



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

“Hacia una estrategia del discurso: de *La invención de Morel* a *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf o la crónica de un instante*”

Idónea Comunicación de Resultados que presenta:

Ana Laura Romero Pérez de León

Matrícula: 2183801347

para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Teoría Literaria)

Directora:

Dra. Rocío del Alba Antúnez Olivera

Jurado:

Dr. Juan Manuel Berdeja Acevedo

Dr. Daniel Arturo Samperio Jiménez

Iztapalapa, Ciudad de México, febrero de 2021

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia
y Tecnología (Conacyt)

Agradecimientos

En medio de uno de los momentos más dolorosos de la historia de la humanidad tengo mucho que agradecer...

Agradezco en primer lugar a mi familia y amigos por seguir conmigo, por acompañarme y apoyarme incondicionalmente.

Agradezco a Lluvia, Érika, Elian, Carmen, Amisadai y Andrés, mis amigas y amigo de la maestría, por su cariño y apoyo en todos los momentos difíciles que nos tocó vivir juntos.

Agradezco a Rose Corral por seguir siendo mi ejemplo y por ayudarme a conseguir lo que yo pensaba imposible.

Agradezco a Rocío Antúnez por acompañarme y confiar en mí desde el principio.

Agradezco a Laura Cázares por su cariño, por los libros y por brindarnos, a mí y a La Dimensión, un lugar seguro.

Agradezco a Gustavo Illades por todas las preguntas que me ayudaron a hacer crecer este trabajo.

Agradezco a Juan Manuel Berdeja y Daniel Samperio por escucharme, por sus lecturas cuidadosas y por sus generosos comentarios.

Agradezco a Mayuli Morales, César Núñez, Juan Pablo Muñoz, Freja Cervantes, Alejandro Higashi, Guadalupe Correa y Ricardo Torres por enseñar desde el corazón.

Agradezco también a la Universidad Autónoma Metropolitana por darme la oportunidad de ser parte de esta maestría, a la Biblioteca Daniel Cosío Villegas por permitirme acceder a su acervo durante la realización de este trabajo y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por brindarme la beca que me permitió dedicarme por completo a esta investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. ...LITERATURA, CINE, LITERATURA.....	4
LA DINÁMICA EN LA HISTORIA DE LA RELACIÓN ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE.....	4
EL CINE Y <i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i> (1940)	9
LA COMPLICIDAD ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE EN <i>EL AÑO PASADO EN MARIENBAD</i> (1961).....	12
EL CINE Y <i>FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE</i> (1965).....	15
<i>DÉJÀ VU</i>: DE <i>FARABEUF</i> A <i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i>	19
CAPÍTULO II. VOCES NARRATIVAS Y SU CONCIENCIA DEL TIEMPO	25
EL NARRADOR Y SU FOCALIZACIÓN EN <i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i>	25
DISTINTOS NARRADORES Y TIEMPOS EN <i>EL AÑO PASADO EN MARIENBAD</i>	34
LA MULTIPLICIDAD DE VOCES EN <i>FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE</i>	38
CAPÍTULO III. SÓLO AQUÍ Y AHORA: ESPACIO, TIEMPO E IDENTIDAD.....	46
<i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i>: EN LA ISLA VILLINGS	46
<i>EL AÑO PASADO EN MARIENBAD</i>: LA CAMINATA POR LOS CORREDORES O TRANSFORMAR EL LUGAR EN ESPACIO	55
<i>FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE</i>: EN LA CASA 3 RUE DE L'ODÉON	65
CAPÍTULO IV. ESTRATEGIAS DEL DISCURSO	74
<i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i>: LA DUDA, LA SOBREIMPRESIÓN Y EL PASADO MODIFICABLE.....	74
<i>EL AÑO PASADO EN MARIENBAD</i>: JUEGO Y ESTRATEGIA	78
<i>FARABEUF</i>: UNA GRAMÁTICA DEL INSTANTE	93
CAPÍTULO V. LECTORES Y ESPECTADORES	120
ROBBE–GRILLET, LECTOR DE <i>LA INVENCIÓN DE MOREL</i>	120
SALVADOR ELIZONDO, ESPECTADOR DE <i>EL AÑO PASADO EN MARIENBAD</i>	124
TEMAS Y ESTRATEGIAS EN COMÚN: TIEMPO, MEMORIA E IDENTIDAD.....	126
CARACTERÍSTICAS DEL LECTOR/ESPECTADOR IDEAL.....	129
CONCLUSIONES	132
BIBLIOGRAFÍA.....	137

INTRODUCCIÓN

Cuando se estudian frente a frente las obras que se encuentran en los extremos del *corpus* de este trabajo: *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, se alcanza a percibir que de manera difusa existen correspondencias entre ambas. Cabe pensar que entre ellas hay una relación intertextual que vincula ciertos usos de la noción de *frecuencia narrativa*, es decir, de la repetición, para configurar una estrategia discursiva. En otras palabras, existe un “puente” que permite, de entrada, plantear un posible vínculo entre las obras mencionadas. El puente es la película dirigida por Alain Resnais *El año pasado en Marienbad* (1961), cuyo guion se alimentó de *La invención de Morel* (1940) a través de su guionista, Robbe-Grillet y, a su vez, la misma película nutrió la futura novela de Salvador Elizondo: *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965).

La hipótesis general de la que parte este trabajo es la siguiente: Al analizar *La invención de Morel* (1940), *El año pasado en Marienbad* (1961) y *Farabeuf* (1965) en orden cronológico, según su relación intertextual, se observa que además de las coincidencias entre los personajes, situaciones y temas, el uso de la *repetición* se transforma de un texto a otro para crear estrategias discursivas que configuran a sus Espectadores/Lectores Modelo y los guían hacia la indefinición de ciertos aspectos del relato.

Con “estrategia discursiva” me refiero al plan mediante el cual el escritor dispone las partes del discurso para lograr un objetivo, al tiempo que prevé los “movimientos” del lector. Umberto Eco llamó a esta noción “estrategia textual” y explica que el escritor “deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él

y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente”.¹ En el presente trabajo opté por llamarla “estrategia discursiva” o “del discurso” para delimitar el análisis y especificar el aspecto que se aborda.

Hasta donde yo sé, las características que me propongo estudiar en este trabajo no se han analizado a profundidad en las obras propuestas, ni de manera individual ni de manera comparada. Por lo que en el primer capítulo presento un estado de la cuestión que abarca tanto aspectos de la relación literatura–cine, en general y concretamente en Latinoamérica, así como algunos de los trabajos académicos que tratan de manera específica la relación entre las tres obras.

En el capítulo II llevé a cabo un análisis de la conciencia del tiempo y las características del personaje/narrador (para *La invención...*), uno de los narradores (para *El año pasado...*) y dos voces narrativas (para *Farabeuf*). Al hacer los análisis recurrí a la observación de algunas de las descripciones, la focalización del discurso y la frecuencia narrativa. Como apoyo metodológico, en cuanto a las características generales que permitieron unificar la investigación, recurrí a conceptos de la Narratología que provienen de los trabajos *Figuras III* (1972) de Gérard Genette y *El relato en perspectiva* (1998) de Luz Aurora Pimentel.

En cuanto a las características particulares, que ocupan los capítulos III y IV, cada obra precisó de textos muy distintos. Para *La invención de Morel*, consulté los trabajos de Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares* (1994), y Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos* (2003). Durante el análisis de *El año pasado en Marienbad* recurrí principalmente a *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer* de Michel

¹ Umberto Eco, “El lector modelo”, en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 80.

de Certeau (1980), y al trabajo de Roy Armes, “Formal Organisation: ‘L’Année dernière à Marienbad” (1981). En la elaboración del análisis de *Farabeuf o la crónica de un instante* me apoyé principalmente en el trabajo de Sergei Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929), *La poética de Dostoievski* (1979) de Mijaíl M. Bajtín, y “El espejo en el espejo: la palabra poética en *Farabeuf*” (2015) de Juan Manuel Berdeja.

Finalmente, tras estudiar y contrastar las particularidades, el último capítulo está destinado a observar los autores en su papel de lectores, y a estudiar cómo su manera de analizar los define como estrategias en la creación de sus propias obras. Este capítulo se sustenta en dos reseñas: la de Robbe-Grillet a la traducción de *La invención de Morel* y la de Elizondo a *El año pasado Marienbad*. Asimismo, me apoyé en los textos teóricos: “El lector modelo” (1987) de Umberto Eco y “Redes en relación” (2008) de Jesús Camarero.

En cada capítulo se presentan los análisis siempre en orden cronológico según la obra a la que corresponden. Esta disposición permite descubrir paulatinamente las similitudes y diferencias entre las tres obras, así como observar la progresión en la complejidad de las formas y estrategias de los discursos.

CAPÍTULO I. ...LITERATURA, CINE, LITERATURA...

Al iniciar el análisis cronológico del parentesco entre *La invención de Morel* (1940), *El año pasado en Marienbad* (1961) y *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) aparecen a primera vista diferencias que no se pueden pasar por alto: la distancia considerable en el tiempo de publicación de las primeras dos obras, el lugar de procedencia de las tres y, sobre todo, la diferencia en la forma en que cada una se presenta: palabras e imágenes. Sin embargo, en la búsqueda de una explicación de las coincidencias entre estas obras, es posible observar que su aparición y características no son producto de la casualidad, sino que cada una responde a la dinámica de la relación entre la literatura y el cine a lo largo de la historia.

En este capítulo se presenta un esbozo del vínculo entre la literatura y el cine. Posteriormente, se exponen algunos trabajos que permiten ver esta relación en las tres obras propuestas y sus autores. En la última parte se muestran algunos análisis que se han centrado en la relación intertextual entre las obras literarias y la cinematográfica que se estudian en el presente trabajo. La finalidad del capítulo es bosquejar el mapa de análisis que se ha explorado hasta la actualidad, y así reconocer las distintas aportaciones que serán consideradas o retomadas durante los siguientes capítulos.

LA DINÁMICA EN LA HISTORIA DE LA RELACIÓN ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE

El inicio de la relación entre la literatura y el cine en Europa podría datar del año 1895, si se toma en cuenta la primera proyección pública en París de los documentales de los hermanos

Lumière, así como la proyección y difusión a nivel mundial del primer rodaje con argumento: *El regador regado*.¹

Dado que el presente trabajo inicia con el análisis de una obra de Adolfo Bioy Casares, resulta indispensable saber que en América Latina la relación pudo haber iniciado a mediados de 1896, cuando se presentó la primera proyección de una clase de cinematógrafo que se anunció con el nombre de “Vivomatógrafo” en el centro de Buenos Aires, y quince días después se exhibió, en la misma ciudad, una proyección de un auténtico cinematógrafo de los hermanos Lumière, adquirido en París.² A estas primeras proyecciones les sucedieron otras tanto en América Latina como en el resto del mundo, las cuales atrajeron la atención de diferentes públicos, primero como una novedad técnica, después como entretenimiento y posteriormente como una forma de arte.³

En general, la relación que la literatura entabló con el cine, desde las primeras décadas de 1900, pasó por varias etapas que van desde la novedad y la fascinación hasta la negación y el rechazo. Así pues, en “La literatura comparada ante las imágenes modernas”, Jeanne–Marie Clerc propuso distinguir tres etapas: la primera que tuvo lugar en los años veinte; la segunda que inició con la llegada del cine sonoro hacía los años treinta, y la tercera que comenzó después de la Segunda Guerra Mundial.⁴

Durante la primera etapa los escritores mostraron entusiasmo frente a los encuentros e intercambios entre el trabajo literario y el cinematográfico. La obra de Horacio Quiroga es

¹ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Paidós, Barcelona, 2001, p. 22.

² Manuel González Casanova, “De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los primeros años)”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XI, núms. 1 y 2 (primer y segundo semestres de 2006), pp. 237–251.

³ Eduardo Romano, “Introducción”, *Literatura/ Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1991, p. IV.

⁴ Jeanne–Marie Clerc, “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, Siglo veintiuno editores/ Siglo veintiuno de España Editores, México/Madrid, 1994, pp. 238–239.

una muestra destacada del impacto que el cine tuvo en la literatura hispanoamericana durante esta etapa. Esto se refleja en cuentos como “El espectro” o “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, así como en sus experimentos como guionista en “La Jangada” y en la adaptación de “La gallina degollada”.⁵ También existen numerosos textos críticos y periodísticos que Quiroga escribió durante los años veinte para *Caras y Caretas* y la revista *Atlántida*, y a principios de los treinta para el diario *La Nación* y la revista *El Hogar*. En estos textos pueden encontrarse, entre diversos temas, hondas reflexiones sobre los efectos que las proyecciones del cine mudo provocaron en los espectadores y agudos comentarios sobre la actitud de los intelectuales hacia el cine.

La segunda etapa de la relación literatura–cine tuvo lugar a partir de los años treinta con la introducción del cine sonoro. En este periodo los círculos literarios veían en el cine un plagio de la literatura destinado únicamente a fines comerciales. En este contexto, Jan Mukarovsky escribió y publicó “En torno a la estética del cine” en *Cuadernos para el arte y la crítica* (I, 1933), donde el autor identificó las dificultades que enfrentaba el cine como un arte joven que estaba todavía evolucionando de manera continua gracias a los avances tecnológicos que le concernían.

Mukarovsky también observó que, a diferencia de las otras artes de tradición antigua, el cine no contaba con los límites de una larga evolución, formas estabilizadas y sentido convencional que le permitieran transformarse al transgredir continuamente la norma genérica. También señaló que la cinematografía estuvo, hasta antes de dominar su campo, en

⁵ Cf. Carlos Dámaso Martínez, “Estudio preliminar”, en Horacio Quiroga, *Cine y literatura*, Losada, Buenos Aires, 2007, pp. 13–23, y Manuel González Casanova, “A manera de prólogo”, en Horacio Quiroga, *Espejo del alma. Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte No. 1, SEP/INBA/DGP y M., México, 1988, p. 6.

relación íntima con otras artes, lo cual se trató más de la búsqueda de un apoyo que de una evolución legítima.⁶

La publicación de *La invención de Morel* corresponde a esta segunda etapa que planteó Jeanne-Marie Clerc. Si bien esta obra no manifiesta una postura en contra del cine sonoro como tal, sí da pie a reflexionar sobre la Modernidad al presentar algunas de sus ventajas y desventajas, e incluso es una muestra de los avances tecnológicos que poco a poco se van integrando al imaginario de los escritores.

La tercera fase de la relación literatura-cine inició poco después de 1945, cuando los conflictos de la etapa anterior se vieron rebasados por la nueva relación colaborativa entre escritores y cineastas. A partir de entonces, comenzaron a destacar los trabajos en conjunto de creadores del ámbito literario y cinematográfico. Tal es el caso de las colaboraciones de Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras con el director de cine Alain Resnais.⁷ Jeanne-Marie Clerc afirmó que además de la influencia directa de Resnais, es característica “la huella que dejó en los escritores con los que colaboró hasta el punto de suscitar en ellos una vocación de cineastas paralela y a veces complementaria de su don literario”.⁸ En el caso de estos escritores, algunos de sus textos escritos inicialmente para el cine, se publicaron posteriormente, con algunas modificaciones, como textos literarios. Por ejemplo, *El año pasado en Marienbad* se publicó con un texto introductorio de Robbe-Grillet el mismo año que se estrenó la película (1961).

⁶ Jan Mukarovsky, “En torno a la estética del cine”, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Selección, Prólogo, Notas y Bibliografía de Jordi Llovet, trad. Anna Anthony-Visová, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 212–214.

⁷ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, pp. 238–239.

⁸ *Ibid.*, p. 260.

Entre las aportaciones del cine a la novela moderna se encuentran la temática, la fascinación por las imágenes y las preguntas sobre la realidad;⁹ la modificación de la aprehensión del mundo mediante las descripciones; la modificación de la concepción de la continuidad lógica; la desaparición del narrador como eje unificador y generador de coherencia, y la relación empática entre el narrador y el protagonista que determina la participación del espectador.¹⁰ Todas estas aportaciones produjeron un cambio significativo en la situación del personaje, el cual como explica Clerc detalladamente:

Ante las imágenes y los reflejos [el personaje] experimenta sentimientos ambiguos o contradictorios de identificación o despersonalización. El individuo resulta cautivo de un universo icónico en donde lo real y lo imaginario se confunden, en donde ojos vacíos lo miran sin verlo y [lo] privan de toda conciencia de existir para otro al mismo tiempo que, no obstante, él se reconoce oscuramente en esas efigies y las acoge como a otros sí mismos. Paradojas dolorosas al parecer para el personaje, privado de este modo de la dimensión de persona y llevado a la insipidez o a la ausencia: ésta lo aísla del mundo, en el que ya no tiene asidero. Se le ha retirado de este modo toda posibilidad de intervención, es decir, una de las características esenciales del personaje en el relato tradicional, en donde se lo presentaba como “actante”.¹¹

La cita anterior bien podría usarse como punto de partida para analizar cualquiera de las tres obras que propongo en este trabajo, pues en las tres, como se verá, el individuo se cuestiona constantemente su existencia y se encuentra en un aislamiento tanto espacial como temporal que le impide intervenir en su entorno.

Después de las tres etapas que propuso Jeanne–Marie Clerc, podría considerarse otra que consiste en la creación literaria inmersa en el mundo del cine, la cual dio como resultado obras literarias que pueden caracterizarse como cinematográficas por la forma en que se presentan las descripciones y el orden del discurso, o por la relación intertextual que establecen con diferentes películas. En esta etapa podría situarse *Farabeuf o la crónica de un*

⁹ *Ibid.*, p. 262.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 264–65.

¹¹ *Ibid.*, p. 265.

instante, pues Salvador Elizondo creció en el mundo del cine, por lo que su aproximación hacia él fue distinta a la que tuvieron los escritores de las etapas anteriores, ya que, tras las etapas de fascinación, rechazo y colaboración, la etapa que le tocó vivir a Elizondo implica el cine como una parte importante e indisoluble del desarrollo de la cultura y el conocimiento. De tal modo, y en consonancia con lo que afirmó Paulina Lavista: “la concepción del texto de *Farabeuf* no hubiera sido posible sin la pasión que Elizondo tuvo por el cine, una de sus varias vocaciones, que, con verdadera devoción, durante los años de su juventud, ocupó toda su atención y creatividad”.¹²

EL CINE Y *LA INVENCIÓN DE MOREL* (1940)

En la revisión de algunos trabajos académicos sobre la influencia que el cine tuvo en la obra de Adolfo Bioy Casares es notable la frecuencia con la que aparecen tres temas: la relación de Horacio Quiroga con el cine, la *Antología de la literatura fantástica* y la renovación del fantástico. Acerca del primer tema, Carlos Dámaso Martínez afirmó en 1988: “por la problemática fantástica del mundo de lo visual, Quiroga es precursor de *La invención de Morel* y “La trama celeste”, de Bioy Casares”.¹³ Este tipo de relación sólo se puede establecer durante la lectura de las obras de ambos autores, pues es el lector quien enlaza ciertas ideas para que se comuniquen entre sí. De allí que, durante la lectura de *La invención de Morel*, resulte factible recordar la notable influencia del cine en la obra de Horacio Quiroga, principalmente en sus relatos fantásticos. Donde, por un lado, como es propio del fantástico,

¹² Paulina Lavista, “Prólogo: Del cine a la literatura”, en Salvador Elizondo, *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, p. 11.

¹³ Carlos Dámaso Martínez, “Estudio preliminar”, en Horacio Quiroga, *Cine y literatura*, Losada, Buenos Aires, 2007, p. 29.

se cuestiona constantemente el concepto y los criterios de lo real¹⁴ y se reflexiona sobre los problemas que las proyecciones cinematográficas presentan como una nueva forma de ficción y narración.

Al revisar la obra de Quiroga y Bioy desde esta perspectiva, es posible poner en diálogo ciertas ideas. Por ejemplo, en uno de los artículos para *Caras y Caretas*, Horacio Quiroga ofrece una respuesta a por qué las actrices de cine causan una fascinación mayor que la provocada por las mujeres en la vida cotidiana. Quiroga afirma que se debe a que “la estrella de cine nos entrega sostenidamente su encanto, nos tiende sin tasa de tiempo cuanto en ella es turbador”,¹⁵ mientras que “la hermosa chica que toma el tranvía se lleva con ella el tiempo que hubiéramos necesitado para adorarla”.¹⁶ Es decir, en este texto como en otros de Quiroga se concibe el filme como una forma de apresar el tiempo y por lo tanto de conservar la existencia de aquello que se considera sublime. Como Morel, en el caso de la novela de Bioy, quien se propuso conservar la imagen de su amada y sus amigos, con lo cual más tarde el fugitivo pudo observar “sostenidamente” tanto el encanto de Faustine, como el ser y hacer de los otros personajes en la proyección.

Asimismo, en el cuento “El espectro” de Horacio Quiroga aparece un fragmento que bien puede relacionarse con la naturaleza de las proyecciones que el naufrago descubre en *La invención...*: “hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuan fría magia es esa de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta en los más íntimos detalles una vida que se perdió”.¹⁷ Tanto en el cuento como en la novela, se hace una

¹⁴ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003, pp. 44–45.

¹⁵ Horacio Quiroga, *Espejo del alma. Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte No. 1, SEP/INBA/DGP y M., México, 1988, p. 22.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Horacio Quiroga, “El espectro”, *El desierto*, viñetas de Giambiagi, Editorial BABEL, Buenos Aires, 1924, p. 115.

distinción entre el mundo en el filme y el mundo real, donde aquellos fuera del filme siguen un curso cronológico de los hechos y son incapaces de influir en el mundo del filme que sigue un curso cíclico y se revela como un “remedo” y una “magia fría”, sin “lo que interesa a la conciencia”.¹⁸ Mientras que lo que se ha apresado en el tiempo cíclico sí influye en el ser de los espectadores.

Si bien estos diálogos ilustran algunos temas que surgieron de la problemática planteada por el cine, existen otros acercamientos a la obra de Bioy Casares que muestran la presencia de diferentes elementos cinematográficos. Por ejemplo, en la tesis de maestría de Perla Holguín Pérez, titulada “La inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares” (2013), el análisis se concentra en observar las coincidencias entre el mecanismo del cinematógrafo y la obra de Bioy. Perla Holguín destaca en su análisis que el cinematógrafo sirvió de modelo para la máquina en *La invención de Morel* y señala que la función del invento y las reflexiones del protagonista contribuyeron a formar el concepto de inmortalidad que Bioy Casares desarrolló durante el resto de su producción literaria.¹⁹

Por otro lado, en cuanto a la organización del discurso, Carlos Dámaso Martínez, en “*La invención de Morel: la renovación fantástica y la influencia del cine*” (2009), analiza las correspondencias entre las características de la narración y aspectos de la representación del lenguaje fílmico. Martínez compara la focalización del relato, que da lugar a la superposición de perspectivas y voces narrativas, con términos cinematográficos como *plano detalle*, *plano*

¹⁸ Aquí hago referencia a el fragmento de *La invención...* en donde el náufrago dice: “creo que perdemos la inmortalidad porque la resistencia a la muerte no ha evolucionado; sus perfeccionamientos insisten en la primera idea, rudimentaria: retener vivo todo el cuerpo. Sólo habría que buscar la conservación de lo que interesa a la conciencia”. (Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Editorial Planeta Mexicana/EMECÉ, México, 2015, p. 29.)

¹⁹ Perla Holguín Pérez, “La inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares”, Tesis de Maestría en Letras, Facultad de Filosofía en Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 59.

general, fundido y encadenado de escenas, entre otros. Martínez hace énfasis en que la influencia del cine en esta novela se enfoca en “el cine en tanto fenómeno técnico que implica la creación de un lenguaje y una nueva representación visual para la época, que supera a la pintura, a la fotografía y a la ilusión de realidad de la ficción novelesca”.²⁰

En resumen, *La invención de Morel* es una obra que de manera obligada remite a todo lo que comprende el ámbito cinematográfico, ya sea por la problemática que la imagen en movimiento introdujo al género fantástico, por las aportaciones del mecanismo al imaginario del autor, por abrir el panorama hacia nuevos modos de describir al presentarse como un desafío a la literatura, e incluso por la “trampa” en que se convirtió cuando diferentes directores de cine decidieron hacer adaptaciones de esta novela de Adolfo Bioy Casares.²¹

LA COMPLICIDAD ENTRE LA LITERATURA Y EL CINE EN *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD*

(1961)

Al analizar la película *El año pasado en Marienbad*, escrita por Alain Robbe-Grillet y dirigida por Alain Resnais, se observa el diálogo entre la obra del director y el guionista que, de entrada, ya indica el intercambio entre el cine y la literatura que se debe tener presente a la hora de analizar el filme, pues a pesar de la fidelidad con la que Resnais trasladó el guion

²⁰ Carlos Dámaso Martínez, “‘La invención de Morel’: la renovación fantástica y la influencia del cine”. Versión digitalizada disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-invencion-de-morel-la-renovacion-fantastica-y-la-influencia-del-cine/>>, sp. [Del original impreso: *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura fantástica*, Universidad Veracruzana, México, 2009.]

²¹ Sobre las adaptaciones cinematográficas que se hicieron de *La invención de Morel* puede consultarse el trabajo de Matthias Hausmann titulado “Del desafío del cine al desafío al cine: *La invención de Morel* frente a algunas de sus adaptaciones fílmicas”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine, Iberoamericana/Vervuert*, Madrid/Frankfurt, 2019, pp. 135–154.

de Robbe-Grillet y las declaraciones de este último sobre su afortunada colaboración,²² hay quienes distinguen en esta película dos autores con puntos de vista, no sólo diferentes, sino también opuestos. Tal como observó Gilles Deleuze en 1982:

Lo que es muy curioso en un film tan extraño como *El año pasado en Marienbad* es que Robbe-Grillet ve allí una estructura temporal que no es la misma que ve Resnais. Se dice muy frecuentemente que Resnais considera que hubo un año pasado en Marienbad, mientras que Robbe-Grillet explica en textos célebres que hay que ser idiota para creer que hubo un año pasado en Marienbad, que no lo hubo. Yo no estoy seguro de que el idiota sea Resnais... quiero decir, ninguno de los dos es idiota.²³

Estas diferencias son las que permiten el diálogo activo en la obra, pues a ninguno de los dos se le puede calificar como poseedor de “la verdad”. Es más, tanto Robbe-Grillet como Resnais, coincidieron en mantener el carácter enigmático de la película. Los testimonios sobre sus actitudes complican aún más la labor del espectador a la hora de tratar de hacer alguna afirmación, ya que ambos se empeñaron en dejar los espacios en blanco de la obra tal y como están: cuando uno da lugar a una afirmación, el otro la contradice. Como sucede en la película, donde las palabras y las imágenes se contradicen constantemente.

Esta complicidad entre los autores, que no se sabe si fue voluntaria o no, dio como resultado que, desde el estreno de *El año pasado en Marienbad* en 1961 hasta la actualidad, numerosos críticos y especialistas de diferentes disciplinas (desde la filosofía hasta la arquitectura) ofrezcan diversas interpretaciones sobre cada aspecto que compone la obra. Sin embargo, y como parecía ser el propósito de los autores, la mayoría de ellas recae en la

²² En el texto introductorio de *Last Year at Marienbad, for the film by Alain Resnais*, Robbe-Grillet declaró: “What I wrote might have been what was already in his mind; what he added during the shooting was what I might have written” (Alain Robbe-Grillet, *Last Year at Marienbad, for the film by Alain Resnais*, trad. Richard Howard, Grove Press Inc., Nueva York, 1962, p. 8.)

²³ Gilles Deleuze, “Memorias y trastornos del reconocimiento en Bergson. La imagen óptico-sonora y el tiempo 18 de mayo de 1982. Segunda parte”, en *Cine I: Bergson y las imágenes*, trad. Sebastián Puente y Pablo Ires, Editorial Catus, Buenos Aires, 2009, p. 541.

imposibilidad de explicarla, no sin antes dejar constancia de los múltiples y enriquecedores caminos por los que su análisis nos puede conducir.

Por ejemplo, en “Vértigo fijo” (1966), Gerard Genette señaló que a pesar de la insistencia de Robbe-Grillet en plantear las estructuras de la película como una verdad psicológica, esta obra sólo puede recurrir a una psicología falsa porque es psicológicamente imposible. Así pues, ya que el sentido de la obra no se conforma por el aspecto psíquico de los personajes, Genette propuso que se debe buscar cuál puede ser la función de éstos en la estructura de la obra.²⁴

Otros como David Bordwell y Kristin Thompson (en 1993) observaron que una gran parte de las interpretaciones de *El año pasado en Marienbad*, más allá de buscar significados ocultos en la trama, fueron intentos por describir los hechos que suceden en la película. Lo cual, para Bordwell y Thompson, es imposible e incluso afirman: “the film has only a plot, with no single consistent story for us to infer”.²⁵

Por su parte, Renzo Sgolacchia señaló en 2017: “It has constantly influenced directors and, at the same time, is considered one of the most boring films ever made”.²⁶ No obstante, Sgolacchia hace énfasis en que la película representa un punto de inflexión fundamental en la historia del cine, además de que es esencial en la discusión sobre la transición de la modernidad a la posmodernidad en la literatura, filosofía, cine y arquitectura. Asimismo, afirma que antes de esta película era común pensar en el cine como una suerte de versión ilustrada de las novelas publicadas.

²⁴ Gerard Genette, “Vértigo fijo”, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Ediciones Nagelkop, Córdoba, 1970, p. 90.

²⁵ David Bordwell y Kristin Thompson, “*Last Year at Marienbad (L’année dernière à Marienbad)*”, *Film Art: An Introduction*, 4ª edición, Nueva York, Mc. Graw Hill, 1993, p. 391.

²⁶ Renzo Sgolacchia, “Deconstruction of the Filmic Space—*L’Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)*”. Disponible en: <<https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/>>, fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019.

En resumen, el diálogo activo en la obra da lugar a una gran diversidad de interpretaciones sobre las que resulta indispensable, en lugar de tratar de buscar correspondencias con la realidad convencional o estructuras canónicas, tratar de ver cuál es la “realidad” dentro de la obra: cuáles son las leyes de ese mundo que ha cobrado gran importancia para la historia del cine, literatura, filosofía y arquitectura. En las dos primeras disciplinas, entre otros aspectos, destaca el hecho de que *El año pasado en Marienbad* no es una versión cinematográfica de lo escrito por Robbe-Grillet, sino del resultado del diálogo entre el cine y la literatura, así como de la complicidad entre sus autores que se manifiesta en los espacios en blanco dentro de la obra y en sus testimonios sobre ella.

EL CINE Y *FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE* (1965)

La relación de Salvador Elizondo con el cine es un tema que no se puede dejar de lado, ya que el escritor pasó gran parte de su infancia en uno de los estudios cinematográficos más importantes de la “época de oro del cine mexicano”: los Estudios CLASA, cuyo fundador fue Salvador Elizondo Pani, su padre. Pero más allá de los datos biográficos, que obligan a mencionar sus estudios de cine en el IDHEC (París),²⁷ Elizondo siempre demostró su interés por reflexionar sobre los distintos temas que problematizaban su forma de concebir el mundo, muchos de ellos sugeridos por cuestiones presentes en el cine. Así, en el año 1961 fundó el grupo y la revista *Nuevo Cine*, donde publicó distintos artículos sobre el ámbito cinematográfico. Entre sus títulos se pueden encontrar nombres como Luchino Visconti, Serguéi Eisenstein, Fernando de Fuentes, Luis Buñuel y Alain Resnais, que dan muestra del

²⁷ Paulina Lavista, “Prólogo: Del cine a la literatura”, en Salvador Elizondo, *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, pp. 11-23.

panorama que abarcan sus reflexiones y análisis.²⁸ De tal suerte, no es de extrañar que una de sus obras más relevantes *Farabeuf o la crónica de un instante* presente coincidencias con los aspectos cinematográficos que le interesaban.

El carácter cinematográfico que se puede identificar en *Farabeuf* de Salvador Elizondo está orientado a transmitir al lector sensaciones o ideas que no pueden ser aprehendidas por la escritura. Este carácter se forma principalmente por la influencia del método de montaje de Serguéi Eisenstein. En palabras de Salvador Elizondo: “Montaje es la combinación de tomas que son representables, de contenido neutro y de significado específico, para lograr una combinación o una serie intelectual”²⁹ y destaca que este método puede ser aplicado a todas las formas de arte: desde el cine (al cual es inherente), hasta la pintura o la poesía.³⁰ De una forma más simple, el Montaje en el cine consiste en representar conceptos abstractos a partir de la suma de dos objetos concretos. Por ejemplo: agua+ojo=llorar.³¹

Sobre el Montaje en la obra de Elizondo, uno de los trabajos más conocidos es *Farabeuf: escritura e imagen* (1996) de Adriana de Teresa. Allí la autora afirma que el método de Eisenstein determina la estructura de *Farabeuf* con dos objetivos: crear la imagen de un instante único en la mente de la Enfermera-lector y mostrar la multiplicidad del mundo.³²

²⁸ Todos los textos que el autor publicó en la revista *Nuevo Cine* se encuentran reunidos en: Salvador Elizondo, *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017.

²⁹ Salvador Elizondo, “La estética de Eisenstein”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, p. 91.

³⁰ *Ibid.*, p. 97.

³¹ Serguéi Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *La forma del cine*, Siglo xxi editores, México, 2006, pp. 33–47.

³² Adriana de Teresa, *Farabeuf: escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.

Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo en “La escritura de la amputación o la amputación de la escritura” (1984) reconoce en *Farabeuf* la reproducción del modelo discursivo del *Nouveau Roman* que instauró un nuevo “modo de ver” que se caracterizaba por el fin de la marcada omnipresencia narrativa, el desinterés por la novela de argumento y la caracterización de los personajes, entre otras particularidades que buscaban dar al lector un papel activo durante la lectura de este tipo de obras.³³ Gutiérrez de Velasco señala que esta “nueva mirada” propuso el discurso cinematográfico como el tipo de discurso que la definía, donde “las relaciones lógicas en el relato se subordinan a un ‘encadenamiento de las imágenes’”,³⁴ y que justamente por este tiempo se encontraba Salvador Elizondo trabajando en *Farabeuf* y en un cortometraje titulado *Apocalypse 1900*. De este modo, la autora concibe el discurso cinematográfico como “una importante fuente de producción en la novela”.³⁵ También señala el Montaje efectuado mediante la lectura activa, la influencia de las técnicas cinematográficas, y sobre todo hace énfasis en la similitud entre la voz narrativa en *Farabeuf* y la que se encuentra en el discurso cinematográfico: ambas únicamente muestran o describen sin emitir juicios ni interpretaciones.

Por su parte, Valeria de los Ríos, en “Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología en *Apocalypse 1900* y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo” (2012), analiza el papel de la fotografía en *Farabeuf* y equipara los procedimientos de Elizondo en la novela con los de *Apocalypse 1900* (un cortometraje que Elizondo realizó durante el mismo año en que publicó la novela, 1965). En este análisis, Valeria de los Ríos parte de la siguiente

³³ Luz Elena Gutiérrez de Velasco Romo, “La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de *Farabeuf o la crónica de un instante* y una selección de cuentos de Salvador Elizondo”, Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, México, 1984, pp. 46–49.

³⁴ *Ibid.*, p. 50.

