentidos, la invención riquísima y totalmente volitiva de este

ser que a cada momento se inventa a sí mismo por la fuerza de la convicción de existir. La captación del mundo es una aventura inagotable en la que se trasgreden las limitaciones de la vida real. El mundo es, así, un reflejo del mundo interior. Cada momento en la novela se resuelve como la unión indisoluble de tiempo, espacio y experiencia. Todas estas manifestaciones del mundo como sensibilidad total para aprehender el "yo", el "aquí" y el "ahora" dan al libro, por un lado, una tónica de presente continuo y absoluto y, por otro, un sentido excepcional de un tiempo absolutamente personal y de un don de la ubicuidad en ambas dimensiones de la realidad. El presente, tiempo constante en la narración, se confunde en momentos con la evocación de instantes que, aunque ya pasaron, tienen vigencia de tiempo real actual. El tiempo se desprende del personaje mismo y así la novela constata una conjunción de tiempos revelados. Tiempo y espacio son una representación de la sensibilidad, la cristalización de los más escondidos estados de la conciencia. El personaje domina la realidad y por ello la novela se convierte en un enigma personal, listo para ser descifrado a cada palabra. Su interioridad adquiere preeminencia sobre lo real y este ser acuático, de tentáculos espirituales, todo lo vive y todo lo niega en función de sí misma. El tiempo no se disuelve ni el espacio desaparece, sino que los dos, en una correlación persistente, hacen de la experiencia la aventura incomprensible y lírica de la vida. Esta novela es, quizá como pocas, una épica freudiana de la subjetividad. Todas las aberraciones, las invenciones, las trasgresiones y las limitaciones de la profundidad de inconciencia y de conciencia, están presentes en ella convocadas por la palabra. A partir de un personaje es como la realidad y sus imperativos, espa

cio y tiempo, cobran existencia como categorías mentales y emocionales. Del personaje y su descubrimiento del mundo emanan las constantes reales. Podemos pensar que en esta novela, como en la obra proustiana, en cada una a su manera, se desmitifica el absoluto categórico del tiempo, como algo irreversible, totalitario y definitivamente objetivo. Los Peces nos declara la subordinación que lo inmovible del tiempo tiene a lo variable y libre de la conciencia. El tiempo se ejerce como un acto totalitario de la libertad. El desplazamiento del alma tiene una autonomía absoluta con relación a la realidad. Los horizontes del ser son tan ricos y variados como cada acto de la pasión y de la imaginación espiritual. El personaje se encuentra simultáneamente viviendo, narrando e imaginando cada acción que es transferencia volitiva en la realidad. Es omnisciente, y el mundo, en relación a su riqueza de acción, resulta frágil y limitado. En la cita siguiente veremos cómo se pasa a un desplazamiento absoluto en tiempo y espacio: "En Roma se atropellan las raíces del mal y de la salvación: son dos actitudes que por ser sucesivas se vuelven automáticas; modos vivos, emocionados, que esconden el pico debajo de las alas. Sobre los montes, hacinadas, las nubes se aústan al servicio. Pero algo me sigue haciendo falta, probablemente el juicio para saber dónde dejé los óvulos durante el siglo XIII". (3) Sabemos de antemano que la acción transcurre en una iglesia romana hasta determinado momento, después en el amplio ámbito de la ciudad-mito. EL personaje conjura en la eternidad del símbolo cristiano que es Roma, la profundidad de las actitudes éticas de bien y mal. Al mismo tiempo se adjudica el bien y el mal como formas de conocimiento total de la moral del ser. Roma y ella se conjugan en una simple complejidad, concreta y

simbólica. La transferencia de la ciudad hacia el personaje se insi-
núa en el estado de conciencia guiado por la voluptuosidad que la
posee. La eternidad de la ciudad sagrada se trasfiere de nuevo al
personaje, al aludir a su sensualidad, al ámbito temporal imagina-
rio del siglo trece, el de supuesta y forzada castidad medieval.
La dificultad de la cita se cifra en la conversión de la ciudad en
el personaje, y en la conversión del instante en tiempo histórico.
La alusión es magnífica y cargada de sentido cultural, ya que el
tiempo y el espacio personales se traducen en tiempo, espacio y
afección de toda la cultura occidental. Lo subjetivo se hace gené-
rico y viceversa; la realidad confluye en el personaje, así como
éste se traslada, mitificándose, a la simbología cultural y moral
de la ciudad mencionada. La conciencia que de la realidad tiene el
personaje es múltiple y se posesiona del espacio y del tiempo rea-
les, trasgredido lo meramente real, en una significación trascendente.
Como señalábamos anteriormente, las distintas potencias del ser:
pensamiento, sentimientos y memoria, en una dispersión lógica, pe-
ro en un orden estrictamente íntimo, ganan la autonomía de la ac-
ción universal y de la plena subjetividad. A esta posesión del
tiempo y a su cambio a voluntad entre pasado, presente y futuro, a
su dislocación constante y a su dispersión como vivencia, es a lo
que llamamos el tiempo mágico, en cuanto que es el tiempo de una
acción que es real porque se tiene la conciencia de ser vivida por
la experiencia. Esta conciencia puede ser real o, como sucede en
esta novela, meramente imaginaria. El tiempo es mágico, ya que es
esencialmente vital y sobrepasa a la realidad objetiva por deseo
potencial del espíritu. La existencia sobrepasa toda trivialidad y
lo que podría ser cotidiano se transforma en aventura ilimitada

del alma sobre el mundo de la realidad. El personaje, además de poseer una libertad total, no sólo domina su relación con la realidad temporal, sino que gracias a él, a manera de Dios, se ordena el espacio. El ámbito de las cosas cobra el lugar que la voluntad les confiere. Lógicamente, el espacio y el tiempo no tienen una realidad objetiva, ni son un lugar y un momento concreto determinados; son el tablero de ajedrez que maneja la conciencia y en el cual cada objeto y cada instante toman su lugar preciso. En el libre fluir de la conciencia hay, sin embargo, un cosmos que existe por sí mismo y que conforma la relación con el mundo exterior. Por más libre que sea el fluir de la conciencia y su dominio de lo real, la perspectiva real y objetiva tiene su fuerza definitiva:

"Existe, sin embargo, un orden y bajo su mirada desfilan nuestros temas porque todo, absolutamente, tiene lugar sobre la tierra".

(4) En estas palabras vemos, como en pocos momentos de la novela, un reconocimiento a la realidad, sus misterios y sus limitaciones. Esta actitud del hombre ante el mundo es la representación ancestral, de índole cultural, de la contemplación y del misterio que significa el individuo y su relación atónita ante la mecánica inaprehensible de la realidad. Esto significa que el personaje ubicuo en tiempo y espacio y presente siempre, se elimina para sobresaltar los fenómenos significativos de su espíritu y de su conciencia para lograr, como individualidad y parte del mundo, una experiencia cósmica de la realidad.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO IX

- 1.- Ramón Xirau, Introducción a la Historia de la Filosofía, UNAM, México, 1968, p. 110, (Textos Universitarios).
- 2.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 17, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 3.- Ibidem, p. 30.
- 4.- Ibidem, p. 45.

EL ESPACIO EN FARABEUF.

"Sólo hay objetos en "la Jalousie"; ningún personaje que pueda ser interpretado mediante una psicología fácil... y no obstante, la presencia obsesionante de esos objetos, la manera en que son vistos, la insistencia y la fascinación que les son propias expresan una presencia humana, sugieren personajes que no existen." (1)

Es verdad que si el tiempo ha sufrido una dislocación en la novela a partir de 1920, no lo es menos que el espacio, como lugar o ambiente real, también ha sufrido una transformación radical. A partir de Kafka, por ejemplo, los lugares son, más que nada, estancias alegóricas, espacios mentales o ámbitos metafísicos o temporales. De acuerdo con la cita de Albérés, por el contrario, sería el espacio el que ha suplido y asimilado dimensiones de la realidad, empezando por la sumisión de los seres humanos a la potencia significativa de los objetos. Esto no quiere decir que los personajes se cosifiquen o desaparezcan literalmente: lo que quiere expresar el gran crítico francés es que a través de la mirada, la contemplación fetichista y obsesiva, y la presencia psicológica que prolongan a través de su presencia, se expresa un nuevo sentido de la experiencia y la acción humanas. Es, sin duda, la tendencia literaria del "nouveau roman" la que hace de los objetos (el espacio) el núcleo medular de la novela. Los escritores de esta tendencia toman el espacio en un sentido variado y múltiple y por medio de

él la novela se convierte en una sustancia viva, activa, en la cual los personajes tienen una perspectiva novedosa del mundo y de su aprehensión. Lo que tratan de dar es la complejidad del universo y de la realidad y usan para ello una nueva geometría cíclica que parte de la mente del personaje-espectador. Butor, uno de los representantes máximos de la citada escuela nos dice: "Pero al tratar estos lugares en su dinámica, cuando se hace intervenir los trayectos, enlaces y velocidades que los unen, ¡cómo se amplía la perspectiva! ¡Y a qué honduras llegamos". (2) Es innegable que estos escritores acercaron la significación del espacio con relación al tiempo y, de esta manera, ambos elementos se unen para dar una relación de doble valor: por un lado, una objetividad fría, matemática; una lucidez de la inteligencia que observa desde una distancia privilegiada y, por el otro, la magia inexplicable de un misterio que no se dilucida sólo con la razón, y el sentido esotérico y oscuro del enigma.

En Farabeuf encontraremos un manejo del espacio similar al de los novelistas antes aludidos; a diferencia de ellos, la novela mexicana transformará el sentido de la pesquisa que los franceses tomaron de la novela policíaca, en una concepción ritual que la acerca más al simbolismo místico del rito en sentido religioso-cósmico. En él predomina más el misterio que la investigación y por ello su novela, plena de influencias orientales, es diferente a las del "nouveau roman". Si hablamos de "investigación" es porque indudablemente la novela de Elizondo, como las del grupo francés, plantean un enigma que puede ser seguido y resuelto usando una técnica de pesquisa. Sin embargo, la objetividad y la lucidez llegan,

en un momento, a ser insuficientes para encontrar la clave del misterio. Por ser "novelas de arte", es decir, basadas totalmente en la fuerza reveladora del lenguaje puro, se asemejan a la novela policial al cifrar su móvil, aunque por técnicas distintas, en lo atónito y subyacente de una realidad no descifrada. "Pero la novela policial recupera las características de la novela auténtica cuando el lector puede libremente detener o continuar su lectura, y la continúa cuando llega a atrapar su interés y detrás del relato percibe una realidad perturbada, cuya clave ni él ni el autor conocen." (3) En la novela policial, no obstante, los objetos se "usan" y no se "revelan", como ocurre en el tipo de novelas antes citadas.

