

Universidad Autónoma Metropolitana
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Letras Hispánicas

Seminario de Tesis

Tesina: *Memorias y relatos: la temporalidad en tres obras de*

Ricardo Garibay

Noviembre, 1998

Alumno: Marco Antonio Rivera Chávez

90330295

Asesor: Evodio Escalante

: Teresa Lobo

Lector: Teresa Lobo

Indice

Introducción	I
1.1 La visión “con”	1
1.2 La visión “por detrás”	15
2. El relato: la configuración del tiempo discontinuo en la estructura narrativa	25
2.1 El cuento, la “iluminación profana” de la realidad: el tiempo de lo fantástico	40
3 La aventura amorosa: el oasis de fervor, el bastión de la memora	51
3.1 La muerte: la cancelación del proyecto narrativo	62
Conclusión: el sentido del tiempo vivido	71
Bibliografía	75

Recuerdo haber siempre pensado que la propia vida no existe por sí misma, pues si no se narra, si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más. Para comprender a la vida hay que contarla. Aún cuando solo sea a uno mismo.

Enrique Vila -Matas

Introducción: Memorias y relatos, una perspectiva acerca de la temporalidad

La comprensión del presente necesariamente invoca la recuperación del tiempo vivido: del pasado, sin el cual, todo fundamento para un posible devenir se cuartea. La copresencia de los tres instancias temporales (presente — pasado — futuro) prefiguran la identidad del ser humano, son las categorías que dan sentido al ser, a la noción de mundo, a lo humano. Triada insoluble, los tiempos aludidos son complementarios. Siguiendo a Ramón Xirau¹ la temporalidad se explica como la estructura de un tiempo interno en contraposición de un tiempo externo, viene a ser el almacén de la existencia, el esqueleto de lo humano. Este esquema representativo del tiempo no es nuevo, Agustín de Hipona es el primero en dilucidar este problema filosófico en sus memorias². Recuperar el tiempo vivido, se convierte en una actividad primordial para la gestación del ser, en la medida de que la recapitulación es una reflexión concreta acerca de la naturaleza del tiempo y de la conformación del yo.

Recuperar el tiempo perdido por medio del ejercicio de las memorias ha sido el tema central de diversos proyectos narrativos del presente siglo. Desde la obra monumental de Marcel Proust hasta las memorias infantiles de Agustín Yáñez, pasando por la famosa autobiografía de Elias Canetti; los recuerdos infantiles de Walter Benjamin o las originales memorias de Primo Levi; en todas las obras, los recuerdos y el tiempo vivido se convierten en el tema primordial del ejercicio narrativo. Pero *¿Por qué esta preocupación por recuperar el tiempo perdido?*

Recorrer la *masión de la memoria*, implica recuperar un espacio y un tiempo primordial, de importancia en la formación del yo, el proyecto autobiográfico tiene una precisa intención de descubrir los íntimos matices del ser, las decisiones que conforman el presente, la necesidad de dilucidar el devenir.

¹ En su libro *El tiempo vivido* Xirau argumenta, apoyándose en Sartre, que la temporalidad debe entenderse como el tiempo interior, el nuestro, ajeno a los movimientos de la totalidad del tiempo de la eternidad. El tiempo interior o la temporalidad, por tanto, somos nosotros. Nosotros somos el tiempo. Durante el presente discurso se hará más extensivo este planteamiento, sin el cual el papel de las memorias o del recuerdo no se comprendería cabalmente.

² De hecho es san Agustín el *inventor* del tiempo personal. Entendiendo tiempo personal como aquel que no es eternidad. Antes de Agustín de Hipona se hablaba del tiempo cósmico, del cual formábamos parte, se hablaba del tiempo general: “Agustín fue el descubridor de nuestras vivencias personales.” El habla por primera vez de la **memoria**, de la memoria personal ajena a la noción de memoria histórica o colectiva. En Xirau, Ramón. *El tiempo vivido*, XXI, México, pág 14.

La intención del presente trabajo es mostrar cómo, por medios narrativos concretos, el escritor “recupera” un tiempo y un espacio concreto, sin el cual el proyecto narrativo no tiene sentido. No enfrentamos, por tanto, al género de las *memorias* o de la *autobiografía*. Jean Pouillon³ argumenta que estos géneros también deben ser considerados como novelas, pues al recordar se articulan los mecanismos de la imaginación. Cabe aclarar que no nos enfrentamos a una *reinención* del pasado, sino a un *rescate creativo* de acontecimientos específicos. Para ello, Pouillon entiende por imaginación: “la **representación fiel** de la realidad psicológica.”; esta representación no es una invención: “cuando la memoria inventa produce mentiras.”⁴ El pasado existe aposentado en los arcanos de la memoria y la única manera de traerlo o recordarlo es por medio del ejercicio de la imaginación, articulando un discurso creativo semejante a la novela, pues al hablar de uno mismo, a distancia, se imagina como a un personaje⁵. Por tanto, debe considerarse a las memorias como un género narrativo emparentado con la naturaleza de la novela.

El relato autobiográfico evoca hechos y situaciones pasadas. Tienen el valor de la recapitulación o el ajuste de cuentas, sin embargo es más que eso. Siguiendo a Henri Bergson, la memoria no es: “una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro.” Se asemeja a un todo organizado por el azar y las circunstancias.

No es algo metódico. Walter Benjamin, al analizar la obra de Proust, menciona que hay dos momentos en el cual podemos acceder a este pasado, uno por medio de una **memoria voluntaria**, regida por la inteligencia y por la voluntad: yo me acuerdo de algo y dispongo de ese recuerdo; es una memoria consciente. Por otro lado, está la **memoria involuntaria**, aquella por medio de la cual evocamos el pasado a través de agentes externos a nuestra conciencia, regida por los mecanismos del azar y la probabilidad. Un recuerdo es “rescatado” del olvido, por un olor, una canción, una figura; la sorpresa es evidente pues nos trae un tiempo que parecía estar perdido,

³Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Paidós, Buenos Aires, s/f.

⁴*Ibid.* pág. 47

⁵ Ricardo Garibay llega a esta misma conclusión en sus memorias. Al recordar, se van bordando las características de un personaje de novela. Parte del análisis abordará esta particularidad del discurso de las memorias.

olvidado. Aquí la voluntad no tiene mando, estos recuerdos están subordinados al azar y a la sorpresa. Es una memoria inconsciente, oculta.

Los categorías antes mencionados formarán parte de la codificación textual de las obras que abordaremos en el presente trabajo. Tanto *Fiera infancia y otros años*, *Vamos a la huerta del Toro Toronjil* ó *El joven aquel...* el ejercicio de la memoria será la estructura primordial del proyecto narrativo, por medio del cual se entreverá agudas reflexiones sobre el sentido de la vida, el tiempo, la muerte y el deslumbramiento amoroso. El estudio se enfocará en analizar en qué forma el escritor nos presenta estos recuerdos, cómo los organiza, cómo nos lo cuenta, qué importancia tiene tal ejercicio de memoria; también, se tratará de explicar el significado de este tiempo recuperado, qué es, qué sentido tiene, qué implica, cuál es su función.

Veremos también que la categoría del *instante*, como lo especifican Gaston Bachelard y Luis Abad Carretero⁶, será esencial para la diferenciación genérica de los textos comentados. Se mencionará que estas técnicas narrativas (las memorias y los relatos) son formas diferentes de entender la temporalidad, de asimilar el tiempo y descubrir el espacio.

El primer capítulo estará centrado en el análisis de las memorias. Vistas como la recuperación de un espacio y un tiempo perfectamente delimitados: el México de los años treinta y la colonia san Pedro de los Pinos. Al recuperar este tiempo no necesariamente se recuperan instantes placenteros, también se recuperan el terror que causa la figura del padre, las pesadillas, la peleas, las enfermedades, la existencia de la muerte. Nos enfrentamos a un ajuste de cuentas con el pasado. Redescubrir los miedos y las alegrías reafirma el presente en la medida de que hay un parámetro de comparación, existe la experiencia, se está *depurando* el recuerdo, en aras de sensibilizar la percepción del presente. Es la mirada crítica y apasionada del hombre maduro sobre su infancia.

En *Fiera infancia y otros años* el narrador se justifica, se juzga y juzgará a los otros, explicará su conducta y comprenderá el sentido de muchos acontecimientos de su pasado sin los cuales el

⁶ Se vertirán conceptos sustraídos de los libros *La intuición del instante* de Gastón Bachelard y *La filosofía del instante* de Abad Carretero.

presente sería ininteligible. La técnica narrativa para contarnos su esfuerzo autobiográfico semejará una película, con *flashbacks*, descripciones que recuerdan secuencias cinematográficas, diálogos muy bien logrados, descripciones como acotaciones, etcétera.

El segundo capítulo se dedicará exclusivamente a entrever la naturaleza del instante en el relato de ficción, en algunos relatos del libro *Vamos a la huerta del Toro Toronjil*. Evocar implica recordar instantes, los cuales son la expresión más concisa del tiempo, de nuestro tiempo. Para ello se recurrirá a los trabajos de Gaston Bachelard, Luis Abad Carretero y Vladimir Jankélévitch sobre sus teorías del instante, la temporalidad y el movimiento. El relato es la figura primordial de la expresión narrativa del instante. Diferente a la construcción estructural del cuento, el relato no necesita sorprender o dar giros de funambulista para atraer la atención del lector. En sí mismo, el relato es la crónica de un instante, necesariamente intenso, la partícula primordial de la existencia humana.

En el tercer capítulo se analizará la naturaleza del deslumbramiento amoroso en la obra *El joven aquel...*, el recuerdo del amor aventuroso será el acontecimiento, sin el cual, la existencia se dispersa en un espeso nihilismo, se verá hasta que punto el recuerdo finca los pormenores del proyecto narrativo. También se mencionará que la reflexión sobre el fenómeno amoroso está implícita a la reflexión sobre la finitud, el hecho temporal por excelencia

1.1 La visión “con”

Entre el sudor del juego y la sangre derramada, la imagen primera de *Fiera infancia y otros años* de Ricardo Garibay, resume mucho de lo que la obra planteará en lo subsecuente. La intención primera es insertarnos de lleno en el fragor provocado por los juegos infantiles. Desde el principio el yo-autobiográfico o el narrador de las memorias, apurado y emocionado, nos hace evidente la intensidad con que se fraguan las memorias. La evocación, o el acto de recordar, en este contexto, es **instalarse** de lleno en el momento mismo del acontecimiento recordado. Es estar “con” el recuerdo, es vivirlo nuevamente. Esta es la principal característica de un esfuerzo autobiográfico bajo una visión “con”, implica sentir otra vez, como si fuera en el instante mismo, el recuerdo.

Siguiendo a Henri Bergson, para acceder a este tiempo vivido, se necesita instalarse de lleno en el pasado: “La verdad es que jamas alcanzaremos el pasado sino nos instalamos de golpe en él”¹ Y es precisamente un golpe lo que sugiere la primera imagen del libro: en tropel desenfrenado, a gritos y cantando, el narrador se instala de golpe en su pasado. En un riguroso pasado terminal, el narrador autobiográfico describe detalladamente un espacio y un tiempo cuya naturaleza es necesario recuperar.

La recuperación del pasado se planteará, por tanto, como una actividad primordial para la conformación del yo. Atendiendo a la triada generada por la temporalidad: el pasado, el presente y el futuro, no se conciben aisladamente, sino interactuando en el instante. Cuando el olvido ha inundado los arcanos del recuerdo, el presente se sumerge en el aburrimiento y el futuro se opaca, por tanto, la recuperación del pasado se hace necesaria ante la necesidad de fundar un presente y poder elaborar un proyecto, un futuro. El ejercicio de recordar se presenta como una actividad de honda importancia para la formación del porvenir, para la generación de un *ajuste de cuentas* que sirve como

¹Bergson, Henri Louis. *Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 1977, pág. 49

parteaguas para la identificación del yo. De ahí la importancia de la memoria y del valor de las memorias o de la narración autobiográfica.

El ejercicio autobiográfico plantea la necesidad de “sumergirse” en el olvido y rescatar el tiempo vivido, los instantes de mayor intensidad, los momentos que “marcan” la formación del yo. Todo intento de evocación es un “intento desesperado por rescatar ese tiempo, de evocarlo, de hacerlo vivencia e incrustar esta en nuestro existir actual, para así mejor encontrarnos a nosotros mismos”²

Esta búsqueda de la identidad en el recuerdo, ha sido uno de los esfuerzos narrativos más apasionantes de la literatura del siglo XX; no solamente hablamos de la monumental obra de Marcel Proust y su *En búsqueda del tiempo perdido*, también encontramos los trabajos de Arthur Machen en su obra, *Un fragmento de vida* o las memorias de Elias Canetti, donde se expone la necesidad de buscar en el pasado las raíces de la identidad para la reafirmación del “yo”, en un presente inundado de cotidianidad y aburrimiento; Agustín Yáñez en su libro *Flor de juegos antiguos* rememora, con candor y sutileza, su mundo infantil, recupera el tiempo idílico de la infancia por medio del ejercicio autobiográfico. En el fondo, el tema principal, será el tiempo. Agustín de Hipona descubrió que el tiempo somos nosotros, nosotros somos temporalidad, por tanto, el ejercicio de la memoria, sumergirse en el tiempo vivido, es una búsqueda de este tiempo, es la búsqueda del yo, pero ¿Qué es lo que motiva esta recuperación del pasado?, ¿Qué sentido tiene rememorar estos acontecimientos? ya lo dice Germán Gullón: encontrarnos a nosotros mismos:

“Al venir escribiendo este cernido — **alacena de minucias** que dejaron ver al través el paso y sentido de la vida— me he preguntado con frecuencia ¿Tan breve ha sido el paso? Ya voy

² Gullón Germán y Agnes. *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974, pág. 234.

hacia el franco final ¿y tan breve ha sido el paso? ¿tan pocas cosas han sucedido? ¿y qué sentido tiene, tuvieron?"³

Preguntarse por el sentido de la vida es preguntarse por el sentido del tiempo; las incógnitas revelan una búsqueda infructuosa del "yo" en los arcanos del recuerdo. La recapitulación implica, casi siempre, el ajuste de cuentas entre lo que se fue ayer con lo que se es ahora. El narrador autobiográfico nos hace evidente uno de las características fundamentales de las memorias: **la comparación**, por medio de motivos narrativos, del presente con el pasado. En esta actividad comparativa esta implícita la capacidad de poder *imaginar*, sin trastocar, los elementos contenidos en la memoria, Jean Pouillon, nos dice al respecto: "en realidad nos comprendemos a nosotros mismos cuando nos imaginamos"⁴ La imaginación va ser la herramienta por medio de la cual, el narrador, evocará los acontecimientos pasados para plasmarlos en el texto, para sentir nuevamente "con" los recuerdos, el tiempo vivido. El uso de la imaginación, dice Pouillon, supone la referencia constante a la **experiencia** interna del observador: la *alacena de minucias*, la cual menciona el narrador, son precisamente, los instantes generados por la vida y que quedaron plasmados en el continente o en la "mansión" de la memoria. La imaginación crea a partir de referencias reales, no inventa: "La imaginación tiene por función hacer existir para nosotros lo que ella nos representa: *es esencialmente visión*. La imaginación no interviene para remplazar una experiencia real por algo ficticio"⁵ El "cernido" de recuerdos mencionado por el yo-autobiográfico, es una selección de instantes, es cierto, pero también es la recreación de los mismos. Y es en esta recreación que está implícito el sentido de la vida.

³ Garibay, Ricardo. *Fiera infancia y otros años*, Lecturas Mexicanas, México, 1991, pág.89. A partir de la siguiente cita del texto se entenderá que las citas del libro comentado corresponden a la misma edición aquí citada.