³⁵ *Idem.*

premisa: “en la novela la imagen fotográfica es el punto de partida de la narración, así como el fotograma es la unidad básica del cine”.³⁶ Es decir, tanto para la novela como para el cortometraje, las fotografías de los grabados antiguos son el punto de partida para la ilusión de movimiento. Por lo tanto, la fotografía en *Farabeuf* es el tema central de este análisis. En esta línea, Karen Arnal Vidrio en “La mirada posible: proceso fotográfico y écfrasis en *Farabeuf*” (2016) observó que la fotografía no sólo es un punto de partida, sino que la estructura misma de la obra corresponde al proceso fotográfico “desde la mirada del fotógrafo y el disparo de la cámara, pasando por el proceso de revelado, hasta la multiplicidad de receptores y sus respectivas interpretaciones”.³⁷

Hasta aquí se puede pensar en *Farabeuf* como una obra cuyo punto de partida es la imagen, la cual cobra movimiento por medio de técnicas cinematográficas, al mismo tiempo que adquiere múltiples significaciones por la naturaleza misma de la imagen. Sin embargo, aún queda un gran camino por explorar, pues el montaje cinematográfico y la multiplicidad de interpretaciones responden a una problemática que, como se verá al estudiar las características de *La invención de Morel* y *El año pasado en Marienbad*, sólo se revela al ver las tres obras en relación.

Tras observar el vínculo que cada autor y su obra entabló con el cine, se puede concluir que éste, desde sus inicios, presentó a los escritores nuevos temas que van desde la introducción del aparato cinematográfico o de las imágenes en movimiento en el imaginario de los

³⁶ Valeria de los Ríos, “Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología en *Apocalypse 1900* y *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo”, en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 20, núm. 39 (2012), pp. 20–21.

³⁷ Karen Arnal Vidrio, “La mirada posible: proceso fotográfico y écfrasis en *Farabeuf*”, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, México, 2016, p. 13.

escritores, hasta la inclusión de problemáticas que giran en torno al mundo de las imágenes y el mundo “real”. Así también, se puede apuntar que el cine en colaboración con la literatura permitió el desarrollo de nuevas formas del tiempo del discurso, otras maneras de entablar un diálogo activo con el espectador o lector, y la creación de mundos donde el individuo adquiere características diferentes a las convencionales. Después de estas breves conclusiones de los aspectos generales, falta ver cuál es el panorama al que se enfrenta el análisis de las obras en conjunto.

DÉJÀ VU: DE FARABEUF A LA INVENCION DE MOREL

Al realizar una lectura, resulta casi inevitable hacer asociaciones entre lo que aparece escrito y otros textos, no sólo literarios sino también de otras disciplinas, que forman parte de nuestra biblioteca personal. A manera de *déjà vu* la lectura que se está realizando activa la sensación de ya haber visto, leído o escuchado antes lo que se presupone como nuevo. En algunos casos la intertextualidad es explícita (citas o referencias que se marcan tipográficamente), pero en otros, existen obras que, sin hacer una mención o dar algún indicio claro, aluden de manera implícita a otros textos³⁸ y con ello proporcionan el impulso necesario al lector para tratar de justificar la sensación de “ya visto”. Un ejemplo donde se puede encontrar los dos tipos de intertextualidad es *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo, el cual presenta explícitamente referencias a obras pictóricas, literarias y médicas,³⁹ y sugiere que

³⁸ Jesús Camarero, “Redes en relación”, en *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Rubí/Barcelona, 2008, p. 34.

³⁹ Existen trabajos que se ocupan de la relación intertextual que la obra de Elizondo establece con otras. Por ejemplo: “Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales” de Lillian Manzor-Coats publicado en 1986 dentro del *Bulletin Hispanique*, en el que estudia la relación de *Farabeuf* con el *Précis de Manuel operatorire* de L. H. Farabeuf y el cuadro de Tiziano *Amor sagrado y amor profano*. También se encuentra el análisis de José Miguel Barajas García, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé”, publicado en 2011

tras de sí hay algo de la película *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais, y algo de *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares.

Estas tres obras, a simple vista, resultan distantes en el tiempo y la forma discursiva. Sin embargo, de una a otra presentan alusiones, la cuales como Jesús Camarero explica: “transporta[n] al lector a un orden análogo de cosas mediante una relación indirecta a un texto conocido o común dentro de un determinado espacio cultural, relaciona[n] tímidamente dos textos mediante una serie de indicios textualmente vagos”.⁴⁰ En efecto, estas alusiones aparecen como indicios que sólo se perciben al tener en la memoria los pasajes de novela de Bioy Casares y/o las imágenes del filme, ya que no se proporcionan marcas tipográficas que permitan señalar con seguridad su relación intertextual. Ante la ausencia de marcas, primero se ha de recurrir a testimonios paratextuales con el fin de legitimar que la relación que se intuye realmente existe.⁴¹

En 1953 Robbe-Grillet publicó en la revista *Critique* su reseña a la traducción francesa de *La invención de Morel*. En esta reseña Robbe-Grillet, tras una breve reflexión sobre la anécdota y los mecanismos de composición de Adolfo Bioy Casares, hace énfasis en el descubrimiento del “pasado modificable”, el cual probablemente sirvió de modelo para el guion de *El año pasado en Marienbad*.⁴²

en la revista *Semiosis*. En este trabajo Barajas afirma que la labor de escritura de Elizondo parece tener como objetivo llenar los espacios en blanco que Mallarmé, Joyce, Valéry, Flaubert, Pound y Borges dejaron en la Literatura.

⁴⁰ Jesús Camarero, *op. cit.*, pp. 38–39.

⁴¹ En *La invención de Morel* se menciona el nombre “Marienbad”: “Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en Los Teques o en Marienbad” (Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Editorial Planeta Mexicana/EMECÉ, México, 2015, p. 21).

⁴² Alain Robbe-Grillet, “Adolfo Bioy Casares, *L’Invention de Morel*. Traduit de l’espagnol par Armand Pierhal. Robert Laffont, 1952. In-16, 160 p.”, *Critique. Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, tomo IX, núm. 69 (febrero 1953), pp. 172–174.

A su vez Salvador Elizondo recibió la influencia del largometraje dirigido por Alain Resnais, *El año pasado en Marienbad*, sobre el que escribió, para la revista *Nuevo Cine*, un texto en el que analiza los juegos con el tiempo y concluye: “la ubicuidad temporal de la memoria, la intemporalidad del sueño y del drama mismo requieren de nuevos tecnicismos y sobre todo de nuevas convenciones”.⁴³ Estas nuevas convenciones son las que el autor explorará más tarde en *Farabeuf*.

Como se puede ver, en los casos anteriores hay testimonios que permiten legitimar las comparaciones. Sin embargo, esto no es suficiente, hay que analizar con detenimiento qué es aquello dentro de las obras que de manera difusa permite relacionarlas entre sí, pues entre las obras de Bioy y Elizondo no hay una conexión explícita. No obstante, existen quienes, a pesar de ello, logran ver ciertas coincidencias entre los mundos narrados de ambos autores. Por ejemplo, el trabajo de Berit Callsen, “‘Lugares geométricos’ y paisajes mentales: construcciones de intelectualidad y performances del de–escribir en Salvador Elizondo y Adolfo Bioy Casares” (2014). En este análisis, la autora, además de estudiar la relación intertextual entre *La invención de Morel* y “Los museos de Metaxiphos”, explora la disyunción entre la imagen mental y su representación en ambos textos: la fotografía en la obra de Bioy Casares y el lenguaje en la de Salvador Elizondo.

⁴³ Salvador Elizondo, “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, p. 188. (Este texto se publicó originalmente en la revista *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962)

¿QUÉ SE HA DICHO SOBRE LA RELACIÓN ENTRE *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD* Y *LA*

INVENCION DE MOREL?

Acerca de esta relación intertextual entre las obras propuestas, Michael Ruby, en “The imposible love of images: Morel, Marienbad...”, declara que, hasta su trabajo (publicado en 2016), no hay otro que se dedique a hacer un estudio comparativo a profundidad sobre estas obras. El análisis de Michael Ruby está orientado hacia el psicoanálisis, por lo que señala que el principal punto en común de las dos obras es la fantasía, “a fantasy of seduction”, de acuerdo con la teoría de Jean Laplanche.⁴⁴

Para respaldar el análisis comparativo entre la novela y el filme, Ruby refiere la reseña⁴⁵ que Robbe-Grillet publicó en 1953 sobre *La invención de Morel*, tiempo antes de ser un escritor reconocido y mucho antes de ser considerado uno de los representantes del *nouveau roman*.⁴⁶ Entre las coincidencias que el autor observa, se encuentra la atribución que hizo Alain Robbe-Grillet a la novela de Adolfo Bioy Casares sobre la creación del concepto “*passé modifiable*”, mismo que se puede identificar en el guion de *El año pasado en Marienbad* como una “fantasía desestabilizadora” y consiste en el intento de los personajes principales por controlar las técnicas que a su vez controlan el pasado.⁴⁷ Asimismo, Ruby encuentra en testimonios extratextuales que, tanto para Bioy como para Resnais, la actriz Louise Brooks se convirtió en un “estilo” que definió la elaboración estética de *Faustine y A*, respectivamente.

⁴⁴ Michael Ruby, “The Impossible Love of images: Morel, Marienbad, and the (Re)Production of Fantasy Beyond the Lacanian Symbolic”, tesis para obtener el grado en Master of Arts, The University of British Columbia, Vancouver, 2016, pp. 6–7.

⁴⁵ Michael Ruby se refiere a la reseña de Alain Robbe-Grillet titulada “Adolfo Bioy Casares, *L’Invention de Morel*. Traduit de l’espagnol par Armand Pierhal. Robert Laffont, 1952. In-16, 160 p.”, *Critique. Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, tomo IX, núm. 69 (febrero 1953), pp. 172–174.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29–30.

En 2019, se publicó un artículo de Nina Linkel titulado “Parábolas de representación. *La invención de Morel y L’Année dernière à Marienbad* entre testimonio y realidad virtual”. En este trabajo Linkel explica que, en la novela de Bioy, cuando el fugitivo une su filmación a la de la invención está empleando el método cinematográfico de la sobreimpresión, donde “las diferentes cintas se fusionan para formar una sola película sin darle importancia a las diferentes capas”.⁴⁸ A partir de esta observación, la autora propone comprobar la hipótesis que Martin Guiney formuló en 2011, la cual afirma que el largometraje de Resnais y Robbe-Grillet es una continuación y no una adaptación de la novela de Bioy, para cuyo propósito Nina Linkel analiza las coincidencias que hay entre la forma en que interactúan los personajes de la película y las descripciones que hace el fugitivo sobre sus procedimientos para crear la sobreimpresión.

¿QUÉ SE HA DICHO SOBRE LA RELACIÓN ENTRE *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD* Y *FARABEUF*?

En innumerables notas periodísticas y trabajos académicos se afirma la conexión que existe entre *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf*. Sin embargo, pocos son los que se detienen a hacer un análisis de su relación intertextual. Uno de los trabajos que se ocupan de este tema es “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*” (2006) de Dermot F. Curley. Después de haberlo mencionado brevemente en su libro *En la isla desierta* (1989), en este trabajo Curley contrasta la experiencia del lector en la obra de Salvador Elizondo con la del espectador en el filme de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet.

⁴⁸ Nina Linkel, “Parábolas de representación. *La invención de Morel y L’Année dernière à Marienbad* entre testimonio y realidad virtual”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2019, p. 161.

Curley comienza por señalar la complejidad de la película y hace énfasis en que no se puede reducir a la trama, pues no hay una. También señala que no puede ser vista de cualquier modo, pues “ha sido construida de una manera en la que el director quiso que fuera vista”.⁴⁹ Aquí Curley sugiere que Resnais dirigió el filme con una estrategia específica que niega legitimidad a “posibilidades de interpretación más o menos ‘aberrantes’”.⁵⁰ De este modo, se pronuncia en contra de violentar la obra: privilegia el goce estético y lo deslinda del desciframiento de lo que se presenta enigmáticamente.⁵¹ Curley equipara estas características a las que observa en *Farabeuf* y destaca:

El acercamiento de Elizondo a la obra de Resnais resalta prioridades evidentes en su propia obra. Su artículo sobre *Marienbad* se publicó en 1962, tres años antes de la primera edición de *Farabeuf*. Es decir, no es un secreto guardado que Resnais en particular y la *nouvelle vague* en general, hayan tenido un impacto significativo en la concepción y elaboración de *Farabeuf*.⁵²

Después de explorar en este capítulo el panorama general de las tres obras en conjunto, se observa que tanto los testimonios paratextuales que las ligan, como los análisis que las estudian desde diferentes perspectivas, dan cuenta de la transformación de dos aspectos en común: las posibilidades del tiempo y las estrategias discursivas. Por lo que, en los siguientes capítulos, se analizarán las particularidades de cada obra que finalmente conducirán a revelar si en ellas existen las coincidencias que se anuncian.

⁴⁹ Dermot F. Curley, “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*”, *Revista Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, núm. 86 (marzo 2006), p. 68.

⁵⁰ Umberto Eco, “El lector modelo”, en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 78.

⁵¹ Dermot F. Curley, *op. cit.*, p. 67.

⁵² *Ibid.*, p. 68.

CAPÍTULO II. VOCES NARRATIVAS Y SU CONCIENCIA DEL TIEMPO

En el capítulo anterior se observó que uno de los resultados de la interrelación cine–literatura fue el cambio de estatus del personaje que ahora se encuentra aislado dentro de un mundo que le presenta la posibilidad de alterar el tiempo y por lo tanto su existencia, hasta un punto que le provoca cuestionarse qué es real.

En este capítulo se caracterizan los personajes principales (o voces) que guían el discurso narrado en *La invención de Morel*, *El año pasado en Marienbad*, y *Farabeuf o la crónica de un instante*. También, se analiza la conciencia del tiempo que estos personajes o voces se forman a partir de las circunstancias que presenta el mundo narrado, y cómo su situación en el tiempo incide en su identidad.

EL NARRADOR Y SU FOCALIZACIÓN EN *LA INVENCION DE MOREL*

El narrador en *La invención de Morel* es un fugitivo que por la sugerencia de un vendedor de alfombras llegó a una isla. En esta isla se encontraba un “museo” del que poco se sabía debido a que encerraba el misterio de una supuesta enfermedad que acabó con sus visitantes. El narrador en primera persona presenta el discurso como un diario o informe en el que ordena cronológicamente los acontecimientos de la historia. La historia consiste, en una forma muy simplificada, en la experiencia del fugitivo en la isla donde la invención de Morel proyecta imágenes de personajes y objetos que se confunden con su realidad.

En este relato es posible observar tres voces narrativas: la del fugitivo, la de Morel en sus escritos y la del editor en sus anotaciones. En este apartado me centraré en la narración

focalizada de la perspectiva dominante: la del fugitivo, quien es un “yo–testigo”¹. En otras palabras, me centraré en el discurso narrativo que transmite la voz del fugitivo quien alterna entre la focalización interna y externa.

De acuerdo con los conceptos expuestos por Luz Aurora Pimentel, en “Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”,² es posible observar en *La invención de Morel* que, cuando el fugitivo narra las acciones de los otros personajes, la focalización es externa pues la perspectiva está limitada por su propia conciencia y narra desde un lugar en el espacio, mientras que cuando en la narración da indicios de una identidad y postura ante el mundo, es decir de su conciencia y percepción, la focalización es interna. A partir de esta breve aclaración, el primer punto a tratar es la conciencia del narrador sobre el tiempo.

LA CONCIENCIA DEL FUGITIVO SOBRE EL TIEMPO

En la isla el fugitivo no cuenta con un reloj, un calendario o cualquier otro sistema de representación del tiempo convencional de los continentes, por lo que otros indicios le permiten tener una noción del transcurso del tiempo. El narrador descubre indicadores de cambio en su cuerpo, en la naturaleza que lo rodea y en su escritura. Como explica David Hume en *Tratado de la naturaleza humana*: “así como obtenemos la idea de espacio a partir de la disposición de los objetos visibles y tangibles, nos formamos la idea de tiempo a partir

¹ Gérard Genette, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Editorial Lumen, España, 1989, p. 243.

² Luz Aurora Pimentel, “Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI/UNAM, México, 1998, pp. 95–133. (y que corresponden a uno de los planteamientos del modo en *Figuras III* de Gerard Genette. A su vez Genette retomó las fórmulas de Todorov *Narrador > Personaje*, *Narrador = Personaje* y *Narrador < Personaje* y las nombró *focalización cero*, *focalización interna* y *focalización externa*, respectivamente (cfr. Gérard Genette, “Modo”, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 245). He considerado las definiciones de estos autores como complementarias.

de la sucesión de ideas e impresiones y es imposible que el tiempo por sí solo aparezca o sea advertido por el espíritu”.³ Así pues, el fugitivo es capaz de distinguir entre el pasado y el presente frente a dos escenas idénticas que por el simple hecho de estar una después de la otra son distintas para él, pues cada vez le generan una impresión diferente.

En el siguiente fragmento el narrador da cuenta de los cambios que ha sufrido su cuerpo: “Ahora, invadido por suciedad y pelos que no puedo extirpar, un poco viejo, crío la esperanza de la cercanía benigna de esta mujer indudablemente hermosa”.⁴ Estas nuevas características físicas manifiestan los efectos del tiempo, de las que el envejecimiento se distingue por ser irreversible.

Si bien los cambios anteriores se graban en el cuerpo, existen otros que el narrador se encarga de registrar, por ejemplo, las variaciones del nivel del mar: “Ateniéndome a las marcas del árbol, calculé para hoy la marea. Si a la madrugada hubiera dormido, hubiera muerto. Muy pronto el agua estaba subiendo con la decisión que tiene una vez por semana” (*LI.*, 38). En este caso, las variaciones no sólo son irreversibles sino también impredecibles. Como el mismo narrador informa en el fragmento anterior, el agua en la isla “tiene decisión”. Lo mismo que advierte casi al final del relato: “[las mareas] de esta isla prefieren seguir esta explicación [la del libro de Belidor], y no la mía” (*LI.*, 145). Es decir, él no tiene el poder de manipular los factores que sin duda actúan sobre su integridad.

Otra forma en que el narrador da cuenta del tiempo es mediante la escritura de su informe. Por ejemplo, cuando afirma: “ha empezado hace ocho días. Entonces registré el

³ David Hume, “Acerca de las ideas de espacio y tiempo”, en *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para introducir el método experimental de razonamiento en las cuestiones morales. Acerca del entendimiento*, trad. Margarita Costa, Editorial Paidós, Buenos Aires, p.81.

⁴ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Editorial Planeta Mexicana/EMECÉ, México, 2015, p. 37. Todas las referencias a *La invención de Morel* corresponden a esta edición. De aquí en adelante sólo indicaré entre paréntesis las iniciales *LI.* seguidas del número de página.

milagro de la aparición de estas personas; a la tarde temblé cerca de las rocas del oeste. Me dije que todo era vulgar: el tipo bohemio de la mujer y mi enamoramiento propio de solitario acumulado” (LI, p.42). Aquí primero da constancia de que cada apartado en el texto corresponde a un día, pues el “entonces” coincide ocho apartados antes con el testimonio sobre la aparición inexplicable de los veraneantes que habitan el museo. En la segunda mitad del fragmento pone en evidencia el efecto que la mujer ha causado en él. Y tal como sucede con las mareas, el narrador es incapaz de influir en la mujer o en el resto de los veraneantes, pues todos ellos responden a las reglas impuestas por la invención de Morel.

En *La invención de Morel*, el fugitivo no tiene un nombre ni una biografía clara que dé lugar a una caracterización inicial, por lo que su identidad es difusa. Del mismo modo, el tiempo alterado por la invención le impide actuar en la isla para confirmar su identidad o existencia, mientras que todo lo que se encuentra a su alrededor lo afecta de manera inmediata.

DOS PLANOS TEMPORALES EN LA ISLA

De acuerdo con Gérard Genette en *Figuras III* (1972) y Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* (1998), los textos narrativos se integran por dos tipos de tiempo: el *tiempo de la historia* y el *tiempo del discurso*. En *La invención de Morel* el *tiempo de la historia* corresponde a los días que el fugitivo vivió en la isla y a la distinción en ellos del día y la noche. Este tiempo toma como referente la temporalidad humana real. Sin embargo, aun cuando el relato se presenta en forma de diario o informe y cada apartado comprende supuestamente lo que sucedió durante un día, en realidad, la disposición de las secuencias

narrativas corresponde al *tiempo del discurso*, el cual consiste en una sucesión textual que se integra por tres aspectos primordiales: *orden*, *duración*, *modo* y *frecuencia*. A continuación, hago unas breves anotaciones sobre los tres primeros aspectos para después concentrarme en la *frecuencia*.

En *La invención de Morel* el *orden* del tiempo de la historia y el del discurso tienen una relación mayormente concordante, pues las secuencias narrativas se presentan en orden cronológico. En cuanto a la *duración*, la relación entre ambos tiempos es discordante, pues cada apartado no corresponde en la extensión del texto a un día de la temporalidad humana real. Y, por último, el *modo* que en este caso consiste en la alternancia entre focalización interna y externa del narrador en primera persona, quien relata los hechos variando el modo de los verbos entre tiempo presente, pasado y pretérito imperfecto.

En la isla Villings suceden dos historias con su correspondiente tiempo. La primera es la que vive el prófugo en la isla. Esta historia se presenta como la narración principal y consiste en un conjunto de relatos singulativos en orden cronológico. La segunda es la que el prófugo observa: la proyección de los acontecimientos que sucedieron durante una semana en la isla y que se reproducen una y otra vez. Esta historia ocurre paralelamente a la primera, pero en el discurso narrado aparece como subordinada debido a la perspectiva del narrador.

El tercer aspecto de la sucesión textual es la relación numérica entre la presentación de los acontecimientos de la historia y el discurso: la *frecuencia*. Existen tres tipos de frecuencia: *relato singulativo*, *repetición* e *iteración*. El *relato singulativo* consiste en presentar una vez en el discurso lo que sucede una vez en la historia; la *repetición* presenta varias veces en el discurso algo que sólo pasó una vez en la historia, y la *iteración* resume en

una enunciación lo que sucedió varias veces. En *La invención de Morel* se pueden identificar los tres tipos de frecuencia con sus respectivas particularidades y dificultades.

Durante el discurso narrado los tiempos de las dos historias conviven y se relacionan en tres etapas distintas. La primera es una especie de “confusión” entre ambos tiempos, la segunda consiste en su “diferenciación” y la tercera en su “integración”. A continuación, observaremos la frecuencia narrativa en las tres etapas. Para el propósito, tomaré las secuencias en las que Faustine llega a las rocas a mirar el atardecer. Estas se dividen en dos: cuando Faustine está sola sentada con el libro y viendo la puesta del sol (a esta la llamaré secuencia A) y la segunda cuando Faustine llega a las rocas con el tenista (a esta la llamaré secuencia B). Sobre la secuencia A, tomaré como punto de partida el fragmento de la página 35:

En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado en la cabeza; las manos juntas, sobre una rodilla; soles prenatales han de haber dorado su piel; por los ojos, el pelo negro, el busto, parece una de esas bohemias o españolas de los cuadros más detestables. (LI.,35)

Esta secuencia inicia con una iteración que muestra que el hecho ha sucedido más veces. La descripción es general, pero da una idea tanto de la apariencia de la mujer como de la postura y la acción que se repetirá más adelante. Así la siguiente repetición aparece de esta manera:

Lo arruiné todo: ella miraba el atardecer y bruscamente surgí detrás de unas piedras. Bruscamente, e hirsuto, y visto desde abajo, debí de aparecer con mis atributos de espanto acrecentados. [...] La vi: el pañuelo de colores, las manos cruzadas sobre una rodilla, su mirada, aumentando el mundo [...]. (LI.44)

Aquí se puede notar que existe una confusión entre los tiempos de la narración principal y la subordinada. El narrador coincide en el mismo lugar con Faustine, pero no coincide en el tiempo. Sin embargo, él no distingue hasta este punto que ambos se encuentran en distintos

“planos”, por el contrario, interpreta las acciones de ambos como si existiera una interacción como sucede cuando ella no lo ve y entonces el fugitivo dice:

Ha sido, otra vez, como si no me hubiera visto. No cometí otro error que el de permanecer callado y dejar que se restableciera el silencio.

Cuando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente. Estuvo inmóvil, buscando un sitio para extender la manta. Después caminó hacia mí. (LI.,47)

Como se puede ver, el fugitivo trata de mezclar su tiempo con el de Faustine mediante la interpretación, mientras el tiempo de la mujer deja al fugitivo como un observador que sólo puede acumular y esclarecer detalles de la repetición:

La mujer llegó más temprano que de costumbre. Dejó el bolso (con un libro medio salido) en una roca, y en otra, más playa, extendió la manta. Tenía un traje de tenis; un pañuelo, casi violeta en la cabeza. Estuvo un rato mirando el mar, como adormecida; después se levantó y fue a buscar el libro. (LI.,54)

Más adelante se introduce la secuencia B, cuando Faustine aparece con el tenista. Esta secuencia muestra que no es la primera vez que el fugitivo ve al “tenista” a quien también llama “el barbudo”. Este personaje es Morel, en el fragmento que se presenta a continuación se observa primero que su presencia afecta al narrador, pues aparentemente él es el primer opositor para conseguir la atención de Faustine:

Vino con el horroroso tenista. La presencia de este hombre debe calmar los celos. Es muy alto. Llevaba un saco de tenis, granate, demasiado amplio, unos pantalones blancos y unos zapatos blancos y amarillos, desmesurados. La barba parecía postiza. Los ojos son oscuros; los dientes, abominables. Habla despacio, abriendo mucho la boca, chica, redonda, vocalizando infantilmente, enseñando una lengua chica, redonda, carmesí, pegada siempre a los dientes inferiores. Las manos son larguísimas, pálidas; les adivino un tenue revestimiento de humedad. [...]El barbudo fue a buscarle el pañuelo y el bolso. Estaban en una roca, a pocos metros. (LI.,56-57)

Aquí el narrador no se limita a presentar las características del objeto de su descripción, sino que adjetiva cada una de ellas para manifestar el efecto que le produce la presencia de Morel junto a Faustine. Sobre todo, le parece desagradable que él sí tenga la oportunidad de hablar

con ella y tocarla, por eso hace énfasis en la boca del hombre, su manera de hablar y en las características de sus manos. En este caso guía la interpretación del lector con más atención al añadir los adjetivos: “desmesurados”, “postiza”, “abominables”, entre otros.

Llama la atención que esta única descripción física de Morel sea aún más detallada que las anteriores de Faustine y también que, sólo a partir de las conversaciones, el fugitivo note que está frente a una repetición, como revela más adelante:

Con lentitud en mi conciencia, puntuales en la realidad, las palabras y los movimientos de Faustine y del barbudo coincidieron con sus palabras y movimientos de hacía ocho días. El atroz eterno retorno. Incompleto: mi jardincito, mutilado la otra vez por las pisadas de Morel, es hoy un sitio borroso, con vestigios de flores muertas, achatadas contra la tierra. (*LI*,63)

En la secuencia anterior comienza gradualmente la segunda etapa de la relación entre los dos tiempos, la etapa de “diferenciación”. Si bien para el narrador es difícil creer que está ante una repetición, pues en definitiva esta idea escapa a la lógica de su tiempo, poco a poco va descubriendo que la “realidad” de los veraneantes es otra, con su propia copia del sol y de la luna. El fugitivo pronto se dará cuenta de que Faustine está mirando la puesta de dos soles, uno más abajo que el otro.

“El atroz eterno retorno” no ha traído de vuelta aquello que se relaciona con el fugitivo. En otras palabras, cuando el pasaje de la cita anterior muestra que el narrador se da cuenta de que el jardín que él mismo plantó casi ha desaparecido, recuerda que este hecho es una repetición de la misma secuencia, en la que anteriormente el fugitivo interpretó que Morel pisó las flores del jardín. Por lo tanto, podría pensarse que para que el “eterno retorno” esté completo, el jardín debería aparecer también en su estado inicial. No obstante, mientras un elemento retorna, el otro sigue su curso lineal. Hacia el final del relato, el fugitivo es

consciente de la situación del tiempo, incluso afirma “estoy acostumbrándome a ver a Faustine, sin emoción, como a un simple objeto” (*LI.*,118).

Al descifrar el mecanismo de la invención de Morel, el fugitivo comienza la tercera etapa de la relación entre los dos tiempos: la integración. En esta última etapa se forma un tercer tiempo compuesto por una superposición, cuya interacción entre las acciones de los personajes no será “real” sino, una vez más, producto de la interpretación, tal y como fue en la primera etapa.⁵ Ahora la relación de las imágenes fue manipulada, como se ve al inicio de la siguiente cita:

Una molesta conciencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene —como creo— los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad. (*LI.*,152)

En esta última fase el fugitivo logra la inmortalidad en los términos que él consideraba “la conservación de lo que interesa a la conciencia” (*LI.*,29), los pensamientos y emociones hacia Faustine. Esta mujer con su presencia y las supuestas miradas que le dirigió al fugitivo confirmó la existencia del individuo, pues en la soledad de la isla, sin el contacto o la mirada del *otro*, la existencia no cobra sentido, estar vivo o muerto significan lo mismo.

El narrador se sitúa fuera de los hechos que se repiten, es un observador, por lo tanto, es capaz de modificar el sentido de las repeticiones al interpretarlas de diferentes maneras y complementarlas con la transformación de su identidad en el tiempo. Hasta cierto punto en la historia, aquellos hechos que son repeticiones e iteraciones para el lector, son relatos singulativos para el narrador. De tal manera, la narración se presenta de acuerdo con la

⁵ Aunque la interpretación es distinta pues se presenta el problema del desdoblamiento del fugitivo en imagen y alma (como él mismo designa a lo que queda de su identidad original fuera de la proyección).

cronología de la historia del narrador (tiempo cronológico), aun cuando las proyecciones de la semana siguen un curso cíclico, y su efecto además de desconcertar al narrador, le provoca cuestionarse sobre su propia identidad.

DISTINTOS NARRADORES Y TIEMPOS EN *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD*

Al iniciar el análisis de *El año pasado en Marienbad*, de Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais, el primer elemento sobre el que es necesario detenerse antes de hacer cualquier otra observación es el narrador, pues es notable la diferencia que existe entre el dador del relato cinematográfico y el dador del relato textual. André Gaudreault planteó sobre este aspecto que el responsable del relato cinematográfico es una instancia doble que “muestra” y “narra” a la vez. En otras palabras, esta instancia produce la historia mediante las imágenes al mismo tiempo que las narra, mientras que en el relato textual el narrador funge como intermediario entre la historia y lector. Por lo tanto, en el relato textual el lector no presencia la historia, como sucede en el relato cinematográfico, sino que a él siempre se le entrega mediada.⁶

En el caso de *El año pasado en Marienbad*, el guion permite distinguir con letras cursivas a la “VOZ DE X” y con letras redondas al narrador/mostrador. Tal como se aprecia en la siguiente cita:

X’S VOICE: *It was last year.*

A silence. Then, as A continues reading without moving, X’s voice continues, a little louder but in the same tone.

X’S VOICE: *Have I changed so much then? –Or are you pretending not to recognize me?*⁷

⁶ André Gaudreault, “Narración y mostración en el cine”, en *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, trad. Raquel Gutiérrez Estupiñán, Universidad del Arte/ Educación y Cultura. Asesoría y Promoción, Puebla/ Campeche, 2011, pp. 141–144.

⁷ Alain Robbe-Grillet, *Last Year at Marienbad, for the film by Alain Resnais*, trad. Richard Howard, Grove Press, Inc., Nueva York, 1962, p. 60. / Alain Resnais, *L’Année dernière à Marienbad*, Argos Films, Francia/Italia, 1961, min. 25:55. Todas las referencias a *El año pasado en Marienbad* corresponden a esta edición y a esta película. De aquí en adelante sólo indicaré entre paréntesis la inicial *M.*, seguida de la página y el minuto del filme. Asimismo, aclaro que cito la traducción del guion de Robbe-Grillet al inglés debido a la

Aquí se puede observar que la voz de X es un narrador que oscila entre la *focalización cero* y la *focalización interna*.⁸ La primera se manifiesta cuando trata de convencer al personaje A de que él sí recuerda lo que ella no y, la segunda, cuando da indicios de una identidad y una postura ante el mundo narrado. Esto es, en algunos casos sabe más que sus personajes y en otros sabe o parece saber lo mismo.⁹ De tal forma, la oscilación entre la focalización cero y la interna mantiene la incertidumbre en el relato. En cuanto al narrador/mostrador, éste presenta una *focalización externa*, corresponde a lo que enfoca la cámara, se trata de un espectador que se encuentra limitado a narrar desde un lugar en el espacio y que, como consecuencia, sabe menos que sus personajes.¹⁰ Las características de este narrador complementan la voz de X para lograr un relato ambiguo y hermético.

En cuanto a la distinción entre los tiempos de la historia y del discurso, las descripciones de las secuencias en el guion corresponden a lo que se muestra en la pantalla, por lo que constituyen la narración principal en un “presente actual”,¹¹ el cual coincide con el momento de la reproducción de la película o de la lectura del guion. Dentro de esta narración se encuentra subordinada la del personaje X en tiempo pasado. De manera que se distinguen dos tiempos de la historia:¹² el primero consiste en los hechos que se llevan a cabo

dificultad de conseguir un ejemplar en la lengua original ante la situación de la pandemia de Coronavirus SARS-CoV2 (COVID-19), por la que los servicios de préstamo interbibliotecario internacional se han suspendido temporalmente. No obstante, cuando sea necesario aclararé las variantes significativas que se presenten entre la traducción, la película y la versión *ePub* en francés (versión de formato ajustable y sin paginación).

⁸ Luz Aurora Pimentel, en “Mundo narrado IV. La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”, en *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI/UNAM, México, 1998, pp. 95–133.

⁹ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 178.

¹⁰ *Ibid.*, p. 179.

¹¹ Como el que identificó Salvador Elizondo en 1962. Véase Salvador Elizondo, “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani Editores/ Secretaría de Cultura, México, 2017, p.188.

¹² Para Todorov la historia no existe en un estado puro, pues siempre es percibida y contada por alguien. Sin embargo, precisa que, para entender la unidad misma de la obra, hay que separar la historia como convención,

en el hotel durante un tiempo indeterminado tras el encuentro de los tres personajes principales: X, el hombre que está enamorado de A; A, la mujer que posiblemente le hizo una promesa de amor a X, y M, el otro hombre que quizá es el esposo de A. El segundo tiempo corresponde a lo que probablemente sucedió un año antes entre estos personajes. En el discurso, los dos tiempos de la historia se relacionan de manera jerárquica, aun cuando se cuentan simultáneamente y se presentan interrumpiéndose entre sí. A esta forma del discurso, Todorov la llamó *alternancia*.¹³

EL AÑO PASADO O CUALQUIER AÑO: LA CONCIENCIA DEL TIEMPO EN *MARIENBAD*

En *El año pasado en Marienbad* no se obtiene información definitiva sobre los personajes: no se nombran, no se cuenta cuál es su historia ni se les caracteriza. Todos los personajes usan siempre el formal *Vous* (usted) para referirse al otro, lo cual impide saber cuál es la relación entre ellos.¹⁴ Sólo logramos la impresión de saber algo sobre ellos por medio de dos aspectos que siguen ciertos patrones: sus acciones y su apariencia. Sobre la apariencia Renzo Sgolacchia observa que X viste el mismo traje durante todo el filme, como si esto representara que su actitud nunca cambia. Mientras que A alterna entre vestidos blancos y negros, como una forma de hacer énfasis sobre su inestabilidad emocional.¹⁵ En cuanto a las acciones, sobre X conocemos su carácter insistente por los diálogos que sostiene con A y porque busca constantemente estar cerca de ella; sobre A, conocemos su carácter

del discurso (la forma en que se presenta la historia). En cuanto al tiempo del discurso señala que éste es lineal, mientras que el de la historia es pluridimensional. (Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 158–159, 174)

¹³ *Ibid.*, p. 176.