Farabeuf, ante todo, plantea al lector la duda de si realmente existe un espacio objetivo y real. Nunca tenemos la certidumbre de la existencia de un "lugar" concreto en el cual se desarrolla la acción. La confusión acerca del ambiente real es tan definitiva desde el inicio, que el lector desiste de aferrarse a un ámbito concreto. Los objetos que se mencionan, y los posibles lugares donde puede transcurrir la acción, están, desde el inicio, planteados como posibilidades mentales, reveladas por la mente obsesiva de una primera persona que prolonga la acción imaginaria y real de la novela. La manera de manifestar el espacio es totalmente psicológica en el sentido en que el espacio es interior, ocurre y se sitúa en el recuerdo, en la vivencia sensorial y emocional y en la prolongación recreadora del instante. La primera forma de espacio psicológico que se nos presenta es la de la transferencia de los personajes. En la novela existe lo que podríamos llamar una metamorfo

sis múltiple de los personajes, pues su identidad está puesta en duda, ya que, aparte del supliciado, nunca sabemos a ciencia cierta quién habla, quién vive y quién recuerda. La identidad está diluida en cada momento vivencial y la duda de ser uno mismo, o transfigurarse en los demás es la obsesión constante de los personajes y uno de los principales enigmas para descifrarse por el lector: "Perdió entonces la noción de su identidad real. Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo." (4) En esta cita observamos una duda existencial que en la ascensión del misterio, a lo largo de la novela, se convierte en una obsesión demencial: el ser es la imagen y la imagen, excepto la del supliciado, carece de una realidad cierta. Nunca sabemos la identidad real de los personajes, ya que éstos se desdoblán y diversifican alternamente en los demás (las dos parejas, los amantes, el Dr. Farabeuf, la Enfermera). Los amantes sólo tienen identidad cierta en la intimidad del acto amoroso para luego diluirse en la confusión de personajes inciertos. Los objetos mencionados son los que dotan a los personajes de una corporeidad relativa que desaparece cuando esos mismos objetos desaparecen también. Esta carencia de identidad presupone no sólo la transformación de unos personajes en otros, sino, como decíamos, la irrealdad física de seres y espacios concretos. Los apoyos reales se pierden y sólo a través del supliciado y del instante la existencia se confirma en momentos intensos de rito agónico. Así, la fotografía del sacrificado no es sólo la inmortalidad del instante, sino el espacio en que convergen todas las presencias. Ella observa, con mirada amorosa y eterna, las diversas oscilaciones de

los personajes. El Amor y la Muerte (espacios morales), en su expresión, observan la movilidad confusa de los personajes, inciertos en su propia identidad. El cuadro de Tiziano, la representación profana del amor, contrasta con la profundidad trágica de la agonía del moribundo-hombre-mujer-recuerdo. Estos dos aspectos del amor existen: el profano y el divino ritual, representados en la dimensión de un cuadro, plasmación estática del tiempo en el espacio, y en la fotografía, captación dinámica del instante, como conflicto interior, en la mente de los personajes y del autor. El pasillo, la playa, la mesa, objetos concretos que nos remiten general y normalmente a una situación espacial determinada, existen en el ámbito espiritual de los personajes que los evocan y los remueven de acuerdo con sus instantes vivenciales.

Los objetos mágicos, La Ouija y las monedas, se transiguran también en afección mental profunda y dejan a un lado su importancia espacial para trastocarse en parte esencial del rito que es la novela toda. De esta manera, se convierten en el espacio sagrado que va a conformar y a determinar un destino incierto: la inseguridad de la propia existencia. Los objetos mágicos y los supuestamente reales son un reflejo perdido, ilimitado, en el espacio mental de un pensamiento obsesivo: "Hubiera corrido, hubiera tratado de escapar entonces hacia algo ilimitado, extenso, hacia un lugar en que nuestra presencia no fuera sino un punto infinitamente pequeño." (5) En este fragmento observamos cómo los personajes, el amante, suponemos, trastoca el ámbito físico a un ámbito metafísico, mental, que renovado en, "La concreción de la fotografía" (6), quisiera fusionarse con ella en el rito corporal del Amor y de la Muerte. El es-

pacio de los cuerpos humanos es el lugar donde toma efecto el rito del sacrificio y ambos, el hombre y la mujer, lo realizan a través de la concepción oriental de la prolongación eterna de un determinado instante. En el espacio físico se consume un rito, una vivencia y se renueva en el instante un acto pasado. Los cuerpos, pues, son un espacio sagrado que pierde su sustancia natural para encarnar en la veracidad de un espacio moral, transferido en otro espacio lejano y ocurrido en un tiempo también distante. El cuerpo toma la definición de espacio porque el amor, como sentimiento subjetivo y a la vez eterno, precisa de una objetivación. Sin embargo, esta concretización huye del espacio del cuerpo al instante del rito y sufre la mutación temporal. La amplitud del rito convierte al espacio del cuerpo en la dimensión nueva y en alteración definitiva del tiempo, ya que el espacio por sí mismo es inatrapable. Más adelante veremos la trastocación definitiva de espacio en tiempo totalitario: hemos visto cómo en los cuerpos, campos de agonía y de intimidad, se revierte el rito del eterno retorno.

El espacio de la novela, desde un punto de vista técnico, está manejado de manera similar a la forma de captar los objetos que tendría una cámara cinematográfica. Una serie de objetos significativos se van desplazando frente a nuestros ojos y cada uno de ellos se va significando por la importancia que tiene para un momento definitivo. Esta sucesión de objetos se toma, se abandona, se vuelve a retomar para concluir en otro objeto: la fotografía, que es la única, como elemento espacial, que tiene una prolongación temporal. Por eso es que los objetos, diluidos en apariencia en imágenes muy breves, en el momento en que vuelven a ser retomados por la cámara-

palabra, desaparecen como posibles sostenes reales y se configuran en la mente de los personajes, para ser precisados en la del personaje-narrador. Cuando los objetos varios son captados es cuando se EVOCa, constante, la palabra "¿recuerdas?", como la alteración de la existencia comprobable de los objetos mismos. "La inmovilidad no admite dudas." (6), es decir, el espacio es comprobable pero: "No ocupaba lugar en la extensión del tiempo". (7) Lo estático del espacio, lo que existe objetivamente es captado por los sentidos (espaciales también) pero sólo la movilidad del recuerdo o de la cámara fotográfica son capaces de darle significación al estatismo de los objetos. La vista sólo se prolonga a través de la fotografía o de la memoria. El dinamismo de la memoria en la captación equivale al dinamismo de la cámara que rescata, en dimensión de tiempo, objetos destinados a desaparecer en una segunda potencia, la mental, la que sólo se recrea por la significación interior del recuerdo. Al enfocar cada objeto, la memoria lo salva del olvido y sólo de este modo recupera la fugacidad del instante para darle la movilidad heraclitiana de la conciencia: la apariencia es la misma pero la profundidad está alterada porque la imagen ya se convirtió en vivencia. Sólo la cámara y la memoria recuperan los objetos del estatismo y del olvido y les dan sucesión de materia interior. La dinámica de la cámara es, pues, similar a la de la memoria, ya que le dan movilidad a la naturaleza estática del espacio. Esta técnica que hemos descrito anteriormente está perfectamente sintetizada por Robbe-Grillet en las palabras siguientes: "Todo el interés de las páginas descriptivas, -es decir, el lugar que el hombre ocupa en esas páginas- ya no está, pues, en la cosa descrita, sino en el

movimiento mismo de la descripción." (8)

Hemos hablado de la influencia que en Elizondo tiene la concepción china del universo. Esto lo volveremos a constatar en la meditación que el autor hace de la cirugía, la que nos ofrece un punto muy interesante para estudiar el espacio y para ver el mestizaje cultural de Oriente y Occidente que posee nuestro escritor:

ya que la concepción china de la anatomía se funda en el concepto del espacio, mientras que la nuestra se funda en el de tiempo." (9) El sentido ritual de la concepción china, como ya lo hemos dicho, se cifra en el sentido cósmico de que la singularidad es parte del Todo, en el cual confluye siempre. Todo punto tiene un contacto con el Cosmos; creen en el espacio como la ubicación telúrica de la fuerza del Universo. El espacio es, pues, una parte del Todo, que en un momento determinado regresa indefectiblemente al tiempo. En este sentido el tiempo es el futuro del espacio, ya que el objeto participa de un Todo al cual en tiempo determinado se va a reintegrar. Los chinos no tienen, como nosotros, el concepto de la caducidad del tiempo, puesto que lo que existe se reintegra sin la angustia de un tiempo inmediato y devorante a la parte cósmica que le corresponde. En este aspecto, el sentido del presente no existe, sino el de un futuro cíclico al cual el individuo está destinado. En el espacio se cumple el rito y vuelve a su momento cósmico en el tiempo. La Tierra y nuestro lugar en ella son una parte de la eternidad y es en nuestra ubicación en el mundo como logramos la reversibilidad de nuestro ser. Para el chino el espacio no es accidental porque en él se asegura su eternidad: en la unción a la tierra y en la prolongación que la

muerte como futuro nos da. Por eso el supliciado, en su ofrenda agonizante, en el ámbito de su cuerpo se reintegra a la totalidad de un acto de amor, del cual es causa y efecto en el rito del recuerdo.

Llegamos a la conclusión de que en Farabeuf el espacio se convierte en tiempo, porque el "lugar" de la novela es totalmente interior y psicológico. El espacio interior moral se transforma en el tiempo de la vivencia. Hecho que encuentra apoyo en las palabras de Blanchot, que expresan mejor que nada la vitalidad y fuerza literaria y mística de este espacio interior: el espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad y la libre comunicación de una y otra, libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado." (10)

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO X

- 1.- R.M. Albérès, Historia de la novela moderna, U.T.E.H.A., Méxi
co, 1966, p. 304, (La Evolución de la Humanidad).
- 2.- Michel Butor, Sobre Literatura II, Seix Barral, Barcelona,
1967, P. 59, (Ensayo).
- 3.- Boileau-Narcejac, La novela policial, Paidós, Buenos Aires,
1968, p. 24, (Letras Mayúsculas).
- 4.- Salvador Elizondo, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1966,
p. 18, (Serie del volador).
- 5.- Ibidem, p. 108.
- 6.- Ibidem, p. 26.
- 7.- Ibidem, p. 26.
- 8.- Alain Robbe-Grillet, Por una novela nueva, Seix Barral, Barce
lona, 1965, p. 166, (Ensayo).
- 9.- Salvador Elizondo, Op, Cit., p. 149.
- 10.- Maurice Blanchot, El espacio literario, Paidós, Buenos Aires,
1969, p. 126, (Letras Mayúsculas).

EL ESPACIO EN LOS PECES.

Desde el momento en que el novelista post-proustiano va a trasgredir el tiempo cronológico, va a ampliar también, ilimitada mente, las dimensiones del espacio. El lugar físico concreto va a sufrir una serie constante de transformaciones materiales, emotivas, sociales y alegóricas. Los niveles de la dimensión son burlados eficazmente por la prolongación de la palabra que desafía las limitaciones coherentes del espacio tradicional:" nuevo espacio para el novelista o, más exactamente, nuevo encuadramiento que suscita un universo a escala inédita." (1) Esto realmente nos lle va a la consideración radical de que la novela actual busca ante todo ver al hombre, encarnado en su personaje, de una manera distinta. El novelista actual acerca de tal manera a su personaje a una visión de desmenuzamiento total, que éste se sitúa ya no en el espacio sino en los segmentos más nimios, variables, ricos y am- plios de este espacio. Al igual que el tiempo, el espacio va a te ner una serie de intermitencias, de irrupciones y de variaciones que van a tomar la parte por el todo, puesto que estas irrupcio-- nes y escisiones van a ser la dimensión absoluta del ámbito. Esto significa, como en los viajes del Descubrimiento Renacentista que llevó al hombre a otros horizontes, el hallazgo de un universo só lo limitado por la riqueza de la imaginación y de la inteligencia. Puestos en esta ubicación: "A partir de este momento en que lo le

jano se me hace próximo, lo que era próximo asume el poder de lo lejano, apareciéndoseme como aún más lejano." (2) Desde este punto de vista, y según las palabras de Butor y la interpretación que les podemos dar, es el espacio el que se transforma en la medida en que, novelista y lector, lo dotan de una nueva óptica. Es por ello que ya no interesa que los "lugares" sean estrictamente reconocibles desde un punto de vista concreto, ya que el reconocimiento, en el sentido trágico del término, es profundamente espiritual. Es indiscutible que por eso el espacio en la novela actual es una evasión absoluta de la realidad, o bien, un caleidoscopio tan alucinante como infinita de la misma.