⁴ Pouillon, Jean. *Novela y tiempo*, Paidós, Buenos Aires, pág.44

⁵ *Ibid.* pág. 43

Evocar implica preguntarse por el sentido del tiempo. Se recuerda la infancia, en particular, porque es el tiempo más cercano al estado primordial, al origen, al universo aventuroso. Ante una avalancha de gritos y de cantos, la imagen primera de la memorias de Ricardo Garibay, nos hablan de ello. El yo-autobiográfico nos dirá: “ A los cielos subían las griterías, las oían caer como aguacero feliz en todo el mundo, y jamas fueron después los cielos tan altos, tan hondos, tan puramente azules.” (pág. 7)

A diferencia de Voltaire o Casanova quienes comienzan sus memorias describiendo sus peripecias adultas, el ejercicio autobiográfico de Ricardo Garibay contempla, al igual que Elías Canetti, los juegos infantiles y el “paraíso” de la niñez. La elocuencia de la imagen citada es sugerente, no hay otro elemento más acertado para recordar los ardores producidos por los juegos infantiles que la hipérbole, los cuales son equiparables (en el momento de la evocación) a las grandes batallas y a los acontecimientos más grandiosos. Abarcan todo el mundo, tienen un carácter épico, glorioso. Garibay rescata este elemento y lo aprovecha para dar un toque de fortaleza e intensidad a la actividad de recordar y recuperar el tiempo perdido: “¡La campana! ¡Al salón! Era un tropel salvaje, entraban a la carrera los guerreros chorreando sudor y mugre, entraban a empellones, a patadas, a manazos, a grito herido.” (pág. 16) Ya Fernando Savater nos habla de la fascinación de los niños por los relatos de aventurosos y guerreros, recuperar la infancia implica recobrar la intensidad guerrera de los juegos infantiles.⁶

El mundo infantil es esencial en la configuración temática de la obra de Ricardo Garibay, al par que cuenta acontecimientos fundamentales de su vida, el elemento evocativo principal (de ahí el título) es la infancia. Toda la obra gira en función de este tiempo primordial: “Nuestro mundo infantil no está dormido. Nos asalta a cada instante, pero la severidad de mundo colectivo aborta su presencia”⁷ Y es precisamente un

⁶ Savater, Fernando. *La infancia recuperada*, Alianza, Madrid, 1983.

⁷ Abad Carretero, Luis. *Niñez y filosofía*, El Colegio de México, México, pág. 18.

intermitente suceder, apariciones súbitas de instantes de la niñez lo que nos sugiere la estructura narrativa de la obra. Las descripciones de la infancia se mezclan con los trabajos posteriores, con la evocación del primer encuentro con la mujer, la infancia es el telón de fondo, el hilo conductor de la obra. Elías Canetti, en sus memorias, nos dice que sin el recuerdo de los días infantiles no hubiera sido capaz de soportar el tiránico paso del tiempo.⁸ Ricardo Garibay narra, con candor y sinceridad (elementos claves para la creación de las memorias o las autobiografías) los juegos infantiles.

El recordar este tiempo no solamente lleva consigo la evocación gustosa sino la invariable recuperación de la figura del padre. Aquí encontramos el primer elemento de conflicto por el cual se articula el ajuste de cuentas con el pasado. De hecho, la obra empieza con una encomienda angustiosa hacia el narrador: “—Que ya va llegar mi papá, que te metas” (pág. 7) El peso de la sombra del padre todo lo cuarteo, rompe con el universo infantil épico antes mencionado. Creará la división entre un adentro angustioso y un afuera alegre y jovial.

Los espacios evocados serán dos: La casa del padre, *el adentro* angustioso, y la calle, *el afuera* siempre alegre. Así es como se estructura desde el inicio estas memorias, con parejas antagónicas, las cuales crean una atmósfera muy particular: “En la memoria parece que al segundo siguiente llegará la felicidad, por esos duele tanto la nostalgia, porque ahora sí, ya se sabe que no llegará, ¡no llegará nunca!”⁹ La alegría de los niños al jugar en la calle estará ahí, pero nunca a nuestro alcance, siempre se escapará, siempre estará un momento antes o un momento después. La nostalgia de lo sido y lo nunca vivido plenamente crean un espacio enrarecido, perdido, anhelado:

⁸ “Sólo puedo decir que tengo presentes aquellos años con toda su frescura y con todo su vigor, han sido mi alimento durante más de sesenta años.” (pág 17) Canetti, Elías. *La lengua absuelta*, Alianza-Muchnik, México, 1989.

⁹ Ruiz-Vázquez, Silvia. “El compromiso de la permanencia. Entrevista con Ricardo Garibay.” en *Universidad de México*, , México, Abril de 1992, Núm. 495, pág. 48.

“Allá afuera no acababa la alegría no acabó nunca; por siempre los muchachos estuvieron encendiendo los focos de las esquinas y jugaron a la ronda, por siempre seguirán estrellándose en el alféizar de la ventana, y gritarán ¡encantado, encantado!, siguen arrebatándose a patadas la pelota hecha de trapos y pedazos de hule, cantarán “voy a luchar con Sandino allá en Nicaragua, que quieren libertad” encaramados en los montones de tierra de las zanjas del drenaje, llega temblando en la obscuridad el ángelus de San Vicente – en casa, de hinojos, luz de velas, estaremos rezando el rosario– y la avenida de los Pinos flota transparente, sus calles de tierra, su polvo, sus álamos, sus niños inmortales y descalzos, navegante avenida desde 1930 hasta la eternidad.” (pág. 8)

Es la simultaneidad de los tiempos: no hay diferencia entre el pasado y el presente, la hipérbole a eternidad nos habla de la importancia del recuerdo y del peso de lo perdido, de lo nunca vivido. El pasado está vivo, como está viva la impotencia de no poder salir a jugar, de estar entre paréntesis, en el *adentro*, en casa rezando. La intensidad del párrafo anterior se funda en el conflicto del *adentro* y del *afuera*. La **exclusión** fundará la angustia, al cumplir el oficio religioso del rezo vespertino, inmerso en el orden y la disciplina, se pierde el *afuera*, el polvo y el caos del juego, la calle viva. La contraposición con la quietud y el silencio sugerido por las velas y el color negro de la casa, en el universo de lo serio, y la aventura generada por el ruido de los juegos infantiles, fundará el tono de esperanzas rotas, de tiempo perdido, irrecuperable. Vladimir Jankélévitch argumenta que la aventura y lo serio, aunado al aburrimiento, son tres dimensiones distintas de concebir el tiempo.¹⁰ Una, en movimiento: el juego y la aventura, y otra seria: razonada y quieta. Al igual que los espacios, el tiempo entra en conflicto en esta primera parte de la obra: el movimiento en contraposición con la quietud, lo serio con lo aventuroso, de ahí la emoción del narrador al contarnos su pasado y el elevar a eternidad el tiempo aventuroso de la calle, el espacio idílico de los recuerdos, donde se gestó la infancia, donde comenzó la formación del yo, donde se le dio la vida.

¹⁰ Jankélévitch, Vladimir. *La aventura , el aburrimiento y los serio*, Taurus, Madrid, 1989, capítulo I.

La nostalgia, como nos recuerda Ricardo Garibay, escribe estas frases. Nos encontramos frente al escritor maduro revisando su pasado: "Cuando ya nos encontramos en la edad madura hay una operación contraria, que es la de revisar la niñez y contemplarla como punto de partida de nuestro que fue, para comparar, si ello es posible, lo que entonces fuimos con lo que hemos llegado a ser."¹¹ Comparar y equilibrar las decisiones, factor fundamental del esfuerzo autobiográfico. Hasta el momento el ejercicio de la memoria es una evocación, si no gustosa, si voluntaria, sentida. La recapitulación está sujeta a los designios de una **memoria voluntaria**, la cual, de acuerdo con Walter Benjamin, es aquella que está a disposición de la inteligencia y de la voluntad. Hasta el momento el escritor dispone de una gama de recuerdos los cuales "selecciona" de acuerdo a su voluntad creativa, el mismo narrador los llama "cernido, alacena de minucias".

Anteriormente habíamos dicho que el eje conductor de la obra era la infancia, sin embargo, la figura del padre, será el motivo esencial por el cual se desarrolla el ejercicio autobiográfico. Nos enfrentamos a un **ajuste de cuentas** iniciado hacia 1962 con la aparición de la novela *Beber un cáliz*.¹² La figura de poder se magnifica, en estas memorias, con la descripciones sombrías de la casa paterna y de su andar por oscuros pasillos, arrastrando su enfermedad y su fiereza. Las descripciones nos sugieren precisamente una bestia acorralada. Así cuando habla el padre, dice: "— Así que nada en todo el día— qué odiosa voz ronca y dura, ha de tener un charco en la garganta, un sapo, charco de lodo." (pág.8) La visión "con" de la voz autobiográfica es sincera, incluso, aplastante. Sin concesiones, la figura del padre es descrita sin sentimentalismos:

"Semejante a la noche baja una vez y otra vez mi padre hasta mi infancia. Es un negro emperador de nariz afilada y tremendas cejas, y bigotes en punta. Sus manos son de hierro y

¹¹ Abad Carretero. *Op. cit.* pág. 19

¹² El exorcizar la figura del padre es una constante en la obra de Ricardo Garibay, es el móvil de la venganza de los hermanos del Hierro en *Par de Reyes*, la bitácora de su agonía en *Beber un cáliz*, de hecho la infancia a la que alude el título de las memorias se torna *fiera* debido a los castigos y la neurosis del padre

baja a cachetearme, a patearme, a tirarme de los cabellos, a hacerme bailar y defecar a cinturonzos, y vociferar sus órdenes y burlas a boca de jarro hasta bañarme en su recio aliento, que era como viento de agujas rojizo en mi nuca, en la base de mi lengua, en mi garganta.” (pág.36)

Como la noche, oscura y fría, llena de miedos para la conciencia de los niños, la figura del padre se magnifica en el horror. Las comparaciones lo convierten en un monstruo, en un ser carente de ternura, frío, metálico. El padre es evocado con brutalidad, el paradigma formulado alrededor de esta figura es la *dureza*. Las manos de *hierro* y el aliento como *agujas*, dan al personaje la consistencia del metal. Infranqueable, duro. De hecho la imagen del “viento de agujas rojizo” al incrustarse en el cuerpo sugiere que el ejercicio autobiográfico es como un desangrarse al recordar, un acto doloroso.

Robert Bly argumenta que encontrarnos a nosotros mismos implica articular un ejercicio de memoria para identificar el momento exacto en que perdimos el *globo dorado*: símbolo de nuestra infancia: “El *globo dorado* nos recuerda esa unidad de la personalidad que teníamos cuando niños —un cierto esplendor o plenitud—, antes de dividirnos en dos mitades: macho y hembra, rico y pobre, bueno y malo.”¹³ El esplendor de la infancia está en los espacios abiertos, en el afuera, en las calles de San Pedro de los Pinos del México de los años treinta. El juego, los amigos, la nostalgia de lo que nunca se poseyó por completo, simbolizan, dentro de la narración, el *globo dorado* perdido por el narrador, y en cuyo ejercicio de memoria se intenta recuperar. Es en este universo alternativo donde se conserva la unidad de la personalidad la cual se ensombrece con la figura del padre. El ejercicio de las memorias se convierte en una búsqueda por recuperar la plenitud vivida. Recordar, siguiendo a Robert Bly, es como vaciar a cubetazos un lago, y en el fondo encontrarnos a nosotros mismos. Sumergirnos en el pasado implica descubrirlo, desentrañarlo. Vaciar el agua del lago es sinónimo del

¹³ Bly, Robert. “La almohada y la llave” en *Universidad de México*, México, Marzo-Abril de 1993, Núm. 506-507, pág.7.

ejercicio de la memoria. El trabajo siempre es individual: "El hombre tendrá que hacerlo cubetazo a cubetazo. Se trata de algo similar a la lenta disciplina del arte: es el trabajo que Rembrandt hizo, que Picasso, Yeats, Rilke y Bach hicieron. Sacar el agua implica mucha más disciplina de la que la mayoría de los hombres conoce."¹⁴ Si en un principio dijimos que para recuperar el pasado era necesario instalarnos de lleno en él, también es cierto que recordar implica un proceso en el cual la **búsqueda** es una actividad **consciente**, un proceso creativo voluntario. Esta búsqueda se fundamenta o se justifica por diferentes motivos. Jean Pouillon argumenta que el ejercicio autobiográfico se articula (y cita el ejemplo de Stendhal) por padecer en el presente el aburrimiento, de tal forma que recordar es una manera eficaz para combatir el olvido y ejercitar la memoria. Es en el presente, cuando la voluntad lo exige, que se inicia la búsqueda, y esta búsqueda se representa como una necesidad vital, al igual que Marcel Proust o Agustín Yáñez, Garibay inicia esta búsqueda debido a la necesidad de encontrarse a sí mismo, de estar de acuerdo consigo mismo: "Aún no llega el momento en pueda yo decir: por un momento, al fin he estado de acuerdo conmigo mismo, enteramente de acuerdo conmigo." (pág. 89) En esta frase se resume la principal justificación del ejercicio autobiográfico, hay un conflicto (al igual que con la presencia del padre o la omnisciencia del universo religioso) con el "yo", con la voluntad y el recuerdo. El estar en empatía consigo mismo es la principal finalidad de todo ejercicio autobiográfico: "La autobiografía se nos presenta como la comprensión de sí mismos en una forma novelística."¹⁵

El concebir a las memorias como un ejercicio novelístico tiene sustentos sólidos, revisar la vida implica verse a uno mismo como personaje, y ésta es precisamente la principal característica de la visión "por detrás" del relato autobiográfico. (ver 1.2) El escritor está "por detrás" de sí mismo viéndose como a través de una cámara cinematográfica. Se

¹⁴ *Ibid.* pág. 8

¹⁵ Pouillon, *Loc. cit.*, pág 45.

juzga, se justifica, se aparta, toma distancia; a diferencia de una visión “con”, en donde se vuelve a vivir el instante evocado, el instalarse en el pasado de golpe como lo sugiere Bergson. Al imaginar el pasado, lo contamos nuevamente a través del crisol de la creatividad y la imaginación:

“Imaginar no es acomodarse. Indudablemente, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el progreso continuo que le ha llevado de la obscuridad a la luz”¹⁶

No se necesita solamente la intensión para poder evocar el tiempo vivido, se necesita también la voluntad creadora, el tener la capacidad de encontrar, efectivamente, lo pasado y evocarlo, contarlo. Esto es la búsqueda, en el sentido estricto de la palabra, el progreso de “reeditar” el pasado. La metáfora bergsoniana de llevar a la luz lo que en la obscuridad yace esperando, evoca el quitar el velo del olvido, las telarañas de la memoria, la actividad vital que hace al narrador expresar: “Me acuerdo”.

Al igual que los textos, la memoria esta estructurada con base en nudos o espacios en blanco que sirven como embragues o uniones para poder acceder a los recuerdos, a la información o al conocimiento. Sin embargo, no es tan simple, también hay otros sectores de la memoria que están ocultos y no accesibles a la voluntad y al intelecto. A esta memoria oculta accedemos por medio de los mecanismos del azar y de la coincidencia. Parecería que el texto presentado está sujeto solamente a los mecanismos de la memoria voluntaria antes descrita, sin embargo, en el ejercicio narrativo también hay un descubrimiento: el de un pasado soterrado en el olvido, el cual surge intempestivamente por medio de la **memoria involuntaria**. Según Walter Benjamin, esta memoria se articula cuando un elemento externo a nuestro intelecto motiva una *recuperación* del pasado de las forjas del olvido: un olor, un sabor, una plática nos

¹⁶ Bergson, *Loc. cit.*, pág. 49.

devuelve el pasado que parecía perdido.¹⁷ Es por medio de estos mecanismos, azarosos y sorprendidos, que también nos conocemos a nosotros mismos; no todo es riguroso como la voluntad o el intelecto, también existe la probabilidad de lo inesperado. En la obra *Fiera infancia y otros años* están también descritos los mecanismos de la **memoria involuntaria**. El recuerdo salta y fluye, ante el narrador, con todo su poder y fascinación, por medio de la lectura de un poema y una sesión de psicoanálisis: “Como ordena cualquier neurosis considerable, mi respuesta fue una explosión de llanto. *Y fue porque olvide a Meztitlán*” (pág.98) La anterior imagen del *globo dorado* expuesta por Bly se manifiesta en la narración con la recuperación de un espacio y un tiempo específicos: la infancia como un lugar sin límites, como el paraíso recuperado. Al igual que Elias Canetti, la evocación de tal espacio se torna poética: “Es un reguero de blancos en el fondo de un anfiteatro de montañas. Es un horno de subterráneos, vegetación tropical, tersa vega, luna grande plaza polvosa, convento franciscano del siglo XVI, campana de purísimo sonido a bronce y oro.” (pág. 98) Es en este espacio donde está contenida la alegría, lejos de la imagen del padre, las descripciones son intensas, en el sentido de que evocan el colorido y la luz que emana del lugar donde todo configura la isla de la felicidad en medio del naufragio de la vida familiar. Cabe mencionar que este espacio, Meztitlán, es el lugar de origen de la madre. La configuración topológica de la obra está organizada de tal forma que los espacios dominados por las mujeres tienen profundas connotaciones de piedad y de calor, de luz y claridad, en contraposición con los espacios sombríos y violentos en donde dominan los hombres.