¹⁴ David Bordwell y Kristin Thompson, “*Last Year at Marienbad (L’année dernière à Marienbad)*”, *Film Art: An Introduction*, 4ª edición, Mc. Graw Hill, Nueva York, 1993, p. 395.

¹⁵ Renzo Sgolacchia, “Deconstruction of the Filmic Space—*L’Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961)”. Disponible en: <<https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/>>, fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019.

contradictorio por sus diálogos y sus acciones contradictorias, y sobre M, distinguimos su carácter templado porque siempre trata de mantener las reglas de descanso y silencio en el hotel.

Como se vio antes, en diferentes secuencias el narrador/mostrador y la voz de X narran y muestran simultáneamente, aunque los hechos que refieren no siempre coinciden, lo cual puede crear desconcierto en el espectador. Estas discordancias se deben a que cada uno de los narradores presenta su propio tiempo del discurso según el tiempo de la historia que le corresponde: la voz de X hace referencia al tiempo de la supuesta historia pasada, mientras que el narrador/mostrador se ocupa de la historia actual y la pasada de manera alternada.

Por su parte, el narrador X obtiene una idea del tiempo por medio de sus recuerdos, de la presencia de A, y en ocasiones, cuando A lo reconoce, ya que ni las actividades del hotel ni el espacio, le dan indicios del paso del tiempo. X menciona muy pocas veces las referencias al tiempo convencional, por ejemplo, la media noche cuando acuerda una hora para huir con A. Por lo general, hace referencia a la repetición y a la permanencia: “una vez más”, “otra vez”, “siempre”, “estos mismos”, etcétera.

El único indicio del posible paso del tiempo es “el año pasado” que, de inmediato, X deja como incierto cuando declara:

X'S VOICE: A year already—or perhaps more.—You, at least, haven't changed.—You still have the same remote eyes, the same smile, the same sudden laugh, the same way of extending your arm as if to push something away, a child, a branch, and the same way of slowly raising your hand toward the hollow of your shoulder... and you are wearing the same perfume too. (M.,60)

Como se puede observar en la cita anterior, en *El año pasado en Marienbad*, el hotel no proporciona indicios del paso del tiempo, ni los personajes dan alguna muestra de

temporalidad en su aspecto. De modo que X no puede formarse una conciencia del tiempo de manera convencional, sino que parece estar atrapado en un eterno presente. Y es justamente esta eternidad la que le impide a X, como al fugitivo de *La invención de Morel*, formar una identidad que le dé constancia de su propia existencia.

LA MULTIPLICIDAD DE VOCES EN *FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE*

Cuando se lee por primera vez *Farabeuf* de Salvador Elizondo es imposible, para la mayoría de los lectores, no preguntarse ¿quién habla? Esto para tratar de dar una explicación tranquilizadora de lo que ya desde las primeras líneas se prefigura como inquietante y que al final no se esclarece, al contrario, parece complicarse aún más. De tal suerte, quienes nos proponemos estudiar la obra no siempre coincidimos en la tipología de las voces narrativas.

Por mi parte, coincido con el análisis de las voces narrativas que presenta Eduardo Berra en la introducción a la edición de Cátedra. Allí plantea que hay dos protagonistas, Farabeuf, quien es la *ficcionalización* del cirujano, profesor y anatomista francés Louis Hubert Farabeuf; la Enfermera, quien supuestamente se llama Mélanie Dessaignes, y es la ayudante del doctor Farabeuf en la escuela de medicina, y “el hombre y la mujer sin nombres”,¹⁶ así como una voz anónima y un narrador omnisciente. En este apartado me centraré en las voces del hombre y la mujer, ya que éstas son las que problematizan el discurso al introducir las características de indeterminación y repetición. De tal modo, estas voces se envuelven en una dinámica que permite observar la frecuencia narrativa que predomina en el discurso.

¹⁶ Eduardo Berra, “Introducción”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Berra, Cátedra, Madrid, 2000, p. 31.

La voz femenina se incluye usualmente en un “nosotros”, se refiere a Farabeuf y a la Enfermera en 3ª persona, mientras que se dirige a la voz femenina en 2ª persona. Su focalización es interna, pues tiene acceso a ciertos recuerdos de la Enfermera, y es capaz de hacer algunas hipótesis sobre su pensamiento. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, la voz de la mujer relata los hechos remitiendo directamente a las palabras de Farabeuf y, entre comillas cita los pensamientos de la Enfermera:

(Él se incorporó. —Un día, quizá —dijo—, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca. —Ella, mientras tanto, pensaba: «Y me abandonaré a su abrazo y le abriré mi cuerpo para que él penetre en mí como un puñal del asesino penetra en el corazón de un príncipe legendario y magnífico...»)¹⁷

Por otro lado, la voz masculina tiene gramaticalmente las mismas características que la voz anterior. Sin embargo, la focalización de esta voz es externa, pues sólo es capaz de adivinar o suponer las acciones de Farabeuf, y de conjeturar lo que la enfermera siente y recuerda. Tal como se puede observar a continuación:

...recuerdo también la llegada de Farabeuf. Habíamos presentido su paso vacilante a lo largo de la rue de l’Ecole de Médecine, sosteniendo con dificultad en una mano su paraguas inútil y en la otra el maletín de cuero negro. Antes de doblar la esquina de nuestra calle presentíamos su llegada; las moscas aturdidas parecían exacerbarse ante la premonición de aquella presencia impregnada de formol y luego, de pronto, a través de los cristales empañados, bajo la lluvia tenaz, adivinábamos su figura negra cruzar la calle en dirección a nuestra puerta y nos quedábamos quietos, solo ella, la Enfermera, sentía en su corazón el sobresalto de ese goce que se concretaba en la visión inminente de aquellas manipulaciones [...] (F. 190)

Las características de la voz masculina son las que proporcionan los indicios para interpretar que ambas voces se subordinan a la conciencia de la enfermera. Intuitivamente, es posible esperar que cada voz corresponda a Farabeuf o la Enfermera según su género, pero no es así. En el primer caso, la voz femenina tiene acceso a la conciencia de la Enfermera, lo que da

¹⁷ Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, ed. de Eduardo Becerra, Cátedra, Madrid, 2000, p. 184. Todas las referencias a *Farabeuf o la crónica de un instante* corresponden a esta edición. De aquí en adelante sólo indicaré entre paréntesis la inicial *F.* seguida del número de página.

pie a interpretar que se desprende de ella. Mientras que, en el caso de la voz masculina, ésta no tiene acceso a la conciencia de Farabeuf por lo que se limita a narrar sus acciones y a citar sus palabras entre comillas. Es decir, la voz masculina no corresponde ni se desprende de la conciencia de Farabeuf, sino del recuerdo o concepción que la Enfermera tiene de él. En el mismo sentido, cabe destacar que la voz masculina parece saber lo que siente o piensa la Enfermera, e incluso es capaz de hacer suposiciones sobre lo que ella “hubiera” hecho, querido o pensado, casi del mismo modo en que lo hace la voz femenina.

INDICIOS DEL TIEMPO EN LA CASA DE LA *RUE DE L’ODEÓN*

A lo largo de la obra se encuentran distintos indicadores de la conciencia del tiempo que tienen las voces masculina y femenina. El único evento que se caracteriza con precisión es el suplicio, sobre el que se detalla el contexto histórico, las condiciones climáticas, el lugar y la fecha exacta: “Era un día lluvioso. Pekín. 1901. Enero de 1901. Empezaba a caer la tarde” (*F.*,160). Los datos sobre este hecho se repiten sin cambios en varios pasajes de la obra. En otros casos los datos se deducen a partir de los indicios que proporcionan las diferentes voces y que se repiten constantemente, por ejemplo, lo que probablemente sucedió en la playa o en la casa.

El primer indicio es el que se refiere a la apariencia de Farabeuf y de la casa sobre los que se acentúa la vejez y el desgaste. La fachada de la casa se caracteriza como “lujosa y decrepita a la vez” (*F.*,105), y por dentro se mencionan en varias ocasiones las cortinas de terciopelo que ya están desgastadas y el espejo que ya está manchado por los años. Asimismo, Farabeuf a pesar de viajar en auto deportivo y portar unas gafas ahumadas es un viejo con botines ortopédicos y un paso artrítico (*F.*, 106).

El segundo indicio hace referencia al lapso que transcurre entre la repetición de los hechos; éstos aparecen a lo largo de la obra y, como en el caso siguiente, dan una idea de la percepción temporal de los personajes y las voces:

Vuelve tu mirada en torno a estas paredes. Has vuelto después de algunas horas —tú, yo—; has vuelto después de muchos años —él, ella—. Has venido porque ella —la mujer— te ha llamado hace apenas media hora. (*F.*,106)

En esta enunciación que proviene de una de las voces se puede deducir que el tiempo es relativo a la condición de los mencionados: *él* y *ella* corresponden a Farabeuf y la Enfermera (pues las voces siempre se refieren a ellos en tercera persona); *tú* y *yo*, a las voces que se desprenden de estos personajes principales (pues siempre se incluyen en un *nosotros*). De modo que, para *él* y *ella* el periodo entre un encuentro y otro consta de varios años, mientras que para *tú* y *yo* el lapso es de algunas horas.

La lluvia es otro indicio que marca una diferencia entre el tiempo de las voces y los personajes con respecto al tiempo afuera de la casa. La lluvia indica la continuidad en el curso convencional del tiempo que no depende de la percepción, sino que simplemente sucede e impide diferenciar el presente del pasado (*F.*,105).

Una de las referencias más significativas al tiempo que aparece en todos los capítulos es la noche. En el capítulo II la noche es descrita de diferentes maneras, en cada descripción es notable el carácter que se le atribuye, pues ésta siempre llega “como una lluvia intempestiva” (*F.*,131), con furia (*F.*,133), invadiendo, asustando... como un fenómeno inevitable que lleva la confusión al límite y que guarda el significado secreto del mundo narrado. Por ejemplo, el capítulo II inicia así: “¿Recuerdas...? /La noche era como un largo camino que se adentraba en la casa invadiendo todos los rincones, llevando la penumbra hasta el último resquicio, asustando lentamente a los gatos, ¿recuerdas?” (*F.*,127). Aquí se puede

observar la voracidad imparabile de la noche que, a diferencia de la lluvia, no sólo confunde sobre el paso del tiempo, sino también los hechos, objetos e identidades y además se relaciona con la mirada del supliciado, la cual es el detonante de la confusión en la obra, tal como se observa en el siguiente fragmento: “Cuando abriste el sobre y me mostraste aquel rostro inesperado y extático, había caído la noche. Era como si esa mirada llevara la noche consigo a todas partes” (F.,134).

Así como sucede con la mirada del supliciado, otro instante de confusión que hace caer la noche es el instante del orgasmo, en el que se confunden dolor y placer, tal como sucede con la mirada del supliciado en el instante de la muerte. De tal suerte, se encuentra en el capítulo III: “Pasaron algunos instantes; un minuto nueve segundos. De pronto se oyó ese grito, su grito, un grito que hizo caer la noche definitivamente y que despejó el cielo” (F.,166).

En resumen, en *Farabeuf* la conciencia del tiempo se caracteriza por la confusión entre las identidades, entre pasado y presente, entre el lujo y el deterioro...Esta confusión se acentúa con la llegada de la noche y la continuidad de la lluvia. Sin embargo, cabe resaltar que las voces tienen la capacidad de distinguir la naturaleza de su propio tiempo y de la que corresponde a los personajes de los que se desprenden, para el que las horas son equivalentes a los años. Así pues, debido a que las voces son las que guían el relato, es su tiempo el que domina la historia, y no así las referencias al tiempo convencional.

FARABEUF: REPETICIÓN Y SIMULTANEIDAD

En *Farabeuf* es posible conjeturar por lo menos cuatro tiempos de la historia: el presente del discurso narrativo, la caminata en la playa, el suplicio en Pekín y el acto indeterminado que consta de la espera, llegada y partida de Farabeuf, y que podría tratarse del coito, el suplicio

o el espectáculo. Me centraré en el tiempo de la historia que corresponde al presente del discurso narrativo pues en él se articulan los otros tiempos como hechos que posiblemente sucedieron y por medio de los cuales se busca dar sentido al “tiempo actual”. Este tiempo es tanto posterior como anterior a la llegada de Farabeuf, como se explicará detenidamente más adelante.

Retomando los conceptos de Narratología, referidos en los análisis anteriores, en *Farabeuf* el *orden* del tiempo de la historia y el tiempo del discurso tiene una relación discordante, pues lo que para las voces es simultáneo e instantáneo, en el discurso se presenta de manera yuxtapuesta. Por lo tanto, la *duración* también se ve comprometida, pues lo instantáneo se prolonga por medio de descripciones y anacronías que permiten su narración. En cuanto al *modo*, la voz femenina presenta una focalización interna, y la voz masculina, una externa (como se vio en el apartado sobre las voces narrativas). Estas características se suman a la frecuencia narrativa repetitiva. Es decir, el discurso se presenta por medio de focalizaciones que se alternan entre interna y externa; repite lo que es simultáneo, y le proporciona al discurso un orden no convencional, a la vez que prolonga en él lo instantáneo al introducir anacronías.

En este apartado me centro en las repeticiones de lo que es simultáneo para las voces masculina y femenina. Esta interpretación sobre la simultaneidad surge de dos indicios. El primero se encuentra en la obra, cuando las voces hacen afirmaciones como la siguiente: “¿pretendes acaso hacer caber un instante dentro de otro?” (F.176) así como en las distintas analogías entre un hecho y otro que se establecen por medio de evocaciones, como sucede en los diferentes pasajes donde la mujer evoca el cuerpo del supliciado al tener en su mano la estrella de mar, y al mismo tiempo evoca estos dos elementos al trazar el ideograma *liú* en la ventana.

El segundo indicio consiste en que la obra comienza y acaba con la llegada del doctor Farabeuf. Lo que sucede con este indicio coincide con lo que Salvador Elizondo explicó en 1989 a propósito de *Finnegans Wake*:

Todo lo que va uno leyendo en realidad es simultáneo. Y posiblemente una de las pruebas de ello es que ese libro empieza en el mismo sitio donde termina (se supone). [...] Pero sí se podría demostrar que el libro empieza donde termina, lo cual quiere decir que no hay una definición clara entre pasado y futuro, por esa rotundidad, digamos, de la obra.¹⁸

Resulta difícil confirmar los hechos que constituyen los diferentes tiempos de la historia que se disponen en el discurso de *Farabeuf*: ninguno de ellos se esclarece, incluso podría decirse que ninguno de ellos se concreta, pues para que esto suceda en la obra, es indispensable que las voces se afirmen como sujetos, lo cual no sucede ya que siempre se encuentran en el umbral ubicado entre el recuerdo y el olvido, entre existir y no existir.

La pregunta “¿recuerdas?” que está en el presente del discurso aparece constantemente en diferentes situaciones y de diferentes maneras. Sus recurrentes y estratégicas apariciones resultan ser un indicador de la jerarquía que este elemento tiene sobre los demás en cuanto a la definición de la frecuencia narrativa en el discurso. Esta pregunta impulsa la repetición mediante las palabras con las que se busca recordar. Por otro lado, las veces que la enfermera se encuentra consultando la Ouija o el *I Ching*, aunque resultan menos frecuentes, no son menos importantes, ya que estos actos impulsan el desarrollo de las acciones repetitivas, por lo que también pueden considerarse un punto de partida y un destino el desarrollo del discurso.

¹⁸ Rolando J. Romero, “Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 71 (julio–septiembre 1989), p.118.

Si en la novela de Bioy el fugitivo notaba el tiempo cronológico en su cuerpo en contraste con el tiempo cíclico de las proyecciones, en el filme de Robbe-Grillet y Resnais el personaje X permanece siempre con la misma apariencia en consonancia con el eterno presente del hotel, mientras que en la obra de Elizondo el tiempo que se repite se va acumulando como capas de polvo sobre los personajes y la casa hasta degradarlos. Esta repetición confunde a las voces que se encuentran regidas por las leyes del tiempo dentro de la casa, quienes, como el fugitivo y X, no logran formar una identidad ya que se encuentran en un tiempo aislado que les impide ser reconocidos por el *otro* y, por lo tanto, existir.

CAPÍTULO III. SÓLO AQUÍ Y AHORA: ESPACIO, TIEMPO E IDENTIDAD

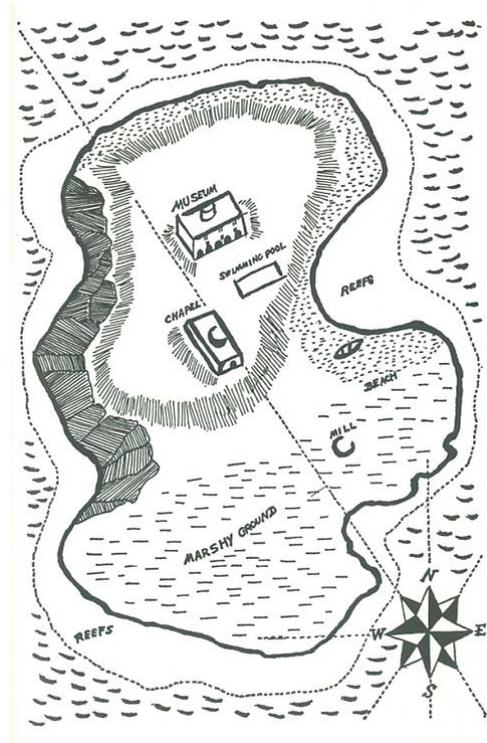
Cuando se trata de analizar el espacio o el tiempo de un relato, resulta imposible separar estas dimensiones o afirmar con seguridad cuál da origen a la otra. Así, aunque el análisis del capítulo anterior se centró en caracterizar la conciencia del tiempo de las voces o personajes, se destacó que ésta se forma a partir de las circunstancias que presenta el espacio narrado. De manera similar, en este capítulo se analiza la conciencia del espacio que se forma en los personajes o voces, la cual se crea a partir de las características del tiempo del discurso. Además, se observa cómo actúan en conjunto estas dos dimensiones de relato (espacial y temporal) en algunos fragmentos representativos de *La invención de Morel*, *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf*.

LA INVENCION DE MOREL: EN LA ISLA VILLINGS

Al observar las ilustraciones que Norah Borges hizo para la primera edición de *La invención de Morel* (1940), aparece una que particularmente llama la atención: el mapa de la isla Villings. Una síntesis del espacio imaginado que la narración logró dibujar en la mente de Norah Borges. Este mapa nos puede llevar a pensar en la importancia del espacio en la narración. Una tarea que Luz Aurora Pimentel señala como particularmente compleja: “tarea en verdad difícil, entonces, aquella que en territorios del tiempo intenta construir un espacio, o por lo menos una ilusión, generada discursivamente, de lo visual, de lo yuxtapuesto y aún de lo sobrepuesto”.¹

¹Luz Aurora Pimentel, “Introducción”, en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI editores/ Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2001, p.7.

Ilustración de Norah Borges a la primera edición de La invención de Morel, Losada, 1940²



Como observó Pimentel, el discurso determinado por el tiempo es capaz de crear una ilusión de espacio. Así, cuando el personaje del fugitivo en *La invención de Morel* enuncia en el tercer apartado: “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice” (*LI.*, 25), aunque duda, el fugitivo le da un nombre a la isla como punto de partida para generar el discurso y proporciona una clave para entender que el espacio insular se irá construyendo en la mente del lector desde su perspectiva. En este proceso, los lectores podemos cuestionar por qué los hechos se originaron ahí y no en otro lugar...

En general, las islas en contraste con los continentes resultan atractivas para construir un microcosmos. Pues como señala Fernando Aínsa:

[La isla es un] espacio geográfico perfectamente delimitado —el emblemático “estar rodeada de agua por todas partes”— se carga de contenidos asociados con la noción de microcosmos: centro espiritual primordial, jardín paradisiaco de juventud y abundancia,

² Imagen disponible en: <https://ellibrofago.wordpress.com/2014/05/06/la-invencion-de-norah-borges-ilustradora-argentina/>, fecha de consulta: 4 de febrero de 2019

lugar perfecto ajeno a las corrupciones, *topos* arcaizante donde se preservan las condiciones primigenias de la Edad de Oro, repetición del mundo en una escala que puede ser modelada por la simple voluntad humana, espacio ideal de la utopía.³

Es decir, la isla es un territorio fértil para crear una historia distinta, o mejor dicho para preservar una historia distinta a las que suceden en los continentes. Por ello, no es gratuito que *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares se sitúe en una isla. Según los criterios expuestos por Fernando Aínsa, si Morel buscaba ir en contra de la mortalidad, qué mejor lugar para construir el museo y colocar ahí su invención que aquél en el que el espacio y el tiempo son distintos, tienen sus propias reglas y le proveen de las condiciones necesarias para el buen funcionamiento de la maquinaria. Un mundo donde el espacio tiene una extensión bien delimitada, por lo que puede ser captado en su totalidad por la invención, y no sólo eso, sino que las condiciones de la marea alrededor de la isla le suministran energía inagotable. Asimismo, dicho espacio funciona como una especie de refugio ante factores que alteran lo que está afuera, en los continentes. Especialmente, es un refugio contra el tiempo convencional para procurar la vida eterna.

En *La invención de Morel*, la insularidad no sólo es una condición ideal para el desarrollo de la historia sino también para generar el discurso. Las descripciones que hace el fugitivo/narrador son producto del aislamiento y dominio del espacio, mientras que la *frecuencia* del tiempo del discurso es propiciada por eventos que sólo pueden llevarse a cabo en un espacio como la isla. Como se verá a continuación.

³ Fernando Aínsa, “La isla: del espacio mítico y utópico a la *topofilia* contemporánea”, en Carolina Depetris y Adrián Curiel Rivera (eds.), *Geografías literarias de América*, Centro Peninsular en Humanidades y ciencias sociales/ UNAM, México, 2015, pp. 21–22.

ELOGIO A MALTHUS: ACCIÓN Y TIEMPO

En *La invención de Morel*, entre las diferentes notas número 1 que aparecen a pie de página a lo largo del diario/informe, está una que indica la supresión, por problemas de espacio, de la apología de Tomás Roberto Malthus y de su *Ensayo sobre el principio de la población*.⁴ La apología que se suprimió era uno de los principales propósitos del fugitivo, el autor del informe. En distintas ocasiones, desde el inicio y durante la narración, el fugitivo declara que se propone escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio a Malthus*. La “N. del E” conserva el epígrafe con el que iniciaba la apología. Los versos pertenecen al poema *Don Leon* de Lord Byron:

Come Malthus, and, in Ciceronian prose,
Tell how a rutting population grows,
Until the produce of the soil is spent,
And brats expire for want of aliment. (761–764)⁵

El párrafo de donde se desprende la “N. del E”. puede considerarse la introducción a la apología. En ella el fugitivo plantea la posibilidad del mal uso del invento de Morel como consecuencia de no obedecer la teoría de Malthus:

Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día de la tierra del más exiguo

⁴ La voz narrativa del editor se refiere al *Primer ensayo sobre la población* de Robert Malthus publicado en Inglaterra en 1798. En cuyo planteamiento, a grandes rasgos, ve la necesidad de la reducción de la población pues su crecimiento exponencial es desproporcionado con respecto al crecimiento lineal de los medios de subsistencia. (John Maynard Keynes”, Prólogo”, en Robert Malthus, *Primer ensayo sobre la población*, Altaya, Barcelona, [1798]1993, pp. 43–45.)

⁵ Aquí cito los versos directamente de la impresión de 1866 del poema de Lord Byron, *Don Leon*. Cabe señalar que en contraste con el epígrafe que el personaje del editor incluyó en el diario/informe se presentan algunas variantes. Estas podrían deberse a que la cita proviene de una edición diferente o bien, están ahí para hacer verosímil que el fugitivo citó de memoria los versos. (Coloco en la bibliografía la referencia completa del poema)

paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas. (LI.,122)

Este párrafo se encuentra cerca del final del informe, por ello las ideas que el fugitivo probablemente tenía sobre el maltusianismo al inicio se vieron fuertemente influidas por su experiencia en la isla Villings. El fragmento anterior comienza con una valoración negativa sobre el intelecto de Morel, quien justamente eligió un sitio apartado para perdurar junto a sus amigos y su amada Faustine. Aquí el fugitivo reprueba la creación de esos microcosmos, pero como se verá durante toda la narración, él tratará de unirse a uno de ellos. Lo cual resulta una contradicción intrigante...

EL TRATADO DE BELIDOR: DESCRIPCIÓN Y ESPACIO

La descripción más exhaustiva que se hace sobre el espacio va de la página 28 a la 30. En ella, el narrador describe la suntuosidad del museo por dentro y por fuera. Cito aquí un fragmento en el que menciona la existencia de unas bibliotecas dentro del edificio:

Tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no hay más que novelas, poesía, teatro si no se cuenta un librito —Belidor: *Travaux-Le Moulin Perse*— París, 1737— que estaba sobre una repisa de mármol verde y ahora abulta un bolsillo de estos jirones de pantalón que llevo puestos. Lo tomé porque el nombre Belidor me pareció extraño y porque me pregunté si el capítulo *Moulin Perse* no explicaría ese molino que hay en los bajos. (LI.,28–29)

En la cita anterior aparece por primera vez el “librito” del tratado de Belidor. Su mención en la narración no es superficial. Este elemento será retomado más adelante en el discurso, no sólo como objeto, sino también en cuanto a su contenido que permite explicar “el molino que hay en los bajos” y al mismo tiempo revela gran parte del misterio que encierra la isla

Villings. Es decir, el libro de Belidor adquiere durante la narración una significación poética⁶ que permite tomarlo como punto de referencia en los momentos clave de la narración, por lo que las breves precisiones, sobre su contenido, su apariencia y el lugar donde se ubicaba, no se dispusieron para crear un “efecto de realidad” sino para configurar al libro como un elemento más de la estructura del discurso. Así que retomaré otros fragmentos donde el Tratado de Belidor permite explicar la situación espacio-temporal del narrador.

La segunda aparición del Tratado de Belidor es peculiar, pues lo que el narrador encuentra es un “fantasma” del libro sobre la misma repisa de mármol verde. De ahí que la caracterización anterior de la repisa sea para el narrador una primera prueba de que se trata del mismo ejemplar. El fragmento es el siguiente:

Al pasar por el hall vi un fantasma del Tratado de Belidor que me había llevado quince días antes; estaba en la misma repisa de mármol verde, en el mismo lugar de la repisa de mármol verde. Palpé el bolsillo: saqué el libro; los comparé: no eran dos ejemplares del mismo libro, sino dos veces el mismo ejemplar; con la tinta celeste corrida, envolviendo en una nube la palabra PERSE; con la rasgadura oblicua en la esquina de abajo, de afuera... Hablo de una identidad exterior... Ni siquiera pude tocar el libro que estaba sobre la mesa. (*LI.*, 93–94)

En este pasaje, la descripción del libro es indispensable para que el narrador dé cuenta de la comparación entre los dos libros que incluso tienen la misma rasgadura. Cuando al final declara: “hablo de una identidad exterior... Ni siquiera pude tocar el libro que estaba sobre la mesa”, ya está dando la clave de lo que sucede entre él y “los intrusos”.

Cerca del final de la novela, el narrador vuelve sobre sus propias líneas para corregir errores y aclarar algunos puntos sobre sus primeras impresiones. El fugitivo hace algunas

⁶ Con “significación poética” me refiero a uno de los planteamientos de Georg Lukács sobre “la poesía de las cosas”: “Toda cosa que desempeñe un papel verdadero en una acción importante de un individuo que nos interesa poéticamente se hace, a partir de esta conexión y si la acción se narra justamente, poéticamente significativa” (Georg Lukács, “Narrar o describir”, *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 196).

correcciones a partir de la lectura del libro de Belidor. La primera es sobre las mareas, uno de los fenómenos de los que depende el funcionamiento de la invención:

Las mareas: He leído el librito de Belidor (Bernardo Forest de). Empieza con una descripción general de las mareas. Confieso que las de esta isla prefieren seguir esa explicación, y no la mía. Debe tenerse en cuenta que yo nunca había estudiado las mareas (tal vez en el colegio, donde nadie estudiaba) y que las describí en los primeros capítulos de este diario, cuando sólo empezaban a tener importancia para mí. Antes, mientras viví en la colina, no fueron un peligro, y aunque me interesan, no tenía tiempo para observarlas despacio (casi todo lo demás era un peligro). (LI.,145)

Como el narrador informa en el fragmento anterior, las mareas en Villings muestran preferencia por las explicaciones del libro de Belidor aunque las suyas hayan partido de la experiencia propia. En algunas secuencias, el narrador refiere que hizo marcas a un tronco para registrar los cambios del nivel del mar, los cuales aun así resultaron impredecibles. Como él mismo refiere en esas secuencias, el peligro de ahogarse varias veces mientras dormía en los bajos lo obligó a observar el comportamiento del mar. Mientras que cuando pasó el tiempo en la colina se preocupó por el peligro que representaba la presencia de los intrusos, por ello se dedicaba a observar sus características y comportamiento.

Algo similar sucede con la descripción de la maquinaria, pues su observación también es producto de la vulnerabilidad del narrador. El temor a la muerte le permitió, como si fuera un vidrio de aumento, dejar de ver las máquinas como un montón de fierros y así entender su mecanismo. En la descripción que aparece en la página 137, el narrador enumera el contenido del cuarto de máquinas: transmisores de energía, receptores, grabadores, proyectores, motores y unos planos que le ayudaron a terminar de entender el mecanismo de la invención.

Hasta aquí, se pueden distinguir tres motivaciones para observar y, por lo tanto, para describir: la primera es la que surge del efecto de las proyecciones sobre la identidad del narrador e implica una situación compleja del tiempo; la segunda consiste en protegerse del

peligro, la cual despertó el interés en observar a los intrusos y el comportamiento de la marea, y la tercera surge del aislamiento en Villings que provocó que el narrador se haya detenido a describir el museo.

LAS PROYECCIONES Y LA IDENTIDAD

Para entender cómo las proyecciones afectan la identidad del narrador, hay que examinar primero cómo actúan en conjunto el tiempo y el espacio, o en otras palabras lo que Luz Aurora Pimentel designó como “la dimensión temporal y espacial del relato”, pues, si bien se podría decir que el sujeto existe sólo por ocupar un lugar en el espacio, es el tiempo el que legitima la existencia mediante la noción, siempre dinámica y acumulativa, de la identidad.

Como se vio en el apartado sobre el tiempo, en la primera parte del relato el narrador mezcla los tiempos de las dos historias en el discurso narrado. En la segunda comienza a distinguir de manera gradual entre los tiempos. A partir de esta distinción es posible notar que cuando el fugitivo no logra interactuar con Faustine y pone en duda su propia identidad al pensar que está muerto o que es invisible, más allá de la frustración al sentirse ignorado debido a la imposibilidad de ser percibido, en realidad, lo que no logra es explicarse a sí mismo. De manera que, a lo largo del discurso, el narrador se empeña en llamar la atención de Faustine, por lo que sólo fija su atención en las proyecciones y no en los demás seres vivos que se encuentran en el mismo tiempo que él.

Del mismo modo que sucedió con el fantasma del libro de Belidor, el narrador no puede siquiera tocar las proyecciones de los personajes, ni mucho menos puede afectarlas de alguna manera con su presencia. Sin embargo, las proyecciones sí lo afectan, pues son

capaces de crear emociones en él (por lo menos, hasta el momento en el que el narrador ignora su naturaleza).

Más adelante, el narrador declara: “Acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres en distintos planos” (*LI*,83). Aun cuando esta primera conjetura precede a una interpretación que después resulta equivocada, ya revela un factor determinante del relato: el narrador y las proyecciones están en distintos planos, aunque aparentemente coinciden en el espacio no existen en el mismo tiempo.

Al retomar otras líneas del párrafo que consideré al inicio del presente apartado como la introducción a la apología de Malthus: “Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares” (*LI*,122). Se pueden notar algunas coincidencias entre la situación espacio-temporal del narrador y lo que supone sobre las futuras sociedades, y al mismo tiempo se alcanza a distinguir una contradicción.

Para tratar de entender la contradicción, iré por partes. Por un lado, están las proyecciones con su propio tiempo de la historia que antecede al del fugitivo, y con su propio discurso narrado que, aunque es paralelo, se subordina a la perspectiva del narrador. La realidad de las proyecciones puede entenderse a través del “contacto” de la realidad del fugitivo con el libro del Tratado de Belidor. Cuando el fugitivo no puede explicar la marea por sus propios medios y se da cuenta de que el nivel del agua obedece a lo expuesto por Belidor, se establece una jerarquía entre las reglas de ambas realidades, en la que el fugitivo sólo puede ser afectado. Así también, cuando el fugitivo trata de tocar el libro fantasma, da cuenta de que a cada proyección le corresponde un original y que, en el caso de los seres vivos, los originales han muerto.

Por otro lado, el fugitivo vive en un tiempo posterior al de las proyecciones y aunque en el discurso narrado su perspectiva es dominante, no deja de ser intervenida por la narración subordinada de las proyecciones. Asimismo, cuando el fugitivo trata de aferrarse a las ideas del malthusianismo, ésta se vuelve una postura imposible de sostener debido a que él se encuentra dentro de una isla con sus propias reglas, por lo que las reglas del exterior no pueden aplicarse. Además, en la isla no existe una población que pueda crecer, ni la certeza de que alguien lea el informe... En todo caso, esa teoría sobre la población fue descartada tiempo después de su publicación, tal como señala John M. Keynes al final del prólogo al *Primer ensayo sobre la población*.

En otras palabras, ni Belidor ni Malthus permiten al fugitivo actuar. Por el contrario, lo condenan a ser un permanente observador. Así pues, en el empeño de entrar en la conciencia de Faustine, el fugitivo cae en la contradicción de crear su propio paraíso, su propia proyección en la que perduran sus reacciones frente a la proyección de Faustine. Ambas funcionan simultáneamente sobre la isla, pero se ignoran entre sí. Siguen siendo dos distintas, pues para considerarse una unidad necesitarán la mirada de un tercero.