En Los Peces, como en los escritores del "nouveau roman", y al contrario de otras novelas contemporáneas, es el espacio el que da sentido al tiempo. El espacio-Roma se inventa en la imaginación desbordada, sustentada en espacios reiterados y diversos, las evocaciones de lugares están detenidos en el tiempo: la figura física de los personajes, la sensualidad insultante del personaje, los parques y las columnas, las estatuas; inmovilidad cíclica de cultura, sorprende, se reitera y da, acompasado por la palabra, un movimiento infinito que es su misma sustancia. A partir de la misma palabra se va inventando, creando y recreando una arquitectura no figurativa sino imaginaria, sólida en el sostén de lugares que no se denotan sino que se connotan: "De esta manera es posible encontrar un descanso en la jornada para medir sobre los templos la distancia que recorren mis pies." (3) En esta cita hay, de principio, una obvia violación del espacio lato y real, que trasgrede a través de una voluntad imaginaria, que se eleva sobre el lugar concreto. La evocación, a más de ser de una fuerte sugerencia volitiva,

nos da, de principio, la connotación que, relacionada con el ambiente físico, va a tener el lenguaje. La palabra, hecha sugestión metafórica, va a medir y a renovar los niveles espaciales. Como dice Robbe-Grillet a propósito de la descripción espacial en la novela de nuestros días: "Pero las líneas del dibujo se acumulan, se sobrecargan, se niegan, se desplazan, hasta tal punto que se pone en duda la imagen a medida que va construyéndose." (4) En esta plenitud desbordada de espacio, en la que cada alusión destruye o cambia la significación del espacio anterior, la fragmentación de los niveles espaciales independientes es la que da la sensación geométrica, aunque dispersa, de un orden. La aparente dislocación de los objetos es en sí misma un orden cíclico mas nunca sucesivo. La dificultad para el lector consiste en esta libérrima sucesión de detalles que sólo guardan el orden interno y sugestivo del creador para dar un espacio verbal. La visión dislocada de los motivos espaciales-todos aparentemente incongruentes- inventa, como en una composición musical o pictórica, líneas y sonidos que, unidos, dan una connotación verbal autónoma ya que el espacio es la escritura. El lenguaje es esencialmente sustantivo y los nombres de objetos, seres, ciudades, personajes y épocas pueblan esta novela, dándole con la magia de la palabra, una riqueza metafórica adecuada para que cada expresión verbal posea su propio simbolismo y tenga equivalencia poética de significado ilimitado. Por eso la palabra en su sentido estricto resulta desesperantemente ilusoria. Hay una total trasmutación de elementos con relación a una realidad reconocible. Desde el inicio de la novela el lenguaje es "metarrealista", es decir, define y sugiere fuera de toda realidad ambiental y lógica; se convierte en potencia estética plena y no descriptiva, es

plenamente estético y sitúa la posible narración en un ámbito irreal, o sea plenamente imaginario y autónomo de las convenciones y apoyos concretos. Por lo tanto el lenguaje espacial, sustantivo, va a subordinar todas las intenciones síquicas y simbólicas de esta acción-revelación.

El primer plano espacial, el único concreto con relación a una realidad más o menos objetiva, y como punto de partida de la narración, es la ciudad de Roma. Es en la Ciudad Eterna donde el personaje va a vivir su supuesta aventura. Este ámbito se va a dislocar en un sin fin de tiempos y, sobre todo, de intenciones emotivas, sensoriales, rituales y racionales y, por ello, no va a servir como apoyo al lector.

Desde el punto de vista emocional, Roma es un reto para realizar en ella un acto de gran fuerza volitiva que rebasa los cánones de una moral heredada; se vive, desde la distorsión de la conciencia, una aventura terrible. Este espacio va a ser, pues, el escenario de un acto que desde el inicio se prefigura como una transgresión del propio ser. Un detalle que nos da la volubilidad espacial y temporal del personaje-yo-mujer es el planteamiento inicial que habla de una contienda. Vemos a lo largo de la novela una retrospección de tiempos que nos sugieren, culturalmente, la época medieval y la renacentista. Roma es historia eterna y una afección espiritual escribe sus más variadas e insospechadas alucinaciones en las más recónditas profundidades de la ciudad. Desde este acto volitivo, tan consciente como inconsciente, tan liberal como reprimido, tan burgués como heroico, Roma va a ser el desplazamiento infinito del mundo moral del personaje: porque estamos en Roma

y Antonio, por un mero accidente, se cultiva bajo el nombre que ofrecen los geranios". (5) Esta cita nos remite a un juego irracional, como tantos en la novela, en que la sensación deleitosa del lenguaje y de la situación evocada, nos da una significación inconsciente y oculta. La sensorialidad es parte inherente de este ser inagotable en la invención de su propio deseo. También nos sugiere, al igual que en otras partes de la novela, que Roma es su cuerpo, connota la expansión ilimitada de sus fronteras físicas. La potencia del pensamiento es tan amplia y rica en símbolos como la ciudad en donde se labró el destino moral de toda una civilización. Roma es la personificación de la pasión interna del personaje: el deseo de desvanecer tiempo y espacio dentro del confín interior. Entre otras muchas connotaciones culturales, posee la de la violencia que por ambición, pretexto político o religioso, o por mitificación de su sentido histórico, ha sido víctima. Los asedios y las agresiones a la Ciudad siempre han sido de una violencia excesiva. En este sentido Roma es la historia de las aberraciones en contra de una cultura y de una religión. Es, más que ninguna otra, una ciudad femenina, origen de una historia tan temporal como espiritual. El erotismo es, ya lo hemos dicho, el móvil cognoscitivo y afectivo del personaje y Roma es sinestesia espiritual de ese erotismo insaciable. Ciudad ecuménica, es, sin embargo, para el personaje, su parte secreta de individualidad. La identificación espacial del personaje con la ciudad se reitera en la identificación de la esencia femenina de ambas. Roma es también "los peces", multiplicidad de instinto y de una variadísima implicación interior. Ambos son desdoblamientos y transmutaciones de la forma moral y

sensorial de aprehensión del mundo: "Me agito, broto en los elementos; en el cielo encajan las torres de la Trinidad de los Montes porque son en sí mismas una erección." (6) La obsesión erótica se desparrama a cada símbolo espacial en que erotismo y vaga religiosidad sensual se dan como forma de total intimidad. También se logra así la mimetización de elementos espaciales en una significación simbólica.

Roma es la Ciudad de Dios y del Demonio, es la transferencia mental del maniqueísmo moral del hombre de Occidente. Los peces, los hombres y el mito de ambos, hechos creencias, la habitan desde tiempo inmemorial. En el capítulo correspondiente analizamos la significación religiosa que posee la novela; por lo pronto sólo veremos la importancia connotativa que desde este punto de vista tiene: "En Roma se atropellan las raíces del mal y de la salvación: son actitudes que por ser sucesivas se vuelven automáticas". (7) En esta cita podemos observar una amplitud de significados otorgados a la ciudad. En primer lugar, tenemos la designación religiosa que Roma posee y la ambivalencia moral que en ella pervive. El personaje trata, como lo vemos en el lugar correspondiente, de invalidar esta mitificación otorgada a Roma por la fuerza de la tradición. El personaje da, al respecto, un juicio que desmitifica este poderío espiritual de la ciudad: actitudes que por ser sucesivas se vuelven automáticas". En esta aseveración se delata un fariseísmo que se relaciona con la dualidad moral que la ciudad representa. La sensualidad que Roma despierta en el personaje legitima todas las audacias, ya que por la experiencia sensorial su jerarquía religiosa-mítico-espiritual queda reducida al absurdo. Si Roma es vigente

como símbolo, lo es precisamente por la nueva textura mítica que adquiere: la de la individualidad y la pasión que le otorga el personaje.

El primer nivel espacial trascendido es pues, la ciudad en su acepción concreta y real. Una vez que esto ocurre, por medio de la posesión del espacio en que deambula la mujer, es de nuevo Roma, ya con significación plural, la que transformada en personaje, va a constituir, junto con las trasgresiones temporales, su ámbito existencial. Roma toma una contextura especial en la vivencia que de ella se tiene y adopta, por derecho, la significación dual de espacio demoníaco y divino, de ámbito interno y externo, de totalidad moral y síquica del personaje.

La unión y confusión de tiempos, espacios y símbolos siempre referidos a la voluntad y acción eróticas se vierten en imágenes con una significación, bien prefijada, o bien atónita, que nos va a introducir, por la sorpresa idiomática, en el enigma espiritual. En y de Roma se expande el personaje para lograr el significado de su vivencia. El idioma no es un simple juego de escritura sino que posee una significación totalmente subjetiva, delirante en ocasiones, pero totalmente veraz como reflejo de una interioridad que proclama la más amplia libertad subjetiva y estética. La palabra es ella misma y su interior, como hemos visto, la creación de una nueva realidad. Por esto el espacio puede ser interpretado como tratamos de hacerlo nosotros, porque es la ficción cristalizada del escritor. El libro tiene por eso una dinámica interior, un movimiento constituido en un nivel plenamente artístico, aunque también cognoscitivo, ya que el personaje tiene una inmersión en la am

plia significación que posee la ciudad objetivamente. Si, como dijimos al principio, la aventura se plantea como una contienda ¿qué más legítimo que la existencia múltiple del personaje a través de un ambiente (Roma) y de su propia vivencia de la certeza de vivir?. La certidumbre de su realidad se gana en esta épica singular por medio de la lógica de lo irracional que, a base de mecanismos interiores, fluidos y anárquicos, transmuta lo fragmentario y objetivo de la vida en la libertad absoluta de la ilimitación de la palabra y la interioridad. Esta mujer-espacio logra por los más variados objetos la designación de su verdadera realidad. Por eso tiempo y espacio se subordinan a la voluntad de un ser eterno y omnipresente: "Quiero decir que vivo la existencia como cosa oportuna, repitiéndome, hasta que por cansancio me fijo en un acontecer que es absoluto". (8) En estas palabras se manifiesta no sólo la esencia subordinada que tiempo y espacio, como medidas limitadas, tienen para ella, sino que rescatan, a través de su omnisciencia, la vivencia subjetiva de una alegoría de la libertad.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO XI

- 1.- Michel Beaujour, La nueva novela europea, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 87, (Omega).
- 2.- Michel Butor, Sobre Literatura II, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 53, (Ensayo).
- 3.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 26, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 4.- Alain Robbe-Grillet, Por una novela nueva, Seix Barral, Barcelona, 1965, p. 166, (Ensayo).
- 5.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 18.
- 6.- Ibidem, pp. 27-28.
- 7.- Ibidem, p. 30.
- 8.º Ibidem, p. 162.

LA DIMENSION DEL LENGUAJE EN FARABEUF.

"¿Te sientes desfallecer? -No, el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado". (1)

"Farabeuf", p.132.

Sabemos bien, Saussure y otros especialistas en lingüística nos lo han reiterado, que: el signo es una entidad psicológica, la unión del significante y del significado. Por otra parte el signo es un elemento de un sistema de signos".(2) Recordemos que el significante es la representación gráfica (la palabra como objeto físico, como convención heredada) y el significado es el objeto que esa convención identifica con una idea del objeto ya de antemano reconocido y clasificado por la mente del lector o del oyente. Así pues, el signo es la unión de lo representante y de lo representado, el objeto traducido a palabra y reconocido mentalmente por el sujeto. En este sentido, y ya literariamente, el signo es la palabra que designa, identifica, representa globalmente y que, obviamente, quiere comunicar algo al lector. Sin embargo, ya convertido en materia y fin de la expresión y de la comunicación artística, ese signo, por la naturaleza estética de lo literario, siempre tiene la libertad plena de una segunda potencia. "Dice" algo literalmente y "quiere decir" algo más literariamente.