En esta geografía del recuerdo se hace evidente que los espacios están imantados y revestidos de las cualidades de los personajes. San Pedro de los Pinos será el lugar de las contradicciones, de la dicha de los juegos infantiles y la tiniebla provocada por la figura

¹⁷ Walter Benjamin menciona el caso expreso de Marcel Proust, quien es el que acuña el término de **memoria involuntaria**, en su obra *En búsqueda del tiempo perdido*: “depende del azar — nos dice Benjamin— la circunstancia de que el individuo conquiste una imagen de sí mismo o se adueñe de su propia experiencia. Depende del azar en tal que la cuestión nos resulta natural en modo alguno.”

padre, Meztitlán, por el contrario, configura el reino de la luz y la alegría, el seno materno, un paraíso en la tierra: “Ninguna dicha podía darse fuera de esos caseríos, de esas huertas, ni más allá de esas silenciosísimas veredas donde zumbaba la luz y en ella se apreciaba tocando su caracol un transparente indio nahuatl, recién llovido su penacho de plumas de colores.” (pág.99) Si algo tiene la prosa de Ricardo Garibay es el uso recurrente de los superlativos y de la hipérbole; pero cuando se trata de evocar y buscar en el pasado la identidad, no es un defecto, como pensaba Anderson Imbert; el recordar implica volver a sentir la intensidad de lo evocado, y más si este lapso recuperado viene por medio de los mecanismos de la memoria involuntaria. En el pasado se condensa la vida misma, de ahí lo candoroso que resulta el ejercicio autobiográfico:

“ ¿Qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la condensación de la historia que hemos vivido de nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda, no pensamos mas que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero con nuestro pasado todo entero, incluida nuestra curvatura de alma original, es como deseamos, queremos, actuamos.”¹⁸

Esta “pequeña parte” recordada, de la que habla Bergson, está a disposición de nuestra voluntad, pero en su totalidad el pasado influye de lleno en el presente, moldea el futuro. Recuperar el tiempo perdido implica, como hemos venido comentando, la recuperación de un espacio y un tiempo específicos. Sin la búsqueda y comprensión de los hechos pasados estamos imposibilitados para imaginar un futuro, por tanto el proyecto se cuarteo. Y *¿Qué es lo que encontramos en este pasado recuperado?* Por un lado, el momento en donde el *globo de dorado* se perdió, en otras palabras, recuperamos nuestro universo alternativo, nuestra individualidad perdida, y por otro lado se encuentra al Otro, en concreto: al universo femenino.

Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas de Baudelaire” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Origen-Planeta, México, 1986, pág. 91

¹⁸ Bergson, *Loc. cit.*, pág. 48.

En el fondo, rescatadas del olvido, envueltas en los más antiguos recuerdos, están las mujeres: “Fui al encuentro de la mujer que anhelara mi remotísimo sueño, como que subiendo y bajando cargado de canciones las imborrables cuestas, navegaba por las venas de aquella mujer, caminaba el cuerpo núbil de donde después tomé la vida.” (pág.99) Al recordar Meztitlán y al articularse los mecanismos de la memoria involuntaria, se recuerda el momento en que la infancia se termina. Al irrumpir en la vida, la comunicación con las mujeres y la sensualidad de la completud amorosa, la infancia pasa a segundo término, de ahí la sentencia final del ejercicio autobiográfico: “Es tanta la vehemencia con que anhelo el alma, el cuerpo, la boca de esta joven, que nunca más seré como hasta hoy he sido” (pág. 102) La modificación se hace evidente. La formación del yo implica la pérdida de los juegos infantiles, de la ingenuidad y el universo de lo religioso, para dar lugar a la aventura amorosa, a la isla en medio del naufragio de la vida, como la define Jankélévitch. En la segunda parte de sus memorias, Ricardo Garibay se ocupará de *los trabajos y los días*,¹⁹ los ecos de la infancia se pierden, el ejercicio narrativo se vuelca hacia una visión “por detrás” de su experiencia.

El ejercicio autobiográfico, en muchas ocasiones, no es un ejercicio razonado o calculado, a diferencia de los recuerdos de Fray Servando Teresa de Mier y en empatía con las evocaciones infantiles de Hermann Hesse o de Primo Levi, las memorias de Ricardo Garibay logran evocar, de forma sentida, nostálgica, su infancia y adolescencia. No es arbitrario que con esta imagen (este no querer ser lo que se está siendo) concluya el libro. Habrá que hacer notar la conjugación de los verbos en un riguroso presente, y hacer énfasis, en volver a vivir los hechos evocados, manifestándose de manera

¹⁹ El libro se llama *Cómo se gana la vida*, en el cual el autor nos contará la naturaleza de los trabajos donde se granjeó la vida. Bitácora de la supervivencia, relatos donde la magia de los espacios infantiles y del tiempo aventuroso, se pierden, dejando lugar a las aventuras de la juventud, las relaciones con políticos infames, los hijos, la vida laboral, etcétera. Mucha de la obra de Ricardo Garibay es de carácter autobiográfico, el libro *Lo que ve el que vive* es otro ejemplo de ello, además de su reciente relato *El joven aquel*, donde evoca detalladamente el amor de juventud con da final el libro de *Fiera infancia y otros años*. También contamos la novela sobre la agonía de su padre, en *Beber un cáliz*. No podemos separar la vida y la ficción. La realidad pasa a ser el paradigma de la experiencia literaria. No se concibe una sin la otra.

irrevocable la visión “con” de los acontecimientos: este “*estar*” en el pasado. Copresencia fundamental entre el *ahora* y el *sido*, fraguando, en conjunto, el *advenir*.

1.2 La visión “*por detrás*”

Si la visión “con” implica el instalarse en el pasado y sentir, como en el instante mismo, lo evocado; la visión “por detrás” es un acto a distancia, menos arrebatado, pero no por ello carente de intensidad. El escritor recordará su vida y se verá como a través de una cámara cinematográfica; justificará sus movimientos, sus decisiones, se juzgará e interpelará, pero siempre a distancia, observándose. Es una omnisciencia, en el sentido estricto de la palabra. La visión “por detrás” comparte características estructurales con el discurso cinematográfico. De acuerdo con esta perspectiva: “El autor se esfuerza por volver a verse para juzgarse, justificarse y polemizar, lo que supone que se separa de sí mismo y se ve *por detrás*”²⁰ Ya no nos enfrentamos al *golpe* que implicaba instalarse de lleno en el pasado, al arrebatado de la memoria involuntaria. Bajo esta perspectiva se tiene más conciencia del ejercicio narrativo, pues ya no implica sentir hondamente lo vivido sino reflexionar y describirse, situarse y contextualizarse en el pasado, es un esfuerzo de *compreensión* y de creación. La autobiografía, bajo esta perspectiva, se concibe también como un ejercicio novelístico. El autor se recuerda y se construye como un personaje de ficción. Al articular el ajuste de cuentas con la memoria, el autor nos dice: “No me complace escribir esto. Tampoco me sobo la llaga. Sólo busco a mi personaje, que habrá de ser tan veraz como los de las buenas novelas.” (pág.86) Jean Pouillon había aclarado que dentro de todo discurso ficcional la imaginación tiene un papel fundamental para la elaboración del texto. En el caso de las autobiografías o las memorias, la imaginación fundirá la experiencia con el discurso ficcional. Se está recordando pero también se está imaginando. Bajo esta perspectiva, al verme a la distancia: “Me veo actuando, como en un filme que se desarrolla en ese momento, sin que por otra parte comprenda conscientemente más de lo que comprendía entonces, las razones que me hacen actuar”²¹

²⁰ Pouillon, *Loc. cit.*, pág. 52

²¹ *Ibid.* Pág. 55.

La distancia marca la diferencia, no estoy sintiendo lo evocado, como pudiera sentirlo con la visión “con”, me estoy observando, estoy fuera, a distancia, me miro y describo el recuerdo. Es un acto de fría sinceridad, a la manera de Casanova o de Elias Canetti.

La comprensión de la vida nunca es cabal o completa. Ahí precisamente radica el misterio del recuerdo y de la memoria involuntaria, en que, subordinado al azar, hay partes de nuestra vida que quedan ocultas a nuestro intelecto. Sin estos espacios en blanco no podríamos vivir, a esto, precisamente, se lo que se conoce como el *olvido*: los embragues que permiten que no pese lo vivido. Por tanto, la comprensión cabal de sí mismos implica la comprensión de un *fragmento* del tiempo vivido, pero no de *todo* lo experimentado. La paradoja temporal de *Funes, el memorioso*, de Jorge Luis Borges, es que cuando un individuo registra hasta los más mínimos detalles no vive en el presente, está siempre en el pasado, el personaje queda anulado pues su único esfuerzo es recordar detalladamente lo pasado, por tanto, el futuro no existe y la temporalidad se anula. Pero, si el esfuerzo de recordar implica recuperar solo una parte del tiempo vivido, y si este fragmento es la infancia o cualquier otro periodo intenso, tiene sentido, pues la temporalidad no se anula, sino que se refuerza, en la medida de que se está articulando una búsqueda del “yo”, y no un registro meticuloso del pasado.

Líneas arriba habíamos comentado como el autor toma sus memorias con una *alacena de minucias*, como una colección de instantes, lo cuales configuran la memoria. Sin la memoria el pasado no existe. La capacidad de recordar implica también la capacidad de conocer, y el conocimiento, decía Agustín de Hipona, es recordar. Desde Sócrates esta máxima se hace evidente: “conocer es recordar”, lo mismo se aplica al ejercicio autobiográfico, se escribe sobre el tiempo vivido, sobre el conocimiento que tenemos de nosotros mismos. Recordar la vida implica reconocernos, es una búsqueda del *ser* en los arcanos del olvido: “La memoria soy yo mismo, yo mismo alma. Gran cosa es la facultad

de la memoria...y esto es el alma y esto soy yo mismo.”²² De lo anterior se sigue, por tanto, que si somos la *summa* de nuestros recuerdos, entonces nosotros somos el tiempo, y esto es, precisamente, el concepto de **temporalidad**. De ahí que el ejercicio autobiográfico sea uno de los géneros más frecuentados por los escritores, desde la monumental obra autobiográfica de José Vasconcelos, hasta los recuerdos infantiles de Fernando Arrabal y Juan José Arreola; el personaje principal de estos esfuerzos novelísticos y autobiográficos es el tiempo, en otras palabras, nosotros mismos.

Se ha argumentado, también, que las memorias son un género poco visitado; sin embargo, pocos son los escritores que no se hayan sentido tentados a contar su vida para dar fe de su paso por el mundo. El hacer el recuento de lo vivido es un afán cercano al instinto de supervivencia, de poder dislocar, de alguna manera, la irremediable finitud. Hablando con términos de Paul Ricoeur, es “dejar huella”, un testimonio de nuestro paso por el mundo. Al igual que un hecho histórico, un recuerdo deja huella en la memoria personal, es un *vestigio*: “No hay vestigio más que para quien puede tratarlo como signo presente de una cosa ausente, o mejor, como un vestigio presente de un transcurso que ya no existe.”²³ Es de *vestigios* de lo que están hechas las memorias, o mejor dicho, la memoria, en sí misma, es un vestigio, pues es una relación de lo que ya se fue, pero esta presente, pues se recuerda en el acto de contarlo. La búsqueda de vestigios del pasado, el afán arqueológico por desentrañar la geografía del recuerdo se traduce, en el ejercicio autobiográfico, como la búsqueda de los *detalles*, actividad tan cara a Marcel Proust y a José Juan Tablada. El que reconstruye su pasado, se imagina. Es un constante ir y venir por las veredas del recuerdo:

“Y eso es volver de nuevo al principio. Porque como el cachorro hace tres o más veces el camino, por tanta vuelta y revuelta y atrasarse y adelantarse y retroceder sin darse respiro, y buscarle el misterio a cada vereda lateral, a cada matojo, a cada olor que viene de lejos y el

²² Xirau, Ramón. *El tiempo vivido*. Siglo XXI, México, pág. 25.

²³ Ricoeur, Paul. “El tiempo contado” en *Cuadernos hispanoamericanos*, Núm. 90, pág 51.

rumbo a cada ladrido, así el que cuenta su vida ha de venir desandando la ruta casi a ciegas, y ha de desviarse acá y allá, aun por el más leve centelleo de la memoria allí los lados: una boca que blasfemó un día, una silueta que se esfuma, el lamparear de una sonrisa, un instantáneo atardecer, el chasquido de una cuarta [...] Y ha de regresar el que cuenta su vida, más de una vez al comienzo. Se escribe en línea recta y de una sola cosa. Pobre línea que avanza con submarina lentitud buscando abarcar, devorar el horizonte del pasado, en la memoria inmenso.” (pág. 46-47)

Encontrar los detalles, en la mansión de la memoria, utilizando términos de san Agustín, es conocerse a uno mismo. Actividad fundamental se convierte la recolección de instantes. La memoria esta moldeada en los instantes. No recordamos toda nuestra vida, sino fragmentos, secuencias, instantáneas. El narrador, al buscar los hilos de su pasado, busca los vestigios de lo vivido: “Como entidad física, la huella es algo presente: los vestigios del pasado existen en el presente; son restos en la medida en que *todavía* están ahí mientras que su contexto pasado —pueblo, institución, acciones, pasiones— ya no están”²⁴ Los ladridos, los perfumes, los ecos de voces, los rostros, los cantos son entidades presentes en tanto se vuelven a manifestar en el instante de la evocación, pero son, en esencia, tiempo vivido. Este “devorar el horizonte del pasado” es precisamente reconocer los vestigios, codificarlos en el discurso autobiográfico. Cualquier detalle, evocará un indicio del pasado, un pedazo de vida. El escritor se convertirá en buscador de huellas, pues es en esas huellas que se encontrará a sí mismo, y llegar al momento en que, por fin, podrá estar de acuerdo consigo mismo; de ahí el ir y venir hacia el origen, hacia el comienzo, deambulando por el tiempo vivido, buscando el equilibrio, el ajuste de cuentas.

²⁴ *Ibid.* pág. 51.

Dentro de la obra *Fiera infancia y otros años* podemos encontrar, al par de la colección de instantes, reflexiones que explican o dejan entrever el papel de las memorias: cómo funciona el recuerdo, cómo se articulan las autobiografías, de qué material disponen. Es una suerte de metadiscurso: explican la función de las memorias, ejerciéndolas. Al describirnos el hecho autobiográfico como un “desandar el camino” o como los rodeos de un cachorro en busca de la madriguera, el autor nos explica, su funcionamiento: es recabar información, buscarla en el pasado, ejerciendo los mecanismos de la **memoria voluntaria**. La codificación de los recuerdos se implementa, al parecer, de manera arbitraria, sin embargo, existe una lógica: la de la voluntad creadora. El discurso se va fraguando de acuerdo a pulsiones, a guiños, a sentimientos, a indicios y huellas: así se pasa de las tardes infantiles, a una noche en Hong-Kong, de la evocación de los días por la calle de Santo Domingo a las mañanas sobre los tejados de la Catedral, de los días de la escuela de la represión callista a los años de las aventuras en San Ángel. El afán que se persigue es la completud del tiempo, de nuestro tiempo: “Seguir una huella, remontarse por medio de una huella, es operar prácticamente la fusión de los dos lados de la huella, construirla como efecto-signo. La implicación temporal es considerable: seguir una huella es operar la mediación entre el *ya-no* del transcurso y el *todavía* de la marca.”²⁵ Entre el *ya-no* y el *todavía*, en confluencia con el advenir, esta el *instante*: el momento de la comunión con el mundo y con nosotros mismos, con la multiplicidad de los tiempos. En las memorias está implícito este esquema temporal: se recuerda con el afán de recuperar el tiempo perdido, por fraguar el presente y proyectar el porvenir.