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD: LA CAMINATA POR LOS CORREDORES O TRANSFORMAR

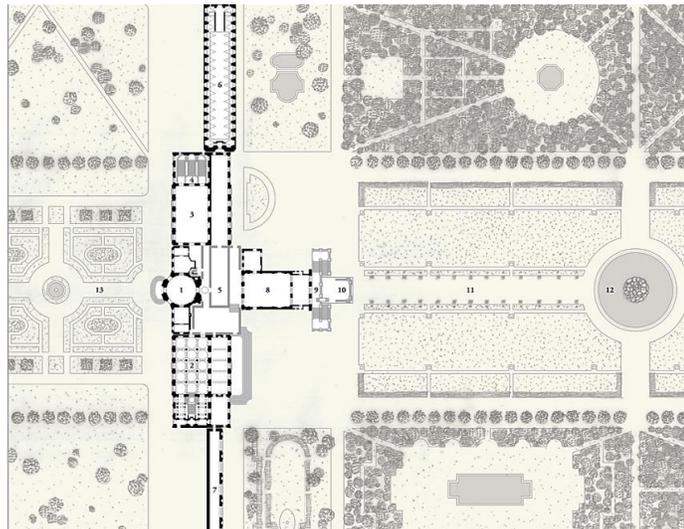
EL LUGAR EN ESPACIO

En 2017 el arquitecto e investigador Renzo Sgolacchia llamó “*Frankenstein location*”⁷ al hotel donde se sitúa *El año pasado en Marienbad* por ser una mezcla de diferentes edificios que se presentan al espectador como uno solo. Sgolacchia observó que la estructura narrativa

⁷ Renzo Sgolacchia, “Deconstruction of the Filmic Space – L’Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)”. Disponible en: <<https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/>>, fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019, sp.

fragmentada de la película muestra una realidad ambigua donde las referencias espaciales y temporales cambian constantemente, por lo que no son localizables. Así pues, lo que en primer lugar desorienta a los espectadores es la ausencia de las reglas tradicionales del orden cronológico y la causalidad. No obstante, de acuerdo con Sgolacchia, la innovación de la película no sólo recae en la interrupción de la linealidad narrativa, sino también en la forma en que Resnais usó y manipuló el espacio arquitectónico para trasladar esta interrupción a su forma visual, con lo que logró liberar de las convenciones preestablecidas a las “construcciones narrativas” en el cine.⁸

Cinema Architecture,
“Plano interpretativo de
la locación de El año
pasado en Marienbad”⁹



A partir de las observaciones de Renzo Sgolacchia, se puede suponer que existe una relación entre las repeticiones (una forma de interrupción de la linealidad narrativa) y el espacio arquitectónico. Por ejemplo, la secuencia con la que empieza *El año pasado en Marienbad* que es una de las más representativas del filme. Esta secuencia corresponde al detallado paseo

⁸Idem.

⁹ Imagen disponible en: <https://www.cinemaarchitecture.org/last-year-at-marienbad>, fecha de consulta: 10 de marzo de 2020.

de la cámara o narrador/mostrador en primera persona por unos lujosos corredores que parecen interminables:

X'S VOICE: Once again—I walk on, once again, down these corridors, through these halls, these galleries, in this structure—of another century, this enormous, luxurious, baroque, lugubrious hotel—where corridors succeed endless corridors—silent deserted corridors overloaded with a dim, cold ornamentation of woodwork, stucco, moldings, marble, black mirrors, dark paintings, columns, heavy hangings—sculptured door frames, series of doorways, galleries—transverse corridors that open in turn on empty salons, rooms overloaded with an ornamentation from another century, silent halls...

Beginning at the end of the credits, the camera continues its slow, straight, uniform movement down a sort of gallery of which only one side is seen, fairly dark, lit only by regularly spaced windows on the other side. There is no sunshine, it may even be twilight. But the electric lights are not on; at regular intervals, a lighter area, opposite each invisible window, shows more distinctly the moldings that cover the wall [...] that is a surface decorated by a profusion of baguettes, ogees, friezes, cornices, brackets and stucco embellishments of all kinds. (*M.*, 18, mins. 00:00– 07:00)

Esta secuencia nos presenta por primera vez una de las estructuras que recorrerá el relato.

Esta estructura, como Michel de Certeau expone en “Relatos de espacio”, se conforma por *lugares* que constituyen una sintaxis del espacio, es decir, regulan las acciones dentro de él.¹⁰

Así pues, el interminable corredor resulta un *lugar* desde la perspectiva del *narrador híbrido*, ya que se le presenta como un lugar estable, como un orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, donde cada elemento tiene su propio sitio y destino inamovible.

En este caso, el *narrador híbrido* crea movimiento en el lugar mediante el tránsito repetitivo de X, el cual presenciamos por medio del narrador/mostrador. El andar de X es el movimiento que orienta el relato hacia una progresión; que lo circunstancia en un espacio interminable, silencioso, vacío de significaciones, pero sobrecargado de ornamentación, y lo

¹⁰ Michel de Certeau, “Relatos de espacio”, *La invención de lo cotidiano: I. Artes del hacer*, trad. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 127.

temporaliza al indicar que este andar es una repetición pausada.¹¹ Dicho desplazamiento pretende transformar los lugares en espacios al tratar de grabar un suceso mediante su acción insistente. Sin embargo, el lugar no parece ser afectado: la caminata de X crea un orden inmóvil donde sólo el discurso se mueve. Por lo tanto, el *narrador híbrido* no produce una narración, sino un recorrido discursivo.

EL NARRADOR HÍBRIDO O CAMINANTE

Al inicio de “Hablar de los pasos perdidos” Michel de Certeau afirma: “La historia comienza al ras del suelo, con los pasos”.¹² Tal como empieza *El año pasado en Marienbad*, con el desplazamiento por los corredores del hotel. Los pasos de este recorrido, como explica Michel de Certeau, cuentan con un “estilo de aprehensión” y una “apropiación cinética”.¹³ Es decir, son pasos que van configurando el mundo que se describe según una perspectiva particular: el mundo creado por las descripciones del narrador híbrido no sería el mismo si estuviera conformado por el narrador/mostrador y A, o cualquier otra perspectiva.

En el andar por los corredores del hotel, es posible percibir dos tipos de movimientos, uno exterior y el otro interior:¹⁴ El narrador/mostrador ejecuta el movimiento exterior al mostrar un camino en toda la amplitud que su perspectiva le permite, mientras que la voz de X hace el movimiento interior al seleccionar y articular en un discurso aquello en lo que se debe fijar la vista.

¹¹ *Ibid.*, p. 129.

¹² Michel de Certeau, “Andares de la ciudad”, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 109.

¹³ *Idem*

¹⁴ *Ibid.*, p. 116.

Como se puede observar en el fragmento citado en el apartado anterior, las descripciones de los narradores son distintas.¹⁵ Si bien, se refieren a los mismos lugares, el narrador/mostrador indica el tiempo y ritmo del desplazamiento, así como la iluminación de la galería. Mientras que la voz de X define el movimiento como una repetición mediante la enunciación: “*Once again—I walk on, once again*”; caracteriza el hotel como un lugar lúgubre y a sus corredores como interminables, silenciosos, desiertos y sobrecargados de ornamentos.

El hotel se puede concebir entonces como un espacio en sí mismo, pues ya ha sido practicado según indican los adornos de otro siglo, pero se mantiene como un lugar para los nuevos caminantes, pues el hotel se resiste a ser practicado, a ser convertido en un espacio diferente mediante el relato.

LA PUERTA ENTREABIERTA: ENTRE ESPACIO Y LUGAR

La siguiente cita corresponde a una secuencia en la que X y A se encuentran en uno de los salones. X le narra a ella lo que sucedió una vez que entró a su dormitorio para verla:

X'S VOICE: *At that hour, in any case, he is at the gambling table.—I had warned you I would come. You didn't answer.—When I came, I found all the doors ajar: the door to the vestibule of your apartment, the door to the little sitting room, the door to your bedroom.—I only had to push them open, one after the other, and to close them again, one after the other, behind me. [...] You already know the rest. (M.,110, min. 56:16)*

En esta secuencia se intercala otra donde se muestran los hechos que supuestamente ocurrieron en la habitación. No obstante, A manifiesta ante la narración de X:

¹⁵ Este aspecto también fue destacado por Bordwell y Thompson como un factor determinante de la complejidad de la obra: “The Narrator’s voice—over account of events seems at first to make sense, but soon it comes into conflict with the image”. (David Bordwell y Kristin Thompson, “*Last Year at Marienbad (L’année dernière à Mareinbad)*”, *Film Art: an Introduction*, cuarta edición, Nueva York, Mc. Graw Hill, 1993, p. 394.)

A: *No, no, ¡no!* (The first word is spoken quite low, then the tone rises.) *No, I don't know what happened then. I don't know you. I don't know that room, that ridiculous bed, that fireplace with its mirror...*

X (turning toward her): *What mirror? What fireplace? What did you say?*

A: *Yes... I don't know any more... It's all wrong... I don't know any more...*

[...]

X: *If it was wrong, why are you here?* (He has resumed his calm and objective voice) ...
What was that mirror like? (M., 111–112, min. 57:00)

Las negaciones de A le indican a X una posibilidad de que existe el recuerdo sobre los hechos.

Así X comienza, mediante la pregunta sobre el espejo, un contraste de las descripciones de ambos personajes sobre la misma habitación: la ubicación y las características de la cama donde ella yace en varias ocasiones durante el filme; del tocador frente al que se peina cuando X entra a la habitación en otras versiones del suceso; del espejo donde ella no quiere mirarse, y de la ventana por donde más adelante A escuchará los pasos de M (su supuesto esposo). Cada uno de estos elementos cuenta con una acción correspondiente que lo transforma en un pequeño espacio dentro de la habitación. Sin embargo, la habitación parece desvanecerse, o bien ubicarse en la indeterminación entre ser un espacio y un lugar en el relato cuando ella lo niega todo y X la contradice:

A: *I don't know... The windows...* (Then, a sudden awakening.) *I don't know what bedroom you're talking about. I've never been in any bedroom with you.*

A silence. They continue their way.

X: *You don't want to remember... Because you're afraid.* (M., min. 58:00)

En esta secuencia el lugar no es el que se resiste a convertirse en espacio, como en el ejemplo anterior, sino que es el personaje A quien deja la habitación en la ambigüedad, del mismo modo que dejó la puerta entreabierta.

LUGAR QUIETO Y SILENCIOSO O LUGAR INHABITABLE

Dentro del hotel existe un código de comportamiento, pues todos los huéspedes actúan de la misma manera: silenciosa y tranquila. Esto se hace explícito durante una de las secuencias donde la cámara hace un recorrido por el hotel. Allí se muestra a los huéspedes conviviendo mientras X pronuncia lo siguiente:

X'S VOICE: *There were always walls—everywhere, around me—smooth, even, glazed, without the slightest relief, there were always walls...*

Fade: the image darkens further, then brightens again, this time showing the new image. It is a view of a corridor in the hotel, with doors and room numbers on the doors, which are closed.

X'S VOICE: *...and silence too. I have never heard anyone raise his voice in this hotel—no one... The conversations developed in the void, as if the sentences meant nothing, were intended to mean nothing in any case. And a sentence, once begun, suddenly remained in suspension, as though frozen by the frost... But starting over afterwards, no doubt, at the same point, or elsewhere. It didn't matter. It was always the same conversations that recurred, the same absent voices. The servants were mute. The games were silent, of course. It was a place for relaxation, not business was discussed, no projects were undertaken, no one ever talked about anything that might arouse the passions. Everywhere there were signs: Silence, Quiet. (M., 89–90, min. 40:11)*

La secuencia termina cuando la cámara se detiene frente a un grupo de personas que están de pie, X se encuentra con ellos y aunque no participa en la conversación, nadie parece notarlo debido a que, como muestra esta secuencia y las palabras de X, en el hotel se autorizan ciertas prácticas que aíslan este espacio. En él no está permitido interrumpir el silencio con nada que provenga del exterior. Esta situación corresponde a una de las funciones del relato que propuso Michel de Certeau: crear un teatro de legitimidad para acciones efectivas. Es decir, el relato crea un campo que autoriza prácticas sociales.¹⁶

¹⁶ Michel de Certeau, "Relatos de espacio", *La invención de lo cotidiano: I. Artes del hacer*, trad. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1996, p. 137.

En el fragmento antes citado se pueden observar ciertas prácticas que sólo suceden en el hotel. Por ejemplo: en las conversaciones, las oraciones no tienen, ni pretender tener, ningún significado. Incluso pueden pausarse en cualquier punto y retomarse en cualquier otro al azar, sin que eso sea relevante. Las conversaciones no turban el silencio del hotel, ya que, como un ruido de fondo, sólo transitan sin significar nada. Dentro del hotel tampoco se discuten negocios porque refieren a un pasado externo al tiempo del hotel y comprometen el futuro (también externo), del mismo modo que los planes y las pasiones implican algo más allá, afuera del hotel.

Como consecuencia de lo anterior, el hotel resulta un lugar imperturbable que no se graba en la memoria de los huéspedes. Incluso permanece sin un nombre, pues como X menciona, su encuentro con A pudo haber sucedido en Frederiksbad, “*at Karlstadt, at Marienbad, or at Baden–Salsa or even here, in this salon*” (M.,67, min. 29:28) porque el hotel no sólo es un lugar de tránsito sino también un intersticio que sólo pasea por la memoria: no habita ni permite ser habitado.

FRONTERA–ESPEJISMO Y PUENTE–TRAMPANTOJO

En *El año pasado en Marienbad* se desconoce la interioridad de los personajes y por lo tanto una visión única de cada perspectiva. Esta primera división, entre un adentro y afuera de la mente los personajes, estructura el relato como un conjunto de lugares siempre en el tránsito de convertirse en espacios, pues son lugares casi practicados, casi accesibles para los narradores. Este “casi” traza las fronteras a manera de espejismos entre el adentro y afuera de los personajes, pues al igual que la puerta entreabierta, no hay una señal clara entre lo clausurado y el libre paso. Los puentes se presentan como trampantojos que, como explica

Michel de Certeau a propósito de los puentes en las pinturas de Jerónimo Bosco, implican una transgresión del límite y desobediencia a la autoridad.¹⁷

En *El año pasado en Marienbad*, la transgresión y la desobediencia consistiría en hacer lo contrario a lo que indican los letreros en los corredores: “*Silence, Quiet*”. Implicaría recordar, nombrar, hacer planes, despertar pasiones... No obstante, como se muestra en el siguiente ejemplo tomado de un encuentro entre A y X en el jardín, los puentes no son lo que parecen, ni las fronteras son definitivas:

X: *Always walls, always corridors, always doors—and on the other side, still more walls.*

[...]

X'S VOICE: *Before reaching you—before joining you again—you have no idea what I had to go through.*

[...]

X: *And now you are here, where I have brought you. And still you draw back.—But you are here, in this garden...*

[...]

X'S VOICE: *...within reach of my hand, within reach of my eyes, within reach of my voice, within reach of my hand... (M.,102–104, min. 50:10)*

En la primera enunciación de X, las paredes, puertas y corredores marcan una frontera definida donde parece haber sólo “un adentro” del hotel y al mismo tiempo sólo “un afuera” de la memoria de A. En las siguientes enunciaciones, X expresa haber atravesado esa frontera: ahora se encuentra junto a A. Parece haber transgredido las reglas del hotel, simula haber construido un puente desde el hotel hacia un sitio propicio: el jardín, un lugar que podría considerarse el paso entre el adentro y afuera del hotel. Este puente permite que el personaje A le pregunte a X quién es y cómo se llama. Sin embargo, él opta finalmente por usar este puente como un obstáculo para dejar su identidad en la indeterminación, para marcar de este modo una frontera difusa (M.,104).

¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

La secuencia anterior ejemplifica cómo los relatos están animados por una contradicción de la relación entre frontera y puente, entre un espacio y su exterioridad.¹⁸ Esta tensión entre lo que es y no es permite la dinámica del relato en *El año pasado en Marienbad*. El hotel, que se crea mediante el relato, encierra a los huéspedes sin un nombre, pues en ningún momento son nombrados en los diálogos. X, A y M sólo son distinciones que aparecen en el guion, pero que podrían sustituirse por otras letras sin alterar el relato. Del mismo modo el nombre del lugar o la marca de tiempo que aparecen en el título de la película podrían ser cualquier otro hotel o cualquier otro año.

Al entrar en el hotel de *El año pasado en Marienbad* se tiene la impresión de estar dentro de un laberinto que parece no conducir a ningún destino, aunque el narrador/mostrador dirige a los huéspedes siempre hacia adelante y nunca hacia el recuerdo. Al mismo tiempo, la voz de X nos lleva por un recorrido mediante el que se hace una descripción de las operaciones que, en lugar de mostrar cómo entrar a cada sitio, como expone Michel de Certeau,¹⁹ muestra que los pasos y, por lo tanto, el tiempo son absorbidos y anulados por las gruesas alfombras, los espejos negros y las ornamentaciones sobrecargadas. Estos dos narradores conforman a un narrador híbrido que crea, mediante el relato cinematográfico, un espacio saturado por elementos de otro tiempo que no permite la intervención, y mucho menos la permanencia, de nada más. Un espacio que es al mismo tiempo un lugar que sirve sólo para el tránsito, pues resulta inhabitable o impracticable.

¹⁸ *Ibid.*, p. 138.

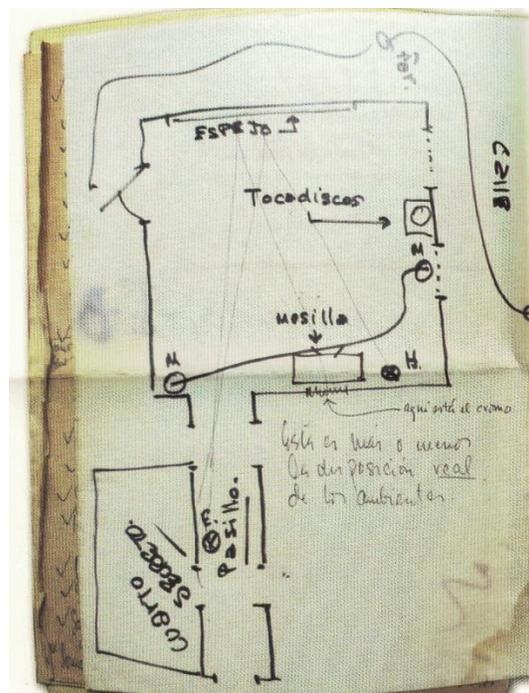
¹⁹ *Ibid.*, p. 131.

Hasta este punto del análisis, ha sido posible observar en la novela de Bioy a un personaje que es incapaz de interferir en el tiempo del otro por medio de las acciones, de modo que solamente su discurso le permite una aproximación al objeto de su deseo al generar un tercer tiempo con la superposición de las proyecciones. De igual manera, en la película de Resnais y Robbe-Grillet, las acciones son absorbidas por el espacio, de forma que el discurso se presenta como el único el medio por el que es posible modificar el pasado, las veces necesarias, hasta encontrar la forma de salir del gran hotel o del eterno presente.

FARABEUF O LA CRÓNICA DE UN INSTANTE: EN LA CASA 3 RUE DE L'ODÉON

En *La invención de Morel* se observó cómo el espacio se va descubriendo poco a poco mediante el discurso: el mapa de la isla se va dibujando en la mente del lector, de manera que éste se puede consultar en la memoria según lo requiere el relato. En *El año pasado en Marienbad* se traza mediante el discurso un plano impreciso del inmenso hotel, donde los pasillos parecen infinitos y conducen de manera laberíntica a las diferentes áreas comunes. Asimismo, la habitación de A suele cambiar de una secuencia a otra, dejando en la ambigüedad la disposición o existencia de los objetos. En *Farabeuf*, la situación del espacio y los objetos es aún más vaga. Tras las repeticiones en el discurso puede esperarse que un lector de *Farabeuf* se forme un plano mental de la casa de la calle Odeón. Sin embargo, en este plano, la disposición de algunos elementos resulta contradictoria pues a veces en la pared donde se sitúa el espejo, en otras se encuentra la ventana (por mencionar un ejemplo), aunque hay otras constantes que permanecen durante toda la obra como la puerta de entrada, la mesa de metal, el salón, el pasillo y la habitación (en este orden).

Plano de la casa de la rue de l'Odéon realizado por Salvador Elizondo en el manuscrito original de Farabeuf²⁰



En el capítulo I se crea un plano inicial de la casa por fuera y por dentro. La descripción en este capítulo es la más completa, pues en los demás capítulos la atención se centra en otros aspectos. La descripción realizada por la voz femenina se presenta conforme a la llegada del doctor Farabeuf. Aquí la acción del doctor Farabeuf se detiene “al traspasar el umbral” y comienza la descripción:

Al traspasar el umbral de aquella casa lujosa y decrepita a la vez, un transeúnte que se hubiera detenido a contemplar la fachada rugosa de aquella casa, proyectada de acuerdo con la más pura tradición del *modern style*, pletórica de cornisas voluptuosas pringadas de salitre, de humo, de niebla y de lluvia, sí, se hubiera detenido como para inquirir a las piedras carcomidas de aquél alféizar tallado en la forma de unas enormes fauces —el del lado izquierdo, en el que habían arraigado los líquenes grisáceos— cuál era el verdadero significado de aquella cita concertada a través de las edades, de aquel momento que sólo ahora se realizaba. (F., 105)

Desde esta primera descripción la puerta de entrada ya se caracteriza como un umbral que da un indicio de la importancia de tener presente la distinción entre el afuera y el adentro de la

²⁰ Imagen retomada del pliego “Ocho vistas del manuscrito original”, en Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*; fotografías de Paulina Lavista (Edición conmemorativa por el cincuenta aniversario de su primera edición), El Colegio Nacional, México, 2015.

casa. De tal suerte, la casa, como el hotel de *Marienbad*, se convierte en una “ínsula de tierra firme”, una especie de isla fabricada para cortar voluntariamente la relación con el continente,²¹ en estos casos en lugar de que el territorio se encuentre rodeado por agua, para separarlo se han colocado jardines alrededor, y así convertirla en “un particular conglomerado de simbología mítica que ha buscado autonomizarse, al mismo tiempo que ha fundado otra realidad”.²² De allí que se pueda comprender este tipo de islas como un deseo de resumir el mundo, de crear un punto de origen y orden de un microcosmos, el cual se vuelve el lugar idóneo para emprender un proyecto alternativo a la realidad convencional del afuera. Así pues, resulta importante observar las características del espacio en el que se está “entrando”.

En los detalles de la fachada de la ínsula de la calle Odéon, lo primero que resalta es su carácter “lujoso y decrepito a la vez”, pues debajo del salitre y los líquenes grisáceos se encuentra una imponente casa de estilo moderno, cuyas fauces ahora se encuentran desgastadas por el paso del tiempo que, como se muestra, no deja de transcurrir, pues en ese momento se manifiesta como humo, niebla y lluvia. Aunque la primera descripción de la casa ya da una primera idea de la acumulación del tiempo como un factor predominante en la “naturaleza” de esta ínsula de tierra firme, es necesario entrar para experimentar sus reglas.

Por dentro, este microcosmos como la isla Villings o el gran hotel en *Marienbad*, revela sus propias reglas en la disposición y condiciones de todo lo que se encuentra adentro. Tal como describe la voz masculina:

²¹ Fernando Ainsa, “La isla: del espacio mítico y utópico a la *topofilia* contemporánea”, en Depetris, Carolina y Adrián Curiel Rivera (eds.), *Geografías literarias de América*, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales/ UNAM, México, 2015, pp. 37–38.

²² *Ibid.*, p. 38.

No habrás olvidado, estoy seguro de ello, aquel salón enorme, que sólo por su enormidad, duplicada en la superficie de aquel espejo con historiado marco dorado, parecía lujoso y espléndido, pero que en realidad estaba minado y manchado por el tiempo y por todas las cosas que a lo largo de los años se habían reflejado en él. (F., 107)

En este fragmento la voz masculina no se refiere al salón en sí, sino al reflejo del salón, a una imagen modificada en extensión por el espejo, y al mismo tiempo determinada por las características que al paso del tiempo se han trasladado de la superficie reflejante al reflejo del salón. Aunque la casa se presenta como un lugar aislado, hay factores del exterior que se introducen inevitablemente, y que afectan lo que se encuentra adentro:

La luz imprecisa, turbia de polvo, del atardecer se filtraba por las dos ventanas que daban a la calle por encima del jardincillo abandonado. En contraluz no era posible precisar el estado exacto del terciopelo de los cortinajes que bordeaban los marcos de aquellas ventanas. (F., 107)

Al mostrar la irrupción de la luz, en este caso y de la lluvia como se verá, la voz masculina indica que hay factores del exterior que no son ajenos a ese mundo interno, al contrario, son también parte de él, pero se comprenden de una forma distinta. Así la luz puede ser imprecisa al mezclarse con la naturaleza interna de la casa, y a la vez hacer que la apariencia de los diferentes elementos decorativos sea, como el terciopelo de los cortinajes, indefinida entre lo nuevo y lo viejo, entre el presente y el pasado. A pesar de la indefinición, las voces manifiestan una vaga conciencia de que el tiempo ha transcurrido:

Sabíamos, sin embargo, que era un terciopelo desvaído por la luz de los años, unas colgaduras fúnebres con los visos rotos por su propio roce, deshilachados en su parte inferior de arrastrarse pesadamente por aquel piso de *parquet* que la lluvia, que a veces se colaba a través del marco de la ventana, había carcomido y hecho áspero. Fue justamente sobre esa parte del piso, podrido por el agua, junto a los flecos sucios de las cortinas de terciopelo desvaído, que una mosca —de seguro que recuerdas esto, ¿no es así?— cayó muerta, después de revolotear insistentemente cerca de la ventana, después de golpear repetidas veces los cristales empañados. (F., 107)

El pausado recorrido por el recuerdo del reflejo de la casa nos lleva de un plano general del salón a los detalles de las cortinas, de arriba hacia abajo, hasta llegar al piso para reubicarnos nuevamente en la búsqueda del recuerdo.

En los fragmentos citados, que pertenecen a la misma descripción, se prefigura el espejo como un elemento crucial que duplica el espacio, las identidades y el tiempo. Igualmente, la luz es un factor sobre el que se hace énfasis en varias ocasiones, pues de su intensidad depende la imprecisión de la apariencia de los objetos, y sobre todo de los rostros que permiten en primera instancia diferenciar las identidades. También se puede destacar que tanto la luz como la lluvia son factores que irrumpen en la casa de manera implacable, y que la mosca da una idea de la vida transitoria, que sólo a través de la memoria puede repetirse. En suma, la apariencia de la casa nos ubica en una transición incesante que impide crear un plano fijo y exige pensar en ella como un espacio de perspectivas acumuladas.

LA MESA COMO PUNTO DE FUGA

Como se ha mencionado antes, en *Farabeuf* hay elementos dentro de la casa cuya ubicación es constante. Uno de ellos es la mesilla con la base hierro y la cubierta de mármol, la cual, cabe resaltar, se menciona más de veinte veces durante toda la obra. Esta mesilla tiene características que se mantienen en las diferentes descripciones, mientras que el uso que se hace de ella la convierte en un referente para distintos recuerdos.

La mesa funciona como un punto de referencia por permanecer constante. Aunque presenta algunos cambios en la cantidad de garras de tigre o esferas de la base metálica, en ningún momento se pone en duda su existencia ni cambia de lugar, siempre está junto a la

puerta del pasillo. Asimismo, la mesilla es un punto obligado desde donde se mira, por donde se pasa, y en donde se detiene cualquiera que se desplace por la casa:

Junto a la puerta del pasillo la mesilla de hierro con la cubierta de mármol. Encima de la mesilla, colgada del muro, la copia, al tamaño, de un famoso cuadro en el marco del cual relucía una plaquita de bronce con el título grabado en letra inglesa: incomprendible por estar escrito en una lengua desconocida. Entre las dos ventanas el tocadiscos que giraba en la penumbra difundiendo insistentemente el estribillo de una canción anticuada y obscena. Iría hasta la mesilla sobre la que dejaría sus guantes después de habérselos quitado cuidadosamente. (*F.*, 109)

Este pasaje corresponde a la entrada del doctor Farabeuf. En él se observa que a partir de la mesilla se puede recrear la descripción del espacio: funciona como punto de fuga que nos permite darle dimensión al plano de la casa. Así, en varios pasajes se presenta colgado en el muro el cuadro de Tiziano *Amor sagrado y amor profano*,²³ el espejo en la pared opuesta, la puerta de entrada, las dos ventanas que dan hacia el jardín abandonado, entre otros elementos.

En diferentes momentos se menciona esta mesa para describir la llegada de Farabeuf y cómo él roza su pie con la base, o a veces se señala que es la mujer quien roza su pie con la base de metal al dirigirse hacia la puerta mientras el doctor sube las escaleras de entrada, e incluso, se indica en otras ocasiones que la mujer es quien golpea la mesa con el pie cuando el doctor se va. En otros pasajes se hace referencia a los instrumentos quirúrgicos que Farabeuf coloca en la mesa a su llegada; al cuidadoso procedimiento de este para guardarlos de nuevo en su maletín, y varias veces se alude a los instrumentos que dejó olvidados sobre la cubierta de mármol... y la mesa sigue ahí, inmóvil, pero con una función específica: convertirse en el punto de encuentro de los diferentes tiempos, así como en un instrumento que al golpearlo produce un ruido metálico que “se proyecta y se prolonga hasta el fondo del

²³ En este trabajo no analizo las obras pictóricas o la fotografía que se refieren en *Farabeuf* debido a que su análisis merece un trabajo específicamente dedicado a ellas, como es el caso de la tesis titulada “La mirada posible: proceso fotográfico y écfrasis en *Farabeuf*” de Karen Arnal Vidrio, cuya ficha completa presento en la bibliografía.

pasillo” (F., 179), lo que permite hacer un recorrido discursivo por casi todos los rincones de la casa.

El recorrido por la casa de la calle Odeón es muy distinto al que se hace en *El año pasado en Marienbad*, pues aquí el tiempo no es absorbido. Las acciones se sobrescriben en el espacio hasta lograr una saturación que impide a las voces distinguirse del *otro*, quien recurrentemente es un recuerdo o un reflejo, pues la distinción resulta imposible según las reglas de la casa, ya que para diferenciar el recuerdo o reconocer el reflejo primero se necesita distinguir el pasado, el presente y el futuro.

“EL LIBRO OLVIDADO”

Cuando se considera a la mesa con cubierta de mármol como el centro de la casa, no se puede dejar de lado que dentro de uno de sus cajones guarda los documentos que proporcionan los indicios sobre la naturaleza del espacio y sus habitantes:

Ha corrido hacia la ventana por ver si aún podía desentrañar el misterio de aquel signo escrito torpemente con la punta del dedo sobre el vaho de los cristales de la ventana y al pasar frente a la mesilla en la que un antiguo inquilino dejó olvidado un pequeño libro, ilustrado con grabados cruentos [...] (F., 179)

Los contenidos del libro se describen brevemente en el siguiente fragmento:

Ese libro... ¿recuerdas?... el libro que alguien dejó olvidado en esa casa y entre cuyas páginas amarillentas encontraste dos cartas; una que describía un incidente totalmente banal ocurrido en la playa de un balneario lujoso y otra, redactada febrilmente, un borrador tal vez, muchas de cuyas líneas eran ilegibles y que hablaba de una curiosa ceremonia oriental y proponía, al destinatario, un plan inquietante para conseguir la canonización de un asesino... ¿recuerdas ese libro?

Aspects Médicaux de la Torture Chinoise... Précis sur la Psychologie... no, Physiologie... y luego decía algo así como: renseignements pris sur place à Peking pendant la revolte des Chinois en 1900... el autor era H. L. Farabeuf... avec planches et photographies hors texte... Esto es lo que yo recuerdo... (F.,112)

Aquí, la primera carta puede considerarse como una sugerencia sutil de la relación intertextual con *Marienbad*,²⁴ la segunda carta hace referencia a la expedición para el dominio político y religioso en China que dio lugar a la rebelión de los bóxers,²⁵ de la que formaron parte Farabeuf y la Enfermera encubiertos respectivamente como Paul Belcour y una monja llamada Hermana Paula del Santo Espíritu. Enseguida se menciona que el libro es *Aspects Médicaux de la Torture Chinoise* de Louis Hubert Farabeuf,²⁶ a cuyo título se agrega una línea, también en francés, que hace referencia nuevamente a la Rebelión de los Bóxers.

La Rebelión de los Bóxers es un suceso histórico que en la novela se liga al suplicio en la plaza de Pekín. En el relato, el supliciado resulta ser un bóxer, quien es cómplice de las fuerzas de ocupación extranjera y además cometió un magnicidio, por el que es condenado al *leng-tch'é* o suplicio *de los cien pedazos*.²⁷ En la obra también se indica que el suplicio se llevó a cabo en una plaza de Pekín, y que el instante exacto de la muerte del magnicida fue retratado por el doctor Farabeuf. Esta fotografía, como las cartas, se encuentra también entre las páginas del libro. Tal como se afirma en otro momento:

²⁴ “Marienbad es un balneario situado en Bohemia, al noroeste de Chekia, a 170 kilómetros de Praga [...] Aquella belleza se ha restaurado y ahora la nieve cristalizaba las volutas doradas del hotel Esplanade donde se rodó ‘El año pasado en Marienbad’, de Alain Resnais, una película cuya fascinación consistía en que no se entendía nada, salvo el poder magnético que desprendían las imágenes.” (Manuel Vicent, “Marienbad”, *El País*, 01 de abril de 2006. Versión electrónica disponible en: <https://elpais.com/diario/2006/04/02/ultima/1143928802_850215.html>, fecha de consulta: 21 de octubre de 2020)

²⁵ “[En 1901] algunos grupos chinos se oponían a la presencia de las misiones católicas y protestantes en China. Durante la lucha del imperio chino, con la participación de los bóxers (*I jot'uan*), contra la invasión extranjera, se cometieron muchos crímenes y se quemaron las casas y las misiones de católicos y protestantes.” (Kwon Tae, Joung, *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*, Universidad de Guadalajara, México, 1998. p. 132).

²⁶ “El doctor Louis Hubert Farabeuf (1841–1910) es un personaje histórico considerado uno de los grandes maestros de la escuela quirúrgica francesa de su época [...] fue autor de varios textos de medicina, uno de los cuales es un *Précis de manuel opératoire* (1872)” (Rolando J. Romero, “Ficción e historia en *Farabeuf*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151 (abril–junio 1990), pp. 403–404)

²⁷ La historia bibliográfica de la fotografía del suplicio es un tema complejo que Rolando J. Romero revisa cuidadosamente en “Ficción e historia en *Farabeuf*”, donde también expone que el supliciado es un personaje histórico de nombre Fu Chu Li (1880–1905) condenado a muerte por medio del *leng-tch'é*, por haber asesinado al príncipe Ao Jan Wan, quien cometió el derecho de pernada con la esposa de Fu Chu Li. (*Ibid.*, pp. 404–406).

Ambas cosas eran ahora imposibles porque al volverte, turbada por mi presencia en aquella casa, hubieras sido otra, inolvidable como el hombre que te había estado contemplando fijamente, en tu desnudez, desde la turbia atmósfera de aquella fotografía borrosa que alguien, tal vez un antiguo inquilino, había olvidado en algún resquicio mohoso de aquella casa, entre las páginas amarillentas de un libro, muchos años atrás y que, entonces, en un instante de locura, nos imaginó en su futuro, contemplando nuestra propia imagen, uno, en la superficie de un espejo y otro, en el fondo de su propio deseo insatisfecho. (F.,111)

Como se puede ver, el libro olvidado con las cartas y la fotografía conforman un archivo que, a pesar de contar con referencias históricas para cada uno de sus elementos, se transforma en una unidad mediante la interpretación. A diferencia de *La invención de Morel* o *El año pasado en Marienbad*, la novela de Elizondo contiene referencias a lugares determinados, personajes y sucesos históricos con los que podría esperarse el esclarecimiento del relato y que, a la inversa, terminan por someterse a las reglas internas de la casa. Por lo que, en lugar de que el conocimiento de los hechos históricos determine el discurso narrado, es el discurso el que los resignifica: los convierte en algo más que sólo es posible dentro del texto.