Al enfrentarnos a la trascendencia del lenguaje en la novela de Elizondo, sortearemos una serie de complicados problemas que en ella la escritura, lo que más importa sobre todo en la literatura actual, alcanza peculiares grados de dificultad. No sólo posee esa "segunda potencia" que es inherente a cualquier obra de arte, sino que además es profundamente cabalística. Es un lenguaje parabólico, de cifras, que maneja una realidad no objetiva, sino totalmente referido a una realidad propia y misteriosa, en el mejor sentido de la palabra. En la cita que precede este capítulo vemos un ejemplo, apenas cercano a la connotación significativa que toda la novela posee. Ya hemos dicho a lo largo de esta tesis que Farabeuf es la exposición reiterada y obsesiva del ciclo temporal, instantáneo de varias ideas fijas que alcanzan el límite de repetición maniática demencial: amor, muerte, rito, instante y palabra. En la cita vemos reproducidos todos los elementos temáticos sintetizados en la valoración de la escritura. El suplicio, forma sagrada de la agonía y del placer erótico, es la revelación más completa de la comunicación porque reúne elementos analógicos y al mismo tiempo los preserva en su misma identidad. Los significa pero no los revela sino en la trasposición de una metáfora que los une trascendente y cabalísticamente. En la novela las palabras "suplicio" y "escritura" son signos y al mismo tiempo se convierten en parte de un signo totalizador que es la escritura. Tienen un sentido real y simbólico al mismo tiempo, ya que son parte de la realidad mental absoluta que los metamorfosea en concepto y en afección. La comunicación sólo se da a través de la persistencia de estos elementos que son, por decirlo así, los personajes verdaderos de la novela. "La

dramatización de un ideograma" nos da a entender que la cifra total de la escritura es la dinámica misma de toda la expresión. La palabra, igual que el teatro, siempre "representa" algo, destruye las dimensiones de lo meramente real para entrar al mundo de la ilusión. No en vano Elizondo intercala la posibilidad de que todo sea una representación escénica. "El signo", pues, es para él el sistema que ordena y connota todas las posibilidades argumentales para darnos al final el drama de la vida autónoma de la palabra sobre una supuesta realidad. Todo esto naturalmente, no tiene nada que ver, en el sentido "realista" que la novela no posee y toda la comparación hecha por el escritor entre signo, elementos evocados, memoria y realidad, se concentran en un verismo literario que nada tendría que ver con lo objetivo y meramente designante de la palabra, es decir, con su primer sentido. Como dice Foucault, la semejanza se sitúa al lado de la imaginación o, más exactamente, no aparece sino por virtud de la imaginación." (3) El escritor siempre "crea otro lenguaje" que abrigue y cumpla todas sus intenciones expresivas. Es en este aspecto en el que la semejanza literaria y el uso del lenguaje, ya transformado, sólo lo usa establecido como un mero elemento que nunca guardará su significado primitivo.

Ya hemos señalado anteriormente que la materia anecdótica y verbal de la novela parte exclusivamente de la mente del escritor y de su dominio sobre lo lato de la realidad. Por eso, de una manera o de otra, la novela, en el sentido de sobrepasar lo real y darle un significado esotérico y trascendente, tiene una especial visión de los objetos. Esta visión, inmanente, desde la realidad pro

pia de la novela, maneja los objetos desde un punto de vista simbólico en el aspecto en que les da una significación argumental y plenamente literaria distinta. El autor maneja una serie de elementos espaciales limitados y los reitera constantemente. Como ya hemos visto, estos objetos son limitados y siempre implican una significación constante y obsesiva. Por medio de una serie de situaciones temporales y espaciales estos elementos se renuevan en su connotación simbólica ya argumental. Son los mismos pero viven, como si fueran personas, situaciones variadas y constantes, dentro de una dinámica en la que parece que es el narrador-escritor el que cambia de posición. El o los objetos varían la posición constante para lograr, mediante el lenguaje aplicado a ellos, una disposición, interpolación, coincidencia y yuxtaposición de situaciones. Al desplazarse el autor-narrador hacia la totalidad determinante de los objetos, los encauza formalmente, al tiempo que el lenguaje aparece como elemento exterior que los ordena para darles un orden ritual y encomendarles un lugar dentro de la Creación. Así, el lenguaje relativiza y al mismo tiempo totaliza todos los objetos. El lenguaje-objeto, el principal e imprescindible, desmitifica y anula una realidad aparente para ponerla en duda. Todo (lenguaje y objetos) se vuelve un doble proceso antagónico, el de desmenuzar, analizar, apartar, y al mismo tiempo, el de integrar, sintetizar y totalizar por medio de un objeto que es conducido por la sabiduría de la palabra. Esto, indudablemente, es todo un proceso matemático, condicionado por la mente y la palabra del creador. Las vivencias que los elementos espaciales causan son directas y efectivas como la presencia constante de una obsesión. Esto no ocu

rre tanto por la reiteración continua de los motivos, escasos anecdóticamente, sino por la transmisión verbal de esos objetos. El efecto los hace vivencia en el lector, más que por su impulso o afecto emotivos, por la reiteración conceptual de la evocación. La imaginación, que se mueve en campo policéfalo o alucinante, por el horror que causa, es, realmente, no una imaginación en el sentido fantástico de la palabra, sino que es el elemento motriz de la inteligencia. La imaginación es la reserva constante que nutre a la inteligencia de objetos ya transformados en elementos visuales, plásticos, prolongados en la interioridad de la palabra. El autor, así, no limita la perspectiva sino que la amplía distanciándola, ya que ha reprimido el significado meramente literal para transmitirlo como concepto. Por eso el personaje, que ya se ha desintegrado en un ciclo dinámico de desdoblamientos, confusión de identidades y multiplicación de representaciones equívocas, ya no es tal. Queremos decir con esto que el narrador suple las identidades ciertas de los demás y de este modo se convierte en el eslabón entre la historia, que es enigma, y un lenguaje que designa la naturaleza varia del conflicto, pero que nunca, en su recorrido cíclico, lo aclara. El lenguaje, pues, pervive en el enigma mismo. El lenguaje podría ser lo que llamamos "simbólico", ya que siempre guarda en su designación otro significado ulterior. Sin embargo, ese significado no se refiere a otro objeto, ni a que el objeto designado tenga emotivamente una trascendencia singular para los personajes en diversos momentos de la novela, ni tampoco que la identidad de un objeto se altere en la mente de los personajes. El simbolismo de los objetos es totalmente sustantivo, es decir, ellos mismos trascienden su es

pacio y su tiempo, siempre referidos a sí mismos. Con esto queremos decir que los objetos no se significan dependientemente de los personajes, sino que ellos son personajes por su propia identidad y movilidad. La personalidad que un personaje puede tener, la posee el objeto plenamente, ya que tiene sustancia espacial y temporal, sustantiva y no adjetiva. Los objetos son sujetos que ejecutan la acción sobre la pasión de los personajes, por decirlo en lenguaje supuestamente gramatical. La gran cantidad de verbos visuales (observar, ver, reflejar, contemplar, vislumbrar, etc.) que denotan, por un lado, la rigurosidad de captación que puede tener una novela pretendidamente policíaca, espera revelar un misterio y estrictamente sitúa al observador-lector en un plano de investigador cauteloso que va desglosando el desarrollo de los acontecimientos con una minuciosidad y atención guiada por la lucidez del escritor. Es indudable que en la novela policial los objetos tienen una importancia clave ya que por medio de ellos se llega a la consecución de los hechos para aclarar el crimen o el misterio propuesto a lo largo de la novela. Los verbos descriptivos también tienen gran importancia en las novelas policíacas, así como en la que nos ocupa. Sin embargo, a diferencia de las novelas policíacas, la objetividad real no es la que precede la intención literal y semántica de las palabras, sino que aquí, es la mente de un narrador-personaje, la que designa y distribuye la designación de las palabras. A la sorpresa intelectual y al goce de la deducción lógica van a suplantar en Farabeuf la incógnita de lo inexplicable y el asombro de un enigma que rebasa los límites de lo real. En nuestra novela no es la finalidad del axioma policíaco lo que se va a concluir, sino un teorema (verdad que necesita ser com

probada) en los límites de lo esotérico. No obstante, por estar más allá de los límites de la razón, es al mismo tiempo un axioma de valor sagrado. Al igual que en un rito, es una serie de objetos predestinados a la transmutación y a la alquimia de su propia revelación, los que dan origen a la ceremonia. Estos objetos son aquí palabras precedidas por su esencia espacial de objetos y, al mismo tiempo, por su presencia mágica de personalidad ritual variable. La palabra describe el objeto y éste, hecho ya vocablo, adquiere una identidad trascendente de lo meramente objetivo. Una palabra mayor que engloba a los seres-objetos preside el ritual, ésta es la palabra: R E C U E R D A S. Ella destina a cada uno de los objetos su función sustantiva y extra espacial y lo dota de una personalidad ritual en la medida en que ésta es específicamente verbal, cuando signifiante y significado son al mismo tiempo componentes de su signo y lo rebasan en uno diferente y múltiple. Como diría Foucault, se preguntará el lenguaje acerca de su naturaleza enigmática de verbo: ahí donde es más capaz de nombrarlo, de transmitir o de hacer centellear su sentido fundamental, de hacerlo absolutamente manifiesto." (4) En Parabeuf el lenguaje hecho Verbo incita, preside y culmina la ceremonia. La palabra, con su personalidad espacial y temporal propia del objeto que identifica, nos da: "esta visión casi hipnótica de la realidad, en la que las cosas toman su sentido y piden prestada su extrañeza al deseo que en ellas se fija y se manifiesta". (5) "¿Recuerdas?", verbo en presente y en segunda persona, pero enunciado inevitablemente por una constante primera, es el elemento primordial del rito que celebran las demás palabras-objetos. A este tiempo verbal se subordinan tiempos verbales en su mayoría no acabados en su acción como el co

pretérito que es muy frecuente, y gran número de subjuntivos, acción hipotética, sólo posible en un pasado de voluntad casi personal. Después veremos, en un ejemplo, la alquimia efectiva de la acción temporal de los verbos. Ahora examinaremos el efecto meramente connotativo, literario que alcanza un objeto-personaje como es el espejo. Es un objeto que, junto con la fotografía, capta la intensidad y la prolongación permanente del instante vital y mortal cifrado en el rito del recuerdo y del eterno retorno temporal. No sólo refleja la imagen de los amantes y del supliciado, sino de todo lo que presuntamente existe alrededor del o de los protagonistas. El espejo es también lenguaje descriptivo que al mismo tiempo que convoca a los amantes, los diluye en sombras y los desplaza constantemente a otros espacios y tiempos de la memoria:

el hombre miraba fijamente algo que estaba reflejado en un espejo". (6) En esta cita podemos observar cómo se vierte hacia él la aseveración de una realidad vista realmente desde un espacio concreto. La palabra en ese momento tiene, lo que podríamos llamar, una acepción totalmente rigurosa. Está situada en un indicio descriptivo totalmente realista y no da lugar a dudas de la verificación de una imagen real de índole narrativa. Sin embargo, casi inmediatamente después, al seguir una rigurosa relación de los hechos vistos lúcida, y tal vez, policíacamente, el espejo citado, más que un elemento es un sujeto que aunque real, empieza a desvirtuar y a poner en duda la certidumbre y la comprobación de un hecho posible: "¿Ve usted? La existencia de un espejo enorme con marco dorado, suscita un equívoco esencial en nuestra relación de los hechos". (7) El espejo, su metamorfosis connotativa, no sola-

mente se personaliza, sino que al igual que un ser vivo, posee la evidencia suficiente para cambiar su propio significado y el de las cosas y sucesos tanto morales, anecdóticos, como reales que lo rodean.

La vida de la palabra misma ejemplificada en "espejo" logra, en otro momento de la novela, un sentido metafísico existencial que en otro tipo de novela no alcanzaría un objeto. Su acción, el reflejo, la imagen, denomina con la fuerza rotunda de una acción, la certidumbre ya irreal, de vida imaginaria, de fugacidad, de la duda existencial de los personajes que quizás sólo existen en la enajenación instantánea de un reflejo: "¿Y si sólo fuéramos la imagen reflejada en un espejo?" (8). El espejo, única realidad, desintegra, por medio de su instantánea captación, la posibilidad de existencia. La palabra "espejo" designa el problema de la identidad y de la fugacidad temporal del momento tal vez vivido. Nos comunica una simbología relacionada con la comprobación de la existencia misma. Cambia su función física, policial, anecdótica, a la trascendencia de una realidad metafísica.