Mencionamos que una de las principales características de la visión “por detrás” es recordar y mirar el pasado como si se observara una película, como si realizáramos un largometraje. El autor se verá a sí mismo, perfilando la posición de la cámara de la mejor manera, para poder observarse y criticarse, para reconstruir la geografía del recuerdo: “Y me miro desde hoy como en cámara lenta, paso a paso reconstruyendo dentro de mí

²⁵ *Ibid.* pág.51

la geometría de las esquinas.”(pág.10) El punto de vista omnisciente que prefigura el espacio y el tiempo dentro de la narración construirá un relato íntimamente relacionado con el discurso cinematográfico. Tomas cerradas, buscando los rostros; tomas abiertas, describiendo las calles; *flashbacks* desde un presente angustiado y aburrido, secuencias enteras en donde, a manera de cortometrajes, nos muestra sus recuerdos. El discurso, es fragmentario, como las acotaciones de un guión cinematográfico: “Jueves santo. Venimos del templo. En esos días san Pedro era una romería. Burocracia de clase media.” (pág.41) Ante un texto así, el lector debe prefigurar el escenario, la locación, al igual que hace un director del guión cinematográfico al llevar a imágenes concretas las palabras, las acotaciones.²⁶ El texto nos sugiere el escenario, el lector lo imagina, lo recrea, lo interpreta:

“Haga usted en cuenta que estoy filmando y he colocado mis cámaras de modo que balcones y fachadas se ven de mucho espesor y gran tamaño, y los árboles son inmensos, y en grúa sube mi cámara hasta las altísimas frondas y cruzándolas va la criatura llenándose del aire de las ramas, y un momento después va allá abajo, lejos, minúscula entre los matorrales alrededor de los fresnos, de la avenida Revolución” (pág 10)

En el párrafo anterior se hace evidente la visión “por detrás”, es descrita con detalle. Las memorias y los discursos autobiográficos comparten, invariablemente, estas dos perspectivas. Se mezclan de acuerdo a la intensidad de lo evocado, al estilo y a las necesidades del texto. Una visión “con” implica desentrañar los detalles, la descripción de sensaciones, de sentimientos, del universo interior; la visión “por detrás” privilegiará las descripciones de espacios, de acciones y movimientos, de lo exterior. Como vimos en el anterior fragmento el autor se separa “de sí mismo”, se “ve” a la distancia alejándose

²⁶ La obra de Ricardo Garibay esta llena de este tipo de recursos. Habrá que recordar que muchas de sus novelas, en un primer momento, fueron guiones cinematográficos. Tal es el caso de *Par de Reyes*, cuya escritura fue concebida para ser una película, posteriormente fue adaptada para presentarla como novela. El libro *lo que es del Cesar* es una reunión de guiones cinematográficos. El es al autor de los diálogos de películas como *La cucaracha* de Emilio Fernández y *Los hermanos del Hierro* de Ismael Rodríguez, entre otras.

por la avenida, como en las tomas inmóviles de las películas: el personaje se aleja y la cámara queda quieta, dejando al personaje hacer su camino, nosotros solo lo observamos.

Otra característica empática con la estructura de los guiones cinematográficos es la utilización de los diálogos. En *Fiera infancia y otros años*, uno de los recursos más logrados y mejor estructurados, son los diálogos contenidos en el recuerdo. La memoria está inundada de palabras, de voces, de expresiones. Los diálogos prefiguran el universo de la infancia, lo recrean con toda su violencia. Asistimos a un encuentro de voces, no de personajes. Una de las partes del libro que el autor recuerda con mayor intensidad, son sus días escolares; y dentro del salón de clases solo hay voces:

“ – Que qué pas... dis la serita directora – dijo el rengo Gertrudis.

– Dígale a la señorita directora que es una clase sobre el agua y el jabón – dijo el profesor.

– ¿De de lagu... de del jabón...?

– Del agua y del jabón.

– Ah no ps psí – dijo el rengo Gertrudis.” (pág. 17)

Para Ricardo Garibay uno de los dones más preciados que debe tener un escritor es la capacidad de escuchar y reproducir las voces, las formas de hablar, los regionalismos, en el discurso literario; en una sola palabra, el escritor debe tener: *oído*. Es en función de este elemento que se prefigura el contexto, la ideología y los sentimientos de los personajes; al reproducir los diálogos sabemos de la visión de mundo de cada personaje: “El ser humano es diálogo o no es nada. El ser humano es la palabra.”²⁷

Y es aquí donde se prefigura otro de los elementos de conflicto del relato autobiográfico: es en la forma de articular el lenguaje que se marcarán las diferencias entre las clases sociales, las visiones de mundo, las religiones y las ideologías.

²⁷ Quemain, Miguel Ángel. “Las treinta y cinco mujeres de Ricardo Garibay” en *Revista mexicana de cultura*, México, Septiembre de 1996, Núm. 32, pág. 13.

“Y una tarde me dijo “a que no has visto el cielo, así, míralo, curvo, curvo, desde las lomas allá arriba hasta quién sabe donde, curvo, curvo, el cielo, míralo”. Y otra tarde yo le enseñé cosas; me dijo “¿por qué te persianas, qué dices cuando tocan las campanas?” Le dije “es el ángelus, rezo un avemaría, a estas horas vuelan los ángeles por encima del mundo”. Alzó la cara, estaba tiznado como jamás lo estuvo, miraba el cielo curvo e iba girando y dibujando poco a poco, muy poco a poco su sonrisa. Luego decía “este pinche Garibay está re loco, dice que ángeles, que en el cielo dice, dice que volando, ¡pinche Garibay!”. (pág.14)

En el anterior párrafo observamos cómo los niveles de percepción de la realidad se diferencian al articular el lenguaje, lo cual provocará el conflicto entre dos visiones de mundo muy distintas: por un lado el universo religioso, tan caro al narrador, y por otro, la brusquedad y la fascinación del niño carbonero al descubrir la circunferencia de la tierra. Ante el lenguaje cuidado y elaborado, manifestando el paradigmático universo cristiano, esta la brusquedad del lenguaje popular de los carboneros y los verduleros. Haciendo uso del *oído* el escritor nos contará su historia con base en pequeños fragmentos dialogados en los cuales lo más importante no es lo que nos dicen (lo cual sería lo más caro para el discurso cinematográfico) sino la forma en que nos lo dice. El candor radica, precisamente, en recordar con fidelidad, los tonos de las voces, la atmósfera creada por los diálogos.

Como hemos venido señalando, el texto se sustenta con base en oposiciones, en contrastes, en contraponer sentimientos, espacios y visiones de mundo. De hecho, uno de los muchos sentidos de las memorias o las autobiografías son la comparación entre el presente vivo y el tiempo vivido. La visión “por detrás” facilita la comparación de los tiempos: “El pasado no es sólo negativamente lo concluido, sino también lo que ha sido y, a título de tal, se conserva en el presente”²⁸ El pasado está vivo, y por tanto, se refleja, a través del punto de vista, dentro del discurso literario. El punto de vista será el enfoque del narrador hacia su problemática, su historia y su discurso. El abordar un

²⁸ Ricoeur, *Loc. cit.*, pág 51.

determinado problema es ya adquirir un punto de vista, y con base en este punto de vista es que el narrador juzgará los acontecimientos. Recordar, implica adquirir un punto de vista concreto, implica una postura con el relato y con lo relatado.

Anteriormente habíamos señalado que la evocación del pasado, sino es gustosa, si es necesaria, y ante una empresa como esta, la evocación se reviste de matices muy particulares. Tanto Henri Bergson como Paul Ricoeur, al igual que Jean Pouillon y Gaston Bachelard, hacen hincapié en la necesidad de “imaginar” el pasado, de evocarlo por medio del relato de ficción: “lo imaginario, aquí, potencia la experiencia temporal común, nos libera del yugo de la deuda para con los hombres de otros tiempos, liberando en el hacer y el sufrir humanos potencialidades trabadas o abortadas”²⁹ El relato autobiográfico se nos presenta, bajo esta perspectiva, como el discurso por el cual se encontrará el equilibrio de los tiempos, y también, donde el escritor encontrará la madurez de su discurso. La imaginación será el factor que liberará al individuo del yugo del pasado, de las experiencias traumáticas que impiden el desarrollo del ser y de la creatividad. Es, como opinaba Robert Bly, una actividad difícil, la cual solo la emprenden aquellos que están en deuda consigo mismos, aquellos que desean conocer los móviles de la creatividad. Recordar la vida es también revisar los mecanismos del proceso creativo; es descubrir, no sólo el momento donde la infancia se termina, sino el instante donde surge la vena creadora, la intuición poética, el don de las palabras. Esta *intuición* surge ante la necesidad de ejercer, con pleno dominio, el oficio de escritor: la evocación o el discurso autobiográfico se prefigura como: “Un ritmo creador que es capaz, en este caso, de dar actualidad al pasado o de potencializar el futuro, con tendencia a poetizarlo”³⁰ Es hacer de la vida un acontecimiento extraordinario, por tanto, digno de contarse o de representarse en un discurso literario. Ricardo Garibay argumenta que contar la vida es solo un ejercicio para divertir a los lectores, que no se

²⁹ *Ibid.*, pág. 60.

³⁰ Abad Carretero, *Loc. cit.*, pág. 17.

trata de un ajuste de cuentas ni una búsqueda del yo ni un querer dejar testimonio del tiempo vivido, se escribe sobre la vida: “porque me entusiasma la creación de ese personaje sacado de la persona que fui en el pasado irrecuperable, lo que me enfrenta a este dilema: qué es más cierto: el que se era *verdaderamente*, o el que se es en la literatura que uno hace”³¹ Verse a uno mismo como un personaje de ficción, contar la vida como se cuenta una novela son los principales fines del discurso autobiográfico bajo la perspectiva de una visión “por detrás”; sin embargo, al contar la vida está implícito el juzgarse, el recrearse por medio de la imaginación, el compararse. Al contar la vida se hacen evidentes los conflictos por los cuales se formó el carácter; contar la vida es precisamente, fraguar la bitácora del cómo se gana la vida, es un testimonio, sino para los lectores, si para mí que la evoco, la siento y la sufro. La vida tiene sentido, dice Enrique Vila-Matas, cuando se cuenta, cuando me la cuento. Es en el recuerdo cuando descubro que he vivido. Al contar la vida la hago *evidente* a mi conciencia, todo aquello que la percepción y los sentimientos captaron y que el olvido había ocultado su existencia. La memoria involuntaria nos devuelve lo vivido, recupera la vida soterrada; la memoria voluntaria nos permite vivir al poder rescatar del pasado el conocimiento y la experiencia. Ciertamente, tal vez no se halle el sentido de la vida al recrear los recuerdos y codificarlos en el discurso autobiográfico, sin embargo el hecho de contarlos y sentirlos nuevamente, el situarnos de golpe en el pasado o el vernos a distancia, provoca equilibrio, desahoga el alma, exorciza las figuras molestas: “El primer tomo fue la fiera infancia, la infancia tropezosa, la necesidad de abrirse en canal para perdonarse todo aquello del principio de los tiempos”³² ¿Acaso esto no es un ajuste de cuentas? ¿El *abrirse en canal* no es verse por dentro, desahogarse, buscarse a sí mismo en los arcanos del recuerdo? Por eso la sentencia final de estas memorias es el rompimiento con una época fiera y contradictoria, luminosa y oscura: “*porque nunca más seré como hasta hoy he sido*”.

³¹ Garibay, Ricardo. *Cómo se gana la vida*, Joaquín Mortiz, México, 1992, pág. 173.

³² *Ibid.*, pág. 173.

2. El relato: la configuración del *tiempo discontinuo* en la estructura narrativa.

Diferente a la estructura narrativa de las memorias, en *Vamos a la huerta del Toro Toronjil*, la estructura predominante será la del **relato**: textos donde se plasman instantáneas de vida, pequeños párrafos dialogados, viñetas de lo cotidiano donde los personajes principales serán los niños y su particular punto de vista, su visión mundo y sus preocupaciones. Desde el título del libro, los primeros versos de una ronda infantil del siglo XIX, encontramos la principal vena temática del texto: el universo aventuroso de la infancia, la imaginación y el juego.

Al igual que en el texto *Flor de juegos antiguos* de Agustín Yáñez, la música y las letras de los cantos infantiles serán los hilos conductores en esta reconstrucción de los espacios y en la recuperación del tiempo vivido. El libro de relatos se abre con un “aviso” pertinente, donde el autor nos habla de la intensión de idealizar la infancia y poetizarla, como diría Abad Carretero, en el texto literario:

“Junto en este libro los breves trabajos que he escrito sobre niños. No para niños, sino donde ellos son los protagonistas trajinando en la gracia y el dolor que naturalmente habitan. *La infancia es edad atroz para el olvido, inolvidablemente bella*. Yo he pretendido rozar esos extremos y su algarabía. Ojalá el generoso lector halle tino en mi tarea.”³³

Como señalamos en el capítulo anterior, una de las constantes temáticas dentro de la obra de Ricardo Garibay es su constante ir y venir por los senderos de la infancia. Si en el texto de *Fiera infancia y otros años* encontrábamos que el autor nombraba a su texto como una “*alacena de minucias*”, una suerte de recuperación de

³³ Garibay, Ricardo. *Vamos a la huerta del Toro Toronjil*, Joaquín Mortíz, México, 1994, pág.9. A partir de la presente nota se da por entendido que las referencias y citas que del texto se hagan serán de esta edición.

los instantes significativos de su pasado; en el presente texto la intención del autor sigue siendo la misma, sin embargo encontraremos relatos donde *no necesariamente* el ingrediente principal es el ejercicio de la memoria, Ahora se nos presentan textos donde los personajes fantásticos son preponderantes, donde el universo alternativo del infante crea los espacios idóneos para alejarse del universo de lo serio, para sobrellevar las relaciones de poder con los adultos. No nos enfrentamos ahora a un texto donde se eslabona una serie de recuerdos enlazados por los caprichos de la memoria involuntaria, nos encontramos frente a un libro de relatos, en el cual cada texto es una *unidad en sí misma*. La naturaleza de los textos linda en los terrenos del relato fantástico, de la descripción de sueños y las añoranzas.

Es preciso señalar que dentro de esta compilación también encontraremos fragmentos de la obra de *Fiera infancia y otros años*, en los apartados: “Garibay entre líneas” y en “Más de *Fiera infancia y otros años*.” De hecho, el presente libro puede considerarse como la continuación del libro anterior, pues ahonda sobre la temática de las peripecias infantiles y la búsqueda, en los arcanos del recuerdo, de la identidad y del sentido de la vida.

Como el mismo autor nos explica, esta reunión de textos es una clara muestra de cómo, en la configuración del relato de ficción, se necesita de la codificación de la temporalidad. Es con base en el tiempo vivido que se fragua, en el presente, la voluntad creadora, todo en aras de un proyecto narrativo concreto. Evocar la infancia es la principal finalidad del esfuerzo autobiográfico emprendido por el autor, el valor de la imaginación es de suma importancia para la recuperación del tiempo primordial: “Imaginar plenamente es, desde luego, *recuperar al niño que hay en el hombre*”³⁴ Gaston Bachelard argumenta que imaginar y recuperar la infancia implica descubrir el valor de la ensoñación, de la voluntad creadora.

³⁴ Jean, George. *Bachelard, la infancia y la pedagogía*, F.C.E, México, 1989, pág. 26.

Es rastrear en los arcanos del recuerdo el momento de la aparición de la creatividad. A diferencia de las memorias, en estos relatos encontraremos un tratamiento más elaborado de los temas antes expuestos; la intención del autor es diferente, ahora el narrador, imagina y crea historias: juega; ya no nos enfrentamos a la sinceridad y el desgarramiento del ejercicio autobiográfico; en *Vamos a la huerta del Toro Toronjil* el narrador nos cuenta sus recuerdos atendiendo a un estilo diferente, los codifica como cortometrajes, los cuales no pertenecen ya a la unidad estructural de la autobiografía, ahora en los presentes relatos y cuentos el placer de contar historias sobrepasa o supera el personal ajuste de cuentas con su pasado.

El afán de contar historias predomina sobre la intención de contarnos “su” historia. En los siguientes relatos los personajes, todos niños, conviven con ángeles, hadas, estrellas fugaces, con personajes fantásticos, codificación que no se observa en la anterior obra. La intención del texto es otra. La elaboración estética del relato implica la creación de personajes concretos, ya no nos enfrentamos al desengañado “yo” autobiográfico, sino a la voz narrativa que cuenta las peripecias de sus personajes.