Como se observó hasta ahora, en *La invención de Morel*, *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf*, el espacio, al contar con sus propias leyes, determina la dinámica entre los personajes o voces. Así también es notable la reducción del espacio ficcional, que va de la isla, al gran hotel, hasta llegar al espacio íntimo de la casa. Esta reducción espacial es proporcional a la complejidad del discurso: entre menos espacio, más veces se recorre con el discurso, más veces se repiten los hechos y más tiempos conviven en el discurso narrado. Por lo que la incertidumbre se va intensificando de una obra a otra, como si la estrategia del discurso estuviera destinada a difuminar, cada vez con mayor intensidad, el contorno de los personajes, los espacios y los tiempos.

CAPÍTULO IV. ESTRATEGIAS DEL DISCURSO

Después de observar, en los capítulos anteriores, la situación del espacio, el tiempo y las voces narrativas en *La invención de Morel*, *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf*, se obtuvieron ciertas características y nociones que definen las tres obras y que muestran algunas coincidencias y diferencias entre ellas.

A partir de la caracterización, en este capítulo analizo la manera en que se configura el discurso que de antemano se sabe repetitivo en las tres obras y que se intuye como una estrategia discursiva que ha sido diseñada para conducir al lector hacia un fin particular.

LA INVENCION DE MOREL: LA DUDA, LA SOBREIMPRESIÓN Y EL PASADO MODIFICABLE

En *La Invención de Morel* el discurso se presenta en forma de un diario o informe en el que se registra un testimonio que es intrigante desde el inicio: en él no se aclara por qué situación el personaje principal se convirtió en un fugitivo o cuál es su nombre. La novela nos entrega un personaje que se ha desprendido de las definiciones que se le atribuyeron en el continente del que proviene y que finalmente, por circunstancias desconocidas, lo ha arrojado al espacio insular. Esta vaguedad inicial es la que introduce la dinámica que se sostendrá en el discurso: la indefinición. Sin embargo, no se trata de una indefinición que se inclina hacia el vacío, sino que mantiene el relato en suspenso y contribuye a crear una atmósfera de misterio, de la cual, como señala Francisca Suárez Coalla, se benefician las narraciones fantásticas.¹

En el diario o informe, la forma del discurso no presenta alguna dificultad a pesar de que integra dos planos temporales. Los hechos siguen una cronología en la que se insertan

¹ Francisca Suárez Coalla, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1994, p. 178.

ciertos instantes que ponen en duda la “realidad” que el fugitivo percibe, lo cual podría considerarse una estrategia para conducir al lector progresivamente hacia el hecho fantástico. De forma que lo fantástico es justamente lo que se encuentra en el centro de la composición de esta obra de Adolfo Bioy Casares.

Flora Botton Burlá, en *Los juegos fantásticos*, hace una distinción entre lo maravilloso, lo extraordinario y lo fantástico tras revisar los trabajos de Roger Caillois, Pierre–Georges Castex, Louis Vax, Tzvetan Todorov y Valdimir Propp. Botton afirma que nos encontramos frente a lo fantástico cuando el fenómeno insólito no tiene una explicación en el relato que lo clasifique como parte de un mundo (conocido o ajeno), y deja en la ambigüedad su pertenencia a uno u otro.² Así, a partir de la propuesta de Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, Botton define lo fantástico como el *tiempo de la duda* y aclara que “sólo si la duda permanece, si el texto es lo suficiente ambiguo para no permitir esta elección, sólo entonces estaremos plenamente en el reino de lo fantástico”.³ Asimismo, hace énfasis en que la última instancia que acepta o rechaza que un relato sea fantástico es el *yo* del lector.⁴ Es decir, no existe un tema o una forma del discurso que conduzca por sí misma al tiempo de la duda, pues el relato se configura como unidad durante la lectura para construir un microcosmos donde lo fantástico es posible.

De acuerdo con estos planteamientos, en la novela de Bioy la invención al ser un elemento fantástico que da origen a todos los sucesos de la misma naturaleza cuenta con características que lo ligan al mundo extratextual o conocido y con características que lo hacen extraño y lo vinculan a *otro* mundo. Por ejemplo, las coincidencias con el mecanismo

² Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

del cinematógrafo del mundo extratextual y, por otro lado, el efecto secundario que sufren los seres vivos que han sido filmados, lo cual sólo sucede en el mundo narrado.

Por lo tanto, para analizar lo fantástico hay que tener claros los dos tipos de realidad respecto al texto (externa e interna) así como sus dos tipos de verosimilitud (externa e interna).⁵ La realidad externa es la que pertenece a la realidad cotidiana o científica y la verosimilitud externa corresponde a sus normas y convenciones. El mundo que se presenta en el relato fantástico debe ser, en cierta medida, verosímil según la realidad externa “para que lo fantástico, por contraste, pueda oponérsele”,⁶ mientras que la realidad interna es la del mundo del texto, por lo que la verosimilitud interna responde a la lógica del relato: “la congruencia de un cuento fantástico no depende de si se conforma o no a la realidad, sino de su conformidad con sus propias reglas, las reglas del mundo que aparece en el relato”.⁷

De acuerdo con estos planteamientos, en *La invención de Morel* una parte de la efectividad de la estrategia discursiva depende de las correspondencias con el mundo externo que lo hacen verosímil. En primer lugar, para el lector, a quien el relato sitúa en un mundo con unas reglas aparentemente conocidas: una isla muy común con día y noche, flora, fauna y habitantes que parecen humanos. Es decir, un mundo familiar donde nada parece anormal. Sin embargo, dicha efectividad también se sustenta en la verosimilitud interna, la cual se va construyendo gradualmente durante la lectura. La historia sí se sitúa en una isla que parece muy común, pero al no indicarse con exactitud de cuál se trata, da lugar a pensar en las posibilidades de los lugares desconocidos. Por lo tanto, los momentos en que el discurso nos sitúa en el umbral entre las dos verosimilitudes son precisamente los que dan lugar a lo

⁵ *Ibid.*, pp. 58–65

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

fantástico, pues lo fantástico corresponde a un tiempo específico, al presente: al momento de la duda.⁸

En la novela de Bioy, los momentos de la duda son “piezas complejas” alrededor de las cuales se desarrolla la narración. Por medio de la duda que surge durante la convivencia inadvertida de los dos planos temporales se cuestiona la realidad y la naturaleza misma del individuo con relación a los intrusos. Por ejemplo, las diferentes hipótesis que formula el fugitivo: “que yo tenga la famosa peste [...] Que el aire pervertido de los bajos y una deficiente alimentación me hayan vuelto invisible [...] que pudiera tratarse de seres de otra naturaleza, de otro planeta, con ojos, pero no para ver, con orejas, pero no para oír [...]” (*LI.*, 81–82). Estas suposiciones, dan lugar a una hipótesis mayor: “acumulé pruebas que mostraban mi relación con los intrusos como una relación entre seres en distintos planos” (*LI.*, 83). No obstante, esta hipótesis no es conclusiva, el fugitivo sigue generando posibles explicaciones al tiempo que se presentan otros detalles enigmáticos como la duplicación de los soles o la repetición de las actividades de los intrusos.

Aunque parece resolverse el misterio con la explicación de Morel sobre el mecanismo de la invención, la novela no concluye. En realidad, se intensifica la duda, surgen nuevas incógnitas que dan lugar a otras reflexiones con las que, finalmente, el fugitivo se enfrenta a la posibilidad del “pasado modificable”.⁹ Es decir, el fugitivo recurre a la modificación del discurso de las proyecciones de Morel para crear el propio. La modificación discursiva se crea a partir de lo que Nina Linkel identificó con el proceso cinematográfico de la sobreimpresión, donde “las diferentes cintas se fusionan para formar una sola película sin

⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁹ Robbe-Grillet, Alain, “Adolfo Bioy Casares, *L’Invention de Morel*. Traduit de l’espagnol par Armand Pierhal. Robert Laffont, 1952. In-16, 160 p.”, *Critique. Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, tomo IX, núm. 69 (febrero 1953), p. 174.

darle importancia a las diferentes capas”.¹⁰ Si bien el fugitivo muestra otra posibilidad del discurso, ésta no se muestra en la narración, pues el relato se interrumpe para intensificar por última vez la indefinición.

En este sentido, retomo la hipótesis de Nina Linkel que considera a *El año pasado en Marienbad* como la continuación cinematográfica de *La invención de Morel*.¹¹ En su análisis señala que, a diferencia de Morel, el fugitivo dirige explícitamente tanto su diario/informe como la segunda versión del discurso cinematográfico a un lector y espectador. Asimismo, Linkel explica que: “en este caso, la estética específica del cine no es utilizada para crear una réplica perfecta de la realidad con objetividad absoluta, como lo quería Morel, sino para crear un mundo subjetivo de una manera artística”.¹² El mundo subjetivo que se sugiere en la novela de Bioy es el que se explora en *El año pasado en Marienbad*, sobre el que cabe interpretar la relación de A, X y M como la que se presenta entre las imágenes de Faustine, el fugitivo y Morel. Como consecuencia, el discurso cinematográfico de Robbe-Grillet y Resnais se construye bajo la premisa del pasado modificable, que Robbe-Grillet identificó en la novela de Bioy, para el que la repetición juega un papel decisivo como estrategia del discurso que produce en el personaje A y en el espectador el momento de la duda.

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD: JUEGO Y ESTRATEGIA

Al ver la película *El año pasado en Marienbad*, puede surgir la intuición de que las asociaciones que se van generando entre los diálogos y las imágenes siguen una lógica que, sin embargo, es casi imposible de aprehender en una primera impresión. Desde su estreno en

¹⁰ Nina Linkel, “Parábolas de representación. *La invención de Morel* y *L’Année dernière à Marienbad* entre testimonio y realidad virtual”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2019, p. 161.

¹¹ *Ibid.*, p. 164.

¹² *Ibid.*, p. 160.

1961 el filme ha dado pie a diversas teorías sobre la lógica que define la composición de su discurso, como si se tratara de un ingenioso acertijo cuya solución siempre partirá de una intuición para formar una hipótesis.

En otras palabras, existe un patrón en la estructura del tiempo del discurso de *El año pasado en Marienbad*, el cual puede evidenciarse por medio de algunos indicios que la misma obra proporciona. Para comprobar esta hipótesis analicé la *sintaxis funcional* de una de las secuencias centrales del filme. Recurrí a conceptos y planteamientos de la “Introducción al análisis estructural de los relatos” de Roland Barthes y a “Las categorías del relato literario” de Tzvetan Todorov, ambos publicados en 1962 en el libro *Análisis estructural del relato*. Además, para guiar y delimitar mi análisis me apoyé en las teorías planteadas en dos textos: “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais” (1962) de Salvador Elizondo y “Formal Organisation: ‘L’Année dernière à Marienbad” (1981) de Roy Armes.

LA TEORÍA DE DUNNE

En la reseña “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais”¹³ Salvador Elizondo parte de su experiencia con Carlos Monsiváis durante y después de la proyección de la película en 1961. Las impresiones inmediatas de ambos llevaron a Elizondo a emprender la tarea de descubrir la significación de los “vocablos incompresibles” que forman la película. Elizondo y Monsiváis comenzaron por aplicar a *El año pasado en Marienbad* la teoría matemática de

¹³ Este texto de Salvador Elizondo se publicó originalmente en *Nuevo Cine* el 6 de marzo de 1962. *Nuevo Cine* fue una revista de la que se publicaron 7 números. Fue creada por el grupo que llevaba el mismo nombre y del cual Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis formaban parte. (Paulina Lavista, “Prólogo. Del cine a la literatura”, en Salvador Elizondo, *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani Editores/ Secretaría de Cultura, México, 2017, p.19)

las premoniciones de John William Dunne. Desde una perspectiva literaria y en palabras de Jorge Luis Borges, la teoría de las premoniciones consiste en lo siguiente:

A cada hombre le está dado, con el sueño, una pequeña eternidad personal que le permite ver su pasado cercano y su porvenir cercano. Todo esto el soñador lo ve de un solo vistazo, de igual modo que Dios, desde su vasta eternidad, ve todo el proceso cósmico. ¿Qué sucede al despertar? Sucede que, como estamos acostumbrados a la vida sucesiva, damos forma narrativa a nuestro sueño, pero nuestro sueño ha sido múltiple y ha sido simultáneo.¹⁴

De acuerdo con lo que expone Borges sobre la teoría de Dunne, los acontecimientos e imágenes que en el sueño son múltiples y simultáneos se ordenan uno tras otro en la vigilia. Esta teoría permitió a Elizondo y a Monsiváis obtener una serie de fórmulas que intentaban desentrañar la composición de las secuencias cinematográficas para tratar de hacer “más nítida la significación de la película”.¹⁵ Así los resultados de sus primeras intuiciones se unieron a estas fórmulas y a otras pistas sobre *El año pasado en Marienbad*: el juego “serial” que aparece constantemente en la película; la gráfica de tiempos que publicó *Cahiers du Cinema*; las líneas de los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke, y el libro de Hubert Philips, *Caliban's Problem Book (Mathematical, Inferential and Cryptographic Puzzles)*.

A pesar del empeño, Elizondo y Monsiváis tuvieron que detener su investigación al mismo tiempo que se dejó de proyectar la película en México. Sin embargo, el camino recorrido le reveló a Elizondo cómo “el viejo concepto de la continuidad caía abatido por el nuevo concepto de la relatividad”.¹⁶ En otras palabras, le permitió ver que la reconstrucción de los hechos según el orden de causa y efecto se ve superado por el predominio de la subjetividad de la percepción que exigía nuevas convenciones para indicar otras

¹⁴ Jorge Luis Borges, “La pesadilla”, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 37.

¹⁵ Salvador Elizondo, “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais”, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

posibilidades del tiempo, entre ellas: el tiempo presente actual, el presente o pretérito relativos y el futuro relativo al pretérito actual.¹⁷

LA SIMETRÍA Y LA INVERSIÓN

Roy Armes en el capítulo “Formal Organisation: ‘L’Année dernière à Marienbad””, de su libro *The Films of Alain Robbe-Grillet*, presenta un análisis de la estructura fílmica que se basa en una división de la película en sus unidades básicas: trece secciones que muestra en un primer cuadro donde además indica los segmentos en los que se divide cada una. Las divisiones que Armes propuso no siguen estrictamente los cambios de toma indicados en el guion cinematográfico de Robbe-Grillet, sino que fueron definidos por el mismo Armes al ver repetidamente la película.

El segundo cuadro que aparece en el capítulo muestra que existen patrones de simetría e inversión entre las secciones y segmentos que componen el filme. Con el fin de demostrar dichos patrones, Armes divide el total de las secciones a la mitad y las enfrenta. De esta manera hace evidente que a cada sección le corresponde otra que va en sentido contrario. Por ejemplo, como se ve a continuación en el cuadro de Armes, las secciones B, “The play” y L, “Resolution” se dividen en tres segmentos cada una. Al enfrentar los segmentos de B con los de L se observa que las parejas establecen una relación de oposición: entrada/salida, final/inicio y, conversación fragmentada sin voz superpuesta/despedita conmovedora con voz superpuesta.

¹⁷ *Ibid.*, p.188.

TABLE 2

THE SYMMETRY OF *L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD*

A. <i>Credits</i> Music comes to an end.	M. <i>End title</i> Music takes over.
B. <i>The Play</i> 1. Entry from the garden by X, unseen. 2. End of play, actors speak, garden setting, "Je suis à vous." 3. Fragmented conversation of anonymous frozen figures; no voice-over.	L. <i>Resolution</i> 25. Exit to the garden by X and A, unseen. 24. Beginning of play, actors silent, hotel setting, silent surrender. 23. Tender, moving farewell scene, characters at their most "real," X's voice intrudes.
C. <i>Conversations</i> 4. Appearance of X. 5. Story of Frank, peters out at moment of entry to room. 6. A beginning: X meets A.	K. <i>False Endings</i> 22. Disappearance of X. 21. X's intrusion into room, followed by ecstatic welcome. 20. An ending: M shoots A.
D. <i>Separation</i> 7. Temps mort: X alone, verbal fragmentation.	J. <i>Doubt</i> 19. Hesitation: A alone, visual fragmentation.
E. <i>The Statue</i> 8. First evocation, A obeys voice, statue animated. 9. Second evocation, mounting panic.	I. <i>The Departure Planned</i> 18. Second plan, A disobeys voice, photograph animated. 17. First plan, rising tension.
F. <i>The Room</i> 10. A's terror, laugh. 11. A's acceptance: the room here and now.	H. <i>Terror</i> 16. A's reassurance: the garden here and now. 15. A's terror, scream.
G. <i>The Concert</i> 12. First embrace in garden, "Laissez-moi." 13. The walk together in the garden.	14. Second embrace in garden, "Approchez-vous."

Letters = sections; numbers = segments.

"Table 2. The symmetry of *L'Année dernière à Marienbad*"¹

¹ Roy Armes, "Formal Organisation: 'L'Année dernière à Marienbad'", en *The Films of Alain Robbe-Grillet*, John Benjamins B.V, Amsterdam, 1981, p. 38.

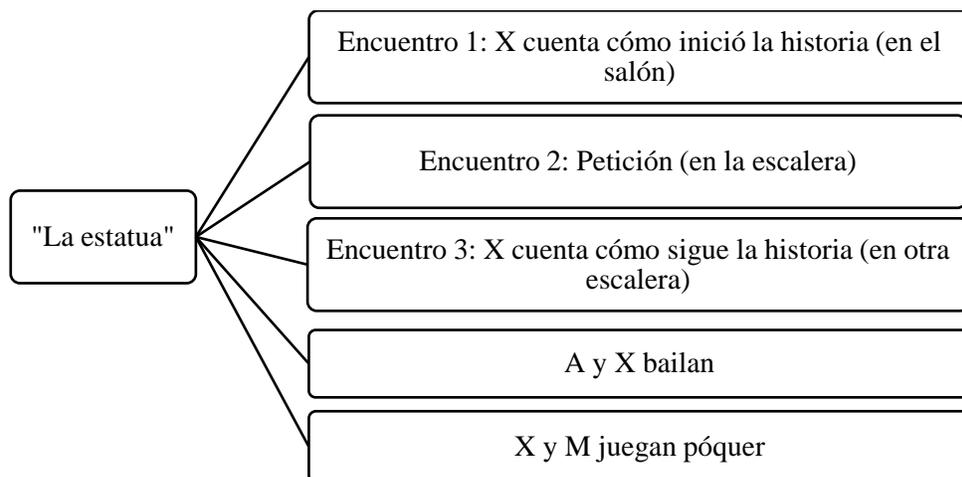
Este análisis, como una aproximación a la organización “discursiva” del filme, permite pensar, entre varias hipótesis, que de acuerdo con la teoría de Dunne que aplicaron Salvador Elizondo y Carlos Monsiváis, las parejas de opuestos de Roy Armes se entienden como hechos simultáneos. También se puede entender que, con la intención de dejar en la indefinición “lo que sucedió”, la segunda mitad de la película va en retroceso y contradice lo que se presentó anteriormente o, incluso, es posible pensar que la oposición binaria tiene otras implicaciones en el discurso, las cuales se intuyen durante el curso del relato y pueden descifrarse. Tomaré esta última hipótesis para analizar la sección E “La estatua” que Armes propuso.

“LA ESTATUA”

Cada una de las secciones en las que Roy Armes dividió el filme corresponde a una *secuencia* según la definición que propuso Roland Barthes: “Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad: la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente”.¹ Así pues, la secuencia E, “La estatua”, inicia con una toma en la que se muestra un salón donde parece que todos los asientos están vacíos y en seguida se revela que A ocupa uno de los asientos mientras lee un libro (*M.*, 60, min. 25:55), y finaliza con una secuencia subordinada en la que X y M aparecen jugando póquer, mientras la voz de X continúa con su narración. (*M.*, 58–60, min. 37:00)

¹ Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Ediciones Coyoacán, México, 2016, p. 20.

El siguiente esquema ilustra que la secuencia “La estatua”, que narra/muestra el responsable del relato cinematográfico, se integra por cinco secuencias subordinadas, de las cuales, las primeras tres son narradas por X:



Esquema 1. Secuencia “La estatua” y sus secuencias subordinadas

Ahora me centraré en las primeras dos secuencias subordinadas: “Encuentro 1: X cuenta cómo inició la historia (en el salón)” y “Encuentro 2: Petición (en la escalera)”. Estas dos secuencias me permitirán ejemplificar dos cuestiones que son características de todo el discurso. La primera corresponde a las particularidades de algunas unidades que establecen relaciones entre las secuencias y la segunda al patrón que siguen las acciones de cada personaje (X, A y M) en las diversas versiones de los hechos.

EVOCACIÓN E INVOCACIÓN: LO MÚLTIPLE Y SIMULTÁNEO EN EL DISCURSO

Las relaciones entre las secuencias subordinadas y las *microsecuencias*² que la componen se establecen por medio de la *evocación* y la *invocación*. Según Salvador Elizondo:

La evocación nos lleva a nuestro destino de nostálgicos mediante un camino, que por medio del lenguaje pretende conducirnos a la reconstrucción de otro momento. La invocación nos lleva a él mediante el proferimiento de la palabra que—como en los encantamientos— encierra la clave del misterio.³

La evocación reconstruye una experiencia sensorial para recobrar un recuerdo, por ejemplo, la descripción de un sabor que remite a una experiencia. La invocación trae el recuerdo con tan sólo mencionar una palabra, un nombre o una frase.⁴ En *El año pasado en Marienbad* las evocaciones son narradas/mostradas, mientras que las invocaciones son proferidas por X. Tanto unas como otras pueden funcionar explícitamente: mostrando la secuencia en seguida o, implícitamente: permitiendo que el lector/espectador establezca las relaciones con otras partes del discurso. En algunos casos, las invocaciones y evocaciones suceden al mismo tiempo.

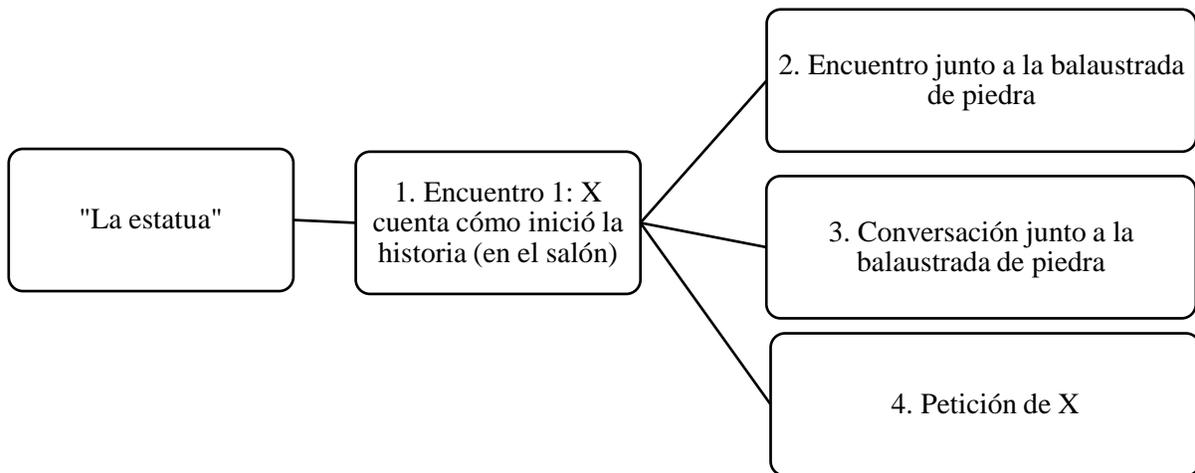
La primera secuencia subordinada a “La estatua” es el “Encuentro 1”, la cual comienza con la información “It was last year” (*M.*, 60) que permite situar la historia en el tiempo. Sin embargo, casi en seguida, cuando el narrador dice: “A year already—or perhaps more—” (*M.*, 60) proporciona el indicio de un misterio que podría ser descifrado.

Las microsecuencias que componen la secuencia subordinada se muestran en el siguiente esquema:

² Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *op. cit.*, p. 20.

³ Salvador Elizondo, “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, p. 23.

⁴ *Ibid.*, pp. 18–24.



Esquema 2. Secuencia subordinada “Encuentro 1” y sus microsecuencias

Cuando X dice: “*remember. It was in the gardens of Frederiksbad...*” (M.,61), A parece estar recordando simultáneamente lo que sucede durante la siguiente toma: la microsecuencia en la que A está en el jardín recargada en la balaustrada y X llega e inicia la conversación sobre las posibles interpretaciones de la estatua del jardín.

En la microsecuencia X narra: “*then you asked me the names of the characters. I answered that it didn’t matter*” (M.,65). Estas palabras servirán más adelante para invocar esta misma escena en distintos momentos. Por ejemplo, en una secuencia donde la pareja se encuentra abrazándose en el jardín y A emite casi la misma pregunta:

A’S VOICE: *Who are you?*
 Close-up of A’s face, listening to X, who is invisible.
 X’S VOICE: *You know who I am.*
 Close-up of X’s face, listening to A, who is invisible.
 A’S VOICE: *What is your name?*
 Close-up of A’s face, listening to X, who is invisible.
 X’S VOICE: *It doesn’t matter.* (M.,104)

En seguida, cuando X sugiere que los personajes de la estatua podrían ser ellos dos, la risa con la que A reacciona lleva de inmediato al discurso directo, a la conversación de X y A en ese momento de la historia, tal como indica el guion:

At these last words, A's laughter is heard, as before, but a little more sustained, gayer. Toward the middle of this laugh, the shot changes, reversing: A is seen again, her laugh almost over. She is now with X, who stands beside her in the image. He is no longer in evening dress [...] Their conversation continues, but directly presented, acted, instead of being reported indirectly by X's voice. (M.,65)

Esta risa, que me es imposible definir como una sensación o como una palabra, sirve para enlazar la secuencia narrada/mostrada y la que es narrada por X. A su vez, esta microsecuencia da un salto en el tiempo mediante una enunciación de X:

X: *Follow me, please.*

At the same time, X holds out his hand toward A, inviting her to follow him. But she, on the contrary, steps back a Little, shaking her head.

In close-up: A shaking her head. Her face serious, faintly alarmed. Nothing of the setting can be discerned around this face.

X's voice is heard offscreen, repeating exactly, as though echoing A's (but a trifle more neutrally and distinctly lower):

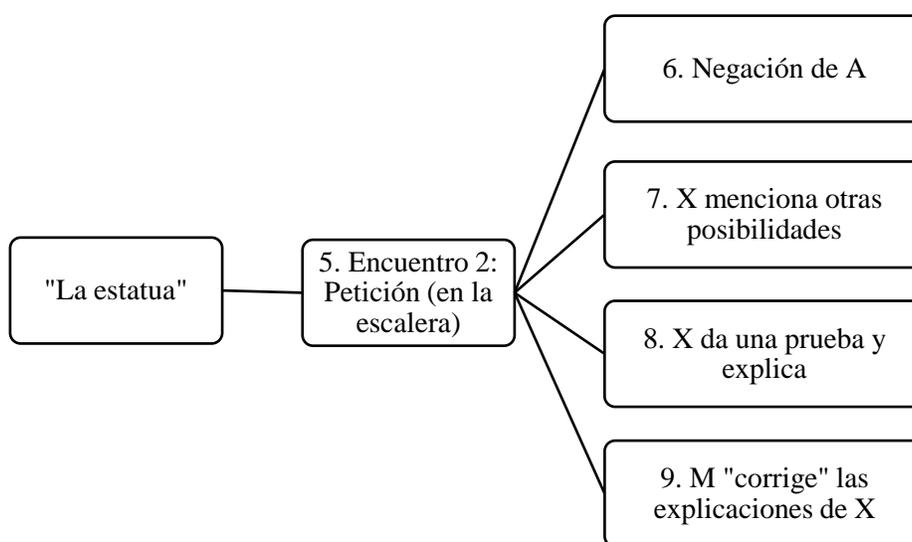
X' VOICE: *Please.* (M., 66)

Esta nueva microsecuencia es el “Encuentro 2” que ejemplifica la siguiente dinámica...

EL JUEGO DE NIM: EQUILIBRIO Y DESEQUILIBRIO DE LAS ACCIONES

Cuando en la microsecuencia “Encuentro 2” A niega haber estado alguna vez en Frederiksbad y asegura que la historia es imposible, X le sugiere el nombre de otros posibles lugares donde pudo suceder su encuentro: “X: *well, then it was somewhere else, maybe* (X can appear on the screen only after having already spoken this first phrase), *at Karlstadt, at Marienbad, or at Baden-Salsa or even here, in this salon*” (M.,67). Al mencionar “Marienbad”, el nombre que aparece en el título de la película, X da un indicio para suponer que el nombre pudo haber

sido cualquiera de los otros o ninguno. De tal suerte, así como X pone en duda el nombre del lugar que aparece en el título de la obra, sus acciones y sus palabras siempre buscarán eliminar cualquier certeza que conduzca al equilibrio o armonía de la historia y el discurso. Por otro lado, su opuesto, el personaje M, procurará conservar el silencio y la calma al hacer afirmaciones tajantes. La relación de oposición entre ambos personajes se ilustra en el siguiente esquema:



Esquema 3. Secuencia subordinada "Encuentro 2" y sus microsecuencias

A partir de este esquema se puede notar que los personajes A, X y M siguen una lógica en sus acciones que se repetirá durante todo el discurso:

- A trata de conservar cierto “equilibrio” al negar su promesa y al tratar de quedarse con el personaje M.
- X “desequilibra” al personaje A al tratar de convencerla de la promesa que hizo.
- M trata de “equilibrar” al personaje A para que se quede con él.

Este patrón coincide con el desarrollo del juego de NIM que aparece en distintas ocasiones durante el discurso. M lo explica de esta manera:

M (laying out the cards in front of X): It takes two people to play. The cards are arranged like this. Seven. Five. Three. One. Each player picks up cards in turn, as many cards as he wants, on condition that he takes from only one row each time. The man who picks up the last card has lost. (M.,39)

La estrategia infalible a la que recurre el personaje M para ganar siempre en el juego de NIM requiere poner en sistema binario⁵ la cantidad de objetos (cartas, cerillos, fotos...), de cada fila. La conversión queda de esta manera:

A	→	B	→	C			→	D
1	→	■	→	∅	∅	■	→	0 0 1
3	→	■ ■ ■	→	∅	■ ■	■	→	0 1 1
5	→	■ ■ ■ ■ ■	→	■ ■ ■ ■ ■	∅	■	→	1 0 1
7	→	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	→	■ ■ ■ ■ ■	■ ■	■	→	1 1 1

Cuadro 1. Conversión de números del sistema decimal al sistema binario

En el cuadro anterior se muestra la conversión de los números decimales (columnas A y B) a números binarios (columnas C y D). En la columna C las cartas se clasifican en tres grupos: 4 cartas, 2 cartas y 1 carta. A los grupos vacíos se les asigna el número 0 y a los grupos con elementos, el número 1, lo que da como resultado las cifras de la columna D.

Por lo tanto, sin entrar en largas explicaciones, el número binario equivalente a 7 es el 111, el del 5 es el 101, y así sucesivamente. La estrategia para ganar consiste, de manera

⁵ “El sistema binario, en ciencias e informática, es un sistema de numeración en el que los números se representan utilizando solamente las cifras cero y uno (0 y 1)” (“Sistema Binario”. Disponible en: *Lógica matemática*, <<https://sites.google.com/site/logicamatematicaisp7/sistema-binario>>, fecha de consulta: 1 de junio de 2019)

muy básica, en quitar de las filas horizontales los objetos necesarios para que los “unos” (del sistema binario) de cada columna vertical sumen un número par en cada movimiento.⁶ A continuación se observa cómo funciona esta estrategia en los primeros dos movimientos de una de las partidas de NIM entre X y M. La primera jugada de X en el discurso es la siguiente: “After a second’s reflection X takes one card from the row of seven” (M.,39). En la conversión a sistema binario queda de esta manera:

A	→	B	→	C			→	D
1	→	■	→	∅	∅	■	→	0 0 1
3	→	■ ■ ■	→	∅	■ ■	■	→	0 1 1
5	→	■ ■ ■ ■ ■	→	■ ■ ■ ■ ■	∅	■	→	1 0 1
7	→	X ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	→	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	■ ■ ■	X	→	1 1 0

Cuadro 2. Jugada de X

En esta jugada X desequilibra la columna que sumaba cuatro. Del mismo modo en que siempre desequilibra al personaje A al brindarle distintas explicaciones sobre la estatua del jardín y distintas versiones sobre su historia. A continuación, la primera jugada de M es la siguiente: “M very quickly takes one card from the row of five” (M.,39). En la conversión a sistema binario queda de esta manera:

⁶ Miguel de Guzmán, “Juegos matemáticos en la enseñanza”, en *Actas de las IV Jornadas sobre aprendizaje y enseñanza de las matemáticas*, Sociedad Canaria de Profesores de Matemáticas Isaac Newton, Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 19. Versión digital disponible en: <www.matemáticas.net>, fecha de consulta: 1 de junio de 2019.

A	→	B	→	C			→	D
1	→	■	→	∅	∅	■	→	0 0 1
3	→	■ ■ ■	→	∅	■ ■	■	→	0 1 1
5	→	■ ■ ■ ■ M	→	■ ■ ■ ■	∅	M	→	1 0 0
7	→	X ■ ■ ■ ■ ■ ■	→	■ ■ ■ ■	■ ■	X	→	1 1 0

Cuadro 3. Jugada de M

En esta jugada M equilibra nuevamente la columna que X había dejado en número impar. Durante el discurso se muestra que M lleva a cabo la misma jugada cada vez que informa el significado convencional de la estatua, cada vez que gana en el juego de NIM, cada vez que le da información al personaje A para demostrar que no estuvieron en Frederiksbad ni en Marienbad el año pasado... De tal manera, M deja ver que se trata de un personaje con una función precisa en la estrategia del discurso: es el personaje que siempre intenta mantener cierta estabilidad sobre el curso de la historia narrada/mostrada y la historia narrada por X.

Hasta ahora, al sumar las pistas que aportaron Elizondo y Monsiváis con el análisis de Armes y la estrategia para ganar siempre el juego de NIM, el resultado revela un patrón de las acciones de los personajes, con lo que se puede comprender que “la sucesión de las acciones no es arbitraria, sino que obedece a una cierta lógica”,⁷ la cual, afortunadamente, no se logra desentrañar por completo. Sin embargo, ya se pueden poner en duda afirmaciones como la que formularon Bordwell y Thompson al no encontrar la lógica del juego de NIM:

⁷ Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 164.

“the narrative, too, has no key that will enable us to find its hidden coherence; it is a game that we must lose”.⁸

En *El año pasado en Marienbad* la repetición predomina en el discurso. Es decir, se presenta varias veces algo que pasó una vez en los tres tiempos de la historia, pero no basta con afirmar que se trata de un relato repetitivo. Al analizar las secuencias, es posible identificar dos motivos por los que se repiten. En ocasiones la repetición cambia o “corrige” la versión de las anacronías. En otros casos las repeticiones indican el fracaso de X al intentar convencer al personaje A de permitirle acceder a su memoria.