Por último, analizaremos la fuerza significativa de "espejo" desde un punto de vista ritual, en la que la palabra adquiere otra significación diferente. La potencia ritual del objeto se identifica sobretodo con la misma denotación ritual que tiene la fotografía del supliciado y que también es lenguaje esencial en el rito absoluto de la novela. La representación del objeto-palabra es en este aspecto temporal y eminentemente esotérica. un cuadro que por la ebriedad de nuestro deseo creímos que era real y que sólo ahora sabemos que no era un cuadro, sino un espejo en cu-

ya superficie nos estamos viendo morir." (9) El objeto se da como ámbito del rito mismo pero su singularidad y la elocuencia de su significado están cifrados en la similitud hecha con el cuadro, en el parangón con la fotografía, acto de amor y muerte y finalmente en la aseveración de la continuidad temporal. El espejo, en este caso, nos da una connotación temporal inequívoca. Es el tiempo verbal mismo ya que es la prolongación ritual cíclica del acto erótico-tanático. Es más definitivo que los propios personajes porque es el que los abarca en la realidad literaria. En toda la cláusula es la palabra "espejo" la que da auténticamente el significado acción-pasión de los personajes ya que en él cobra sentido el hecho prolongado del morir. Al mismo tiempo, el espejo se hace personaje al igual que la pareja, pues la realidad del objeto se transfiere a los personajes y sólo así se logra su existencia. La relación sustantiva entre el espejo y los personajes, en igualdad de valor significativo, se da por medio del verbo, presente y semi pasivo que identifica e iguala el valor simbólico de las palabras. En este sentido, como dice Margo Glantz: "... en Farabeuf la escritura es la ceremonia y los objetos su conducto". (10) Hemos visto cómo el espejo tiene, como función verbal, la multiplicidad de valores dentro de la realidad inherente de la novela. Fotografía y espejo, lenguaje visual, están constituidos en revelación múltiple, por la connotación, estímulo y emotividad provocados por la inteligencia semántica de un lenguaje que no se agota sino que se enriquece constantemente. El lenguaje visual que podría limitarse a la función unidimensional de un espejo o de una fotografía se transforma en lenguaje auténticamente ritual que retorna, en su evocación, al

principio simbólico de una eternidad.

Por último, y sintetizando lo anteriormente dicho, haremos hincapié en lo que decíamos al inicio de este capítulo: el lenguaje en Elizondo tiene un ritmo reiterado, sentencioso, cabalístico, incisivo, como el de un libro sagrado. La reiteración, clave para la comprensión del libro, no sólo nos da el ritmo temporal también reiterado de un rito que es la escritura misma, sino que nos prolonga el sentido de la adivinación y la inteligencia que se infiere de toda la novela. El hermetismo es parte del rito, es la prolongación de la ceremonia que el lector, como iniciado, efectúa junto al escritor: "La misma oscuridad de los grandes poetas, el hermetismo de un Rimbaud, de un Mallarmé, de un Valery, afirma la paradoja del develamiento necesario e imposible." (11) En esta cita se nos aclara, quizás, el sentido de la comunicación de un lenguaje "difícil". La palabra más distante es sin embargo la más cercana, pues es la que revive siempre su sentido más inequívoco, más inherente. No puede ser más que Verbo, nace y muere en su amplia realidad total, y como el lenguaje original, habla a los que esperan la libertad de su revelación.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO XII

- 1.- Salvador Elizondo, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 132, (Serie del volador).
- 2.- Michel Foucault, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1971, p. 70.
- 3.- Ibidem, pp. 74-75.
- 4.- Ibidem, p. 101.
- 5.- Ibidem, p. 102.
- 6.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 63.
- 7.- Ibidem, p. 63.
- 8.- Ibidem, p. 83.
- 9.- Ibidem, p. 167.
- 10.- Margo Glantz, Farabeuf, novela mexicana y escritura barroca, Artículo mecanografiado proporcionado por la propia autora. p. 17.
- 11.- Georges Gusdorf, La palabra, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971, p. 69.

VALOR DEL LENGUAJE EN LOS PECES

Al inicio y al final de la novela vemos un signo extraído del I-Chin. Representa el "Calderón", la significación suprema y sintética de la Creación. Es el principio y el límite del Libro de las Mutaciones, la reversión definitiva del mundo como creación, de su inicio y totalidad definitiva. Un signo ideográfico e ideomático chino simboliza toda la amplitud del sentido complejo, indefinible y cósmico de la Creación. Es evidente nuestro afán por penetrar el sentido hermético de una novela que tiene como punto de partida y conclusión el lenguaje como una revelación de y hacia una realidad nueva. Sergio Fernández impone el Calderón como la presencia simbólica de su propio proceso creador. A través del uso nuevo y trascendente de la revitalización de un lenguaje ya explotado en muchas posibilidades creadoras, él lo "crea" (es más justo expresar eso a decir que lo "usa") para darnos la recreación imaginaria de un ser (el personaje- él mismo) que lo abarca Todo. Al igual que el signo chino, él traslada al mundo a una creación en la que impera el sentido consciente, mágico y subjetivo de una nueva realidad. El lenguaje en él (la continuación progresiva de signos) es la síntesis lograda de potencia y acto, de intención y realización. Su uso distintivo del lenguaje es lo que hace de su novela un acto y una obra de revelación. Como en todo escritor, en Sergio Fernández el lenguaje significa el medio, como estructura, tra

dición y forma de cultura heredada, utilizada para inventar una nueva recreación subjetiva y a la vez comunicativa de la realidad y de la vida. Como finalidad, la palabra (la trascendencia del lenguaje y la imposición por sí mismo como elemento creador) representa la sustitución de un nuevo mundo al efecto y fuerza independiente del cual el lector se debe someter. La novedad, cuando surge en literatura y arte es, como dice Lezama Lima: "el surgimiento de una nueva manifestación del hombre en su lucha con la forma". (1) Es también, en este aspecto, como toda obra literaria logra su intensidad original y es, en este sentido también, en el que el lenguaje como elemento y repercusión estética alcanza su liberación para ser considerado como finalidad de toda intención y extensión expresivas. La forma, obviamente, es la representación inevitable que el escritor quiere dar a su contenido interior. El dominio de la forma, tanto en una obra de anécdota concreta, como en una obra temática, sin anécdota visible, es realmente lo que transforma a la palabra en escritura y a la obra literaria en pleno objeto estético. La "forma" es siempre, en cada escritor, la manera de definir, de implicar y, sobretodo, de crear un universo autónomo como representación del mundo. Desde que la literatura existe, ha sido la eficacia del lenguaje la que ha hecho del "poema", en su identificación griega de creación literaria, la creación válida, universal y atemporal, de una realidad revelada por un espíritu que capta el mundo y lo comunica a su manera. Desde Homero vemos la reversión verdadera de vida en literatura por la fuerza interior que da a cada una de sus palabras, las cuales descifran la realidad del mundo griego. El esfuerzo heroico, la reconciliación de los mitos

para significar a los hombres en los dioses, la aventura subjetiva y ejemplar de sus personajes y el asomo racional, antropocéntrico, de una cultura única y sorprendente, llegan, entre muchas otras cosas, a nosotros, por la vitalidad de un lenguaje que aniquiló y al mismo tiempo inició toda una tradición. Todo escritor, en un momento dado de crisis y situación extrema, aniquila una expresión y crea otra por medio del lenguaje, que siempre es para él arcaico y agotado, y a la vez nuevo como el ciclo de la muerte y del nacimiento. Nunca como ahora, en América Latina, se comprende el uso vital e imprescindible del lenguaje como elemento creador. La nueva manera en nuestra novela es hablar por medio de enigmas, de ritos oscuros, de mitos que se invalidan mientras no se descifren, de enajenaciones tradicionales y atávicas, tanto en lo social como en lo político, y de individualidades aisladas en su propio interior como rechazo a un contexto aparente con su mundo. Todos ellos, por medio de un lenguaje específico y distinto, que reviste a un contenido inevitable, cualquiera que éste sea, descubren y definen su espacio y su tiempo. Revisando a Valéry, gran revitalizador del lenguaje, vemos que su concepción de literatura es precisamente a través de la vida propia de las palabras: "La Literatura, pues, no me interesa profundamente sino en la medida en que ejercita el espíritu en ciertas transformaciones, aquellas en las que las propiedades excitantes del lenguaje juegan un papel decisivo". (2)

Los Peces es, precisamente, una obra en la cual la realidad se somete al lenguaje para que aparezca éste como individualidad propia, autónoma, que por medio de su propia revelación se impone como inobjetable e insustituible. En Sergio Fernández, como en Eli



zondo, la palabra inventa a la realidad. El mundo de la palabra crea al escritor. Sin la palabra, sin ese lenguaje vital situado en lo sagrado del Verbo, no existe el escritor, ni existe tampoco el mundo. Es el origen de toda creación y es la denominación particular e imprescindible de la realidad. La palabra en ellos no tiene el peso de un uso general, sino que ambos, sobretodo Fernández, le dan una concepción particular. En esta novela se crea un lenguaje que se encierra en sí mismo. Sergio Fernández usa un idioma que no explica sino que confunde y, de ese aparente caos nace una sustancia expresiva nueva que envuelve al lector para que capte fragmentos de esa realidad. En eso estriba la dificultad para el lector, ya que el lenguaje toma una nueva significación y crea otra naturaleza, totalmente lejana de una realidad objetiva. "¿Quién si los peces nacen para morir cuándo es vigilia?" (3) Esta cita se refiere, sorpresiva y tal vez inconexamente, a la fragilidad de las ruinas como presencia real, pero también a su simbología histórica y poética. No existe nadie para restaurarlas sino los peces, elemento metafórico cargado de sentido revelador como signo cristiano y como perpetuación temporal. Al referirse a ellos el escritor los toma, cabalísticamente, como una metáfora del tiempo, de la existencia cíclica de una realidad histórica que encarna una realidad moral. En ella el lenguaje es aparentemente confuso, definitivamente sorpresivo y fuertemente intelectual, así como igualmente intuitivo. Los peces, como elementos rituales y zodiacales, perecen en la conclusión de una era que se cierra por sus propias carencias y por el sentido final de su signo.

El lenguaje tiene, así, todo un campo de evocación plástica,

histórica y racional donde puede desarrollar ampliamente todo un ámbito de sensaciones y de ideas. Todo un mundo anímico se ve concretizado en la palabra como un espacio de representación coherente que pertenece al escritor y es comunicado al lector que se quiere aventurar al reto de la escritura. Así pues, no sería el lenguaje al servicio de una voluntad de expresión, sino la creación de un lenguaje que al mismo tiempo se adecúa a esa voluntad de expresión y simultáneamente la define.

El poder del lenguaje se manifiesta con gran potencia en esta novela porque el escritor lucha conscientemente para lograr una ubicación por medio de la palabra. Sin embargo, el esfuerzo por condicionar el ámbito de lo expresado, en cada uno de los términos, es sólo un medio para su creación literaria, no un fin. Es decir, las palabras, en su aventura, sostienen la condición fundamental de la novela. La concepción literaria que nos otorga es distinta porque sólo nos ofrece atmósferas, elementos que nos estremecen, pero no el fundamento ubicado de una realidad objetiva. Así, la palabra es la transmisión de un sentimiento, de una sensación o de un pensamiento, pero éstos no llegan a definirse porque el autor lo ha decidido así. Es como un juego en el que un estímulo se continúa en el arrepentimiento del mismo: "...sobre los montes, hacinadas, las nubes se alistán al servicio. Pero algo me sigue haciendo falta, probablemente el juicio para saber dónde dejé los óvulos durante el siglo XIII." (4) En la cita, obviamente, la primera oración debería prolongarse con el nexó preposicional "Pero", sin embargo, la relación anecdótica posible se anula y surge un nuevo significado, brutal por la irrupción de la sorpresa que no tiene

nada que ver con la alusión anterior. Las dos oraciones son de índole evocativa irracional, motivadas, seguramente, por una asociación de ideas que fluye en el pensamiento para dar dos magníficas sugerencias cristalizadas en el lenguaje. Ambas se basan en un ambiente irreal y en una personificación de objetos inanimados o de situaciones temporales que es lo que causa la disyuntiva del significado, sólo posible de interpretar a través de una sugerencia tan libre como la que lo motiva. Las palabras se nos otorgan en la --- transmisión de algo que se nos quiere decir, pero que en el juego literario del escritor se hace difusa la comunicación con la realidad, porque para él la realidad no está sujeta a una forma tangible, sino, por el contrario, la forma verbal la evade. El lenguaje, en este sentido, es vital e individual, tiene la confusión de la sinrazón: la complejidad espiritual de su mundo afectivo tiene la incertidumbre, ya que el tanteo personal es irreproducible, por amorfo, en un lenguaje escrito, determinante como realidad objetiva no existente. El escritor es el traductor de su propio lenguaje. En este sentido, el lenguaje escrito connotativo responde perfectamente al lenguaje interior. Su escritura se fundamenta en la adivinación y el ingenio para un sistema de premonición de palabras.