Si la unidad narrativa de la autobiografía es semejante a la de una novela, el libro de relatos se nos presenta como una reunión de fragmentos, de pequeños trozos de vida, de *instantes*. Es en esta categoría primordial del tiempo discontinuo que se fundará la naturaleza del relato. El relato se no presenta como la cristalización de un instante:

“En la seguridad del relato proclamada por Borges persiste el mismo rechazo a decirlo todo, el mismo deseo de un tiempo reducido y concentrado y, por eso mismo, intensificado e idealizado, debido a lo cual en un caso límite puede reducirse a un momento, a un instante vital”³⁵

³⁵ Bourneuf, Roland. *La novela*, Ariel, Barcelona, pág.151.

Y este “instante vital” es el corazón de la naturaleza del relato: pequeña descripción de lo fatuo o de lo fugitivo, instante vital donde se funda toda una existencia, donde se fraguan las decisiones y se modifican los proyectos. Como señalara Paul Ricoeur, el tiempo es el elemento que da sentido al relato de ficción; si en el texto anterior la continuidad temporal prefiguraba el relato autobiográfico, en el presente libro de relatos será el **instante** quien configure el discurso literario, por tanto, es necesario preguntarnos: *¿Qué es el instante?*

La categoría del instante se funda, siguiendo a Gaston Bachelard, en el *lapso* donde la existencia *se vive* intensamente (donde se colapzan los tiempos siguiendo a Martin Heidegger) un tiempo sin medida suspendido entre dos vacíos: “Cuando la atención condensada estrecha la vida en un solo elemento, en un elemento aislado, nos damos cuenta de que el instante es el rasgo verdaderamente específico del tiempo.”³⁶ Es en esta categoría donde se fragua la vitalidad de la existencia: “Todo. Todo lo que es esencialmente vital se da en el instante”³⁷ Y ésta es precisamente la naturaleza de los pequeños textos que conforman los apartados: *Infancia* y *Calle 16*, de *Rapsodia para un escándalo*, asistimos a una reunión de recuerdos, fragmentos de vida, elementos aislados e intensos por medio de los cuales se codifica un espacio y un tiempo perdidos en el palacio de la memoria y del olvido.

Nuestros recuerdos, en esencia, son **instantes**: “Lo que llamamos pasado —nuestro pasado, el pasado humano— es memoria y es *memoria ahora*, un ahora duradero en el cual se mezclan recuerdos y esperanzas.”³⁸ La memoria ahora, el pasado-presente, es la suma de los momentos, felices o amargos, que conforman nuestra vida: “El tiempo solo

³⁶ Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, F.C.E, México, pág. 20

³⁷ Abad Carretero, Luis. *Una filosofía del instante*, El Colegio de México, México, 1954, pág.79.

³⁸ Xirau, Ramón. *El tiempo vivido*, siglo XXI, México, pág. 67.

se observa por los instantes, solo se siente por los instantes.”³⁹y así es como la naturaleza del relato se codifica, con la lógica de la categoría primordial del tiempo discontinuo.

En *Vamos a la huerta del Toro Toronjil* encontraremos estas viñetas de lo cotidiano: la perfecta crónica de un instante vital. Lejano a la intención de un cuento, el relato (la noticia o la anécdota diría Anderson Imbert) es un texto donde *no necesariamente* se apele al golpe producido por un giro narrativo, por la irrupción de una oculta historia la cual genera sorpresa en lector (lo cual sería la naturaleza del cuento) el relato narra una impresión, un recuerdo, una historia:

“Tren

En el regazo de algo inmenso y rubio. Rubia mañana. Fugaces milpas. Milpas de puntas brillantes. Tierra fría. Un sol de cristal haciéndose añicos en las torrenteras. Traca ta trás el tren traca ta trás. En lechería sube el hombre de los panes: es un globo sin límites, de azul y blanco, sombrero de paja; se eleva sobre sí, se balancea, desciende y se eleva, se balancea y desciende, así recorre el vagón. Su gigantesca boca abierta. No sé que dice. No lo oigo. No lo oigo. Algo cálido, inmensamente dorado, pone un pana en mis manos.” (pág. 24)

El presente relato tiene la consistencia de un instante vital en la medida que narra el primer recuerdo, el primordial; más que un cuento se acerca a la consistencia de una anécdota, sin embargo tienen la fortaleza del relato: es la crónica de un instante. Este primer texto, que abre el apartado de relatos denominado *Infancia*, nos habla del recuerdo más antiguo, está lleno de luz y de calor. En otros relatos Ricardo Garibay argumenta que los recuerdos van en tren, y la sintaxis del relato así lo manifiesta, frases eslabonadas, enganchadas, como si efectivamente fueran en un tren. El primer recuerdo es luminoso, el ver por primera vez el mundo, al abrigo del regazo de una luz maternal. El discurso linda entre las primeras luces y las onomatopeyas, en suma: el instante, el

³⁹Bachelard, *Op. cit.*, pág. 30.

primer instante evocado está íntimamente relacionado con el seno materno, con el alumbramiento.

Al igual que en el libro de relatos autobiográficos de Sam Shepard⁴⁰, el apartado de *Infancia* inicia con la evocación del primer viaje; el movimiento y la configuración de un contexto, necesariamente frío, contraponiéndose así con el lugar de la luz maternal, cálido y rubio. El primer recuerdo siempre es grandioso, el tono es hiperbólico, como solo un niño puede ver el mundo: grande y luminoso. La intensión del texto es comunicarnos los primeros frutos de la observación del mundo, la manera en cómo el niño percibe el contexto y lo traduce en imágenes, retrata la sorpresa y la fascinación que provoca el universo.

A lo largo de estos textos no dejaremos de encontrar este tono hiperbólico, el cual, ya se mencionaba, forma parte importante de la configuración de las memorias: tono grandioso pero también nostálgico y añorante. El evocar produce una sensación ambigua, el desconcierto por el tiempo perdido y la alegría por la recuperación de las imágenes perdidas. Al hacer referencia a los primeros recuerdos la recuperación del tiempo perdido adquiere matices de honda importancia: el codificar el pasado dentro del texto literario obliga a la reelaboración estética del presente, a la invención de un proyecto narrativo significativo: “¿Cómo no comprender que una nueva era se abre siempre mediante un absoluto? *Pues bien, en la medida que es decisiva, toda evolución está marcada por instantes creadores*”⁴¹ plasmar los recuerdos en la obra literaria sirve como parteaguas para la evolución de un proyecto narrativo concreto. En la gestación de instantes creadores está determinada la configuración de una obra literaria. Siguiendo a Bachelard, el pasado se debe considerar como un absoluto en la medida de que es

⁴⁰ Contenidos en el libro *Crónicas de motel*, donde también el autor inicia su relación de instantes con la evocación del más antiguo recuerdo, evocando el calor que proporciona el seno materno, la tierra fría y el movimiento.

⁴¹ Bachelard. *Op. cit* pág.16

inalterable, podemos reinventarlo, modificarlo, sin embargo, en su conjunto, con todo su peso, el pasado influye con su totalidad en el presente: “en cada instante se ve el enorme peso del pasado.”⁴²

En el siguiente relato, *Ventana*, después del alumbramiento, viene, inexorablemente, la separación de la luz maternal, del movimiento y el calor. Estamos frente a los estragos de la exclusión, del tiempo inconmensurable y del dolor. El contexto creado por el relato, la descripción del ambiente de un Internado, prefiguran el elemento, de hondas raíces religiosas, de la *eternidad*. En *Ventana* se ilustra correctamente este peso del tiempo vivido, y es en un recuerdo doloroso donde se tiene la intuición de la eternidad, una eternidad revestida de sufrimientos y de humillaciones: “estamos en la eternidad, que es espantosa; desde siempre y para siempre en este infierno de púas” (pág 25) La eternidad perpetúa el dolor y la exclusión, cercana a esta imagen está la idea de infierno cristiano. De hecho el presente texto de Ricardo Garibay no se concibe sin el paradigma formulado por el universo religioso.⁴³ Además de la visión de una eternidad negativa, en este relato se hacen evidentes elementos de tortura y sufrimiento, lo que en efecto representa la escuela para muchos niños. El infante, lejano del viaje primordial y del universo aventuroso, se enfrenta a la crudeza del aprendizaje de los signos: “En el pizarrón unos signos impenetrables, horribles, odiados con toda el alma, como serían hoy los síntomas inesperados de un mal atroz.” (pág25) El paradigma ahora es el encierro, de ahí el título del relato, las ventanas hacen evidente lo de afuera, son una vía de escape, y sin embargo ese afuera es igual de frío y horroroso que lo de adentro, de ahí la intuición de

⁴² Abad Carretero. *Op. cit.* pág. 77

⁴³ En la obra de Ricardo Garibay es frecuente encontrar alusiones directas al universo religioso cristiano. Conviven por igual en sus personajes, sentimientos de expiación, venganza, redención a la manera promulgada por la liturgia cristiana. De hecho en la obra *El joven aquel.* encontramos la descripción de la mujer amada con la misma forma estructural que *El cantar de los Cantares*; en *Par de Reyes* la historia está profundamente relacionada con el mito de Caín y Abel. El mismo Garibay reconoce la profunda influencia de la *Biblia* en la creación de muchas de sus obras. En los presentes relatos este universo religioso está íntimamente relacionado con la imaginería infantil, se alejan de la intención dogmática de los textos religiosos, y reelaboran, por medio de figuras narrativas, un sugerente universo inundado de imágenes religiosas y fantásticas.

la eternidad como un lugar sin límites para el horror. Cabe señalar que en los dos relatos presentados el observador se encuentra dentro, en un espacio cerrado; de nueva cuenta, al igual que la configuración topológica de las memorias, el conflicto entre el adentro y afuera prefiguran el relato de ficción. Sin embargo, a diferencia del relato autobiográfico, ahora, no hay un afuera donde existan la libertad y el juego, afuera solo está la nada, el infierno de púas.

De nuevo, la técnica es la fragmentación de frases dentro del discurso, hacen del texto una colección de imágenes, de superposiciones, como un cortometraje donde las tomas se suceden rápidamente: “¿Roja la pared? Muchachos de voces roncas allá. Helada tarde. ¿Cuatro por dos? “niña, niña, ése es niña” – dice el Cuáis –. Ése está llorando en esta cárcel de demonios chicos. Internado. Nunca hubo en el mundo nada más que esto.” (pág 25) David Mamet argumenta que al contar una historia, cualquier historia, se requiere necesariamente de los *cortes*, entendiendo *corte*, como la técnica cinematográfica de presentarnos cuadro a cuadro el devenir de cualquier historia. Por tanto, un relato, una novela, un cortometraje o una película que cuente cualquier historia estará relacionada con esta particular forma de presentarnos los acontecimientos: “Hay que dejar que la historia se cuente por medio de cortes. Es decir, de una yuxtaposición de imágenes en principio inintencionadas.”⁴⁴ Y esto es precisamente lo que nos sugiere esta técnica narrativa fragmentaria, la historia nos es contada por medio de cortes, frases que indican una imagen concreta, separadas por los puntos. Esta yuxtaposición de imágenes es una de las características primordiales de los relatos de Ricardo Garibay, no ajena a la relación con el discurso cinematográfico, los presentes relatos están contruidos de tal forma que dan la impresión al lector de asistir a un ejercicio cinematográfico; la manera en como lo cuenta marca la diferencia: “Atiéndase a la manera en que la gente cuenta las historias y se verá que lo hacen cinematográficamente. Saltan de una cosa a la siguiente y la historia se mueve por la

⁴⁴ Mamet, David. “Contar la historia” en *Dominical*, México, Número 47, pág. 2

yuxtaposición de imágenes, es decir, por el corte”⁴⁵ De hecho la consistencia de la memoria, la manera en cómo recordamos recuerda, en su estructura, la naturaleza de esta técnica.

En un solo instante, en medio de la prosa de la vida, se puede concebir la eternidad, a diferencia de la fascinación amorosa, lo eterno, en estos relatos, es la configuración de un espacio y un tiempo inconmensurables. Luis Abad Carretero argumenta que el hombre necesita de llevar a eternidad su dimensión temporal si quiere seguir viviendo. Si no se intuye la infinitud del pasado y del futuro el instante se cuarteo, de ahí el constante impulso por parte del ser humano por prefigurar las dimensiones de la eternidad: ante nuestra finitud es necesario, para sobrevivir, la concepción de lo infinito:

“Hay instantes en que de súbito el tiempo se detiene y se hace eterno. Para el hombre no hay más realidad inmediata que su *presente*, realidad dada en su querer y en su juicio. Fuera de cada momento de presente no vemos y no podemos ver más que dos continuos, a un lado y al otro del mismo: el del pasado y el del futuro, *salvo cuando con la imaginación o el recuerdo podemos hacerlos discontinuos* aunque también en ese instante los discontinuos se cierran como las aguas tras el barco que avanza y reaparecen ambos continuos. En estos coinciden el Tiempo y el Espacio.”⁴⁶

Por ello los recuerdos plasmados en estos dos relatos están codificados en un riguroso presente verbal. El pasado está vivo en nosotros a través de la memoria y es por medio de la imaginación o del recuerdo que estos instantes reafirman la discontinuidad del tiempo, del tiempo vivido, pues, a final de cuentas ¿qué son los recuerdos si no instantes, voces, secuencias? La estructura de este primer apartado de narraciones tiene esta naturaleza, reafirmar la categoría primordial de la discontinuidad temporal por

⁴⁵ *Ibid.* pág. 2

⁴⁶ Abad Carretero. *Op. cit* pág. 19

medio de imágenes y añoranzas, lo que viene a tomarnos por sorpresa en medio del océano prosaico de la vida, diría Jankélévitch.

Dentro de este conjunto de relatos de tono autobiográfico no solamente se evoca el infierno del encierro y el paraíso de lo aventuroso, también son descritos los síntomas de los primeros impulsos amorosos. En el relato *Gabriela* se encuentran los esbozos de uno de los temas donde más ha incursionado la pluma de Ricardo Garibay. Gran parte de su obra, incluyendo la *Fiera infancia y otros años*, se lleva en describir los encontrados sentimientos provocados por la pasión amorosa, la cual llega en *El joven aquel...* a su intento más elaborado por describir la naturaleza de este sentimiento (ver cap. 3). Verdadera bitácora de la educación sentimental, en este segundo relato del apartado *Calle 16*, se describen los incipientes síntomas de la atracción hacia el universo de lo femenino. No hay, en el sentido estricto de la palabra, una relación amorosa. El sentimiento experimentado por el niño es indeterminado, causa conflicto, es afín a la inseguridad y el miedo provocado por la intuición de que lo experimentado es un pecado. En este relato se configura una *distancia*, apuntalada por el miedo y la transgresión, para observar la entidad anhelada: desde una ventana el niño observa a la niña y dice “¿es pecado venir a ver a Gabriela desde la ventana chica?” (pág. 37) El tópico de la mirada, el encontrar esa *distancia* para observar al otro, es descrito desde una perspectiva en donde el mirar es asociado, no con la contemplación extasiada de la belleza, sino con la mirada transgresora, el mirar “de esa forma” causa conflicto en el paradigma ético del niño; en todo el relato se observa esta contradicción entre el sentimiento de atracción y la negación del acercamiento:

“Y me subí acá, la puedo ver todo el recreo, ya la encantaron, ya la desencantaron, va corriendo, está en sagrado, en la base, y alza la cara a la ventana, creo que me extraña, dónde estoy o qué y yo la estoy viendo y nadie me ve, no sé si sea pecado.” (pág.38)

Antes que el amor esté la norma, la presencia del paradigma de lo serio. Estamos frente a la visión del niño y no del amante maduro que encontraremos en la novela *El joven aquel...* En este relato se encuentra un tono de iniciación. Toda iniciación provoca temblor e inseguridad:

“Tenté su abrigo dos veces, y hoy las mangas, les hice un cariño, una y luego otra, me latía el corazón, “si no hay nadie, están en el recreo, no me ven, por qué me tiene que latir el corazón”, pero me acordé del doctor Uribe, que me veía desde la mesa de la señorita Péttersen.” (pág.38)

El texto apunta hacia la descripción del conflicto con las figuras de poder: el “ver” omnipotente de los profesores. Tanto en *Fiera infancia y otros años* como en los presentes relatos, la figuras de poder adquieren radical importancia en la configuración del texto narrativo. Es con base en el conflicto con estas instancias, que el relato tendrá peso; el principio de autoridad o el universo de lo serio, cuartejan el sentimiento amoroso, generan dudas y miedos al interior del personaje, nos enfrentamos, entonces, ante el conflicto de la norma interiorizada:

“Raíz de nuestro inconsciente, parte necesaria del esquema original de la novela y el relato, la imagen del padre derrama su contenido simbólico más allá de lo puramente anecdótico y exclusivamente familiar; informa las figuras de dioses y seres de excepcional poder, el vértice superior de la pirámide, cuyo territorio es único e incompatible”⁴⁷

En *Gabriela* los elementos de tensión con las figuras de autoridad configuran el relato: la contraposición entre el acercamiento y el extrañamiento crean el conflicto, el niño se somete ante la moral rígida y dogmática del colegio cristiano, de las figuras de poder. El “ver” la instancia anhelada queda sometido al “no-ver” impuesto por la figura autoritaria: “no quiero ver, yo creo que mejor cierro los ojos y me pongo a rezar,

⁴⁷ Amezcua, José. “Aproximaciones al problema del padre” en *Signos*, UAM, México, 1989, págs, 175-183.

mañana no subo, no vengo, lo prometo, pero si me hago ciego ya no veo a Gabriela.” (pág. 38) Pero este sometimiento ante las instancias de poder, ante los paradigmas cristianos, se ve superado cuando, en el siguiente relato, *Victoria*, en las primeras líneas, el narrador es rebasado por lo que, ahora sí, es un sentimiento amoroso: “no me aguanté más, no pude. Todo el día dije: “Victoria, Victoria”. Parecía que estaba rezando, y estaba diciendo “Victoria” nada más, mil veces cuando menos, desde medio día “Victoria”. (pág. 39) Cargado de obsesión la voz del niño expone los primeros síntomas del enamoramiento. Se pasa de la observación a la acción, al acercamiento, ahora se desafía a las figuras de autoridad, la pasión por ver y hablar con el otro supera el miedo provocado por la inseguridad y el castigo de los padres. La pasión es más fuerte que la norma interiorizada. El niño enfrenta las rígidas reglas de la casa y se somete al castigo sin decir palabra, la voz omnisciente de la madre, del elemento de autoridad, es enfática: “...Sin cenar. ¿Qué es eso? Le estoy diciendo “métase”, y me dice “no”, y echa a correr, ¿A dónde fue? Mira cómo viene, parece espantado, o loco. Acuéstese sin cenar, caramba.” (pág. 40) El niño se somete, en apariencia. Al final del día, después de la hazaña de gritar el nombre de la niña frente a su casa, no puede dormir, se hace presente el elemento que viene a modificar la existencia, la continuidad temporal: la fascinación por las mujeres. Entre las pocas instancias que pueden alterar la prosa de la vida, argumenta Vladimir Jankélévitch, se encuentra el desbordamiento amoroso, el universo aventuroso creado por los enamorados. El momento deslumbrante cuando la duración se disloca y hace evidente verdadera naturaleza del tiempo: la discontinuidad, la consistencia del instante en la razón de una mirada, de un roce, de una nota dulce inflamando el alma. El elemento transgresor del principio de autoridad es el movimiento, el ritmo de la aventura, Bachelard argumenta que: “El mundo está regido de acuerdo con una medida musical impuesta por la cadencia de los instantes”⁴⁸ De hecho, en los últimos tres relatos, los instantes, dispares entre sí, están codificados de acuerdo con este ritmo creador: en medio de la prosa de la vida está el tono altisonante

⁴⁸ Bachelard. *Op. cit.* Pág. 42

del instante. La aventura trastoca la realidad, la cotidianidad: la primera aventura del niño, arrebatada e ingenua, nos habla de esta discontinuidad marcada por la naturaleza de lo aventuroso, de ahí la necesidad de comunicarnos estos primeros acercamientos con los otros, con el universo exterior, los relatos nos hablan de la fascinación del espacio exterior, de este *afuera* donde está la vida, lejos del opresivo universo de la casa.

En *Victoria*, el título, no solamente es el retrato de una mujer, simboliza también el **no** del niño por sobre las instancias de autoridad, simboliza su triunfo, su grito en la garganta en defensa del universo aventuroso. El punto de vista expuesto es el del niño, no hay un adulto de por medio, es él quien habla y organiza su universo. Se viste, se peina para el otro, se da cuenta de la exterioridad; el relato no es ya la bitácora de lo que sucede en el interior, ahora, el relato surge en función de lo absolutamente otro: de las mujeres. El personaje actúa en función de una retroalimentación: la niña pide, él concede y viceversa, de ahí la naturaleza de los diálogos que prefiguran el círculo de la comunicación; se describen los primeros pasos, la timidez y la necesidad de ser vistos, de ser reconocido. El autor atina en reflejar estos primeros intentos de acercamiento, al contar la anécdota, base primordial de todo relato: *"Si no hay anécdota no hay nada: Los seres humanos son lo que hacen. En el hacer de los seres humanos están las anécdotas. El ser humano está hecho de anécdotas, es lo único que vale. Si no hay anécdota en el vivir no hay vivir."*⁴⁹ Y ¿este estar hecho de anécdotas, este hacer o haber hecho, no refleja la naturaleza del instante, del material que está construido la memoria? La brevedad de los relatos presentados nos confirma la consistencia del pasado, la fragmentación de la memoria en instantes.

Si en los tres anteriores textos se encuentra el recurso de la atenta descripción, en el siguiente relato los recursos se reducen al mínimo, el relato configura solamente en diálogos, lo importante, entonces, serán las voces y lo que nos cuentan, su anécdota:

⁴⁹ Quemaín, Miguel Ángel. "Las treintaicinco mujeres de Ricardo Garibay" en *Revista Mexicana de Cultura*, México, 1996, pág. 12.

—“Ésta es una tarántula, fíjense bien —dice el padre.

—Ah, es como Susana.

—No, no es juego, fíjense, la maté para que la conozcan,
aquí hay muchas, evitenlas, si ven una corran y díganme.

—Sí, sí, Emilio enséñale a Susana.

Emilio se busca en la bolsa, y con orgullo muestra en la palma de
la mano una tarántula enorme.” (pág. 124)

Aplicando la técnica de la yuxtaposición, de presentarnos los acontecimientos por medio de cortes, el anterior relato muestra precisamente lo que es una toma, cada renglón evoca una imagen: hay una advertencia, un rostro, una tarántula muerta, es una secuencia cinematográfica, acorde a lo expuesto por Mamet, no importa qué sea lo que se cuente si no cómo se cuenta la historia. Ejemplos como el anterior abundan en la obra de Ricardo Garibay, de hecho el lenguaje popular y los modismos del idioma forman parte primordial de sus textos.⁵⁰ Con recursos que evocan la estructura teatral o el guión cinematográfico, este pequeño relato dialogado nos presenta una anécdota de la cual se desprende uno de los principales conflictos que aborda este libro: la incompatibilidad entre el universo del adulto y el universo infantil. En la conducta del padre está implícita la falta de comprensión por parte del anquilosado universo de lo serio en referencia a la candidez de los juegos infantiles. Este conflicto es el mismo que se refleja, por citar un ejemplo, en la obra de Agustín Yáñez o Hermann Hesse, donde el universo infantil es un espacio y un tiempo donde conviven la fantasía y la represión de los adultos, por igual. En estos textos la figura del padre es ominosamente oscura, tanto en Yáñez como en Garibay el padre es una suerte de monstruo, preocupado solamente por traer dinero a la casa para no morir de hambre, es la instancia que enseña lo que ya se

⁵⁰ De hecho la novela *Par de reyes*, es un festival de lenguaje popular, en la cual el personaje principal es el lenguaje popular. En algunos relatos de *Treintaicinco mujeres*, los retratos nos son las descripciones de sus personajes sino la forma de expresarse de los mismos. En el libro *Lo que es del cesar* están reunidos, ya en forma de guiones cinematográficos, los trabajos del autor que fueron escritos como tal, donde el texto

sabe pero su rigidez impide entender lo evidente. Su afán de enseñar se transforma en una caricatura del maestro benévolo. Las figuras de poder se ven devaluadas ante el universo aventuroso infantil, nunca se transforman, siempre están rígidos, incapaces de comprender esa “alma de niño” de la que tanto hablaba Hermann Hesse; la algarabía de la niñez se nos presenta como el advenimiento de la aventura, en los relatos de *Rapsodia para un escándalo* y en los cinco cuentos de *Tendajón mixto* se encuentra expuesta la naturaleza del relato de ficción, de los cuentos para niños y con niños: la imaginación y la configuración del instante absoluto. La vida del infante es todo, menos aburrida, la fantasía y la necesidad de crear un universo alternativo son características fundamentales de su naturaleza; en el anterior relato observamos como el peligro de la supuesta araña ponzoñosa se disipa ante el candor y la originalidad de la reacción del niño, ante tal conducta el adulto queda anulado, ya Bachelard decía que perder al niño que tenemos atrapado en el olvido implica perder la capacidad de identificar la voluntad creadora, nos hace evidente nuestra incapacidad de recuperar la claridad de los días infantiles, su candor, su originalidad. Los relatos presentados son una muestra de cómo la voluntad creadora rescata los instantes del pasado y los codifica en una estructura narrativa concreta: el relato.

2.1 El cuento, la “iluminación profana” de la realidad: el tiempo de lo fantástico

Hasta el momento, los textos presentados de *Vamos a la huerta del Toro Toronjil* quedan circunscritos en el terreno autobiográfico: Ricardo Garibay nos cuenta historias con base en elementos rescatados de su pasado, de sus recuerdos. La voluntad creadora y la imaginación, como menciona Jean Poullion, codifican el material de la realidad psicológica del autor y crean un discurso literario concreto: el relato autobiográfico. Hasta ahora nos hemos enfrentado a una recuperación del tiempo perdido, al ajuste de cuentas y a la codificación del instante en la estructura narrativa; la relación acusa directamente a la comunicación del niño con los adultos, con las figuras de poder, es una bitácora de sus sentimientos, sus miedos y sus obsesiones; sin embargo no nos hemos enfrentado de lleno a la codificación del **universo alternativo**, a ese otro espacio regido por reglas que ellos mismos inventan: el territorio del juego y de la fantasía. El autor, en los textos subsecuentes, dejará el tono autobiográfico y creará personajes concretos, ajenos a la experiencia o a su recuerdo.

La estructura narrativa adquiere, por tanto, otras dimensiones: ahora el narrador nos cuenta historias donde lo importante no es el tiempo perdido y su posterior recuperación sino el tiempo de lo fantástico, nos relata viajes y aventuras, describe espacios y sugerentes atmósferas en cuyo centro, la experiencia o el discurso del “yo”, no son el bastión primordial. A diferencia de los anteriores relatos, donde hay una suerte de relación de instantes donde no importan las sorpresas y los giros estilísticos sino la anécdota, el recuerdo o la búsqueda de la identidad, en los siguientes textos, la elaboración del relato implica, como diría Ricardo Piglia, la creación de dos historias, de dos realidades que marchan juntas en el texto y al final del mismo, aflora, sorprendiendo al lector, esa historia oculta. Nos enfrentamos a otra realidad textual: a la del cuento. Sin embargo, la codificación del tiempo discontinuo sigue teniendo peso, pues es en función de este elemento sorpresivo que el cuento adquiere sentido y este,

necesariamente, se da en el instante, en el momento en donde aflora lo fantástico, donde se conjura el poder del cuento y del relato: en ese *instante vital* del que tanto hablaban Abad Carretero y Bachelard. Así, tanto el cuento como el relato, en su forma estructural, son vistos: “como una sucesión de cuadros en un marco físico que dan a la narración su configuración propia”⁵¹ Atienden a las características de la técnica de la yuxtaposición de imágenes, descrita David Mamet.

Si en el fondo lo importante es que nos cuenten una historia, la diferencia entre relato y cuento, radica en **cómo** nos cuentan los hechos relatados. Si el relato es la codificación de un instante y el cuento: “reproduce la búsqueda siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”⁵² entonces cabría hacernos una pregunta ¿Acaso el relato no persigue esta encomienda, no reproduce la búsqueda, por los territorios de la memoria, de los instantes vitales: la verdad secreta de toda existencia? La búsqueda de ésta experiencia única es una de las prioridades del relato autobiográfico, estas formas textuales pretenden codificar la consistencia del instante absoluto, por tanto una diferenciación entre relato y cuento no la encontraremos en los territorios formales sino en la *intensión del texto*.⁵³ Una diferenciación posible, la cual conviene a los propósitos del presente trabajo, radica en que, mientras el relato hace obvias *desde el principio* las razones de su anécdota; el cuento, por razones de tensión e intensidad, oculta la historia principal para descubrirla hacia el final de la narración: “El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto.”⁵⁴ El relato es directo, no oculta nada: está en juego la *sinceridad* de la naturaleza autobiográfica; el cuento es indirecto: juega, mientras que el relato funciona como una instantánea de vida, como algo serio pues representa la totalidad del

⁵¹ Bourneuf, Roland. *La novela*, Ariel, Barcelona, pág. 145.

⁵² Piglia, Ricardo. “Tesis sobre el cuento” en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pág. 59.

⁵³ Entendiendo *intensión* como la codificación y la ordenación de una serie de conceptos o de signos por los cuales el autor da sentido a su obra, y los cuales son descifrados o inferidos por medio de la interpretación o la semiosis.

⁵⁴ Piglia. *Op. cit.* pág. 59

recuerdo, de una instancia inalterable y fragmentaria. Sin embargo en el fondo lo que importa es contar historias, hechos: “La vida puede permitirse omitir diferencias, o bien acelerar ciertos hechos y posponer otros. La literatura, por su parte, presenta hechos inteligentemente orquestados y transiciones ocultas, incidentes esenciales realizados por la sola habilidad del escritor”⁵⁵ Y es en función de estas transiciones ocultas, de este *velo* que el escritor construye alrededor de su texto donde se fundará la naturaleza de los cuentos. Un relato no ordena los acontecimientos de tal forma que la verdadera historia, la oculta, surja al final del texto, el relato expone desde el principio su historia, su anécdota, pues ese es su motivo principal: contarnos un recuerdo, detallar un instante, intenso en sí mismo, no apela a la sorpresa o maniobras de funambulista sino al poder de lo narrado. Si un relato *evoca* un instante vital, el cuento *construye* un andamio para *llegar* a ese instante vital, para desembocar en él, para hacernos evidente la “iluminación profana” del cuento, la cual dirá Rimbaud: “no es una lejana tierra incógnita, sino el corazón mismo de lo inmediato”⁵⁶ Y este corazón inmerso en la inmediatez tiene que ver con las pulsaciones del instante.

Lo fantástico irrumpe en el corazón de lo real, en los lugares cotidianos y en las situaciones más triviales, sino no tendría sentido su naturaleza, no sorprendería a nadie. Lo fantástico también tiene profundas relaciones con el universo religioso, la textura de los ángeles sólo es comparable con la naturaleza de los Simulacros o las súbitas apariciones de fantasmas. Este universo prefigura un paradigma de instancias con profundos tintes fantásticos, evocan un mundo superior y una lógica difusa que no es posible entender si no compartir, imaginar; los milagros son equiparables a actos de magia o a malabares de funambulista. El discurso religioso está impregnado de figuras fantásticas, pero están codificados de forma diferente, no juegan, son dogma, se sitúan en lo exageradamente serio, como argumenta Jankélévitch. Así, en el universo

⁵⁵ Maupassant, Guy de. “El objetivo del escritor” en *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, UNAM, México, 1995, pág. 71

⁵⁶ Piglia. *Op. cit.* Pág. 59

aventuroso del infante, figuras como los ángeles o los demonios dejan de ser figuras míticas para convertirse en personajes fantásticos, los cuales irrumpen en la cotidianidad infantil de las más diversas formas: como héroes, guerreros, marineros, magos, etcétera.