La repetición para “corregir” obedece a los propósitos narrativos de X. A la propia narrativa de X para construir su identidad mediante el reconocimiento en el recuerdo del otro (de A), de una concordancia con su estado actual y de una proyección hacia el futuro. Es decir, en este caso la repetición para corregir permite el constante cuestionamiento e intento de reelaboración de la identidad de X.

La repetición como indicio del fracaso muestra la imposibilidad de corromper las reglas establecidas dentro de un espacio específico. Este espacio, el gran hotel, puede entenderse como un sitio de descanso para la conciencia, donde las múltiples voces que integran la identidad de cada personaje se mantienen aparentemente en silencio, dejando así un espacio libre de tiempo y, por lo tanto, de identidad. Un lugar eterno donde la conciencia descansa del ruido externo e interno.

Hasta aquí, *La invención de Morel* y *El año pasado en Marienbad* muestran una coincidencia y una posible sucesión: el momento de la duda se mantiene por medio del

⁸ David Bordwell y Kristin Thompson, “*Last Year at Marienbad (L’année dernière à Marienbad)*”, *Film Art: An Introduction*, 4ª edición, Mc. Graw Hill, Nueva York, 1993, p. 396.

equilibrio y desequilibrio, como cuando el fugitivo declara: “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de las Ellice” (*LI.*, 26) y en seguida un subíndice nos conduce a la nota al pie donde el personaje del editor lo contradice: “1. Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice —o *de las lagunas*— son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (N. del E.)” (*LI.*, 26), o en general, si se considera a Morel como el poseedor de la verdad en la primera filmación y al fugitivo el agente que busca desequilibrar el discurso “original” mediante la sobreimpresión de su imagen. Del mismo modo en que podría considerarse a M el poseedor de la verdad y a X el agente que busca desequilibrar el discurso “original”.

Como se observa, en estas dos obras el momento de la duda es la base del discurso, el cual se busca por medio de una estrategia más compleja que la anterior. En *Farabeuf* el momento de la duda, o con más precisión “el instante de la duda”, se lleva al límite, pues el discurso ya no se desarrolla en torno al instante, sino que se concentra, como se verá a continuación, en expresar el instante mismo.

FARABEUF: UNA GRAMÁTICA DEL INSTANTE

En una entrevista que se publicó en 1989, Salvador Elizondo declaró sobre *Farabeuf*: “Muchos lectores que no son críticos me han dicho que es una porquería de libro, y lo botan porque no es cronológico. Claro, no hay cronología porque no hay transcurso del tiempo, es un instante, un instante es la medida mínima o máxima en que no transcurre el tiempo”.⁹ Si bien, como Elizondo afirma, “no transcurre el tiempo”, entonces queda preguntarse cuál es

⁹ Rolando J. Romero, “Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 71 (julio–septiembre 1989), p. 129.

la forma del discurso que en esta obra se centra en expresar un instante y de qué manera se configura para mantener el interés del lector crítico a través de las páginas, a pesar de la ausencia intencional de cronología y certidumbre. Estas cuestiones conducen a pensar que detrás de *Farabeuf* existe una estrategia dirigida a un lector especializado, de quien se espera la disposición para entregarse a un discurso sucesivo por naturaleza, pero instantáneo en su totalidad.

Al leer *Farabeuf* es posible suponer que la estrategia se construye por medio de las repeticiones, las cuales se colocan hábilmente en el discurso para dejar en la indefinición algunos aspectos que en la novela decimonónica se creían seguros: el personaje, el narrador, el espacio, el tiempo y la anécdota. Para comprobar esta hipótesis analizo, a continuación, algunas de las secuencias repetitivas que se pueden agrupar semánticamente por los elementos que las componen. En el análisis retomaré el concepto de “secuencia” que Roland Barthes propuso en “Introducción al análisis estructural de los relatos” y me apoyaré en algunas de las características que Juan Manuel Berdeja identificó en “El espejo en el espejo: la palabra poética en *Farabeuf*”, así como en las propuestas de Alain Robbe-Grillet en *Por una novela nueva*.

Antes de comenzar el análisis central de este apartado, resulta necesario revisar algunas propuestas que se han hecho sobre la forma del discurso en esta novela de Elizondo. Durante la revisión retomo algunas nociones que Mijaíl Bajtín desarrolla en *La poética de Dostoievski* y recorro a los planteamientos que expone Sergei Eisenstein en “El principio cinematográfico y el ideograma”, así como a las observaciones de Salvador Elizondo en “La estética de Eisenstein”. Con el análisis de algunos pasajes durante este estudio pretendo esclarecer ciertas afirmaciones que se han hecho sobre *Farabeuf*, en las que es necesario detenerse antes de iniciar el análisis del discurso narrado.

¿HAY POLIFONÍA EN FARABEUF?

Farabeuf es una obra que ha retado innumerables veces a quienes nos proponemos analizarla para revelar alguno de los mecanismos que la componen. Los análisis van desde los que ven en ella el método de montaje cinematográfico, la écfrasis o el erotismo, hasta quienes comparan su discurso con el instante cuántico o la cinta de Möbius. Pero al final, todos los análisis coinciden en que una de las características principales que determina su complejidad es la multiplicidad o fragmentación de voces en el discurso.

Dentro de estas lecturas diversas resaltan por su abundancia aquellas que se refieren a la obra como un gran diálogo de múltiples voces dentro del libre flujo de la conciencia, lo cual ha permitido que algunos estudiosos de *Farabeuf* hagan énfasis en el carácter polifónico de la obra. Sin embargo, en sus análisis es notable y recurrente la falta de especificaciones sobre la noción de *polifonía*, así como la confusión sobre su procedencia y definición.

A partir de este problema, en la presente sección me propuse identificar si la multiplicidad de voces corresponde a la noción de *polifonía* que desarrolló Mijaíl M. Bajtín en *La poética de Dostoievski*, o en su defecto, identificar las características del discurso que dan sentido a la fragmentación de las enunciaciones

Al buscar información sobre la noción de *polifonía* todas las referencias apuntan a Mijaíl M. Bajtín. Incluso, en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la entrada correspondiente envía a ver la definición de “diálogo”, donde se encuentra una extensa exposición de la noción de “relato polifónico o dialógico” de acuerdo con los planteamientos de Bajtín. De forma que, para saber qué es la *polifonía* en términos literarios, el libro *Problemas de la poética de Dostoievski* de M. M. Bajtín resulta un texto ineludible.

Bajtín destacó como la característica principal de las novelas de Dostoievski: “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas”.¹⁰ En las novelas de Dostoievski la *polifonía* se identifica como la unidad de un acontecimiento que se forma a partir de la unión de la pluralidad de las conciencias autónomas, donde cada una conserva su propio mundo y permanece inconfundible.¹¹ Así pues, la obra se convierte en un *gran diálogo*¹² donde las voces (incluso de un mismo personaje) no se organizan jerárquicamente sino que tienen los mismos derechos, puesto que todas son conciencias inconclusas a las que nos les pertenece ninguna idea sino que encarnan un punto de vista...¹³

Por ahora, estas breves observaciones sirven de punto de partida para revisar algunos planteamientos sobre la polifonía en *Farabeuf*:

El primer planteamiento se encuentra en el trabajo titulado “La desintegración del ser en *Farabeuf* o la crónica de un instante” de Manuel Oñat Parra, quien señaló en el apartado “Polifonía de voces” que Salvador Elizondo hace uso de una gran gama de registros del habla, lo cual permite acceder a la perspectiva desde la que se observa el mundo fictivo.¹⁴ A partir de esta afirmación, Oñat Parra hizo énfasis en que: “la focalización es la característica principal de la novela”, y explicó: “las focalizaciones mantienen la fragmentariedad del universo y de los sujetos; la fractura de la línea temporal, las anacronías van estructurando

¹⁰ Mijaíl M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 3ª edición, trad. de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, [1979] 2012 (Breviarios 417), p. 59.

¹¹ *Idem*.

¹² Bajtín distingue el *diálogo estructural*, en el que estructuralmente un personaje habla y otro contesta; el *microdiálogo*, el cual se identifica cuando dentro del discurso de un personaje resuenan otras voces, y el *gran diálogo*, en el que, a partir de un tema rector que da unidad, resuenan los diálogos estructurales y los microdiálogos. En el gran diálogo todas las voces y conciencias de los personajes están en relación horizontal y son dueñas de su discurso. (*Ibid.*, pp. 118–119)

¹³ *Ibid.* p. 196.

¹⁴ *Cfr.* Manuel Oñat Parra, “La desintegración del ser en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, *Crítica.cl, Revista Latinoamericana de ensayo fundada en Santiago de Chile en 1997*, Año XXIII (2004), sp. Versión digital disponible en: <<https://critica.cl>>, fecha de consulta: 26 de febrero de 2020.

un taraceado¹⁵ muy complejo que compromete al individuo en toda su extensión humana.”¹⁶ Para Oñat Parra la gama de registros del habla y la presencia de diferentes focalizaciones son equivalentes a la polifonía. Sin embargo, la *focalización*, entendida como “la visión, campo o punto de vista”,¹⁷ es tan sólo un elemento de la polifonía, mientras que el “taraceado”, que según el autor se mantiene por las focalizaciones, alude a una composición fija, terminada (objetivada) y sin comunicación entre sus partes. Lo contrario a la noción dinámica de Bajtín.

Por su parte José Francisco Robles, en “El instante fractal en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, señaló que la estructura de la narración se compone por fragmentos en los que las distintas voces se entremezclan en un *montage*. En sus propias palabras: “la polifonía al interior de la novela propone a este *montage* como un co–existir paralelo de diversas voces, en tanto cada voz es una "fuente" diferente que nos permite trabajar la lectura como un discontinuo que "erotiza" al propio acto lector”.¹⁸ Es decir, Robles presentó la polifonía como un “co–existir” de distintas voces que crea un efecto de discontinuidad en la lectura y se refirió con el término, en alemán o inglés, *montage* a la técnica de montaje cinematográfico de Eisenstein que consiste en la unión de dos más imágenes para crear una tercera en la mente del espectador,¹⁹ cuyas características no corresponden, como se verá más adelante, al dialogismo de la polifonía.

Como último ejemplo está el caso de “Los ecos de la imagen” en *La escritura en el espejo...* de Elba Sánchez Rolón, donde se puede encontrar que el tema central del capítulo es la polifonía en *Farabeuf*. De entre las distintas ocasiones en que Sánchez Rolón utiliza el

¹⁵ **taracea**. 3. f. Obra realizada con elementos tomados de diversos sitios. (DRAE, s. v.)

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Gérard Genette, “Modo”, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, p. 244.

¹⁸ José Francisco Robles, “El instante fractal en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, *Cyber Humanitatis*, núm. 26, (otoño 2003), sp. Versión electrónica disponible en: <<https://web.uchile.cl>>, fecha de consulta: 26 de febrero de 2020.

¹⁹ S. M. Eisenstein, *El sentido del cine*, Siglo XXI, Argentina, 1958, p. 16.

término se destacan dos: en la primera, la autora indica que la polifonía se puede presentar en forma de *collage*.²⁰ A diferencia de lo que planteó Bajtín, cuando en un *collage*²¹ las diferentes piezas se combinan para formar una unidad, muchas de ellas no logran conservar su autonomía. Es más, podría afirmarse que en la mayoría de las composiciones las piezas pierden las características de origen como requisito para poder fundirse con otras en la nueva composición.

El segundo punto del trabajo de Sánchez Rolón que llama la atención es aquél en el que asume la polifonía como una multiplicidad de voces que son el resultado del desdoblamiento de los “enunciadores–personajes”.²² Aunque esta asunción podría llegar a ser compatible con la propuesta de Bajtín, se puede observar que faltan ciertos elementos indispensables para lograr identificar en *Farabeuf* la polifonía. Durante el análisis de la obra, Sánchez Rolón distinguió algunas de las voces según las personas gramaticales, su función en la narración, y la alternancia entre ellas, pero no se ocupa de las relaciones que establecen o de los puntos de vista sobre el tema que, para corresponder a la noción de polifonía de Bajtín, deberían encarnar las diferentes voces.

En los tres casos es claro que se da por supuesto un concepto de polifonía, probablemente sugerido por el origen de la palabra: “del gr. πολυφωνία polyphōnía 'variedad

²⁰ Elba Sánchez Rolón, “Los ecos de la imagen”, *La escritura en el espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo*, 1ª ed. electrónica, Universidad de Guanajuato, México, 2019, p. 64. Edición disponible en: <<http://www.repositorio.ugto.mx>>, fecha de consulta: 26 de febrero del 2020. (Este trabajo fue originalmente publicado en formato impreso en 2008 por la Universidad de Guanajuato)

²¹ “Collage es la reunión de fragmentos reales y/o preexistentes que no han sido encontrados juntos previamente o no eran compatibles. Su concepto no se restringe a una técnica o a un soporte material concreto, sino que encuentra lugar en la poesía contemporánea, porque ésta es susceptible de manifestarse en todos los registros expresivos posibles. La práctica del collage es un gesto que abarca dos fases: la elección de los fragmentos tomados y la construcción de un nuevo conjunto, el cual siempre será abierto, frente a la composición clásica cerrada y regida por las unidades aristotélicas de la imitación y por los ejes cartesianos del conocimiento racional.” (Manuel Sánchez Oms, “El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés”, *Tesis de la Universidad de Zaragoza*, núm. 56, 2012, p. 241.)

²² Elba Sánchez Rolón, *op. cit.*, p. 64.

de tonos,²³ y no así por definición en términos musicales,²⁴ literarios o lingüísticos. Según se observa en los diferentes análisis, su aproximación a la composición de la obra es cercana a la *teoría polifónica de la enunciación* de Oswald Ducrot, quien retomó la noción de Bajtín, y planteó que: “en un mismo enunciado hay presentes varios sujetos con status lingüísticos diferentes.”²⁵ Ducrot propuso identificar las tres funciones de cada sujeto, las cuales son: *sujeto empírico* o autor efectivo del enunciado, *locutor* o persona a la que el mismo enunciado le atribuye la responsabilidad de la enunciación, y *enunciador* u origen del punto de vista en el enunciado.²⁶ En *Farabeuf*, los análisis citados identifican al sujeto empírico, a quien le atribuyen el género masculino o femenino; al locutor, según las personas gramaticales presentes en cada enunciación, y a diferentes enunciadores según su punto de vista o focalización. Sin embargo, en los tres casos se destacan las características de la obra misma como una dificultad para avanzar más allá de una vacilante identificación de sus partes.

Hasta ahora, según los trabajos citados, en *Farabeuf* se encuentra una multiplicidad de voces que provienen de un desdoblamiento de los personajes, y esta multiplicidad crea una composición según la técnica de taraceado, montaje o collage, que da como resultado una obra heterogénea y caótica, donde en algunos casos las distintas piezas no coexisten en un mismo plano, y en otros, las piezas pierden su autonomía para integrarse a la nueva unidad. Asimismo, estas composiciones sugieren que la multiplicidad de las voces se debe a sus diferentes orígenes y no así a un conflicto interno que les permita desarrollarse de manera autónoma.

²³ **polifonía.** (DRAE, s. v.)

²⁴ “Son varias voces que cantan de manera diferente un mismo tema” (Mijaíl M. Bajtín, *op. cit.*, p. 121.)

²⁵ Oswald Ducrot, “La polifonía en Lingüística”, *Polifonía y argumentación: Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso*, Universidad del Valle, Cali, 1988, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, pp. 16–17, 20.

El breve contraste que se ha hecho con los planteamientos de Bajtín permite observar que, además de advertir que en *Farabeuf* existe una multiplicidad de voces, aún quedan muchas preguntas por hacer. Por ejemplo: ¿cuáles y cuántas voces se pueden identificar?, ¿cuál es su origen?, ¿cómo se distinguen?, ¿cuál es la relación entre ellas?, ¿cuál es el tema que da pie a sus enunciaciones?, entre otras.

LA MULTIPLICIDAD DE VOCES COMO ESTRATEGIA PARA UN SOLO JUGADOR

En esta obra ninguna de las voces²⁷ se afirma como una conciencia plena, pues como una de ellas enuncia: “si todo hubiera sido la concreción de un recuerdo no habría ninguna duda acerca de nuestra existencia. Seríamos demostrables...” (F., 193). Así, las diferentes voces muestran que asumir un punto de vista definitivo resulta crucial para confirmarse como seres autónomos y desarrollar una identidad diferenciable, del mismo modo que en la polifonía de Bajtín las diferentes voces deben “encarnar” un punto de vista sobre el mundo. En este sentido, a lo largo de la obra, las voces cuestionan su existencia una y otra vez, sin lograr dar con una solución. Aunque el hecho de que ninguna de las voces posee la respuesta podría considerarse como un factor determinante para plantear que entre ellas existe una relación horizontal, en diferentes momentos las voces masculina y femenina tratan de imponer sus puntos de vista transitorios, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

—Sí, hay algo que su memoria persiste en mantener en el olvido— todas esas cosas que están hechas de olvido: esa mosca que golpea contra el cristal tratando de huir. Pero eso lo ha olvidado porque él le había dicho: «Un día, tal vez, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca golpeando contra los cristales». Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible de un hombre supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos, de los espectadores indiferentes que trataban de retener esa imagen terrible dentro de un meollo de sensualidad; una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo... (F., 190)

²⁷ Véase el apartado “La multiplicidad de voces en *Farabeuf*” en el Capítulo II del presente trabajo.

El fragmento anterior corresponde a la voz femenina respondiendo a una intervención de la voz masculina. Aquí la voz femenina empieza por mostrar que tiene acceso a la conciencia de la Enfermera, para posteriormente suponer lo que ella “hubiera querido olvidar”. La voz femenina presenta argumentos para ambas afirmaciones, primero presenta una cita de las palabras de Farabeuf y después explica sus impresiones sobre el momento del suplicio para fundamentar sus suposiciones o imposiciones sobre lo que la Enfermera “hubiera querido”. Y así como sucede en este ejemplo, a lo largo de la obra se puede notar cómo las voces se objetivan entre sí mediante las imposiciones sobre su definición (sus acciones, sensaciones y pensamientos) y la descalificación de la palabra del otro.

De tal modo, las voces en *Farabeuf* siguen siempre una dinámica orientada hacia la imprecisión de los acontecimientos. Podría pensarse que las contradicciones que surgen son el resultado de su libertad,²⁸ pero el discurso está orientado al borramiento de cualquier precisión que pueda servir de indicio al lector para asegurar que la obra trata sobre algo. Incluso, al leer cualquier capítulo de *Farabeuf* por separado, es posible asumir que se trata de un *diálogo al infinito*, ya que las cuestiones se siguen discutiendo a pesar de que no tienen una solución, o en palabras de Bajtín: “debido a tal actitud hacia la conciencia ajena, se forma una especie de *perpetuum mobile* de su polémica interna con otros y consigo mismo, un diálogo infinito en que una réplica engendra otra, la otra a una tercera y así hasta el infinito y sin ningún avance.”²⁹

²⁸ La noción de libertad a la que Bajtín se refiere se puede inferir a partir de las siguientes observaciones: “Así, pues, la nueva posición artística del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski es una *posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo*, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es “él” o “yo”, sino un “tú” con valor pleno, es decir, otro “yo” equitativo y ajeno (un “tú eres”). (Mijaíl M. Bajtín, *op. cit.*, p.151)

²⁹ *Ibid.*, p. 418.

Al leer la obra completa, la indefinición de un final o un inicio da lugar a pensar que se trata de un *falso diálogo al infinito*, pues el diálogo continúa a pesar de que no puede terminar y, de que ya se sabe de antemano que no hay solución.³⁰ Así pues, con el propósito de darle continuidad al falso diálogo al infinito, las voces siguen reglas determinadas por el escritor, quien limita la libertad de las voces, a las que incluso no es posible llamar personajes o héroes (como sugiere Bajtín), debido a que no cuentan con una palabra propia, identidad y autonomía que les permita desarrollar su lógica interior.³¹ Al mismo tiempo, las voces son elementos objetivados, puesto que en el discurso están destinadas a conseguir fines particulares: la indeterminación y el borramiento. Para Bajtín, la libertad de los héroes se manifiesta dentro de los límites sujetos a la voluntad del autor, de forma que “[esta libertad] es tan creada como la no libertad de un héroe objetual.”³²

¿EL DISCURSO ES CÍCLICO?

Ahora que se tiene presente que la libertad de las voces es configurada y restringida por la voluntad del autor para asegurar que ciertos aspectos de la obra queden indefinidos, queda analizar qué hay detrás de la indeterminación, pues durante la lectura se intuye que no solamente se trata de una estrategia que despoja al lector de toda certeza, sino que comprende un mecanismo mucho más complejo.

Durante la lectura de *Farabeuf*, la constante aparición de la pregunta “¿Recuerdas?” en sus diferentes variantes, pero sobre todo, al principio y al final de la obra, parece indicar que el tiempo del discurso es cíclico: la primera pregunta “¿Recuerdas...?” está inconclusa

³⁰ *Ibid.*, p. 419.

³¹ *Ibid.*, p.155.

³² *Ibid.*, p.154.

y sugiere al lector continuar la lectura; la segunda “¿recuerdas?...” está completa y espera la respuesta, la recapitulación de lo leído. “Es decir, las preguntas someten al lector a una continuidad que se prolonga infinitamente hasta que ambas se confunden como una misma; hasta que se logra un punto de unión en la sucesión de instantes: un círculo en su totalidad. Pero no un círculo estático sino en movimiento, un ciclo”.³³

Pensar en el inicio y el fin de la obra como opuestos que establecen una relación de dependencia para existir, hasta el punto en que llegan a confundirse, lleva a distinguir una considerable cantidad de opuestos cuya relación de interdependencia se evidencia durante el relato. Entre las parejas de opuestos se encuentran: inicio/fin, noche/día, oriente/occidente, vida/muerte, dolor/placer, yo/otro, pasado/presente, afuera/adentro, recuerdo/olvido, sagrado/profano, entre otras.

Las parejas de opuestos que aparecen en *Farabeuf* indican un movimiento incesante entre uno y otro elemento, durante el que ninguno se concreta. Este mecanismo es una pieza indispensable para conservar la indefinición, pues el *continuum* que se forma entre los opuestos impide que se extraiga un instante aislado o un fragmento bien definido, en otras palabras, la respuesta única. Por ejemplo, cuando la voz femenina no logra distinguir su identidad de la Enfermera o el supliciado porque su identidad se encuentra en un *continuum* con las otras dos identidades. De forma que, en cualquier punto de corte del *continuum*, la Enfermera se encuentra “siendo” más o menos la Enfermera, más o menos el supliciado, pero sin dejar de ser la voz femenina indeterminada:

Alguien, una mujer vestida con un anticuado uniforme de enfermera, está sentada ante mí, en el umbral de una puerta y mira atentamente algo que pasa frente a ella. ¿Quién es

³³ Ana Laura Romero Pérez de León, “Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, UNAM, México, 2016, p. 66.

ella? ¿Qué es lo que está pasando? ¿A quién mira? Soy yo que estoy sentada en el umbral de una puerta. En medio de todo esto hay un espejo enorme con un marco dorado y una mirada inexplicable —tal vez mi propia mirada— (F., 171)

En este ejemplo, la voz femenina indeterminada se identifica parcialmente con la Enfermera, subrayo “parcialmente” porque la afirmación “soy yo” se encuentra entre una pregunta y una vacilación que no permiten tomar la afirmación como cierta, además de que el umbral de la puerta y espejo son elementos cruciales en la obra para indicar el tránsito entre un estado y otro, en este caso, entre ser la Enfermera o la voz. En el mismo sentido, se encuentran diferentes pasajes donde la voz femenina expresa la imposibilidad de recordar, es decir, de construirse en el tiempo, sino que permanece en un presente eterno, en el que sólo es posible imaginar sin llegar a la concreción del futuro:

Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo. Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy, tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar. Sólo puedo escucharte, oír tu evocación como si se tratara de la descripción de algo que no tiene nada que ver conmigo. (F., 114)

El presente eterno remite de inmediato, en este trabajo, a los corredores del gran hotel en *El año pasado en Marienbad* que muestran la forma repetitiva del discurso, el cual regresa una y otra vez para reelaborar la identidad de X o para indicar el fracaso de éste mismo al tratar de causar algún efecto en el tiempo... Entonces, si en *Farabeuf* el tiempo está en un presente eterno ¿dónde queda el tiempo cíclico?

Durante la obra se encuentran algunos indicios de tiempo cíclico. No obstante, éste no se ve reflejado en el discurso. Por ejemplo, en los diferentes tiempos de la historia, el suplicio es un suceso determinante que coincide con lo que Mircea Eliade identificó como

tiempo mítico,³⁴ sobre sus diferentes apariciones se observa que éstas coinciden cíclicamente, como cuando se equipara el Cristo occidental con el Cristo oriental:

Habéis sido, sin daros cuenta, el sistematizador de un testimonio que atenta contra las bases de nuestra Santa Religión, el autor de un evangelio que niega al Cristo Redentor para afirmar un cristo chino, un mesías borroso, un asesino simplemente, fotografiado en el momento de su ejecución, en el momento de su muerte. (*F.*, 239)

En este fragmento se sitúan la crucifixión y el suplicio de los cien pedazos en el mismo tiempo mítico, pero en diferente tiempo profano. A este tiempo mítico se suma otro que consiste en la confusión de la voz femenina con el supliciado y en el ritual que imita el suplicio. Los retornos a este mismo hecho dan lugar a pensar que “el verdadero significado de aquella cita concertada a través de las edades, de aquel momento que sólo ahora se realizaba” (*F.*, 105) se puede entender como el ritual que, en la actualidad, imita y reactualiza el acto cosmogónico arquetípico “y que esa coincidencia entre el ‘instante mítico’ y el ‘momento actual’ supone tanto la abolición del tiempo profano como la regeneración continua del mundo”.³⁵

El tiempo cíclico hace posible entender la acumulación de los tiempos de la historia en un solo tiempo mítico. Sin embargo, en el tiempo del discurso esto se expresa de otra manera, pues el tiempo cíclico implica inevitablemente una cronología que, como bien se sabe, no se encuentra en el discurso de *Farabeuf*. Así pues, el carácter cíclico se prefigura como una parte de la estrategia del discurso, más no como la estrategia en su totalidad. De tal suerte, será necesario recurrir a otra perspectiva para analizar qué hay detrás del *continuum* y la adición que se hicieron patentes por medio de las parejas de opuestos y el tiempo mítico.

³⁴ Mircea Eliade explica que en los rituales se imita el acto cosmogónico arquetípico que detiene el tiempo profano para dar paso al tiempo mítico y la renovación, cuyo fin es el conocimiento. (Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, trad. de Ricardo Anaya, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 51)

³⁵ *Idem*.

¿ENTONCES SE TRATA DEL MÉTODO DE MONTAJE CINEMATOGRAFICO?

Entre las diferentes inquietudes que Salvador Elizondo manifestó a lo largo de toda su producción literaria, está aquella que se centra en la naturaleza del lenguaje, específicamente en los límites del lenguaje de la escritura occidental.³⁶ Esta inquietud llevó Elizondo a explorar la escritura oriental, el lenguaje de las artes plásticas y el lenguaje cinematográfico. En la búsqueda Salvador Elizondo encontró, gracias a Eisenstein, que la principal coincidencia que dotaba de una complejidad y mayor capacidad de expresión a estos lenguajes estaba en el método de montaje.

Sergei Eisenstein señala en “El principio cinematográfico y el ideograma” que el principio de montaje es un elemento esencial de la cultura de la representación en Japón, a pesar de que los japoneses no tenían idea de este hecho. Así, Eisenstein explica el método de montaje en términos de la escritura japonesa, donde la combinación de dos jeroglíficos (en la forma más primitiva de esta escritura) se consideraba como un producto o valor de otro grado. Es decir, cada jeroglífico corresponde a un objeto o hecho concreto y su producto, a un concepto. Entre los diferentes ejemplos que Eisenstein proporciona se encuentran: boca + niño= “gritar”, cuchillo + corazón= “pena”.³⁷ Este procedimiento combinatorio, declara el autor, es el que se aplica en el cine: “combinamos tomas que son *representativas*, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series *intelectuales*”.³⁸

³⁶ Estas preocupaciones de Salvador Elizondo sobre el lenguaje se pueden observar en: “Sistema de Babel”, “Tractatus rethorico-pictoricus”, “Lenguaje y representación”, “Pound en español”, “Ostraka”, “Una conjetura”, por mencionar algunos ejemplos.

³⁷ Serguéi Eisenstein, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *La forma del cine*, Siglo xxi editores, México, 2006, p. 34. (En esta edición se aclara que el ensayo fue publicado originalmente como epílogo del panfleto de N. Kaufman, *Japanese cinema*, Moscú, 1929)

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

Eisenstein explica que, aunque el montaje aparenta estar compuesto por tomas que simplemente se yuxtaponen, existe un elemento indispensable para su composición: el choque o conflicto³⁹ que consiste en una “transformación ‘imaginista’⁴⁰ del principio dialéctico”. La sugerencia de la transformación del principio dialéctico condujo a Salvador Elizondo a relacionar el método de montaje con el proceso dialéctico en el ensayo titulado “La estética de Eisenstein”.⁴¹ En primer lugar, justifica su relación con el contexto histórico que dio origen al Proletkult,⁴² pero en seguida la propuesta presenta un problema.

De acuerdo con Elizondo, el proceso dialéctico consiste en “considerar a la realidad como la corporeización de un conflicto entre sus partes contradictorias”.⁴³ No obstante, las tomas del método de montaje no presentan un conflicto entre opuestos del tipo valores positivos/valores negativos, acción/reacción, o lucha de clases,⁴⁴ sino que se trata de tomas diferentes. Por ejemplo, uno de los montajes más representativos de Eisenstein es el que aparece en *La huelga* (1925) donde se yuxtaponen tomas de la masacre de los huelguistas y

³⁹ *Ibid.*, pp. 40–41.

⁴⁰ Aquí se debe prestar atención para no confundir el *imagismo* (*imagism*) liderado por Ezra Pound que se desarrolló entre 1914 y 1917 entre poetas ingleses y norteamericanos, con el *imaginismo* (имаджинизм) de la vanguardia rusa, que tuvo lugar después de la Revolución de 1917, y al cual se refiere Eisenstein. Los imaginistas proclamaron en sus obras y manifiestos que la imagen en la poesía es un fin en sí mismo, por lo que el núcleo de la poesía, desde su perspectiva, consistía en la interacción de imágenes individuales. Entre los experimentos imaginistas se encuentran: la idea dadaísta de Sergey Esenin “máquina de imágenes”; el género radical de Vadim Shershenevich “catálogo de imágenes” y, de Anatolij Mariengof, las imágenes en conflicto que crean “cadenas de imágenes”. (Tomi Huttunen, “Montage in Russian imaginism: Poetry, theatre and theory”, *Sign System Studies*, vol. 41, núm. 2–3 (2013), pp. 64–65. Versión electrónica disponible en: <<http://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2013.41.2–3.05/10611>>, fecha de consulta: 10 de noviembre de 2020)

⁴¹ La presentación de este texto da lugar a pensar que no fue finalizado, pues hay ideas que se repiten más de una vez, como ejercicios de reescritura o replanteamiento, entre otras características que dificultan la lectura fluida (comparada con la que se puede hacer de los ensayos de Salvador Elizondo que fueron revisados para su publicación).

⁴² En este ensayo Salvador Elizondo comienza por explicar las circunstancias históricas que dieron origen al Proletkult en Rusia, y expone de qué manera el proceso dialéctico fue fundamental para consolidar esta institución como un laboratorio estético donde se formaron grandes artistas como Chagall, Mayakovsky, Pudovkin, entre otros, de los cuales, para Elizondo, Sergei Eisenstein fue el artista que imprimió la huella más profunda en la historia del arte moderno. (Salvador Elizondo, “La estética de Eisenstein”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, pp. 85–86)

⁴³ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴ Según los ejemplos que Elizondo proporciona (*Ibid.*, p. 88)

el sacrificio del ganado. En este montaje se puede observar que no hay una oposición de las tomas sino una analogía.

En un gran número de análisis se hace énfasis en la presencia del método de montaje en *Farabeuf*.⁴⁵ En algunos casos se ha considerado a la secuencia narrativa como equivalente a la toma. Aunque, como se verá, la estructura discursiva de *Farabeuf* es distinta a la que se encuentra en la escritura japonesa e incluso es muy diferente a la estructura del lenguaje cinematográfico. El lenguaje cinematográfico y el lenguaje literario son completamente distintos, pues cuando se trata de hacer los mismos cortes en la obra literaria, la discrepancia es innegable. La toma apenas abarca una palabra de lo escrito. Incluso cuando se trata de ser más permisivo, al considerar una oración o un párrafo en *Farabeuf* como equivalente a una toma, se puede notar que no hay producto. El único resultado sigue siendo la indefinición, pues si bien el escritor pudo inspirarse en este método para conseguir un resultado similar en la literatura, los medios por los que el lenguaje escrito consigue el efecto de acumulación, para expresar algo imposible de concretar con palabras, son otros.

En *Farabeuf* las repeticiones de las secuencias no presentan oposiciones, sino diferencias, pues las voces conservan una “base” de los hechos sobre la que intercambian los elementos. De manera que, conforme transcurre la lectura, la imprecisión de estos intercambios no elimina los elementos anteriores, los acumula. Como las diversas ocasiones en que la mujer se encuentra al fondo del pasillo, unas veces agitando las monedas para

⁴⁵ Sobre el tema, entre los diferentes trabajos académicos más recientes se encuentran: “Poética del instante en *Farabeuf* de Salvador Elizondo” de César Rivas [*Sincronía*, núm. 71 (2017)], y “Hacia el proyecto imposible” de Claudia L. Gutiérrez Piña [en *Las variaciones de la escritura: una lectura crítica de El grafógrafo y la obra de Salvador Elizondo*, El Colegio de México/ Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2016, pp. 54–65]. Además del ya mencionado análisis de Adriana de Teresa en *Farabeuf: escritura e imagen* [Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996].

consultar el *I Ching*,⁴⁶ otras arrastrando la tabla de la Ouija,⁴⁷ y a veces confundiéndonos sin que se logre distinguir entre uno u otro método de adivinación, como se describe en la página 100:

Es posible suponer, por lo tanto, conjeturar que se trata del método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos. El ruido que hacían las tres monedas al caer sobre la mesilla lo hace suponer. Pero el otro ruido, el ruido quizá de pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchado a través de un muro, bien puede llevarnos a suponer que se trata del deslizamiento de la tablilla indicadora sobre otra tabla más grande, surcada de letras y de números: la ouija. (F., 100)

Estos métodos de adivinación son diferentes, pero presentan características paralelas:

[La Ouija] en cada extremo de la tabla tiene grabada una palabra significativa: la palabra SÍ del lado derecho y la palabra NO del lado izquierdo. ¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante? (F., 100)

Las características paralelas muestran las diferencias entre este par de métodos, pues mientras en el *I Ching* se consulta la sabiduría del pasado para tomar decisiones en el presente y el futuro, la Ouija es un medio para resolver dudas sobre el presente y el pasado. En otras

⁴⁶ El *I Ching* es una obra que «se inscribe en el ámbito de la filosofía y la literatura y revela las leyes de la creación (el nacimiento) y de la desaparición (la muerte) de la naturaleza universal y la vida humana, su originalidad se logra al acumular la sabiduría recogida durante milenios de la historia china» (Joung Kwon Tae, *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*, Universidad de Guadalajara, México, 1998, p. 9) No tiene un autor definido, pero se le atribuye a varios sabios de la antigüedad en China, entre ellos Kung Tse (Confucio). Consiste en un tipo de oráculo conformado por 64 respuestas que se localizan por medio de hexagramas. Los hexagramas son conjuntos de 6 líneas, cuya forma (continua o discontinua) se obtiene de un tiro de azar de tres monedas o del clatro, o de un juego de sumas en el que se utilizan 50 varitas. (Para mayor claridad y profundidad en el tema consúltese la obra referida de Joung Kwon Tae)

⁴⁷ La Ouija tiene su origen en el espiritismo a partir de una famosa noticia en Estados Unidos sobre el supuesto contacto de Kate y Margaret Fox con espíritus. Este hecho popularizó la idea de consultar a los muertos en Estados Unidos y el mundo. De modo que se idearon distintas formas de consultar espíritus. Hasta que en 1891 se logró patentar la Ouija a nombre de Elijah J. Bond, cuyo nombre según Charles Kennard le fue revelado en una sesión de consulta en la que participó con Bond. La Ouija consiste en un tablero con letras, números al centro, y en las cuatro esquinas se reparten las inscripciones: *yes, no, Good-bye* y *Good-day*. En el tablero se coloca un indicador sobre el que se posan las manos de quien realizará una pregunta, la cual se espera que sea contestada por un alma en pena que moverá el indicador para formar la respuesta al señalar las letras y números. (*History of the talking board*. Disponible en: www.museumoftalkingboards.com/history.html, fecha de consulta: 19 de septiembre de 2020)

palabras, el *I Ching* tiene una proyección hacia el futuro y la Ouija hacia el pasado con un punto de encuentro en el presente. Por lo que resultan métodos ideales para evidenciar, mediante su encuentro, la incertidumbre sobre el instante.