Otra muestra de este lenguaje condicionado por la fuerza interior del autor, y del personaje, la observamos en la siguiente cita que revela la autonomía de un lenguaje que subordina el sentido estricto de la realidad para transformarla en otro nuevo descubrimiento del ser interior. La transformación de una realidad en otra, conectada por el sentido de la escritura, la vemos claramente: "La actitud va arrastrándose, tropezándose, sumergiéndose has-

ta un punto en que se es por igual inapresable como algunos peces, inconvencible como algunos otros que suspendidos en un fundamento que corre se condicionan por caricias que con los dedos tocan y pervierten la soledad. Pero somos ciertos y de este modo lo que proyectamos va a acontecer." (5) Lo primero que llama nuestra atención es la casi ausencia de los signos de puntuación en párrafo tan largo. El nexo de continuidad no los necesita ya que el pensamiento es tan libre como el lenguaje que lo envuelve. El fluir del lenguaje se corresponde con el fluir interior para dar el impacto de una total soltura. En la representación de "los peces" como elemento connotativo y simbólico, Sergio Fernández nos da el profundo conocimiento que tiene de su autónomo personaje. El lenguaje empleado para definir la actitud que arrastra al ser hacia los abismos del subconsciente hace que éste se revele y se rebelante ante su propia sorpresa. La identidad se confunde con la idealización simbólica de los peces. Es la metamorfosis que el autor les otorga a los nuevos sentidos que responden no sólo a lo táctil, sino a la perturbación anímica y moral del ser. Esto se logra por medio de un lenguaje, que si no es nuevo, en su palabra sí lleva el aspecto original de una nueva expresividad. En la fuerza de esa nueva comunicación se basa para darnos las ideas afines, y a la vez contrarias, del embotamiento que se sufre al pasar de la razón a la actitud sensorial que nos envuelve en la celda de la soledad interior, trascendente, que vive en uno mismo. La obsesión del personaje cautivo en sí mismo la apresa en el curso marcado por las ruedas del tiempo total, para desembocar finalmente en la certidumbre de la Muerte. Esta alquimia de la palabra se debe a la creación

de un nuevo lenguaje que con la vitalidad del signo renovado, da la recreación de un significado totalmente original. Levi-Strauss nos dice al respecto lo siguiente: "Cualquier lenguaje que usted pueda concebir, pues lo propio de un lenguaje es ser traducible, pues si no no sería un lenguaje, porque no sería un sistema de signos, es necesariamente equivalente a otro sistema de signos por medio de una transformación." (6) La transformación por procesos verbales de significación y forma es, indudablemente, lo que siempre hace de un lenguaje una escritura, es decir, la que da al idioma su sentido connotativo y propicio a la confusión que es imprescindible para que la literatura logre sus dos potencias.

Mucho se ha hablado de la conexión obvia, en cierta manera, que Sergio Fernández tiene con el Barroco español. Es verdad que el autor es un gran conocedor, admirador y, en este sentido, asimilador del Barroco del siglo XVII. Tal vez esta asimilación no sea fortuita ni sorprendente en la cultura hispanoamericana, ya que encontró, precisamente en lo antagónico, mágico y confuso de esa forma de vida, su expresión original y auténtica. Como dicen Lezama Lima y Cortázar, el barroco es nuestro punto de partida y nuestra prolongación actual en toda posible inmersión y explicación de la realidad. Cortázar expresa, para definir esta presencia perenne y constante del ser barroco, lo siguiente: "El barroquismo de complejas raíces que va dando en nuestra América productos tan disímiles como la expresión de Neruda, Vallejo, Asturias y Carpentier, en el caso esencialísimo de Lezama se tiñe de una aura para la que sólo encuentro esa palabra aproximadora: ingenuidad." (7) Si él alude especialmente el caso de Lezama, es precisamente porque el

escritor cubano posee la inquietud de lo hermético y de lo misterioso que reside en el desciframiento de mitos propios, de penetrante sentido del pasado barroco y de lo inefable de un lenguaje exuberante hecho precisamente para el desciframiento de su envoltura enigmática. Estas cualidades se concentran perfectamente bien en el autor mexicano que estamos estudiando. Como diría el mismo Lezama también en Fernández existe, inherente, "nuestro señor barroco". Este estilo, que fue más que eso, una forma de vida para España y sus colonias, es la verdadera iniciación de una cultura adecuada a una mentalidad trascendente, absurda, asombrada y asombrosa, que se deriva para nosotros desde la tradición prehispánica. El Barroco, tanto artístico como literario, expresa a la perfección la duda existencial del hombre americano, y por eso mismo, desborda en su forma la lejanía entre el hombre y el misterio del Cosmos. En el ser barroco siempre existe una distancia del hombre con lo rotundo de su naturaleza y con lo disímulo de su realidad circundante, lo cual hace que en él la realidad siempre se presente como absurda o como excesiva. Este fenómeno vital trae como consecuencia una enajenación natural que sólo encuentra su real y definida expresión en la sublimación que es el arte. Esta desproporción es, indudablemente, lo que da origen a una expresión exagerada que presenta las manifestaciones antagónicas de lo hiperbólico: la presencia excesiva del concepto o el exceso reconcentrado del predominio perturbador de la forma. En Lezama y Fernández creemos que se combinan los dos excesos debido al mareo y la fascinación que causa en ellos la búsqueda esotérica de una realidad que sólo se alcanza a expresar y a definir con los excesos de su propia extensión. Así, en Sergio

Fernández se combinan los extremos que a la larga sólo son complementos de una singular unidad: la persecución del Paraíso que nunca pudo develar un ser telúrico (en el sentido de entrañable) sumergido en la profundidad de su ensueño. Esto nos hace formular la pregunta de si Fernández es, en este sentido, un escritor excéntrico a nuestro contexto, o si, por el contrario, es explicable en él. Creemos que todo escritor americano actual, de alguna manera o de otra es barroco, ya que se eleva de una realidad para predecirla mediante formas de conocimiento y de expresión que le son propias. En este sentido cada uno de nuestros autores se sitúa en la tradición. Lezama mismo dice lo siguiente en relación al ser barroco y a su forma de expresión: "Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino pleno, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos modos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, retinado y misterioso, teocrático y ensimismado en sus esencias." (8) Aunque la cita es muy larga, creemos que valió la pena reproducirla entera, ya que la complejidad de la confusión del ser barroco está expresada amplia y barrocamente, también, por uno de sus mejores exponentes.

El lenguaje que usa Sergio Fernández es indudablemente la conjugación de los dos estilos que componen la unidad de la expresión barroca. En él se concentran Góngora y Quevedo unidos por la búsqueda de una nueva expresión que después de trescientos años

los reconcilia. En Los Peces encontramos la fluidez inagotable de la metáfora que sofisticada y engaña a la realidad por medio del exceso y del desquiciamiento del orden verbal: "Roma, cuyas alas frontales se pliegan en sus fundas cuando llega la noche, cambia con el color de su pluma." (9) Esta expresión nos recuerda a Don Luis no sólo por una serie de términos que él usa frecuentemente en la construcción de sus metáforas (alas frontales, plumas) sino por la evasión del sentido que se encubre en un magnífico lenguaje de naturaleza sensorial. Claro que en Góngora este proceso es mucho más extremo, pero en nuestro autor se observa el parentesco con el cordobés en cuanto que la intención es la misma: encubrir la realidad por medio de la fascinación meramente formal que logra la escritura.

La presencia de Quevedo persiste también en la formulación de una serie de expresiones que recuerdan la violencia franca y el degarramiento que presupone enfrentarse a una realidad degenerada en sus bases reales. Quevedo posee un auténtico sentido de lo esotérico combinado con una lucidez cruel que desgarrar la realidad con una denominación compleja pero descarnada. Su lenguaje es cabalístico y difícil y en él se encuentra siempre una honda complejidad de concepto. Citaremos sólo una oración de Los Peces para ver el acercamiento de nuestro escritor con la expresión quevedesca: "Los coches se entrecruzan en la Plaza del Pueblo y pienso que el mejor sitio para descansar es el Cementerio Protestante donde se hallan en bando los cadáveres, ese encuentro amoroso y profuso donde la gelatina de los huesos maneja con amplitud figuras en las cuales jamás lo opuesto es lo contrario, lo que se adorna con es--

maltes y después, con las flores se fija entre las tumbas." (10) El eco de los temas y la expresión quevedesca están latentes en el sentido cruel y escatológico que conjuga los contrastes entre lo efímero y engañoso de la vida y la corrupción inevitable de la muerte. El desencanto como manifestación vital y la alucinación ontológica que causa este engaño -la vida- están presentes en esa "metáfora del concepto"(11) como hace notar acertadamente Margo Grantz.

Vemos, pues, como los extremos aparentes, que más bien son complementarios, se unen en el barroco de Fernández para borrar la semejanza real y crear una nueva expresividad que surge de la construcción interior de la realidad. De acuerdo con Foucault: "A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber sino más bien la ocasión de error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones." (12) Ya la semejanza no puede existir más que a partir de su propia recreación, ya que el mundo, al perder su límite físico, se pierde también en lo infinito de la expresión misma.

Para concluir diremos que en Los Peces culmina la inclinación barroca del autor. Es un barroco arrepentido en cuanto que, aparentemente a destiempo, reproduce la inquietud y la expresión del XVII: la transformación de una realidad que se hurta por huida o por convicción, en metáforas magníficas, ilusionistas, que se presentan como hecho espiritual. La riqueza y vastedad de lo material se conforman, como identificación, con la expresión del mundo

visto en una dimensión extravagante. Por su conexión e inserción con y en un estilo que implica la traducción del mundo en signos verbales y expresiones esotéricas recuerda al mito de Sísifo renovado por Camus, en el que lo aparente domina sobre lo real. Traza la rebeldía del hombre ante la irracionalidad del mundo y busca, eufórica y desesperadamente, el sentido del origen áureo y lejano del tiempo en que la realidad era parte del paraíso de la Creación.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO XIII

- 1.- José Lezama Lima, La expresión americana, Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 161.
- 2.- Paul Valery, El cementerio marino, Alianza Editorial, Madrid, 1970, p. 17.
- 3.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México 1968, p. 77, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 4.- Ibidem, p. 30.
- 5.- Ibidem, p. 42.
- 6.- Claude Lévi-Strauss, Arte, Lenguaje, Etnología, Siglo XXI, México, 1968, p. 133.
- 7.- Julio Cortázar, La expresión americana, Alianza Editorial, Madrid, 1969, contraportada.
- 8.- José Lezama Lima, Op. Cit., pp. 46-47.
- 9.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 22.
- 10.- Ibidem, p. 31.
- 11.- Margo Glantz, Sergio Fernández, Portada al disco Voz Viva de México, U.N.A.M., México, 1969.
- 12.- Michel Foucault, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1971, p. 57.

PARALELISMO ENTRE LAS DOS NOVELAS.