Una de las figuras más sugerentes, dentro de este paradigma bíblico, es la de los *Reyes Magos* o los *Santos Reyes*. Por diversas causas conservan dentro de la imaginería popular un candor claro y luminoso, pues están íntimamente relacionados con el nacimiento de dios, con el comienzo de la historia, de todas las historias posibles, como argumenta Northrop Frye.⁵⁷ En esencia estos “reyes” dan el primer regalo, la primera venia: la bienvenida, en su naturaleza está implícito el misterio y lo fantástico: son extranjeros y sus orígenes se pierden en la bruma, vienen guiados por una misteriosa estrella, montados en un caballo, un camello y un elefante. No es necesario describir la fascinación de los niños por esos animales ni por las figuras de los Reyes Magos, en el siguiente texto veremos cómo en unas cuantas líneas Ricardo Garibay utiliza el poder del cuento, al contar una historia mil veces repetida, para modificar de tal forma la historia, que la sugerente anunciación de los Reyes Magos se convierte en un rapto, todo en función de un giro por demás emotivo y fantástico:

“Los esperaba. Nunca había llegado despierto hasta la madrugada. Frotándose con ruda y siempreviva había conseguido mantener los ojos abiertos, y ahora se le anegaban de emoción. Era absolutamente increíble. Anclados en la azotea, inmensos, silenciosísimos, estaban el Caballo, el Camello, el Elefante; y los tres reyes ya bajaban por la escalera de caracol hacia la puerta de la sala. ¡Qué infinitos costales repletos de juguetes! ¡son Reyes, son Santos, son Magos! ¡Cómo cabían sus enormes pies en los escaloncitos de la escalera de hierro!

El caballo se volvió a verlo un momento: sus ojos eran como dos lagos llenos de luna. Salió de su escondite; temblando de gozo se acercó. El caballo le lamió los cabellos. Trepó sobre los

⁵⁷ Frye argumenta que muchos de los temas, tipos y figuras que nutren la literatura tienen como base primordial los relatos bíblicos, de hecho el autor considera a la Biblia, como el “Gran Código” mitológico-literario de occidente. En este código están vaciadas todas las historias posibles, todos los tópicos y los tipos, no olvidando claro esta a la *Epopéya del Gilgamesh* y a los textos griegos. Frye, Northrop. *El gran Código*, Gedisa, Barcelona, 1988.

oceánicos lomos, podía alcanzar con la mano las estrellas, tentó dos o tres, se las guardó en las bolsas. Soplaban un viento lleno de música. “Clec, clec—dijo—, clec, vámonos, caballo de Gaspar.” Y flotó galopando el caballo, galopando flotó hasta que solo fue una punta de diamante.

—¿Y mi caballo, mi caballo? —decía Gaspar alzando la voz, perplejo, anonadado, sin cuidarse ya de que, con tan grande alharaca, despertaría a todos los niños del mundo.” (pág.131)

Ante todo, asistimos a la puesta en marcha de un plan premeditado: el niño espera, escondido, sorprender a los Reyes magos, se necesita saber si en verdad existen o son un invento, preocupación verdadera de todo niño. La anécdota del cuento es simple, prefigura la naturaleza de un des-velo, el niño pretende develar el misterio que rodea a estos personajes. La concisión de las primeras líneas se ve trastocada por la aparición de lo fantástico, como en un truco de magia, los reyes están encima de su casa. La deslumbrante naturaleza de los personajes se cuenta de tal forma que la hipérbole es el único medio para describir este encuentro. Si atendemos a su estructura, el punto de vista nunca deja el rincón donde el niño asecha, la perspectiva sorprendida, la forma de contarnos los acontecimientos, acusa a la técnica de la yuxtaposición expuesta por Mamet: en un primer plano un niño se frota los ojos para no dormir, un segundo plano los Reyes Magos descienden en la azotea: “inmensos, sileciosísimos.” Cuadro a cuadro, la concisión va ganando terreno ante un acontecimiento que solo permite describir la alegría en pocas palabras. Desde el principio el autor logra, con una simple frase, atrapar al lector con una encomienda: “Los esperaba.” Estamos presenciando la textura de una demostración: ver para creer. De un solo golpe, el narrador nos instala de lleno en los territorios de lo fantástico: “Era absolutamente increíble” dice el narrador, compartiendo la alegría del pequeño. Los personajes fantásticos aparecen y el mundo se transforma en un escenario teatral, en un espacio fantástico donde el niño monta un caballo inmenso, alcanza el universo con su mano y se guarda algunas estrellas en la bolsa. Los regalos y la atrayente figura de los Santos Reyes quedan en un segundo plano ante el rapto del

caballo, lo que parecía al principio un desenmascaramiento de los misteriosos personajes, ahora, la necesidad de ver es superada por la aventura de recorrer el mundo en un caballo que en lugar de galopar, vuela: ésta es la historia primordial, la oculta intención del niño no es descubrir a los Reyes magos si no ver a los animales, trepar al caballo y escaparse volando hasta confundirse con las estrellas. Las cosas quedan de lado para atender al movimiento. El viaje se presume extraordinario como extraordinario es este encuentro, la música inunda el espacio y el tiempo queda suspendido en los terrenos de lo fantástico. La ficción del presente cuento desacraliza las figuras de poder, a estos personajes, reyes a final de cuentas, los sumerge en una anécdota cotidiana y los hace presa de un atraco, los deja pasmados al final del cuento. Si atendemos a lo dicho por Piglia de que el cuento es una búsqueda renovada de una experiencia única por medio de la cual encontraremos una verdad secreta, íntima, el relato anterior se presenta como la vindicación del tiempo aventuroso, el niño “descubre” la fascinación secreta del movimiento, descubre el mundo en los ojos y en el lomo del caballo. Con la conducta del niño, despreocupada y furtiva, entendemos otra de las características en las cuales se funda la naturaleza del tiempo discontinuo: el instante es una experiencia inmediata, furtiva: “Demos cuenta entonces que la experiencia inmediata del tiempo es la experiencia despreocupada del instante, aprehendido siempre en su inmovilidad. Todo lo que es simple, todo lo que en nosotros es fuerte, todo lo que es incluso durable, es el don del instante.”⁵⁸ El instante no es la rigidez de la eternidad ni la frialdad del infinito. Es en el fragmento, en lo pequeño donde se funda la naturaleza del cuento, en el giro y la sorpresa, en el momento de la anunciación de lo fantástico, en el preciso instante cuando lo extraordinario trastoca el relato, adquiriendo una dimensión diferente, da cuenta de la experiencia inmediata del tiempo, de la fugacidad de los instantes y de la eternidad de los mismos. El niño se confunde con las estrellas, con lo infinito, a final de cuentas el universo aventuroso del infante no tiene límites, es inconmensurable como los ojos del caballo o el enorme grito

⁵⁸ Bachelard, *Op. Cit.* Pág. 31

de Gaspar el cual despertará a todos los niños del mundo que se darán cuenta de la verdadera naturaleza de estos fantásticos personajes.

La irrupción de lo fantástico en el centro mismo de la cotidianidad motiva una serie de acontecimientos que por su naturaleza modifican a la historia, trastocan el tiempo de la narración y fundan el universo de lo extraordinario en el instante, en ese abrir y cerrar de ojos en donde lo fantástico tiene sentido y donde los milagros se articulan. En el siguiente cuento, *Enedina*⁵⁹ lo fantástico estará fundado en la transformación física del personaje, asistiremos al desvelo de una naturaleza extraordinaria, lo que en un principio se anuncia como la descripción de lo monstruoso, al final del texto la descripción de la belleza irrumpe en medio del jardín fantástico, ante los ojos fascinados de una mujer que ha rezado porque el milagro se cumpliera.

El presente texto comparte estructuras representativas de los cuentos clásicos para niños, el discurso comenzará con la frase clásica de estos cuentos: “*Había una vez una niñita* que tenía las orejas paradas.” Con esta llamada, la consistencia de lo narrado quedará situado dentro del paradigma de los cuentos de hadas; la frase del “*Había una vez*” contextualiza a la narración en un espacio y un tiempo donde la lógica de lo real se disloca, donde todo puede suceder. Es el primer nudo, el primer embrague que permite prepararse para la disposición de un discurso donde el abanico de posibilidades permite al lector imaginar una multiplicidad historias y de posibilidades textuales, lo mantiene preso de la tensión de la anécdota y la intensidad de lo contado, a la expectativa de que lo fantástico aflore en el momento menos esperado. En el presente relato asistimos al deslumbramiento de una historia secreta y fabulosa que solo hasta el final entenderemos.

⁵⁹ Págs. 55-71, *Tendajón mixto*.

A diferencia de los textos anteriores, en el presente cuento sí se describe un contexto concreto: se codifican los paradigmas del jardín secreto, el espacio donde la naturaleza es empática con los sentimientos del personaje, donde se entabla la comunicación con los insectos, con lo diminuto, el único lugar posible donde la comunicación no se torna en espanto y exclusión:

“Enedina se iba algún rincón, a pensar, o se iba al fondo del jardín, donde empezaba la barranca y su torrente sonoro [...] en el rincón creía oír a la arañica haciendo música al hilar su tela, y en la barranca creía oír rumores de muchas algarabías y creía ver como los pastos maduraba en el paso del día y cómo los tulipanes exhalaban su hálito de perfumes para atraer a las abejas y a las mariposas.” (pág.55).

El personaje de Enedina se identifica con lo pequeño, se da cuenta de la oculta naturaleza de las cosas, mantiene una misteriosa comunicación con los insectos y con las plantas. El espacio codificado del patio de su casa es el único lugar posible donde el personaje no es rechazada por su aspecto grotesco, y es precisamente en ese espacio donde se va gestar el instante absoluto de la transformación, de la metamorfosis, donde lo fantástico brillará en los resplandores del velo de las hadas, en la desaforada sinfonía de la naturaleza.

Enedina es descrita como una niña con grandes orejas, de hecho la *metonimia* es la constante del relato, al hablar de estas extremidades se está hablando de Enedina: “¡Y esas orejas! Ya parece un duende y no parece vivir en este mundo” (pág.57). Paulatinamente, mientras el relato cuenta las desventuras de la niña en un mundo donde los criterios estéticos están por sobre los criterios éticos, la transformación va degenerando y la niña con grandes orejas y hermosos ojos verdes se convierte en un monstruo lleno de costras. El personaje de Enedina tiene plena conciencia de su fealdad y solamente comunica esta desventura a su “nana”, la india Mariana, único persona que entabla una comunicación real con la niña, es piadosa y no siente repulsión: “Sin horror

Mariana le mecía en sus brazos y le cantaba del cometa vagabundo, y conforme la desdichada niña se hacía más y más horrorosa, la india rezaba hasta quedarse sin saliva: —*Voladores celestes que moráis en lo arcano: tomad esta criatura , llevadla de la mano.*” (pág. 64) Los rezos que acompañan el crecimiento de la niña, son el epíteto de la compasión por lo monstruoso, por lo grotesco. Los versos de la oración de Mariana anuncian la verdadera naturaleza de Enedina, la consistencia de ser etéreo, de impalpable hada. El nombre de Mariana, evoca, por otro lado, características compasivas, comparables solamente con los sufrimientos de las vírgenes, al ser piadosas con los enfermos y fraternales con lo grotesco. Mariana nunca rechaza a la niña que paulatinamente se convertirá en un monstruo, es por eso, que como muestra de agradecimiento, es a la india Mariana a la única a quien el prodigio se le brinda, a quien le es dado el privilegio de conocer, por un instante, el reino de las hadas.

La estructura del cuento está construida de tal manera que los elementos de tensión dirigen al lector a no perder de vista los conflictos del personaje por integrarse al mundo de los niños y sortear los efectos de su fealdad, Adolfo Bioy Casares argumenta que una de las principales características de los relatos fantásticos son el hacer de sus personajes conscientes de su propia fealdad,⁶⁰ ello provoca que el lector se interese, por principio de cuentas, por los padecimientos del personaje y no por la historia oculta, la cual se gesta en los territorios subterráneos del discurso. El narrador, al hacer énfasis en la construcción fisiológica del personaje construye el *andamiaje* para la metamorfosis del mismo. Los nudos o espacios en blanco anuncian al lector la verdadera naturaleza del relato, esos guiños nos preparan para la hermosa descripción del instante vital de la metamorfosis.

La construcción de este “milagro” se da en términos temporales: el tiempo, ante el advenimiento de lo fantástico, se disloca y se detiene:

⁶⁰ Bioy Casares, Adolfo. “El cuento fantástico” en *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I* UNAM, México, 1995, pág.45.

“Enedina entreabrió los ojos... y aguas, insectos, hojas y ramas, vientos y aves quedaron suspendidos igual que en una fotografía o en un grabado en vidrio de plomo; suspendidos como en un *momento* que hubo allá, cuando Dios imaginó los insectos y los rayos de sol y las sonantes aguas y el trazo de la golondrina y el zigzag de la serpiente, y la lluvia y la mecedora del aire, y todo estaba a punto de empezar en ese momento, y en el siguiente dijo Dios : “Que así sea” y todo empezó a moverse, a ser como es para arriba y para bajo y de un lado a otro, así como en aquel momento de la imaginación Divina, quedó todo sosegado.” (pág. 69)

La consistencia del instante absoluto tiene la naturaleza de lo divino, es comparado con el instante de la creación de todas las cosas. El tiempo se detiene y el milagro se produce, instante vital en su máxima expresión pues se está dando a luz a la forma de lo fantástico, irrumpe en el discurso esa “iluminación profana de la realidad” que sorprende y cambia radicalmente la naturaleza de las cosas. Se devela el secreto de las hadas, la crisálida revienta y emerge ante los ojos desbordados en lágrimas de la india Mariana, la transformación obliga a la descripción rebosante de hipérboles y metáforas. Ante el prodigio, el discurso prosaico de la vida revienta en el verso del instante absoluto, en el madrigal de lo fantástico. Esa “Callada canción de las Rosas”, la cual envuelve la nueva sustancia del personaje, es la melodía que acompaña la anunciación de lo fantástico: “enmarcando su vuelo, como una oración” (pág.71) Como un discurso que pide, que pide una respuesta y suplica, y ésta súplica es atendida, solamente en el particular mundo de lo fantástico.

Es en la cotidianidad donde se prefigura lo fantástico, surge en su centro, de ahí su fuerza y su fascinación, en las imágenes evocadas están implícitas las razones de un mundo diferente, se privilegian las instancias fantásticas: “La primicia del relato fantástico sobre las demás formas narrativas: es el cuento por excelencia.”⁶¹ Si algo se desprende de la lectura de los anteriores relatos es que la experiencia del instante es

⁶¹ *Ibid.* pág. 45

fundamental en la configuración de la temporalidad y los espacios posibles donde la trama de la vida da lugar a la revelación, ya sea al descubrir el universo en un caballo robado o entrever, a pesar de la música celestial y los rumores de los ángeles, el reino de las hadas. La naturaleza del cuento gira en torno a los des-velos, a la textura extraordinaria que disloca la duración en miles de fragmentos, en instantes eternos en sí mismos.

Hasta ahora, solamente hemos encontrado dos instancias por medio de las cuales la temporalidad se ve alterada, uno es el momento de la recuperación del tiempo perdido, al evocar el instante vivido y relatarlo en un discurso concreto, conducido por la venia de la memoria involuntaria y la voluntad creadora, el pasado *está sucediendo* nuevamente, *el tiempo vivido es presente*; el otro elemento que altera la temporalidad es la irrupción de lo fantástico, en la medida que el tiempo queda suspendido al irrumpir el milagro en el presente, la sorpresa y la fascinación no se miden, se experimentan. Estos dos procesos dislocan la duración, la fragmentan, gestando en la inmediatez de la vida la verdadera naturaleza del tiempo humano, de nuestro tiempo, *el instante vital*: el centro donde giran las posibilidades de transformación de todo ser humano.

3. La aventura amorosa: el oasis de fervor, el bastión de la memoria

Dentro de los mecanismos por medio de los cuales se explora a fondo el deslumbramiento amoroso, el recurso de la mirada será el más utilizado dentro de los terrenos del discurso de ficción. El tópico de la mirada como puente para unir a los amantes ha sido explorado en casi todos los discursos que tratan de desentrañar el fenómeno del deslumbramiento amoroso: el amor y la fascinación por el otro nacen por medio de un acto visual. El primer contacto entre los amantes es de índole paralingüístico. En el primer párrafo de la novela *El Joven aquel...* de Ricardo Garibay encontramos cuan fuerte y cuan deslumbrante puede ser el contacto visual con la entidad deseada. Este primer encuentro se da a la distancia, esa distancia perfecta para la observación de la belleza, de la que tanto hablaba Platón. El instante mismo del deslumbramiento amoroso codifica el bastión por medio del cual la memoria mantiene viva la esperanza. El perplejo narrador de ésta primeras páginas autobiográficas demuestra hasta que punto un solo instante puede dar sentido a toda una vida: "*¿Cómo pude...? Por qué los cincuenta y siete años que siguieron, a partir de aquella mañana, dependieron día con día de aquella mañana.*"⁶² A partir de este momento el narrador se internará en una profunda reflexión acerca del tiempo, de la pasión amorosa, del proyecto narrativo y de la vejez. Habrá que hacer notar que con esta misma descripción, la de ver a la mujer a la distancia, es la misma con la cual termina el primer apartado de memorias de Ricardo Garibay, la *Fiera infancia y otros años*: es la descripción del momento de la modificación, de la pérdida de la inocencia, ese mismo impulso que hace decir a la voz autobiográfica, en un presente eterno: *porque nunca más seré como hasta hoy he sido*. El instante codificado en los dos libros será el instante epifánico que da sentido a la existencia, la piedra angular de la memoria, será el oasis de fervor que permite que la vida se haga menos áspera.