En resumen, la superposición en *Farabeuf* es una estrategia distinta al montaje, pues lo que se observa en el discurso no son oposiciones, sino diferencias y agregación. No obstante, se puede recurrir a su analogía con un efecto cinematográfico para comprender dicha superposición. El efecto es la sobreimpresión cinematográfica, el cual fue sugerido por Nina Linkel para explicar el filme modificado por el fugitivo en *La invención de Morel*. Linkel explica que en esta proyección como en la sobreimpresión: “las diferentes cintas se fusionan para formar una sola película sin darle importancia a las diferentes capas”.⁴⁸ Si bien, en *El año pasado en Marienbad* se presencia la posible dinámica de los personajes filmados dentro de la sobreimpresión, en *Farabeuf* se puede observar un efecto similar a la sobreimpresión en la acumulación de secuencias que se ubican en diferentes tiempos y a veces, en distintos lugares.

A grandes rasgos, la sobreimpresión en el cine consiste en impresionar⁴⁹ dos o más imágenes sobre el mismo fragmento de una película. El procedimiento tiene su origen en el método fotográfico con el mismo nombre que se empleaba constantemente y que dio origen a diversos trucos visuales del cine mudo. La sobreimpresión tiene diferentes usos, entre ellos, se puede usar para sobreimprimir dos imágenes sobre un rostro para simbolizar la presencia

⁴⁸ Nina Linkel, “Parábolas de representación. *La invención de Morel* y *L’Année dernière à Marienbad* entre testimonio y realidad virtual”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2019, pp.161.

⁴⁹ **Impresionar.** 3. tr. Exponer una superficie convenientemente preparada a la acción de las vibraciones acústicas o luminosas, de manera que queden fijadas en ella y puedan ser reproducidas. (DRAE. S.V.)

de un personaje en otro o para indicar contemporaneidad e incluso la explicación de alguna situación.⁵⁰

Por lo tanto, ahora queda ver cómo opera la sobreimpresión por medio de la escritura, por lo que se procederá a hacer los cortes en algunas de las secuencias narrativas de *Farabeuf* para identificar los ensambles y observar qué y cómo se ensamblan.

“UNA GRAMÁTICA DEL INSTANTE”

En el proyecto que emprendió Eisenstein para crear “un lenguaje filmico con el que fuera posible decirlo todo”,⁵¹ el cineasta exploró el lenguaje literario, donde encontró que ya no era posible superar lo que James Joyce había logrado con el monólogo interior. Esta conclusión lo llevó a pensar en la posibilidad de crear un lenguaje cinematográfico que permitiera expresar los procesos de la conciencia, ya que consideraba que la conciencia funciona de manera cinematográfica. Así pues, intentó reunir su propuesta con los logros de James Joyce para crear una versión filmica del *Ulises*. Sin embargo, por circunstancias desafortunadas, Eisenstein y Joyce no lograron su cometido.⁵² Si bien, como ya se vio anteriormente, en *Farabeuf* la multiplicidad de voces no corresponde al libre flujo de la conciencia, se puede pensar en la posibilidad de que en ella exista una propuesta de nuevas convenciones orientadas a la expresión de la ubicuidad temporal, sugerida por la memoria, pero llevada al límite por la escritura.

⁵⁰ A esta explicación de Pablo de Santiago y Jesús Orte, los autores agregan dos ejemplos: el primero se encuentra en *Psicosis* de Hitchcock cuando en el rostro de Anthony Perkins se sobrepone la calavera de su madre, como forma de simbolizar la presencia de la madre muerta en la mente del personaje, y el segundo ejemplo es el inicio de *Casablanca*, cuando se imprimen imágenes reales de la II Guerra Mundial sobre el mapa de Francia (Pablo de Santiago y Jesús Orte, “Sobreimpresión”, en *El cine en 7 películas. Guía básica del lenguaje cinematográfico*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2017, pp. 85–86.)

⁵¹ Salvador Elizondo, “La estética de Eisenstein”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, p. 101.

⁵² *Ibid.*, pp. 101–103.

Juan Manuel Berdeja identificó en “El espejo en el espejo: la palabra poética en *Farabeuf*” que las repeticiones, en esta obra de Elizondo, son una forma de dar sensación de vida interior⁵³ cuya dinámica conforma una “gramática del instante”.⁵⁴ Berdeja explica que los elementos que se repiten, así como los sentimientos que significan y evocan, conforman un acervo que los personajes comparten. Por lo que la repetición de palabras como “estrella”, “muerte” o “suplicio”, carga a estos vocablos de contenido anecdótico hasta que terminan por confundirse con las anécdotas.⁵⁵

La propuesta de Juan Manuel Berdeja resulta sugerente puesto que permite pensar que durante el proceso de lectura tiene lugar el aprendizaje de la gramática, y que finalmente el lector logra leer las secuencias depositando en los elementos recurrentes todos los significados que se van acumulando. Por ejemplo, la estrella de mar es un objeto recurrente al que las voces le van agregando significados y evocaciones. Comienza por ser simplemente una estrella de mar que una mujer recogió junto a la playa, hasta convertirse en la depositaria de la secuencia de la playa, el asco, el cadáver, la transformación, el supliciado, el tacto, el ideograma...

En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas?... (F., 252)

A esta gramática del instante, que permite que vayan surgiendo poco a poco las imágenes en la mente, se agrega otra característica: la del *tránsito*. Con “tránsito” me refiero a la dinámica

⁵³ Juan Manuel Berdeja, “El espejo en el espejo: la palabra poética en *Farabeuf*”, Versión ampliada y revisada de la ponencia presentada en el *Coloquio Internacional “Farabeuf. Apertura literaria. Cincuenta años” Salvador Elizondo*, El Colegio de México, mayo de 2015, p. 3. (Agradezco al autor el haberme proporcionado este texto de su archivo personal)

⁵⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 7–8.

que impide diferenciar tajantemente entre un elemento y otro (el *continuum* de las parejas de opuestos que nos proporcionó el análisis del tiempo cíclico). Juan Manuel Berdeja explica esta característica por medio del papel fundamental del espejo para la multiplicación y repetición de los elementos, cuyo efecto “no es imitación en sentido estricto, sino símbolo del *tránsito*: el paso de un concepto a otro”.⁵⁶ En otras palabras, la relación entre el reflejo y lo reflejado es la de un proceso que impide disociarlos.

Al tomar en cuenta la gramática del instante se hace evidente que, si al leer *Farabeuf* se consideran las secuencias en el discurso narrado como un encadenamiento, la obra resulta incomprensible por fragmentada y contradictoria, mientras que, si se comprende el discurso como una acumulación de elementos y secuencias, se hace posible la aproximación hacia una estrategia del discurso que conduce al lector hacia el instante que solamente ocurre al estar inmerso en la obra.

“EL RUIDO METÁLICO” COMO PUNTO DE ACUMULACIÓN

Para observar más a detalle la gramática del instante en *Farabeuf* analizaré algunas de las secuencias repetitivas que se pueden agrupar semánticamente por sus componentes (objetos, sonidos, sensaciones o acciones), los cuales sirven de punto de acumulación de significados y evocaciones. Para este análisis elegí algunas de las secuencias que se agrupan por la acción de producir un ruido al contacto con la base de metal de la mesilla con cubierta de mármol: “Un ruido característico —un ruido que era casi siempre inevitable, frecuente, impostergable— que hubiera resonado por toda la casa” (*F.*, 195). La primera secuencia que retomo es la siguiente:

⁵⁶ *Ibid.*, p. 9.

En el caso de esta “imagen de los amantes” o bien se trata de una mentira o bien de una hipótesis de la Enfermera, o bien se trata de un hecho fundado en la experiencia de los sentidos, lo que equivaldría a proponer una identidad definitivamente inquietante: o sea que la Enfermera, sentada en el fondo del pasillo, ante una mesa, consultando la ouija o el *I Ching*, y la mujer que cruza velozmente la estancia frente al hombre que contempla el reflejo de una pintura de Tiziano en el espejo, y que al pasar junto a la mesilla en la que algunos minutos después, o quizá muchos años antes, eran depositados algunos instrumentos quirúrgicos, golpearía la base de hierro de esta mesilla con la punta del pie produciendo un ruido metálico, 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... (*F.*, 152)

En este fragmento se puede notar, primero, la acumulación de por lo menos dos acciones que pertenecen a diferentes tiempos, una que corresponde a la Enfermera frente al método de adivinación mientras observa el reflejo en el espejo y otra, a la mujer que cruza velozmente la estancia. Después, cuando se señala: “la mesilla en la que algunos minutos después, o quizá muchos años antes, eran depositados algunos instrumentos quirúrgicos”, se muestra que el ruido metálico evoca a la vez todos los tiempos futuros, presentes y pasados de las voces dentro de la casa: unas veces de la Enfermera, otras de una mujer o un hombre, y a veces los diferentes tiempos de *Farabeuf*:

Farabeuf entró, pero no dijo nada. Su presencia allí se convirtió de pronto en un hecho sobreentendido. Con paso fatigado cruzó la estancia hasta llegar a la mesilla con cubierta de mármol; uno de sus pies, calzado con un botín anticuado, chocó inadvertidamente contra la base de hierro de la mesilla produciendo un ruido que se perdió luego en el fondo de la casa. Del borde de la cubierta de mármol colgó el paraguas que goteando lentamente iba dejando manchas de agua en las páginas de los periódicos viejos extendidos sobre el parquet desde la puerta de entrada hasta el pasillo. Colocó después cuidadosamente el maletín sobre la cubierta de mármol... Sus manos parecían haberse hecho agilísimas en ese momento. (*F.*, 165)

En esta secuencia, cuando Farabeuf golpea la mesilla, ocurre una superposición del pasado y presente del doctor, dos identidades que deben ser comprendidas simultáneamente y en tránsito. Es decir, tanto en el ejemplo anterior que muestra el ensamble de dos acciones realizadas en distintos tiempos, como éste que muestra dos identidades de un individuo, se

pueden explicar por medio de su analogía con el efecto cinematográfico de la sobreimpresión que, como se explicó en el apartado sobre el método de montaje, consiste impresionar dos o más imágenes sobre el mismo fragmento de una película. En *Farabeuf* el fragmento es el instante, sobre el que se “impresionan” mediante la narración las diferentes acciones e identidades de distintos planos temporales, cuyo ensamble se produce por medio del tránsito o *continuum*. Por lo tanto, la sobreimpresión es la estrategia del discurso que guía al lector hacia la indefinición, la cual por llevarse a cabo a través de la escritura llamaré *sobrenarración*.

En *Farabeuf* algunos fragmentos pueden resultar confusos por “impresionar” una gran cantidad de tiempos sobre el mismo instante, como el siguiente:

Ha cruzado esta estancia; su cuerpo se distingue apenas en la sombra. Hay una mirada que desde el fondo del pasillo sigue su movimiento, intuido vagamente en la imagen que devuelve el espejo. Al llegar a la mesilla su pie roza la base de hierro de ésta en la que están figuradas las garras de un tigre que retienen una esfera y este golpe produce un ruido metálico que se fuga poco a poco hasta el fondo de la casa; un ruido que se olvida fácilmente. Nosotros mismos nos quedamos encerrados dentro de ese olvido hermético, infranqueable, y ella —la otra— nos mira reflejados en ese enorme espejo enmarcado en oro; nos mira a los dos que nos miramos a través del espejo y así nos comunicamos y nos tocamos con la mirada recordando ese rostro que también nos mira fijamente desde aquel día en que bajo la lluvia llegamos hasta la plazoleta en la que los verdugos se afanaban en torno al condenado, ahuyentando con voces ríspidas y entrecortadas a los perros que merodeaban en torno a la estaca ensangrentada. ¿Recuerdas? Desde aquel día no sabemos cuál es el sueño, no sabemos cuál es la imagen del espejo y sólo hay una realidad: la de esa pregunta que constantemente nos hacemos y que nunca nadie ni nada ha de contestarnos. (*F.*, 167–168)

Aquí al inicio se describe a la enfermera mirando a la mujer que cruza la estancia. A estos dos tiempos se suma el del hombre y la otra mujer que ven esta superposición desde su reflejo. A su vez, se suma el tiempo evocado mediante el recuerdo del supliciado en la plazoleta de Pekín. La suma de estos cuatro tiempos al momento en que se produce el ruido metálico deriva en una indefinición o tránsito entre el sueño y la vigilia; entre el reflejo y el reflejado,

así como en la identidad del supliciado: “Un sueño del que no despertaremos hasta que alguien, o algo, nos responda a esta pregunta que noche a noche nos hacemos ¿de quién es este cuerpo que tanto amamos?” (F., 169)

Así también se presentan pasajes especialmente complejos, como el siguiente, en los que llama la atención cómo en una misma enunciación de la voz femenina hay una multiplicación, *sobrenarración* y tránsito de las identidades mayor a la que se puede identificar sobre la voz masculina:

Es preciso señalar el hecho de que la persona que atravesó aquella estancia para dirigirse a la ventana y que se detuvo antes de llegar al alféizar produjo en su trayecto dos fenómenos sensibles, uno de orden auditivo y otro de orden táctil. El primero fue un ruido producido por el efecto de que al correr hacia la ventana mi pie golpeó la base de hierro de la mesilla con cubierta de mármol, adosada al muro que hace ángulo con el muro en que se abren las ventanas que dan a la calle, es decir frente al enorme espejo. Este ruido metálico, producido con frecuencia por las personas que cruzan la estancia para dirigirse a la ventana, se perdió, con sus ecos, en la casa, distrayendo momentáneamente a la Enfermera en su interrogación de la ouija. Simultáneamente a este fenómeno de orden auditivo se produjo otro que corresponde, en el tiempo, al momento en que la Enfermera pudo ver reflejada la imagen de un hombre y de una mujer en aquel espejo. (F., 188)

Aquí la *sobrenarración*, multiplicación y tránsito se distingue en el cambio de personas gramaticales: la enunciación va de la tercera persona del singular en: “la persona que atravesó aquella estancia[...] produjo en su trayecto dos fenómenos sensibles”, a la primera persona del singular en “al correr hacia la ventana mi pie golpeó la base de hierro de la mesilla”, y posteriormente pasa por la tercera persona del plural cuando señala “Este ruido metálico producido con frecuencia por las personas que cruzan la estancia para dirigirse a la ventana”, hasta llegar nuevamente por medio del ruido metálico a la Enfermera, que a su vez es observada por la imagen de la mujer reflejada en el espejo, lo cual indica que por lo menos hay cinco identidades de la mujer sobre las que “es imposible precisar cuál” (F.,193) corresponde tajantemente a cada plano temporal.

En *Farabeuf* la gramática del instante como estrategia del discurso sigue tres reglas: *sobrenarración*, multiplicación y tránsito, las cuales resultan ideales para expresar y explorar el instante de la duda, y cuyo efecto sobre la novela es la indefinición de sus componentes, de los cuales la noción de personaje es la que recibe el impacto más notable. Ya Robbe-Grillet afirmaba en 1963 que la novela de personajes pertenece al pasado, pues caracteriza una época que marcó el apogeo del individuo.⁵⁷ De manera que la novela del siglo XX por su contexto implica una cosmovisión completamente distinta a la del siglo anterior y esto, justamente, se refleja en la transformación de la novela:

Hoy nuestro mundo está menos seguro de sí mismo, más modesto quizá puesto que ha renunciado a la omnipotencia de la persona, pero también más ambicioso puesto que mira más allá. El culto exclusivo de “lo humano” dejó lugar a una toma de conciencia más vasta, menos antropocéntrica. La novela parece tambalearse, haber perdido su mejor sostén de antaño, el protagonista. Si no consigue reaccionar, querrá decir que su vida estaba ligada a la de una sociedad ya pasada. Si lo consigue, por el contrario, se abre una nueva vía para ella, con la promesa de nuevos descubrimientos.⁵⁸

Esta inseguridad se refleja en el cuestionamiento de todos los elementos del relato (narrador, pasado simple, tercera persona, cronología, etc.) que en el siglo XIX daban la ilusión de representar un mundo cuya estabilidad, coherencia, continuidad, y univocidad⁵⁹ se reflejaba, como observó Robbe-Grillet, en los objetos balzacianos que resultaban tranquilizadores por pertenecer a un mundo homocéntrico en el que, como también mencionó, “había una identidad constante entre esos objetos y su propietario: un simple chaleco era ya un carácter, y al mismo tiempo una posición social. El hombre era la razón de todo, la clave del universo, y su amo natural, por derecho divino...”⁶⁰ No obstante, el mundo tras las Guerras Mundiales se transformó por completo y con ello también se modificó la percepción de los artistas,

⁵⁷ Alain Robbe-Grillet, *Por una novela nueva*, Cactus, Buenos Aires, [1963] 2010, p. 58.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 164.

donde los escritores llegaron a cuestionar profundamente su actividad y la noción de realidad. Asimismo, el avance tecnológico del cinematógrafo, como un nuevo medio para la narración, fue decisivo para replantear la situación del individuo en su entorno y, por lo tanto, del personaje en la narración. Justamente como se concluyó en el Capítulo I sobre la relación entre el cine y la literatura, del que retomo la siguiente cita:

Ante las imágenes y los reflejos [el personaje] experimenta sentimientos ambiguos o contradictorios de identificación o despersonalización. El individuo resulta cautivo de un universo icónico en donde lo real y lo imaginario se confunden, en donde ojos vacíos lo miran sin verlo y [lo] privan de toda conciencia de existir para otro al mismo tiempo que, no obstante, él se reconoce oscuramente en esas efigies y las acoge como a otros sí mismos. Paradojas dolorosas al parecer para el personaje, privado de este modo de la dimensión de persona y llevado a la insipidez o a la ausencia: ésta lo aísla del mundo, en el que ya no tiene asidero. Se le ha retirado de este modo toda posibilidad de intervención, es decir, una de las características esenciales del personaje en el relato tradicional, en donde se lo presentaba como “actante”.⁶¹

Desde esta perspectiva, es posible ver una transformación de la noción de personaje en las tres obras que se estudian en este trabajo: en *La invención de Morel* el fugitivo cuestiona su propia existencia ante la naturaleza de las proyecciones; en *El año pasado en Marienbad X* es una imagen cuyo mundo narrado/mostrado le impide consolidarse como un personaje, mientras que en *Farabeuf* las voces son lenguaje, no seres vivos representados.

La transformación de la noción de personaje se lleva a cabo en las tres obras por medio de estrategias que están diseñadas cuidadosamente para mantenerlo en la indefinición, con lo que, a su vez, afecta a los elementos que en la novela decimonónica se procuraba precisar: narrador, anécdota, tiempo, espacio, cronología y desenlace. Las estrategias de las tres obras se relacionan por medio de las repeticiones que en el discurso narrado se disponen por medio de la *sobrenarración*. Así en la novela de Adolfo Bioy Casares se puede pensar

⁶¹ *Ibid.*, p. 265.

en la repetición de las proyecciones como una *sobrenarración* en el discurso del diario o informe; para la película de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet las versiones de X corresponden a esta misma estrategia, de igual manera que sucede con la acumulación de tiempos en la novela de Salvador Elizondo.

CAPÍTULO V. LECTORES Y ESPECTADORES

Una vez que se han estudiado las características y estrategias del discurso en *La invención de Morel*, *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf* resta, por ahora, analizar las correspondencias que existen entre las lecturas que hicieron Alain Robbe-Grillet y Salvador Elizondo de las obras precedentes, la estrategia discursiva que los escritores manifestaron explícitamente y la estrategia implícita de los discursos antes analizados.

Este último análisis se basa principalmente en los testimonios sobre los que se sustenta la presente investigación para establecer entre las tres obras una relación de transformación discursiva: la reseña que elaboró Robbe-Grillet sobre *La invención de Morel* en 1952 y la reseña que escribió Salvador Elizondo sobre *El año pasado en Marienbad* en 1962.

ROBBE-GRILLET, LECTOR DE *LA INVENCION DE MOREL*

En 1952 Éditions Robert Laffont publicó la traducción al francés, realizada por Armand Pierhal, de *La invención de Morel*. Un año después, la revista *Critique* publicó la reseña que Alain Robbe-Grillet hizo de esta traducción. La reseña comienza con un comentario sobre el prólogo que Jorge Luis Borges escribió para la novela de Adolfo Bioy Casares. Aquí Robbe-Grillet resume la idea de Borges sobre el agotamiento de la novela psicológica y observa que, en la novela de aventuras, el contenido profundo se encuentra en la anécdota.

Robbe-Grillet extrae la anécdota de la novela de Bioy, y en esta síntesis destaca que la dimensión del aislamiento del fugitivo resulta más trágica de lo que éste pensaba: “En fin, il découvre l’étendue de son isolement — plus tragique encore qu’il ne le pensait : il ne pourra jamais avoir d’existence pour la jeune femme, car celle-ci est morte, ainsi que Morel et tous

leurs amis [...]”.¹ A partir de esta toma de conciencia el héroe se propone la misión de “falsificar el pasado”, para la cual comienza por estudiar las escenas proyectadas por la invención para, después “avec le soin qu'on apporte à un suicide”,² crear una especie de guion para una nueva filmación en la que él actúa como si interactuara con Faustine. La sobreimpresión resultante de la suma de las dos proyecciones, desde la perspectiva de Robbe-Grillet: “C’est ce spectacle consolant que le fugitif contemple tandis qu’il ressent déjà les premiers effets des ondes de mort”.³

Más allá de la fuerza emotiva que contiene el desenlace, Robbe-Grillet reconoce el cuidado que Bioy puso en la construcción de su relato que oscila entre la novela realista y la ficción, donde la atención no se centra en describir aquellos elementos que son parte de la cotidianidad:

On voit que cette histoire pourrait sans peine être dramatique. M. Bioy Casares paraît s’être soulié seulement de l’ingéniosité de sa composition. Il a construit son récit avec une grande rigueur, mais non sans sécheresse, hésitant — semble-t-il — entre la véritable roman et la *fiction* de quelques pages, à la façon de J.L. Borges. Pourtant la solitude, l’imagination, les doutes concernant la nature exacte du réel, sont des éléments trop concrets de notre vie quotidienne pour que nous ne regrettions pas de les voir réduits à des lignes aussi abstraites — si séduisantes soient-elles. Même, il n’est pas jusqu’à cette découverte du *passé modifiable* que n’aurait pu, sans doute, davantage nous conquérir.⁴

Para Robbe-Grillet resulta atractiva la forma en que Bioy introduce aspectos cotidianos en la novela, tales como: la soledad, la imaginación y las dudas sobre la naturaleza de lo real. Finalmente, el autor destaca que el “pasado modificable” es el descubrimiento más

¹ Robbe-Grillet, Alain, “Adolfo Bioy Casares, *L’Invention de Morel*. Traduit de l’espagnol par Armand Pierhal. Robert Laffont, 1952. In-16, 160 p.”, *Critique. Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, tomo IX, núm. 69 (febrero 1953), p. 173.

² *Idem*.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ *Idem*.

significativo de toda la obra. Una noción cuyo desarrollo es posible observar en *El año pasado en Marienbad*.

LA TRAMPA PARA CINEASTAS

Sin duda la llegada a Europa de la novela de Adolfo Bioy Casares resultó una fuente de inspiración para los cineastas que como Robbe-Grillet encontraron en ella ideas que podían desarrollarse en el cine. A su vez, *La invención de Morel*, como Matthias Hausmann afirma, debe su existencia al invento del cine, pues la estrecha relación entre la literatura y el cine se manifiesta en la anécdota, desde que el fugitivo comienza a escribir a causa del “milagro” que ha sucedido en la isla a la que acaba de llegar.⁵ Para Hausmann esta motivación implica el desafío del filme de Morel a la escritura del fugitivo, lo cual indica la competencia de los medios en la novela y puede suponerse como la razón por la que esta novela se ha considerado un desafío para las numerosas adaptaciones a otras plataformas como el teatro, el cómic, las artes plásticas, y sobre todo el cine.⁶

Entre las adaptaciones que Hausmann refiere se encuentra la adaptación de Claude-Jean Bonnardot (*L'invention de Morel*) de 1967⁷ que trata de ser fiel a la novela, y entre cuyos aciertos se encuentran en uso del *voice over* para leer las entradas del diario, pues esto

⁵ Matthias Hausmann, “Del desafío del cine al desafío al cine: *La invención de Morel* frente a algunas de sus adaptaciones filmicas”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2019, p. 135–137.

⁶ Hausmann señala como ejemplos una ópera alemana, una obra de títeres argentina, un cómic, obras plásticas de diversos países, pero sobre todo se centra en las cinco versiones cinematográficas que hasta ahora se conocen, de las cuales 3 son libres, e incluyen *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet, y dos que tratan de ser fieles a la novela de Bioy por lo que conservan el título original. (*Ibid.*, pp. 137–138). A la lista de Hausmann agrego la serie de televisión *Lost* que presenta coincidencias con la novela, las cuales ya han sido señaladas y analizadas por Roberta Vaiano en “*La invención de Morel* y *Lost*: elementos narrativos similares” publicado en *Cuadernos Literarios*, vol. 4, núm. 7 (2007), pp. 203–213.

⁷ Claude-Jean Bonnardot, *L'invention de Morel*, Francia, 1967. Disponible en : <<https://www.youtube.com/watch?v=6XfPpIzXu2k>>, fecha de consulta: 30/10/2020.

permite incorporar un elemento literario en la adaptación.⁸ Es decir, Hausmann afirma que un punto esencial de la obra de Bioy es la interrelación entre el cine y la literatura, la cual no puede descuidarse cuando se trata de hacer una adaptación. Hacia el final del análisis, Hausmann hace referencia a la afirmación de Sergio Wolf: “los caminos que ha ido transitando la adaptación de sus relatos llevarían a reflexionar que, en rigor, la narrativa del autor es en sí ‘una trampa para cineastas’ aunque prometa ser ‘una trama para cineastas’”,⁹ pues si los cineastas se concentran únicamente en el potencial cinematográfico y dejan de lado la esencia literaria se pierde la interrelación entre las dos disciplinas y, por lo tanto, se corre el riesgo de lograr una versión poco afortunada. Tal como le sucedió a la versión cinematográfica de 1974, *L'invenzione di Morel*, de Emidio Greco.¹⁰ En este filme, como señaló Hausmann, se omite la voz del narrador, lo cual convierte esta obra en una versión tediosa.¹¹ Es probable que el tedio se produzca debido a que la ausencia del narrador hace evidente que su palabra es sumamente importante para configurar el mundo a su alrededor, pues la obra de Bioy se construye desde la perspectiva del fugitivo.

La invención de Morel puede entenderse como una obra que se inspira en elementos de la cinematografía y que, a partir de ellos, crea los propios, por lo que las características paralelas de los dos medios traen a la luz la diferencia entre los lenguajes literario y cinematográfico que impiden la traducción de uno a otro, como se reflexionó sobre *Farabeuf* en el capítulo anterior. De manera que es posible pensar que hacer una adaptación implica crear una obra a partir de otra, aunque distinta en el discurso, orientada a construir por sus

⁸ *Ibid.*, pp. 145–146.

⁹ Sergio Wolf, “Bioy, el lado de la sombra: Bioy Casares y el cine”, *Film*, núm. 4 (octubre–noviembre 1993), p. 17. Ejemplar digitalizado disponible en *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, <www.ahira.com.ar>, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2020.

¹⁰ Emidio Greco, *L'invenzione di Morel*, Italia, 1974. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OnKJAUt_Co4>, fecha de consulta: 5 de noviembre de 2020.

¹¹ Matthias Hausmann, *op. cit.*, pp. 140–141.

propios medios una estrategia que sea capaz de generar el mismo efecto en el lector/espectador. Así ambas obras, fuera de competir, se convierten en complementarias, pues invitan a visitar o revisitar su correspondiente en otro medio.

En una entrevista realizada por Reina Roffé a Bioy Casares, el escritor declara que su novela comenzó a venderse bien en Francia a partir del estreno de la película de Bonnardot, incluso afirma que, desde su publicación hasta ya entrada la década de los sesenta, no se había vendido de esa manera.¹² Sobre lo que se interpreta que la versión cinematográfica de Bonnardot motivó la lectura de la novela al mostrar al espectador por otro lenguaje temas esenciales como la identidad del ser humano y el cuestionamiento de la realidad. Si bien, esto sucede con una versión que trata de apearse a la novela, en el caso de *El año pasado en Marienbad*, como ya se ha visto en los capítulos anteriores, la relación intertextual es sutil, pues resulta poco probable adivinar a primera vista qué es lo que tienen en común. Sin embargo, al reflexionar detenidamente, se puede notar que lo que se encuentra en el fondo son los mismos temas: “la identidad del ser humano y el cuestionamiento de la realidad”, además de que los narradores/personajes juega un papel crucial para configurar el discurso, y de que la estrategia del discurso está destinada al mismo fin: mantener la duda.

SALVADOR ELIZONDO, ESPECTADOR DE *EL AÑO PASADO EN MARIENBAD*

En 1962 la revista *Nuevo Cine* publicó la reseña que Salvador Elizondo hizo de *El año pasado en Marienbad*. En este texto, como se vio en el capítulo anterior, el autor relata que acudió al estreno en México acompañado de Carlos Monsiváis y que sus primeras impresiones no

¹² Reina Roffé, “Entrevista con Adolfo Bioy Casares”. Versión digital disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7h1>>, p. 40, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2020. [De la edición impresa en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609 (marzo 2001), pp. 35–43]

coincidieron con las declaraciones de Robbe-Grillet, pues mientras Elizondo y Monsiváis relacionaban lo que habían visto con la teoría matemática en *An Experiment with Time* de John William Dunne, Robbe-Grillet aseguraba que “se trata de la historia de un hombre que trata de convencer a una mujer de que ella le había hecho una promesa de amor”.¹³

En este texto se hace evidente que la perspectiva de Elizondo se identifica en mayor medida con la que se supone que tenía el director, pues hasta ese entonces “Resnais [había] mantenido un mutismo digno de mejor *puzzler* del *Times* de Londres”.¹⁴ Aun cuando guardó silencio, su punto de vista es el que unifica toda la obra y el primero que percibe el espectador, de modo que antes de una cámara “hay un trasfondo de verdad detrás de todos los vocablos incomprensibles [...] el verdadero creador del arte es el que primero emite esos vocablos o el primero que descubre su significación”.¹⁵ Es decir, Elizondo reconoce que el verdadero autor de cualquier película es su director.

Si Umberto Eco señala en “El lector modelo” que el texto siempre está incompleto y que, justamente, “lo no dicho” requiere ser actualizado siempre por el receptor. El “autor” del filme (sea Robbe-Grillet, Resnais o ambos) no sólo le exige al espectador una actualización, sino también la negación o la puesta en duda de esa actualización. En consecuencia, esto puede llevar a que algunos espectadores como Salvador Elizondo se empeñen en descifrar el acertijo que les presenta la película. Tal y como muestra la siguiente declaración:

Confieso que mi concepción serial de *Marienbad* no deja de ser una intuición. He estudiado con todo detenimiento la gráfica de *Cahiers* y he jugado innumerables partidas de *Marienbad*, He analizado con detenimiento los apéndices y la sección de soluciones

¹³ Salvador Elizondo. “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, México: Ai Trani, 2017, p.185. Esta reseña se publicó originalmente en la revista *Nuevo Cine*, núm. 6 (marzo 1962).

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Ibid.*, p.188.

del *Caliban's Problem Book (Mathematical, Inferential and Cryptographic Puzzles)* de Hubert Philips sin poder trascender mi (nuestra) intuición.¹⁶

En este caso podría suponerse que la competencia de Salvador Elizondo como espectador y la del autor de la película es la misma o es muy cercana. Sin embargo, Elizondo hizo uso de su enciclopedia para tratar de actualizar los espacios en blanco, al tiempo que la obra actualizó la enciclopedia del espectador sin brindarle ninguna respuesta.¹⁷ Finalmente, como muestra la reseña citada, este intercambio condujo a Elizondo a descubrir otras características del tiempo: distinguió diferentes tipos de presente, así como la relatividad del pasado y el futuro según cada presente.

TEMAS Y ESTRATEGIAS EN COMÚN: TIEMPO, MEMORIA E IDENTIDAD

Cuando *El año pasado en Marienbad* dejó de exhibirse en México, Salvador Elizondo ya no pudo volver a verla.¹⁸ No obstante, los recuerdos que se quedaron en él se transformaron y nutrieron su futura obra: *Farabeuf o la crónica de un instante*. Las similitudes que se muestran a continuación permiten comprobar la relación intertextual que hasta este punto se ha mostrado sólo de manera anecdótica.

Para empezar, las dos obras parten de la imposibilidad de recordar y de la obstinación por recuperar o construir un recuerdo. En el filme el personaje masculino (X) es quien solicita recordar al personaje femenino (A) la promesa que le hizo en el pasado, en algún lugar (tal vez el año pasado en Marienbad). Como se puede observar a continuación en un extracto del guion:

¹⁶ *Ibid.*, p.186.

¹⁷ Umberto Eco, "El lector modelo", en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 75.

¹⁸ Salvador Elizondo. *op. cit.*, 2017, p. 189.

X: *I told you had to leave with me. You answered that it was impossible, of course. (A pause.) But you know that it is possible, and that there is nothing left for you to do, now.*

A: *Yes... Maybe... Oh no. I don't know any more. (A pause, then, with a kind of contained violence:) But why me? Why does it have to be me?*

X: *You were waiting for me.*

A: *No! No... I wasn't waiting for you. I wasn't waiting for anyone!*

X: *You weren't waiting for anything anymore. It was as if you were dead... That's not true! You are still alive. You are here. I see you. You remember. (Brief pause.) That's not true... probably. You've already forgotten everything. (Brief pause.) It's not true! It's not true! You're on the point of leaving. The door of your room still open...*

A: ***Why? What do you want? What else do you have to offer me?*** (A long silence)

X: ***Nothing.*** (Pause.) *I have nothing to offer you.*

Very fast fade [...] But A is now looking at X, or through him. X ends his sentence:

X: ***And I haven't promised you anything.***

He stops, continuing after a long silence, as though lost in the image he is describing.