A lo largo de la presente tesis hemos tratado de analizar dos novelas similares y características por su hermetismo, su lenguaje parabólico, su posible analogía en los motivos temáticos y su técnica singular, lo que las hace, en cierta forma, peculiares y asombrosas dentro de nuestra narrativa actual. Sin embargo, habría que preguntarse si ambas son en verdad excéntricas a su contexto y momento, o si en verdad son una consecuencia derivada de una realidad diversa y dispersa en fenómenos sociales y culturales. Este tipo de novelas "no realistas", de acuerdo con una acepción casi figurativa, ya que no reproducen una realidad sensible, objetiva y generalizada, han surgido en toda Latinoamérica junto a novelas que, a pesar de las diversas formas del lenguaje y del uso de la imaginación, son reflejos de una reconocible realidad. La riqueza actual de la novela y la ambigüedad y amplitud de expresión que ella misma ha creado permite una serie de contradicciones y de amalgamas de su proceso y resultado como género y como producto cultural. Aunque las novelas aquí estudiadas sean de minorías y entrañen una dificultad inherente que el lenguaje y la carencia de anécdota les contiene, son, de alguna manera u otra, producto de nuestra realidad. Baudelaire, por ejemplo, en su tiempo fue un típico fenómeno de rechazo ante las formas de vida y de cultura impuestas por la sociedad burguesa que le tocó vivir. La expresó en

la medida en que negó su contexto. La literatura es, pues, índice de una realidad ya sea por adecuación o bien por evasión de ella.

En el caso de Farabeuf y Los Peces nos encontramos ante un fenómeno de rechazo de los escritores ante el acondicionamiento cultural de nuestra sociedad post-revolucionaria. Después de los años cincuentas se ha pretendido hacer creer en una divulgación más o menos uniforme de cultura y se ha creado un público lector y consumidor de novelas. La literatura, como cualquier producto, se ha difundido, pero sin embargo, este público que no es tampoco popular, es producto problemático de una pseudo-cultura que sólo admite parte de la realidad, la más aparente, fácil y objetiva. El lector que se acerca a la visión que de nuestra burguesía dan Fuentes o José Agustín, encuentra una muralla en el momento que decide acercarse a Fernández o a Elizondo. El aislamiento que tienen estos escritores con relación al público es un fenómeno de acción-reacción. El público, cada vez más amplio, es sin embargo más limitado para una captación meramente estética, pues se vuelve masivo y busca una literatura de acción, dinámica, que le refleje y que le otorgue una comunicación fácil. El público se aleja de la mentalidad del creador y éste reacciona con el rechazo y el hermetismo absolutos. Esta distancia es uno de los fenómenos particulares de los niveles de incomunicación. Es uno de los rasgos morales típicos a los que ha llegado la sociedad de consumo en su momento climático. El repudio del público se manifiesta hacia obras que presentan una complejidad temática, lingüística, o la abstracción íntimamente ligada a una subjetividad excesiva, cerrada en su propia incomu

nicación. El creador responde a esta acción con una escritura cabalística, retorcida e indescifrable en su sentido literal.

Ante esta situación como realidad general, la novela actual, la que pertenece a esta clasificación de hermética, ilimitada y abierta en su complejo lenguaje, ha perdido su carácter épico comunitario y se ha transformado en el portavoz de una minoría intelectual. Como dice Pizarro de esta tendencia: "Sus obras son importantes precisamente porque expresan, bajo una forma conceptual, literaria o plástica, el máximo de conciencia posible del grupo a que el autor pertenece". (1) La intención épica se desvanece ya que la novela, casi lírica en prosa, manifiesta la conciencia subjetiva del escritor y su grupo reducido y se aleja premeditadamente de la cultura de masas y se niega a reflejarla. El escritor es consciente que el gran público no busca ya la función catártica de la verdadera cultura, la de la conciencia del reconocimiento en el mensaje artístico del creador. "Consideremos en primer lugar la cultura de masas. Se trata de un consumo devorador, a una escala gigantesca. Vive de comer, de destruir el arte, la literatura pasada, los estilos." (2) Además es innegable que ambas novelas representan no sólo a una élite intelectual y cultural, sino que en su momento son, por sus propias características, representativas de nuestra literatura de vanguardia, adelantada en sus fórmulas temáticas y lingüísticas a la expresión de otro tipo de novelas menos complejas interiormente. Este es un fenómeno correlativo: "En cuanto a la cultura de la élite es un arte experimental, de vanguardia, una literatura de vanguardia, inaccesibles irreductibles a la cultura de masas, pero ajenos a la cotidianidad". (3)

Nuestras novelas no sólo se asemejan en cuanto a fenómeno social creativo en nuestra sociedad de consumo, sino que en las dos observamos, como lo hemos hecho notar a lo largo de nuestro trabajo, una serie de similitudes técnicas, temáticas y de actitud. Sintetizaremos comparativamente los elementos manejados por los dos novelistas. Empezaremos por un elemento que en ambos causa gran sorpresa e inquietud al lector: el tiempo. En las dos novelas hay un manejo arbitrario del tiempo cronológico, a tal punto que esa dimensión se anula y sólo existe una concepción subjetiva del elemento temporal.

En Farabeuf la intensidad del instante como tiempo vivencial y ritual es el eje temático y técnico de toda la narración. El tiempo obsesivo es generalmente la coincidencia simbólica de Amor y Muerte y la duración de ese instante perpetuado en la memoria es la eternidad de la experiencia cifrada en esta dualidad: "¿Recuerdas..?"

Sí, un segundo... (4)

En Los Peces hay una intemporalidad disuelta en el tránsito obsesivo de una mujer que crea sus propias medidas vitales. El tiempo cronológico desaparece ya que el personaje es en sí misma Tiempo. Ella marca todas las medidas de la realidad y el mundo como creación se subordina a su propia movilidad y transcurrir: "Pero, ¿qué importa todo ello si el infinito es de una futura, de una inmoderada tradición? ¡Qué ilegal es el tiempo!" (5). En su propia concepción del tiempo se sintetizan y se reiteran moral, conceptual y vivencialmente las experiencias y reflexiones que el personaje tiene de él.

El espacio es igualmente arbitrario y anulado por los novelistas en la medida en que los objetos y los lugares son reiteraciones concien--ciales de los propios personajes.

En Farabeuf los objetos como tales no existen. Todos poseen un ilusionismo fetichista, ritual, que los transforma en espacios temporales, dotados de significación vital y concentrados en la solemnidad de un instante evocado obsesivamente: "Y sin embargo los amantes paseaban por la playa deleitándose en esa soledad que provoca la inminencia de un hecho terrible" (6). La playa, un espacio determinado, tiene ante todo la función de ser un ámbito moral equivalente a la soledad. En la novela es un espacio evocado para complementar la intensidad y la veracidad de una vivencia experimentada sólo en la realidad hecha instante.

En Los Peces el espacio físico, Roma, es parte anecdótica y simbólica de la realización de una experiencia tan aparente como real. Es la sensorialidad excesiva del personaje la que obliga al espacio y a los objetos a transitar a través de su propia experiencia y ubicuidad. El espacio se transfiere del personaje a la realidad y es su capacidad volitiva la que determina las verdaderas medidas de la realidad. "¿A qué actitud deberé responder? ¿A cuál si yo soy el espacio por donde se entra a un sitio los días primeros de los años y luego cada mes?" (7). La religiosidad, elemento temático que encontramos en las dos obras tiene, sin embargo, en cada una de ellas una intencionalidad y una función distinta. En las dos es parte inherente de una concepción del mundo integrada como elemento estético y dinámico dentro de la narración y la veracidad novelada.

Elizondo la toma como parte ritual de un momento supremo. El acto de morir y el acto de amar pertenecen a la liturgia de una experiencia ansiosa, de sentido trascendente, que le va a dar sentido eterno a una experiencia momentánea. La coincidencia entre el supliciado y los amantes hacen que el acto amoroso tome la complejidad significativa de un ritual. La perduración de un acto subjetivo se convierte en un acto supremo repetido catárticamente por una pareja que lo convertirá en ejemplar: "Estaba claro que se trataba en todo esto de una ceremonia secreta." (8). Lo íntimo del acto de amar se complementa con la acción redentora de un sacrificio que se renueva cada vez que es contemplado en la coincidencia de un acto tan renovado como eterno.

En la novela de Sergio Fernández la religiosidad tiene un sentido diametralmente opuesto. Es ante todo el sentimiento contradictorio hacia el fuerte peso que la tradición moral occidental significa. El sentimiento religioso se vive y se rechaza como herencia cultural. En la Ciudad de los Papas se vive contradictoriamente la reflexión irreverente pero temida de un sacrilegio. Al mismo tiempo la magnificencia religiosa es parte de la experiencia sensorial de un ser que medita eternamente las fuerzas activas del Bien y del Mal. Roma es la afección moral de un pecado y un arrepentimiento que en el fondo nunca se realizan: "Encajada en la mayoría de estas razones Roma cuenta nuestro pecado cuando al aire sacan la pastilla cuyo olor se disuelve en la menta". (9). La religiosidad es un ambiente, un sentido, la divagación de la Historia de la Fe confundida con la trascendencia íntima de un acto subjetivo que se desea como transgresión para mitificar la rebelión del hombre ante su preocupación moral.

El último elemento estudiado como núcleo temático en las dos obras es el erotismo. Aunque las dos novelas tienen en él uno de los resortes causales en su concepción, los autores lo usan de forma distinta.

Para Elizondo es parte inherente del ritual ya que es uno de los polos motores de la existencia. Sin embargo, no existe como manifestación individual sino que es parte del ciclo renovado de una experiencia litúrgica. Participa de la intimidad y ejemplaridad de un acto ritual y por ello es semejante a la muerte, con la cual se le asocia indefectiblemente. Es más, para la novela sólo tiene sentido en cuanto que su intensidad es comparable a la vivencia extrema de la agonía. Se renueva ritualmente al asociarse con la contemplación de un sacrificio generoso que confunde el dolor con el placer. La conjunción de Amor y Muerte son la totalidad del clímax sagrado del instante: "¿Recuerdas aquella emoción llena de sangre? ¿Recuerdas aquel rostro en el paroxismo de cuya visión tu cuerpo se hizo mío?" (10).

Sergio Fernández maneja el erotismo como eje de todos los elementos anecdóticos. Es por medio de él como se afirma todo el transcurrir de la historia. El erotismo es, además, la forma mediante la cual el personaje se reafirma en su realidad. La sensorialidad de toda la novela está cifrada en el impulso erótico que es fuerza de conocimiento y fuerza de vida. La existencia se confiesa y se extrovierte por el ímpetu desbordado del sentido: "Así y todo la impresión es inversa; huele a sudor de axilas y en la claridad del día vago de norte a sur manoseando, con delito, mi cuerpo." (11). El erotismo es tan determinante en Los Peces que

no solamente se transforma en personaje, sino que es la fuerza que compulsivamente guía la propia palabra.

Es interesante observar y determinar que aunque las dos novelas son de minorías y que implican gran dificultad en su lectura, existen entre ellas una diferencia básica en cuanto a su propia estructura e intención. Farabeuf, como ya habíamos expuesto anteriormente, tiene, en cuanto a la ascensión climática de su motivo anecdótico, una similitud con la novela policíaca. El misterio en la novela consiste en que el lector sólo adivina, a través de un acto de amor y muerte, la posibilidad infinita de una serie de hechos posibles y altamente atractivos para ser descifrados. Nunca sabemos si todo es una representación en un teatro para dementes, la intriga de un sacrificio cometido en Pekín y observado por un europeo, la consecución de un acto quirúrgico, o la muerte en éxtasis de dos amantes identificados con la agonía del supliciado. Elizondo nos da, retándonos constantemente, la apertura infinita de una intriga con mil posibilidades. El libro, en vez de calmar, aumenta la tensión de un misterio cada vez más inaudito. Lo subjetivo y confuso de los posibles elementos reales hace que la atención del lector, igual que en una novela policíaca, vaya en aumento. En este sentido es una novela mucho más comunicativa y abierta para el lector que sepa interiorizar y hacer, según su necesidad, totalmente suyos los acontecimientos. Tal vez por ello la novela de Elizondo ha tenido mayor aceptación entre el público lector.

Los Peces es, sin embargo, una novela que desde su inicio traza una anécdota y aunque la disimula, equivoca, varía y disfraza, ésta sigue siendo la misma. En ella, por ejemplo, no hay la me

tamorfosis y encubrimiento múltiple de los personajes que existe en Farabeuf. El personaje inicial, la mujer, sigue conservando su identidad a través de los mil incidentes causados por el lenguaje. En Los Peces el sentido de la revelación y del asombro se da únicamente por medio del lenguaje mientras que en Farabeuf se da por medio de lo insólito y renovado de la intriga. En la obra de Fernández nunca se llega a una confusión verdadera de elementos porque la identidad de ellos están preservados por la vitalidad insaciable del personaje. El tono de la historia hecha lenguaje se conserva de principio a fin. En la novela de Elizondo el sentido de la intriga y del misterio a descifrar alcanza los límites del delirio. El lector de Los Peces, al encontrarse con una historia tan unívoca y objetiva anecdóticamente, no logra hacerla suya en cuanto a una serie de posibilidades de interpretación. No logra, como en Farabeuf, trascender imaginativamente la vicisitud de la historia. Al tratar de hacer esto, tomando en cuenta la anécdota y no el lenguaje, se queda en la novela misma, que se ofrece más críptica y cerrada que Farabeuf.

Al establecer las diferencias entre las dos obras, asentaremos de nuevo que la novela de Elizondo nos otorga una concepción del mundo arraigada entre las concepciones filosóficas de Oriente y de Occidente, acerca del tiempo y del espacio. Su novela confronta las diferencias históricas entre los dos mundos. Su obra tiene, en este sentido, una honda preocupación meramente intelectual en la cual se revela su formación y su visión dialéctica de nuestra cultura enfrentada al tradicional estatismo oriental. Sergio Fernández crea una novela en la que todas las preocupaciones del es-

critor se diluyen en una tónica sensorial que avasalla y sintetiza la visión religiosa, cultural e histórica. El lenguaje se impone a las preocupaciones intelectuales y, aunque las revela, sólo lo hace a nivel subjetivo. En Los Peces no se patentiza, como en Fara--beuf, una concepción filosófica-histórica de la realidad. Sin embargo, Sergio Fernández parece decirnos, también en un ciclo dialéctico interior, que en la vida todo está consumado y que nosotros, como el personaje-escritor, lo que hacemos es reinventar la vida misma desde nuestra propia intimidad.

Al principio de este capítulo consideramos a las novelas estudiadas como herméticas y de minorías dentro de nuestro contexto cultural. Sólo diferenciaremos su origen e inserción dentro de nuestra novela. Si las dos conservan diferencias fundamentales en cuanto a concepción del mundo, es natural que las dos tengan fuentes diversas.

Elizondo tiene una indudable relación con los novelistas franceses de la llamada "nueva novela". De ellos toma la técnica de presentar aparentemente abolidos los sucesos anecdóticos para concentrarlos en algún motivo obsesivo reiterado. También de esta escuela es el uso de verbos que se refieren a medidas espaciales o temporales, así como el aparente estatismo del sujeto en relación a los objetos significativos. De estos escritores es también la presentación de los sucesos ligados paralelamente al análisis obsesivo y lúcido que trata de verlos como parte de un rompecabezas que, sin embargo, no tiene un esclarecimiento lógico. La indagación de los hechos que nunca se resuelve objetivamente a pesar del gusto y relación que en ella hay con la novela policíaca.

Sergio Fernández, sin embargo, es un escritor en el que se pueda rastrear y reconocer la mejor tradición de la novela española. Ya señalamos su indudable barroco renovado, partiendo de la violentación del lenguaje que una vez hicieron Góngora y Quevedo. El erotismo y la extroversión, violenta y tímida a la vez, de la más escondida sensualidad, halla sus antecedentes en Valle Inclán y en esa bellísima novela de la represión que es La Regenta. Ocioso tal vez resultaría mencionar la ambivalencia rebelde, satánica y magnífica que sobre la naturaleza del Bien y del Mal nos reveló hace más de cuatrocientos años La Celestina. Todo el erotismo y su contención moral, su vivencia y arrepentimiento son parte indudable de la gran literatura española. Sergio Fernández es un profundo conocedor de su tradición y la manifiesta y la asimila, renovándola, en su novela.

Para concluir sólo quisiéramos hacer una reflexión final que concentra nuestra síntesis crítica acerca de las dos novelas. Curiosamente, y aunque la anécdota en ambas se disuelve en un núcleo narrativo que sólo se apunta y nunca se resuelve, en las dos el propósito imaginativo del escritor sobrepasa a la propia historia. En esta dislocación del orden narrativo, desviado por la divagación de los personajes hacia sus obsesiones, está, sin embargo, la presencia abolida y mitificada de los personajes: la pareja, la mujer, todos ellos héroes de una historia inexistente. En las dos, coincidentemente, la función épica del reconocimiento colectivo se aniquila y las dos revelan la vigencia plenamente moderna de la heroicidad solitaria.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO XIV

- 1.- Narciso Pizarro, Análisis estructural de la novela, Siglo XXI, Madrid, 1972, p. 21.
- 2.- Henri Lefebvre, Literatura y sociedad, Martínez Roca, Barcelona, 1969, p. 121.
- 3.- Ibidem, p. 120.
- 4.- Salvador Elizondo, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 42, (Serie del volador).
- 5.- Sergio Fernández, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, p. 99, (Nueva Narrativa Hispánica).
- 6.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 112.
- 7.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 31.
- 8.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 121.
- 9.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 87.
- 10.- Salvador Elizondo, Op. Cit., p. 102.
- 11.- Sergio Fernández, Op. Cit., p. 71.

B I B L I O G R A F I A G E N E R A L

- Adoum et al., Panorama actual de la literatura hispanoamericana, Fundamentos, Caracas, 1971.
- Allot, Miriam, Los novelistas y la novela, Seix Barral, Barcelona, 1968, (Biblioteca Breve).
- Anónimo, El Libro de los Muertos, Clásicos Bruguera, Madrid, 1972, (Tesoro Literario).
- Auerbach, Erich, La representación de la realidad en la literatura occidental, Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- Baquero Goyanes, Mariano, Estructura de la novela actual, Planeta, Barcelona, 1970.
- Bataille, Georges, El Erotismo, Sur, Buenos Aires, 1960.
- Bataille, Georges, Las lágrimas de Eros, Signos, Buenos Aires, 1968.
- Baudelaire, Charles, Petits Poèmes en Prose, Garnier, Paris, 1962.
- Beaujour, Michel, La nueva novela europea, Guadarrama, Madrid, 1968, (Punto Omega).
- Benoist, Luc, L'Esotérisme, Presses Universitaires de France, 1963, (Que sais-je?).
- Blanchot, Maurice, El espacio literario, Paidós, Buenos Aires, 1969, (Letras Mayúsculas).
- Blöcker, Günter, Líneas y perfiles de la literatura moderna, Guadarrama, Madrid, 1969, (Punto Omega).
- Boileau-Narcejac, La novela policial, Paidós, Buenos Aires, 1968, (Letras Mayúsculas).

- Boisdeferre, Pierre de, Metamorfosis de la literatura, Guadarrama, Madrid, 1969, (Punto Omega).
- Bradley, David G., Las religiones en el mundo, Mediterráneo, Madrid, 1967.
- Butor, Michel, Sobre Literatura, Seix Barral, Barcelona, 1960, (Biblioteca Breve).
- Castagnino, Raúl H., Tiempo y literatura, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, (Enciclopedia Literaria).
- Elizondo, Salvador, Farabeuf, Joaquín Mortiz, México, 1966, (Serie del Volador).
- Elizondo, Salvador, El grafógrafo, Joaquín Mortiz, México, 1973, (Nueva Narrativa Hispánica).
- Elizondo, Salvador, El hipogeo secreto, Joaquín Mortiz, México, 1968, (Serie del Volador).
- Elizondo, Salvador, Narda y el verano, Era, México, 1964.
- Elizondo, Salvador, El retrato de Zoe y otras mentiras, Joaquín Mortiz, México, 1969, (Serie del Volador).
- Etiemble, Conaissons-nous la Chine?, Gallimard, Paris, 1964.
- Fernández, Sergio, Los Peces, Joaquín Mortiz, México, 1968, (Nueva Narrativa Hispánica).
- Fernández, Sergio, Los Signos perdidos, Compañía general de ediciones, México, 1958, (Ideas, Letras y Vida).
- Fernández, Sergio, En tela de juicio, Joaquín Mortiz, México, 1964, (Serie del Volador).
- Fernández, Sergio, prol. Margo Glantz, Disco Voz Viva de México, U.N.A.M., México, 1969.
- Fernández Morenó César, América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1972, (Serie América Latina en su cultura).
- Forster, E.M., Aspectos de la novela, Universidad Veracruzana,

- Xalapa, 1961, (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras).
- Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1971.
- Frazer, George J., La rama dorada, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Freud, Sigmund, El porvenir de las religiones, Iztaccíhuatl, México, 1952.
- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana, Joaquín Mortiz, México, 1969, (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- Fuentes, Carlos, Tiempo mexicano, Joaquín Mortiz, México, 1972.
- Glantz, Margo, Farabeuf, novela mexicana y escritura barroca, Artículo inédito.
- Goytisolo, Juan, Problemas de la novela, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- Granet, Marcel, La civilización china, U.T.E.H.A., México, 1959, (La Evolución de la Humanidad).
- Granet, Marcel, El pensamiento chino, U.T.E.H.A., México, 1959, (La Evolución de la Humanidad).
- Grousset, René, Histoire de la Chine, Fayard, Paris, 1939, (Les grandes études historiques).
- Gusdorf, George, La palabra, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Edición Revolucionaria, La Habana, 1966.
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1959.
- Kogan, Jacobo, Literatura y conocimiento, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, (Enciclopedia Literatura).
- Lalou, René, Le roman français depuis la guerre, Presses Universitaires de France, Paris, 1966, (Que sais-je?).

- Lawrence, D.H. y Henry Miller, Pornografía y obscenidad, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, (Ensayos).
- Lefebvre, Henri, Literatura y sociedad, Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- Lévi-Strauss, Claude, Arte, Lenguaje, Etnología, Siglo XXI, México, 1968.
- Lezama Lima, José, La expresión americana, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- Lukacs, George, Ensayos sobre el realismo, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1965.
- Lukacs, George, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1967.
- Lukacs, George, Teoría de la novela, EDHASA, Barcelona, 1971.
- Marcuse, Herbert, Eros y Civilización, Joaquín Mortiz, México, 1968.
- Miliani, Domingo, La realidad mexicana en su novela de hoy, Monte Avila Editores, Caracas, 1968.
- Morán, Fernando, Novela y semidesarrollo, Taurus, Barcelona, 1972.
- Pichon, Jean-Charles, El hombre y los dioses, Bruguera, Barcelona, 1970.
- Pingaud, Bernard, La Antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, (Estar al día).
- Pizarro, Marciso, Análisis estructural de la novela, Siglo XXI, Madrid, 1970.
- Pollman, Leo, La nueva novela en Francia y en Iberoamérica, Gre dos, Madrid, 1968, (Biblioteca Románica Hispánica).
- Pouillon, Jean, Tiempo y novela, Paidós, Buenos Aires, 1970.
- Poulet, Georges, Mesure de l'instant, Plon, Paris, 1968.

- Ramacharaka, Yogui, Bhagavad Gita, Kier, Buenos Aires, 1969.
- Rest, Jaime, La novela tradicional, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, (Enciclopedia literaria).
- Robbe-Grillet, Alain, Por una novela nueva, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- Rojas, Fernando de, La Celestina, Espasa Calpe, Madrid, 1963, (Clásicos Castellanos).
- Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela Hispanoamericana, Gredos, Madrid, 1953, (Biblioteca Románica Hispánica).
- Torre, Guillermo de, Claves de la literatura hispanoamericana, Taurus, Madrid, 1965.
- Tzvetan, Todorov, Literatura y Significación, Planeta, Barcelona, 1971.
- Valèry, Paul, El cementerio marino, Alianza Editorial, Madrid, 1970.
- Vargas Llosa, Mario et al., Jorge Lafforgue, Nueva Novela Latinoamericana, Paidós, Buenos Aires, 1969, (Letras Mayúsculas).
- Xirau, Ramón, Introducción a la Historia de la Filosofía, U.N.A.M., México, 1968, (Textos Universitarios).