X: ***Remember... It was evening, probably the last one. It was almost dark. [...]***¹⁹
(M.,105–107)

Cabe señalar que el fragmento que resalté anteriormente con negritas aparece diferente en el filme. A continuación, presento la transcripción de los parlamentos en la película:

A : *Pourquoi ? Qu'espérez vous faire de moi ? Quel autre genre de vie croyez vous pouvoir me faire mener ?*

X : *Il ne s'agit pas d'une autre vie...*

X : *Il s'agit de la votre...*

X : *Enfin... Souvenez vous [...]* (M., min. 51:40–58:06.)²⁰

Hasta la fecha, se desconoce si Elizondo tuvo acceso al guion, por lo que se afirma que los parlamentos del filme son los que el escritor recibió, guardó y transformó en su memoria.

¹⁹ Omití casi todas las indicaciones del director que en el guion aparecen en redondas.

²⁰ En el guion en la lengua original los parlamentos aparecen de esta manera:

A : *Pourquoi ? Que voulez-vous ? Qu'avez-vous d'autre à m'offrir ?*

Un silence prolongé.

X : *Rien.* (Silence.) *Je n'ai rien à vous offrir.*

Transition fondue, très rapide ; on se retrouve dans le salon de l'hôtel où X et A sont seuls parmi les chaises vides, comme avant la séquence de jardin. X continue à parler, sa voix faisant suite de façon naturelle à celle du plan précédent [...]

X : *Et je ne vous ai rien promis.*

Il s'arrête, pur reprendre après un long silence, comme perdu dans les images qu'il décrit.

X : *Souvenez-vous... C'était le soir, le dernier sans doute. Il faisait presque nuit [...]* (Robbe-Grillet, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, edición electrónica [de la edición en papel de 1961], Les Éditions de Minuit, Paris, 2013, sp.)

Tras hacer esta aclaración, y con las líneas anteriores en mente, se puede leer la siguiente cita:

Tu mano se perdió en los resquicios enlaminados, tortuosos de las rocas de aquella playa para extraer de las comisuras resbaladizas, surcadas de pequeños cangrejos, una estrella de mar...

—¿Una estrella de mar...?

—Sí, un objeto putrefacto que luego, con asco, lanzaste a las olas, ¿recuerdas...?

No recuerdo nada. Es preciso que no me lo exijas. Me es imposible recordar. Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad, con la probabilidad de esa mentira que hemos forjado juntos ante aquel espejo enorme que nos reflejaba entre sus manchas y grietas. Es necesario que no me atormentes con esa posibilidad de la memoria. Sólo se ha grabado en mi mente una imagen, pero una imagen que no es un recuerdo. Soy capaz de imaginarme a mí misma convertida en algo que no soy, pero no en algo que he sido; soy tal vez, el recuerdo remotísimo de mí misma en la memoria de otra que yo he imaginado ser. Es por ello que yo no puedo recordar. **Sólo puedo escucharte, oír tu evocación como si se tratara de la descripción de algo que no tiene nada que ver conmigo. Es preciso, lo sé, que yo te crea cuando me hablas de todo lo que hemos hecho juntos. Estoy dispuesta a creerte, pero no puedo recordarlo porque para ti yo no soy yo. Soy otra que alguien ha imaginado.** Soy, quizá, la última imagen en la mente de un moribundo. Soy la materialización de algo que está a punto de desvanecerse; un recuerdo a punto de ser olvidado... (F., 113–114)

En la cita anterior de *Farabeuf*, la voz masculina es la que comienza el relato del supuesto recuerdo para convencer a la voz femenina. Por su parte, la voz femenina es significativamente más elocuente que A en la película. La extensa respuesta de la voz femenina fuera del diálogo estructural puede considerarse una actualización de los espacios en blanco que existen en el largometraje. Como una posible respuesta a las preguntas de A que explican su condición, pero sin asegurar nada. Especialmente, el fragmento discordante entre el guion y la película puede percibirse de una manera sutil en las líneas de *Farabeuf* (que he destacado con negritas): aquí se puede inferir que esa “otra” que se empeña en crear la voz masculina corresponde a la “otra vida” por la que A le pregunta a X.

Quizá el lector de la “novela” nota la resonancia del filme porque las situaciones que se presentan son similares. Como se puede observar en ambos fragmentos, la perspectiva masculina (voz o personaje) está relatando con detalle algo que supuestamente sucedió. Al

tiempo que la perspectiva femenina desconoce los hechos, no sin dejar entrever la posibilidad de recordar o de crear un recuerdo.

CARACTERÍSTICAS DEL LECTOR/ESPECTADOR IDEAL

Como se señaló antes, las estrategias de las obras construyen, en primera instancia, un receptor incapaz de hacer afirmaciones, pero a la vez un receptor activo que trata de formularlas. Si el Autor Modelo que se puede deducir, como ya señaló Curley, sugiere entregarse a la experiencia estética, al mismo tiempo y de manera paradójica, “las intenciones que el enunciado contiene virtualmente”²¹ incitan a tratar de descifrar lo que ocultan. “De manera que prever el correspondiente Lector Modelo no significa sólo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo, pues un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla”.²²

En las dos obras las contradicciones se orientan a crear una atmósfera de confusión en el receptor (lector o espectador) cuya seguridad se ve siempre confrontada mediante la repetición, la cual en lugar de ampliar la información o esclarecer los hechos, deja todo en la indefinición al presentar diferencias y contradicciones. Para los dos casos, la negativa de la perspectiva femenina es la que marca la pauta de la repetición, es la que impide al tiempo avanzar, como pide la perspectiva masculina.

Siguiendo la propuesta de Jesús Camarero, el lector es quien comprende que hay un juego intertextual gracias al “sentimiento de heterogeneidad textual”, en este caso sugerido por las características principales de las dos obras: las repeticiones, la indefinición, y el papel

²¹Umberto Eco, “El lector modelo”, en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, p. 90.

²²*Ibid.*, p. 81.

que desempeñan las perspectivas femenina y masculina a la hora de configurar el tiempo. Aquí la memoria del lector y su cultura lectora son los factores indispensables para evidenciar las relaciones intertextuales. Sin embargo, cabe preguntarse si este lector que describe Jesús Camarero es el mismo que la estrategia de las obras prevé o si en realidad, es contra él que ha sido configurada de tal manera.

Entre las “nueve sugerencias para el lector/víctima de *Farabeuf*”, donde Dermot F. Curley identifica al Lector Modelo que corresponde a este tipo de estrategia, destacan dos incisos:

4) Antes de abrir el texto cierra los ojos y toma la decisión premeditada de no ceder a la tentación de formular las siguientes preguntas: ¿qué sucede?, ¿quién habla?, ¿dónde estamos ahora?

[...]

9) Suprime la necesidad de ‘querer saber’. Persiste en el procedimiento de ver, escuchar, almacenar y relacionar. No hay más realidad que el texto, no existe ningún método de lectura más eficaz que la entrega, el abandono, un abandono que *va más allá de la vida*.²³

Se puede notar que este Lector Modelo es completamente distinto al espectador que fue Salvador Elizondo según su texto sobre *Marienbad*. Y al mismo tiempo es opuesto a la gran cantidad de crítica sobre *Farabeuf*, incluyendo el presente trabajo, que se empeña en ver en ella más que “un libro para leer”.²⁴

Finalmente, sin importar cuánto se hayan empeñado los autores en impedir que sus obras fueran analizadas, las mismas estrategias que diseñaron con tanto cuidado para construir obras cerradas, incitan a los lectores a tratar de desmontarlas, lo que en algunos casos deviene en violencia y en otros, en un aprendizaje que permite poco a poco analizar

²³ Dermot F. Curley, “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*”, *Revista Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, núm. 86 (marzo 2006), p. 69.

²⁴ Jorge Luis Espinosa. “Escribo muchísimo pero no por dinero” [Entrevista a Salvador Elizondo], *El Universal*, domingo 13 de noviembre de 2005.

cuidadosamente las obras sin destruirlas. Asimismo, ya desde *La invención de Morel* se nota la competencia de los medios, que sugiere Matthias Hausmann, en la que cada obra toma elementos complejos del medio anterior y los transforma en otros aún más desafiantes.

CONCLUSIONES

La idea que dio origen al presente trabajo surgió durante la elaboración de mi tesis de licenciatura, cuando al revisar la bibliografía sobre *Farabeuf* encontré con frecuencia que en las investigaciones se afirmaba la relación intertextual entre *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais y Alain Robbe-Grillet y *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) de Salvador Elizondo. Sin embargo, hasta el momento en que terminé la redacción de este trabajo, no he encontrado una investigación que se concentre en estudiar la relación entre estas tres obras.

Cada investigación que sugería la presencia de correspondencias partía de una intuición que se fortalecía con la relectura que se sugería de la obra de Elizondo, pero que resultaba difícil precisar. Por ello, en esta investigación me propuse concretar la intuición propia en una primera hipótesis: las tres obras emplean la repetición para configurar mundos cada vez más complejos. Para comprobar esta hipótesis inicial, la primera dificultad a la que me enfrenté fue a la diferencia en la forma del discurso entre las obras literarias y la cinematográfica. Donde no sólo encontré que el lenguaje del cine y la literatura son distintos, sino también que entre las dos obras literarias la forma del discurso es completamente diferente.

Ante las diferencias, decidí comenzar por revisar, en general, la dinámica en la relación entre el cine y la literatura. Así, en el primer capítulo el análisis de Jeanne-Marie Clerc me resultó iluminador, pues me permitió ver que en la interrelación cine-literatura el personaje sufrió una transformación significativa, ya que pasó de ser un actante diferenciado en el relato tradicional a convertirse en un ser ausente, aislado, sumamente vulnerable e

incluso irreconocible para sí mismo y que, justamente, todas estas características pueden atribuirse a los personajes o voces principales de las obras que me propuse analizar. Así pues, a partir de este impulso realicé el estado de la cuestión: de cada obra según la interrelación cine–literatura y la intertextual, de una a otra. Al revisar este panorama general, noté que las tres obras dan cuenta de la transformación de las posibilidades del tiempo y las estrategias discursivas.

Ya con las bases de las investigaciones anteriores y con el conocimiento de las reseñas de Robbe–Grillet y Elizondo, emprendí el primer análisis de las obras en el segundo capítulo, para el cual opté por un análisis narratológico, debido a que su enfoque es compatible con las características del relato cinematográfico y a que entre sus nociones está el aspecto de la frecuencia narrativa, en cuya tipología se encuentra la repetición, la cual considero fundamental para la composición del discurso en las tres obras. Así, en este segundo capítulo obtuve un primer esbozo de las características generales de cada obra que, junto con el estado de la cuestión, me permitieron reformular la hipótesis: Al analizar *La invención de Morel* (1940), *El año pasado en Marienbad* (1961) y *Farabeuf* (1965) en orden cronológico, según su relación intertextual, se observa que además de las coincidencias entre los personajes, situaciones y temas, el uso de la repetición se transforma de un texto a otro para crear estrategias discursivas que configuran a sus Espectadores/Lectores Modelo y los guían hacia la indefinición de ciertos aspectos del relato.

Al acudir nuevamente a las obras con esta hipótesis en mente, noté que la repetición depende no sólo de la conciencia del tiempo, sino también de la relación que las voces narrativas establecen con el espacio. Por lo que, en el tercer capítulo analicé las características de cada entorno, así como la relación espacio–temporal de los personajes y las voces narrativas. Estos primeros análisis hicieron posible identificar de manera general la existencia

de una estrategia discursiva que modifica el tiempo y a la vez define la situación de los personajes o voces (según corresponde a cada obra). De manera que en el siguiente capítulo me propuse analizar con mayor detalle las estrategias de los discursos.

En el cuarto capítulo, al revisar cada obra a través de textos muy distintos, sugeridos por las particularidades de cada una, se revelaron coincidencias que no eran evidentes tras el análisis narratológico de las características generales. Este capítulo resultó uno de los más complejos de realizar pues, aunque las obras se dirigen hacia el mismo resultado: la indefinición, cada una logra su objetivo por medios distintos y cada vez más complejos.

La invención de Morel presenta una forma del discurso que integra el pasado modificable y la repetición como estrategias para llevar al lector al momento de la duda. Hacia el final, en la novela se sugiere una nueva forma del discurso que hace aún más complejas las características anteriores mediante la superposición de los discursos cinematográficos. Para entender el funcionamiento de esta nueva forma, el efecto cinematográfico de la sobreimpresión me fue de gran ayuda, pues como me sugirió el trabajo de Nina Linkel, este efecto en el discurso es probablemente el mismo que presenciamos en *El año pasado en Marienbad*, si pensamos el filme como una continuación de la novela de Bioy. Así pues, propuse más adelante llamarlo efecto de *sobrenarración* por el medio en el que se lleva a cabo y porque resulta necesario diferenciarlo, ya que es una parte fundamental de la estrategia que se lleva al límite en *Farabeuf*.

En este capítulo la obra cinematográfica me presentó algunas dificultades por corresponder a un lenguaje distinto del literario. No obstante, me centré en los paralelismos que se pueden encontrar en ella gracias a la influencia literaria que recibió de su guionista, Robbe-Grillet. Así, analicé la estrategia del discurso en una de sus secuencias, lo que me permitió una aproximación a la estrategia del discurso de la obra completa. Aquí, el análisis

estructuralista me proporcionó un método para diseccionar la secuencia, al tiempo que el análisis de Roy Armes me reveló la estructura general de la obra. Al final de esta parte la dinámica del juego de NIM resultó ser la pieza que me faltaba para concretar la estrategia del discurso que intuía en *El año pasado en Marienbad*.

En cuanto a *Farabeuf*, el análisis resultó igualmente complejo pues, si bien pensaba partir del análisis que había propuesto en la licenciatura, las características que obtuve en los capítulos anteriores me condujeron por un camino que ya distaba del que había trazado en aquel tiempo. Por lo tanto, exploré distintos caminos para aproximarme a la forma del discurso en *Farabeuf*. En la búsqueda realicé tres análisis distintos, pero cada uno a su momento marcó sus límites o incompatibilidades con la novela de Elizondo, lo cual por contraste reveló rasgos esenciales de la obra. Así pues, para llegar a “la gramática del instante” decidí dar constancia del camino recorrido: de las pruebas, errores y hallazgos, que me fueron sugiriendo algunas características de la obra que no había observado antes y que ahora me llevan a preguntarme si es posible una versión cinematográfica de *Farabeuf*.

Al final de este capítulo, logré concretar cuatro planteamientos que se fueron formando durante todo el trabajo de investigación: 1) a través de las tres obras se observa la disolución del personaje, la cual parte en *La invención de Morel* de la ausencia de un nombre y una biografía, el aislamiento en el espacio y el tiempo, así como la imposibilidad de reconocimiento del *otro* y por lo tanto, de sí mismo. Posteriormente, esta condición se transforma en la imposibilidad de actuar y de fijarse en el recuerdo del *otro* en *el año pasado en Marienbad* hasta llegar, en *Farabeuf*, al reconocimiento de que ese *otro* pudo ser él mismo. 2) Es notable la convivencia de diferentes tiempos de la historia en el tiempo del discurso, así los planos temporales se empalman mediante el efecto de *sobrenarración* el cual se consigue por medio de la repetición. 3) Existe una confusión de los planos temporales y a la

vez no hay manera de ir hacia el futuro, pues como no se puede crear un pasado, se vive en un eterno presente (repetitivo). 4) La puerta entreabierta en *El año pasado en Marienbad*; la tercera proyección en *La invención de Morel*, y el punto de encuentro en las parejas de opuestos en *Farabeuf*, son ejemplos de que más allá de lo binario existe un *continuum* que impide poseer la verdad absoluta, una identidad definida permanentemente y un final. En los tres casos la indefinición permite ver las obras como intencionalmente interrumpidas e inconclusas.

En el último capítulo, la revisión de las reseñas me permitió observar que Robbe-Grillet y Elizondo fueron lectores que llevaron a cabo un proceso de transformación y adecuación de los elementos de las obras precedentes. Un proceso en el que su experiencia como lectores o espectadores les permitió pensar en el lector o espectador modelo al que guiarían mediante la estrategia del discurso. Además, en este capítulo entendí que no hay una relación directa entre *La invención de Morel* y *Farabeuf*, por lo que para esclarecer el *dejà vu* que se percibe entre ellas es indispensable pasar por el puente de *El año pasado en Marienbad*.

Finalmente, este trabajo me permitió entender que el estudio de las redes que conectan las obras de diferentes países y disciplinas artísticas se ha convertido, en la actualidad, en una necesidad de reconstruir la historia de la literatura desde otra perspectiva, la cual permite apreciar el intercambio que surge en el momento mismo en que la obra es captada por un público que no sólo la aprecia, sino que crea a partir de ella. De manera específica, el intercambio que ha surgido entre el cine y la literatura, desde las primeras proyecciones del cinematógrafo, ha tenido repercusiones inigualables en ambas disciplinas, confiriéndoles distintas posibilidades para expresar lo que se pensaba imposible de transmitir por medio del lenguaje literario o cinematográfico.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando, “La isla: del espacio mítico y utópico a la *topofilia* contemporánea”, en Carolina Depetris y Adrián Curiel Rivera (eds.), *Geografías literarias de América*, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, México, 2015, pp. 19–46.
- Armes, Roy, “Formal Organisation: ‘L’Année dernière à Marienbad””, en *The Films of Alain Robbe-Grillet*, John Benjamins B.V, Amsterdam, 1981, pp. 24–44.
- _____, “Robbe-Grillet’s Approach to the Cinema”, en *The Films of Alain Robbe-Grillet*, John Benjamins B.V, Amsterdam, 1981, pp. 1–23.
- Arnal Vidrio, Karen, “La mirada posible: proceso fotográfico y écfrasis en *Farabeuf*”, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016.
- Bajtin, Mijail M., “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, España, 1989, pp. 237–409.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, 3ª ed., trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, México, [1979] 2012 (Breviarios 417).
- Balló, Jordi y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, trad. Núria Pujol, Editorial Anagrama, Barcelona, 2005.
- Barajas García, José Miguel, “La escritura de Salvador Elizondo y su deuda con Mallarmé”, *Semiosis*, Tercera época, vol. VII, núm. 13 (enero–junio de 2011), pp. 105–127.
- Barthes, Roland, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Ediciones Coyoacán, México, 2016, pp. 7–38.
- Beltzer, Thomas, “*Last Year at Marienbad*: An Intertextual Meditation”, *Senses of Cinema*, (noviembre 2000). Revista electrónica disponible en: sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/marienbad/, fecha de consulta: 1 de mayo del 2018.
- Benjamin, Walter, “El narrador”, en María Stoopan Galán (coord.), *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 33–54.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª ed., Porrúa, México, 1995.
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Editorial Planeta Mexicana/EMECÉ, México, [1940] 2015.
- _____, “Prólogo”, en Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, 2ª ed., Penguin Random House Grupo Editorial, México, [1940] 2017.

- Bonnardot, Claude-Jean, *L'invention de Morel*, Francia, 1967. Disponible en : <<https://www.youtube.com/watch?v=6XfPpIzXu2k>>, fecha de consulta: 30 de octubre de 2020.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, “*Last Year at Marienbad (L'année dernière à Mareinbad)*”, *Film Art: an Introduction*, 4ª ed., Nueva York, Mc. Graw Hill, 1993, pp. 391–396.
- Borges, Jorge Luis, “La pesadilla”, *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, pp. 35–54.
- _____, “El arte de contar historias”, en *Arte Poética: seis conferencias*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 61–74.
- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003.
- Byron, G. Gordon, *Don Leon: a poem*, [impreso por los vendedores de libros], Londres, 1866, p.28. Ejemplar digitalizado disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015091115397;view=1up;seq=11>, fecha de consulta: 5 de diciembre de 2018.
- Capetillo, Manuel, “Teoría y realización de una escritura (sobre la escritura de Salvador Elizondo)”, *Revista de la Universidad de México*, vol. XXVIII, núm. 1 (septiembre de 1973), pp. 38–39.
- Callsen, Berit, “De ‘lugares geométricos’ y paisajes mentales: construcciones de intelectualidad y performances del escribir en Salvador Elizondo y Adolfo Bioy Casares”, en Friedhelm Schmidt-Welle (ed.), *La historia intelectual como historia literaria*, El Colegio de México, México, 2014, pp. 175–200.
- Camarero, Jesús, “Redes en relación”, en *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Anthropos, Rubí/Barcelona, 2008, pp. 23–63.
- Certeau, Michel de, “Andares de la ciudad”, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp. 102–122.
- _____, “Relatos de espacio”, *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*, trad. Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1996, pp. 127–142.
- Clerc, Jeanne-Marie, “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, Siglo veintiuno editores/ Siglo veintiuno de España Editores, México/Madrid, 1994, pp. 236–273.
- Curley, Dermot F., “El cine, la escritura china y la fotografía”, en *En la isla desierta: una Lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, pp. 37–52.
- _____, “El castillo de Marienbad o nueve sugerencias para leer *Farabeuf*”, *Revista Casa del Tiempo*, vol. VII, época III, núm. 86 (marzo 2006), pp. 66–69.
- Deleuze, Gilles, “Memorias y trastornos del reconocimiento en Bergson. La imagen óptico-sonora y el tiempo 18 de mayo de 1982. Segunda parte”, en *Cine I: Bergson y las*

- imágenes*, trads. Sebastián Puente y Pablo Ires, Editorial Catus, Buenos Aires, 2009, pp. 525–542.
- Dittmar, Linda, “Structures of Metaphor in Robbe-Grillet’s: *Last Year at Marienbad*”, *Boundary 2*, vol. 8, núm. 3 (primavera, 1980), pp. 215–240.
- Ducrot, Oswald, “La polifonía en Lingüística”, *Polifonía y argumentación: Conferencias del seminario Teoría de la Argumentación y Análisis del Discurso*, Universidad del Valle, Cali, 1988, pp. 15–29.
- Eco, Umberto, “El lector modelo”, en *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1993, pp. 73–95.
- Eisenstein, Serguéi, *El sentido del cine*, Siglo XXI, Argentina, 1958.
- _____, “El principio cinematográfico y el ideograma”, en *La forma del cine*, Siglo xxi editores, México, 2006, pp. 33–47.
- Elizondo, Salvador, “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988, pp. 16–39.
- _____, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Eduardo Becerra (ed.), Cátedra, Madrid, [1965] 2000.
- _____, “Mi deuda con Flaubert”, *Camera Lucida*, 3ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2001, pp. 99–103.
- _____, “La estética de Eisenstein”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, pp. 83–111.
- _____, “*El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais”, en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani, México, 2017, pp. 185–189.
- Espinosa, Jorge Luis, “Escribo muchísimo pero no por dinero” [Entrevista a Salvador Elizondo], *El Universal*, domingo 13 de noviembre de 2005. Versión digital disponible en: < <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/45929.html>>, fecha de consulta: 10 de marzo de 2020.
- Gaudreault, André, *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*, trad. Raquel Gutiérrez Estupiñán, Universidad del Arte/ Educación y Cultura. Asesoría y Promoción, Puebla/ Campeche, 2011.
- Genette, Gérard, “Vértigo fijo”, en *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Ediciones Nagelkop, Córdoba, 1970, pp. 77–99.
- _____, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Editorial Lumen, España, 1989.
- _____, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, Madrid, 1998.
- González Casanova, Manuel, “De cómo, cuándo y dónde llegó el cine a nuestra América. (Los primeros años)”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XI, núms. 1 y 2 (primer y segundo semestres de 2006), pp. 237–282.
- Gutiérrez de Velasco Romo, Luz Elena, “La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. Análisis de *Farabeuf o la crónica de un instante* y una selección de cuentos de Salvador Elizondo”, Tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, El Colegio de México, México, 1984.
- Gutiérrez Villavicencio, Luis Andrés, “El tiempo en *Farabeuf*”, Tesis de Maestría en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

- Guzmán, Miguel de, “Juegos matemáticos en la enseñanza”, en *Actas de las IV Jornadas sobre aprendizaje y enseñanza de las matemáticas*, Sociedad Canaria de Profesores de Matemáticas Isaac Newton, Santa Cruz de Tenerife, 1984, p. 19. Versión digital disponible en: <<http://bibliotecadigital.cenamec.gob.ve/index.php/juegos-matematicos-en-la-ensenanza/>>, fecha de consulta: 1 de junio de 2019.
- Greco, Emidio, *L'invenzione di Morel*, Italia, 1974. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OnKJAUt_Co4>, fecha de consulta: 05/11/2020.
- Hauser, Arnold, “Bajo el signo del cine”, *Historia social de la literatura y el arte II*, Ediciones Guadarrama, Madrid, pp. 396–423.
- Hausmann, Matthias, “Del desafío del cine al desafío al cine: *La invención de Morel* frente a algunas de sus adaptaciones filmicas”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2019, pp. 135–154.
- History of the talking board*. Disponible en: <www.museumoftalkingboards.com/history.html>, fecha de consulta: 19 de septiembre de 2020.
- Holguín Pérez, Perla, “La inmortalidad en la poética de Adolfo Bioy Casares”, Tesis de Maestría en Letras, Facultad de Filosofía en Letras, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Hume, David, “Acerca de las ideas de espacio y tiempo”, en *Tratado de la naturaleza humana. Ensayo para introducir el método experimental de razonamiento en las cuestiones morales. Acerca del entendimiento*, trad. Margarita Costa, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1974, pp. 69–105.
- Huttunen, Tomi, “Montage in Russian imagism: Poetry, theatre and theory”, *Sign System Studies*, vol. 41, núm. 2–3 (2013), pp. 63–73. Versión digital disponible en: <<http://ojs.utlib.ee/index.php/sss/article/view/SSS.2013.41.2-3.05/10611>>, fecha de consulta: 10 de noviembre de 2020.
- Keynes, John Maynard, “Prólogo”, en Robert Malthus, *Primer ensayo sobre la población*, Altaya, Barcelona, [1798] 1993, pp. 43–45.
- Kwon Tae, Joung, *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz*, Salvador Elizondo y José Agustín, Universidad de Guadalajara, México, 1998.
- Lavista, Paulina, “Prólogo. Del cine a la literatura”, en Salvador Elizondo, *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, Ai Trani Editores/ Secretaría de Cultura, México, 2017, pp. 11–23.
- Leutrat, Jean-Louis, *L'Année Dernière à Marienbad*, trad. Paul Hammond, British Film Institute, Londres, 2000.
- Lenin, Vladimir Ilich, “Sobre el problema de la dialéctica”. Edición facsimilar digitalizada disponible en: <<https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/oc/akal/index.htm>>, fecha de consulta: 22 de septiembre 2020. [De la edición impresa V. I. Lenin, “Sobre el problema de la dialéctica” [1925], *Obras Completas: Cuadernos filosóficos*, Tomo

- XLII, Akal Editor/ Ediciones de Cultura Popular, Madrid/México, 1978, pp. 327–333.]
- Linkel, Nina, “Parábolas de representación. *La invención de Morel* y *L’Année dernière à Marienbad* entre testimonio y realidad virtual”, en Matthias Hausmann y Jörg Türschmamm (eds.), *La literatura argentina y el cine*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2019, pp.155–175.
- Lukács, Georg, “Narrar o describir”, en *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 196.
- Manzor–Coats, Lillian, “Problemas en *Farabeuf* mayormente intertextuales”, *Bulletin Hispanique*, tomo 88, núm. 3–4 (1986), pp. 465–476.
- Martínez, Carlos Dámaso, “Adolfo Bioy Casares: una poética de la invención”, en *La seducción del relato (Escritos sobre literatura)*, Alción, Córdoba, 2002, pp. 29–41. Versión digital disponible en: <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3b7q7>, fecha de consulta: 4 de febrero de 2019.
- _____, “Estudio preliminar”, en Horacio Quiroga, *Cine y literatura*, Losada, Buenos Aires, 2007, pp. 13–33.
- _____, “‘La invención de Morel’: la renovación fantástica y la influencia del cine”, en *Convergencias de lo fantástico. VIII Coloquio Internacional de Literatura fantástica*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 22 al 25 de septiembre de 2009. Versión digital disponible en: <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25n5>, fecha de consulta: 4 de febrero de 2019.
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Paidós, Barcelona, [1956] 2001.
- Mukarovsky, Jan, “En torno a la estética del cine”, en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1975, pp. 212–222.
- Oñat Parra, Manuel, “La desintegración del ser en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, *Crítica.cl, Revista Latinoamericana de ensayo fundada en Santiago de Chile en 1997*, año XXIII (2004). Versión digital disponible en: <<https://critica.cl>>, fecha de consulta: 26 de febrero de 2020.
- Phillips, Hubert et. al., *Caliban’s Problem Book: Mathematical, Inferential and Cryptographic Puzzles*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1961.
- Pimentel, Luz Aurora, “Introducción”, en *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*, Siglo XXI editores/ Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2001, pp. 7–11.
- _____, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI/UNAM, México, 1998.
- Quiroga, Horacio, “El espectro”, en *El desierto*, viñetas de Giambiagi, Editorial BABEL, Buenos Aires, 1924, pp. 103–121.

- _____, *Espejo del alma. Escritos sobre cine de Horacio Quiroga*, Colección Séptimo Arte No. 1, SEP/INBA/DGP y M., México, 1988.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. Versión 23.3 disponible en: <<https://dle.rae.es>>, fecha de consulta: 27 de febrero de 2020.
- Ramis, Mariano, “Proletkult”. Disponible en: <<https://proyectoidis.org/proletkult/>>, fecha de consulta: 13 de agosto de 2020.
- Resnais, Alain, *L'Année dernière à Marienbad*, Argos Films, Francia/Italia, 1961. (película)
- Ríos, Valeria de los, “Imaginario apocalíptico, cuerpo y tecnología en *Apocalypse 1900* y *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo”, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 20, núm. 39 (2012), pp. 19–37.
- _____, *Espectros de luz*, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2011.
- Ripoll, Gustavo Daniel, “Marginalidad social en La invención de Morel”, 2010. Disponible en:
<https://www.academia.edu/5600900/Marginalidad_social_en_La_invenci%C3%B3n_de_Morel_de_Bioy_Casares>, fecha de consulta: 5 de diciembre de 2018.
- Robbe-Grillet, Alain, “Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*. Traduit de l'espagnol par Armand Pierhal. Robert Laffont, 1952. In-16, 160 p.”, *Critique. Revue Générale des Publications Françaises et Étrangères*, tomo IX, núm. 69 (febrero 1953), pp. 172–174.
- _____, *L'Année dernière à Marienbad*, edición electrónica [de la edición en papel de 1961], Les Éditions de Minuit, Paris, 2013.
- _____, *Last Year at Marienbad, for the film by Alain Resnais*, trad. Richard Howard, Grove Press, Inc., Nueva York, 1962.
- _____, *Por una novela nueva*, Cactus, Buenos Aires, [1963] 2010.
- Robles, José Francisco, “El instante fractal en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”, *Cyber Humanitatis*, núm. 26 (otoño 2003). Versión digital disponible en: <<https://web.uchile.cl>>, fecha de consulta: 26 de febrero de 2020.
- Roffé, Reina, “Entrevista con Adolfo Bioy Casares”. Versión digital disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs7h1>>, p. 40, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2020. [De la edición impresa en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609 (marzo 2001), pp. 35–43]
- Romano, Eduardo, “Introducción”, *Literatura/ Cine Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1991, pp. I–XLV.
- Romero, Rolando J., “Salvador Elizondo: escritura y ausencia del lector”, *La Palabra y el Hombre*, no. 71 (julio–septiembre 1989), pp. 117–130.
- _____, “Ficción e historia en *Farabeuf*”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, núm. 151 (abril–junio 1990), pp. 403–418.
- Romero Pérez de León, Ana Laura, “Tiempo y memoria como procedimientos de construcción en *Farabeuf* de Salvador Elizondo”, Tesis de Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2016,

- Ruby, Michael, “The Impossible Love of images: Morel, Marienbad, and the (Re)Production of Fantasy Beyond the Lacanian Symbolic”, Tesis de Master of Arts, The University of British Columbia, Vancouver, 2016.
- Sánchez Rolón, Elba, “Los ecos de la imagen”, *La escritura en el espejo: Farabeuf de Salvador Elizondo*, 1ª ed. electrónica, Universidad de Guanajuato, México, 2019, pp. 61–71. Edición disponible en: <<http://www.repositorio.ugto.mx>>, fecha de consulta: 26 de febrero del 2020.
- Sánchez Oms, Manuel, “El collage, cambio esencial en el arte del siglo XX. El caso aragonés”, *Tesis de la Universidad de Zaragoza*, núm. 56, 2012, pp. 241.
- Santiago Pablo de, y Jesús Orte, “Sobreimpresión”, en *El cine en 7 películas. Guía básica del lenguaje cinematográfico*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2017, pp. 85–86.
- Sgolacchia, Renzo, “Deconstruction of the Filmic Space–L’Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961)”, <<https://www.archined.nl/2017/10/deconstruction-of-the-filmic-space-lannee-derniere-a-marienbad-alain-resnais-1961/>>, fecha de consulta: 26 de diciembre de 2019.
- Sherzer, Dina, “Effects of repetition in the French New Novel”, en Barbara Johnstone (ed.), *Repetition in discourse. Interdisciplinary perspectives*, Vol. 1, Ablex Publishing Corporation, New Jersey, 1994, pp. 68–85.
- Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1994.
- Teresa, Adriana de, *Farabeuf: escritura e imagen*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996.
- Todorov, Tzvetan, “Las categorías del relato literario”, en *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 155–192.
- Vicent, Manuel, “Marienbad”, *El País*, 01 de abril de 2006. Versión electrónica disponible en: <https://elpais.com/diario/2006/04/02/ultima/1143928802_850215.html>, fecha de consulta: 21 de octubre de 2020.
- Wolf, Sergio, “Bioy, el lado de la sombra: Bioy Casares y el cine”, *Film*, núm. 4 (octubre–noviembre 1993), pp. 16–20. Ejemplar digitalizado disponible en: *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, <www.ahira.com.ar>, fecha de consulta: 13 de noviembre de 2020.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00397

Matrícula: 2183801347

Hacia una estrategia del discurso: de *La invención de Morel* a *El año pasado en Marienbad* y *Farabeuf* o la crónica de un instante



Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:00 horas del día 3 del mes de febrero del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado:

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA
DR. DANIEL ARTURO SAMPERO JIMENEZ
DR. JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ANA LAURA ROMERO PEREZ DE LEON

ANA LAURA ROMERO PEREZ DE LEON
ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A p r o b a r

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA

VOCAL

DR. DANIEL ARTURO SAMPERO JIMENEZ

SECRETARIO

DR. JUAN MANUEL BERDEJA ACEVEDO

El presente documento cuenta con la firma -autógrafa, escaneada o digital, según corresponda- del funcionario universitario competente, que certifica que las firmas que aparecen en esta acta - Temporal, digital o dictamen- son auténticas y las mismas que usan los c.c. profesores mencionados en ella