⁶² Garibay, Ricardo. *El joven aquel...* Océano, México, 1997, pág.9. La subsecuentes notas que del presente texto se convoquen se harán de esta edición.

Al igual que en las memorias de Elías Canetti, siempre existe un momento, un pedazo de tiempo excluido de los demás datos temporales el cual tendrá una importancia radical en la configuración del yo y del proyecto narrativo. El presente relato autobiográfico es el verdadero ajuste de cuentas del escritor con su pasado, con su temporalidad. Ante la debacle del futuro el bastión de la memoria será el único elemento por medio del cual el yo puede seguir existiendo.

“¿Cómo pude verla?” (pág. 9) Así es como da inicio la evocación del instante absoluto, la aventura amorosa comienza, en un escenario teatral, ve en el a la mujer, las alas de la paloma se distienden y se conjura el momento epifánico. El encuentro es súbito, azaroso; la descripción de esta primera aventura trasciende del acto de contar la vida entera, lo más importante de la existencia no ha sido los grandes proyectos, (la escritura misma) o los grandes logros, sino el momento de la comunión visual con el otro. “No supe hasta 1940, que no había dejado de verla ni un momento” (pág. 10) La fascinación amorosa se convierte en el eje primordial de la existencia. La irrupción de la pasión trastoca el universo temporal del individuo, suspende la temporalidad:

“La aventura amorosa aparece como un paréntesis dentro de la vida, una especie de madrigal o poema en verso intercalado en el texto prosaico serio de la existencia. Al introducir una discontinuidad en la trama de la existencia, la aventura amorosa actúa como una suerte de intermedio poético que irrumpe la prosa cotidiana.”⁶³

Ese *texto prosaico y serio* de la existencia es para Ricardo Garibay el momento de las decisiones, el interminable latir de los deberes, el hacer mundo y crear un nombre. Por tanto el relato será un paréntesis, un hecho aparte, un acontecimiento extemporáneo: el tiempo quedará suspendido en este instante, es siempre presente, y sin embargo es irremediamente pasado, de ahí la distancia que hay ya desde el título de la obra: *El joven aquel...* Se habla de sí mismo como si se hablara de otro, la distancia entre el yo y

⁶³ Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 31

el aquel solo es compartida por el momento de la evocación, por medio de ese instante que se salva del implacable paso del olvido, está tan vivo que el mismo narrador aún recuerda la tesitura de los diálogos, los movimientos de su amada, no se le escapa detalle. Una de las virtudes del presente texto es precisamente la concisión de las frases, la economía del lenguaje, si hay algo que recuerda esta narración es precisamente la consistencia de un poema, como diría Jankélévitch.

La discontinuidad descrita en la narración será inamovible, esencial para la reconstrucción del tiempo vivido. La perplejidad del narrador es genuina, justifica de antemano lo ardoroso que resulta el deslumbramiento provocado por la figura y el rostro del otro. Recordar este instante en particular implica recordar el momento mismo del nacimiento de la intuición poética y del proyecto narrativo: estamos, sin dudar, frente al *instante absoluto*.

El narrador poco a poco va configurando los matices de su deslumbramiento: comienza con el puente de las miradas, seguido del reconocimiento sensorial del otro, de la comunicación de los olores, de lo no verbal: *"Despedía un olor tenue. Flores guardadas mucho tiempo en maderas de cedro. Me mareó con delicia esa fragancia. Miré de reojo la densa melena leonada, la naricilla respingada apenas, los gruesos labios. Sin poder evitarlo suspiré."* (pág. 10) Si hay una influencia en la configuración narrativa del texto la encontraremos en *El cantar de los cantares*, de hecho páginas más adelante Garibay retomará la estructura y el aliento de la descripción de la mujer amada que se hace en el poema bíblico. Será el gran código que configurará no solamente esta descripción, sino toda la obra:

"¿Cómo te diré cómo era? ¿Cómo te diré qué era ella?
Es blanca y rubia, señalada entre miles y diezmiles
Su cabeza brilla amarilla al sol, graciosamente.
Sus cabellos caen en gruesas ondas a

los lados de su cara, hasta los hombros.
Sus mejillas se ven de mucha suavidad
y tersura; se ven cálidas y frescas y fragantes,
impregnadas de calor, rosadamente pálidas,
inundadas de florales brisas." (pág.27)

Y así la descripción de la amada, fragmentaria, cuidadosa, de lo alto a lo bajo corporal, sin degradación o burla, del cielo a la tierra, de la abstracción a la fertilidad. La hipérbole es la medida perfecta, y las metáforas sólo recuerdan el afán de nombrar el mundo, un mundo que nace y se prodiga a partir del cuerpo de la amada. Es en los gestos, en las miradas, en el lenguaje mudo del cuerpo donde se intuye la verdadera esencia de uno mismo. La entrega amorosa también se configura en el reconocimiento del otro, el cuerpo simboliza el descubrimiento de la identidad, una identidad que se anuncia en el jardín secreto propuesto por las imágenes de la descripción del cuerpo de la amada, de hecho la serie de imágenes así lo sugieren, su cuerpo es oloroso, lleno de fragancias y tersura, de colores: un jardín secreto. El mismo Garibay lo dice, el poema del *Cantar de los cantares*: "*Es un canto amoroso estrictamente humano, el más elevado canto al amor entre hombre y mujer, amor poderosamente y delicadísimo sensual, sexual, sin sombra de misticismo.*" (pág.45) Octavio Paz argumenta que amor sin sexualidad carece de sentido pues no hay un reconocimiento de lo corporal, si el amor se queda en la mera abstracción del otro, simplemente se cosifica, sin embargo cuando se reconoce el cuerpo nace el erotismo, una de las cúspides de la comunicación, una de las múltiples facetas del amor. El cuerpo de la amada se convierte en el litoral del yo en medio del océano de la cotidianidad.

Habrá que hacer notar que dentro de la estructura del texto encontraremos saltos temporales desde un presente angustioso a este pasado luminoso. El narrador intercala las sombrías conclusiones a las cuales ha llegado en el transcurso de la vida con el recuerdo, todavía vivo, de la aventura amorosa. Invariablemente al hablar del amor se

habla se de la muerte, los pasos de la finitud desbordan el proceso creativo haciendo que al autor recuerde con fervor los ardoroso años de la juventud:

“El amor humano es la unión de dos seres sujetos al tiempo y a sus accidentes: el cambio, las pasiones, la enfermedad, la muerte. Aunque no nos salva del tiempo, lo entreabre para que, en un relámpago, aparezca su naturaleza contradictoria, esa vivacidad que sin cesar se anula y renace y que, siempre y al mismo tiempo, es ahora y es nunca. Por esto, todo amor, incluso el más feliz, es trágico”⁶⁴

La aventura amorosa no está fuera del tiempo, al igual que la imagen propuesta por Jankélévitch, la disfunción provocada por el sentimiento amoroso tiende a fundar una grieta en la temporalidad del individuo, una isla o un madrigal que alteran los elementos temporales, y lo subliman en el relámpago del instante. Codificar de la aventura amorosa, es hablar de elementos contradictorios en la medida de que son intensos y escapan a toda reflexión, son categorías inasibles, como el tiempo, sin embargo en ello está implícito el reconocimiento del yo, en la recuperación del pasado, en el ejercicio de las memorias. Hablar del tiempo vivido implica hablar de las decisiones que hicieron del yo lo que es ahora. Se codifica, implacable, el ajuste de cuentas, se entreabre el tiempo por medio del recuerdo y la balanza de las decisiones se equilibra por la inminencia de la finitud y la conciencia del tiempo perdido: “*Duele el pasado como presente vivo, y hoy me duelen los brazos, me duele el corazón. Lo que ahora me sucede —ayer, anteayer apenas— apenas lo recuerdo, ahora que casi todo es pena.*” (pág.33)

El presente desde el que se escribe está inundado de tedio y desesperanza, todo lo inunda la sombra de la vejez y de la muerte: el único antídoto ante la debacle del proyecto es el tiempo vivido: el recobrar el pasado aventuroso, el cual se sitúa fuera de la duración: “Se puede decir que la aventura amorosa no forma parte de ese destino cerrado y rígido. El amor está fuera del destino”⁶⁵ El arrobamiento no

⁶⁴ Paz, Octavio. *La llama doble*, Seix Barral, México, 1994, pág.111.

⁶⁵ Jankélévitch, *Op. cit.*, pág.30

tiene límites, el recuerdo es pródigo en detalles, la cotidianidad queda anulada, y todo se reduce o se circunscribe a lo aventuroso: *"Afuera la superficie del agua estaba inmóvil, adentro me zarandeaba el milagro. El milagro era su rostro, sus ojos su voz, ella sonriendo, ella quieta mirándome, despidiendo es brisa cedral que aireaba mi corazón"* (pág. 17) Los espacios, el tiempo, los otros quedan de lado ante la emoción, ante el arrobamiento. El milagro, ahora, no serán los destellos aventureros de la infancia ni la irrupción de lo fantástico, si no la dislocación del elemento temporal provocada por la presencia de la amada. La "cuerda dulcísima que toca el alma", la entonación perfecta del instante absoluto.

Es preciso señalar que si bien este recuerdo, debido a su consistencia, es eterno, la evocación no lo es, el recordar implica reescribir los acontecimientos en pasado terminal, donde las posibilidades de cambio o de modificación están clausuradas. El escritor no escoge un presente verbal que nos sugeriría la posibilidad de cambios, escoge un riguroso pasado terminal donde todo se da por hecho. El pasado es inamovible, se podrán intercalar recuerdos inventados, pero en su totalidad, ya lo decía Bergson, pesa demasiado, no lo podemos ocultar.

Ante todo asistimos a un ejercicio de memoria donde los tonos narrativos lindan entre el recuerdo fervoroso y aventuroso y el cruento desengaño, el total nihilismo. No hay puntos medios a la hora de ejecutar el ajuste de cuentas, ya no se engaña a nadie ni siquiera a uno mismo, el autor realiza una reflexión apasionada de su pasado y de su presente, no tiene piedad ni autocompasión. La reflexión aguda sobre el tiempo solo tiene una meta: *"Sabía que volvería al punto de partida de este tiempo: la muerte, el sinsentido de la vida, la enfermedad de mi pobre hermano, mi derrumbe."* (pág. 35) Se escribe desde el presente desengañado, para vislumbrar las dimensiones del infierno y la senilidad, para entrever los tonos de la muerte. Pero, en medio de tanta oscuridad, todavía hay una flor en el jardín deshecho de la memoria, y de eso se trata este libro, de recordar el prodigio del primer amor, de evocar el deslumbramiento amoroso que hace decir al narrador:

"Verla era vivir. Esto era una certeza" (pág.19) Todo se modifica, la vida y las perspectivas, supera el poder de lo fantástico y los ecos infantiles:

"No verla era morir en la vigilia, o lo que era peor, era vivir dormido o aletargado, era vivir como a distancia de todo, sin cabal cuenta de lo que se está viviendo, hipnotizado por algo que se veía y se tentaba, como quien vive provisionalmente chapoteando en la pesadilla o en el lodazal, a la espera de la aurora o del estanque limpio y hondo bajo las verdes ramas. Y ya se sabe, sólo muy raras veces uno está delante del estanque." (pág. 19)

La imagen recuerda la fragilidad y lo instantáneo del milagro, la rapidez del deslumbramiento. Esta certeza se siente una sola vez en la vida, abarca todo: "el amor echa profundas raíces en el centro de la existencia y la penetra de un modo tan esencial que puede llegar a transformar la vida de arriba a abajo. "Una vez la aventura se filtra en el océano circundante de lo serio y otras el amor aventuroso relaja la vida seria."⁶⁶ Ver la dimensión del deslumbramiento amoroso solo se concibe por medio de imágenes que recuerdan la *iluminación*, el estar reptando en la mediocridad, en el fango y de pronto ver la luz del elemento aventuroso supone el momento mismo de la epifanía; después de la iluminación viene la ebriedad provocada por los movimientos intravitales de la aventura amorosa, es como vivir aletargado o dormido nos dice el narrador, en un estado de suspensión temporal donde todo queda anulado, frente al *estaque* que simboliza el prodigio y la belleza, la claridad provocada por el vislumbre del instante, el momento único de la iluminación, esa misma que solo acontece una sola vez en la vida, cuando todas las certezas se convierten en una, solo una vez se está frente al estanque de la totalidad de la aventura amorosa.

Uno de los hilos narrativos que mantienen la tensión en un nivel muy alto es la descripción de los sentimientos encontrados del narrador. Desde el comienzo el efecto que produce las contradicciones crea una atmósfera de vitalidad pero a la vez de

⁶⁶ *Ibid.*, pág. 32

pesimismo que mantienen en un hilo a la atención del lector. El estar en el lodazal y en el estanque, en el infierno y en la luz es el claro síntoma de la pasión amorosa, el reino de los opuestos, diría Quevedo. De hecho, el relato autobiográfico se sostiene ante el conflicto temporal creado por esta contradicción, entre el poder de la anunciación del tiempo aventuroso y la inevitable cancelación del proyecto narrativo: la sombra de la muerte empaña y glorifica la temporalidad perdida, la misma que hace tomar distancia a la voz narrativa y decir: “*el joven aquel...*”, ese ya no se es más, ya no forma parte del ser en esta temporalidad dominada por el nihilismo. Son dos tonos, dos formas de entender el tiempo, la vida, el yo. Si algo tiene la narración y los instantes relatados, es intensidad: “Más allá de la felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio; aquí es allá y ahora es siempre.”⁶⁷ Y este entreabrirse es la promesa de futurición que nos da la comunión con el otro; a final de cuentas se abre una grieta en la inasible y dura eternidad en donde el milagro de la comunicación se da plenamente:

“Y traigo en los ojos las puertas del paraíso, que se abrirán cuando yo cruce el umbral aquel, de piedras centenarias, y vaya por los claustros, ya jardines florecidos, y empuje la vieja `puerta del salón, en el aire la voz fatigada del maestro de latín, y lance yo la vista exactamente al banco donde ella estará y allí está ella” (pág. 21-22)

Observar al ser amado es comparado con observar el paraíso, el único lugar donde se puede *estar*. Al par de codificar una temporalidad que desafía la frialdad de la duración y de la finitud, se codifica el espacio del jardín edénico, el *único lugar posible* donde la existencia se sobrelleva en medio del océano del fracaso de la vida, es bastión de la memoria. Se escribe desde un presente donde los proyectos están ya cancelados, donde la sombra de la muerte lo inunda todo, solamente la evocación de este jardín, de este tiempo fuera del tiempo, vale la pena dentro del palacio de la memoria.

⁶⁷ Paz. Op. cit., pág131.

Ese tiempo vuelve hacerse presente, la evocación se vuelve suceso, y el tiempo vivido está pasando nuevamente: *"Yo estoy viviendo el tierno pasado aquel en tiempo presente, es hoy cuando suceden las cosas."*(pág.47) Incesantemente, la consistencia del instante absoluto se intuye siempre en presente, acontecimiento de tal magnitud solo es concebido en la fuerza del presente, en el momento de la decisión, del deslumbramiento. Como dice Bergson el peso del pasado nos acompaña por siempre, pero solo son los instantes, en oposición al peso de la duración, los que tienen significado. Se recuerdan partes del pasado, no la totalidad del mismo. Gracias a las exigencias del recuerdo y del ejercicio de la memoria pueden convivir, en el instante, diferentes tiempos, distintas temporalidades. El esquema de la memoria no es la rigidez de una línea temporal precisa sino la convivencia de diferentes instancias temporales, de diferentes realidades.

Paradójicamente, la misma secuencia temporal que da la vida también magnifica el tiempo de la derrota. Recordar un tiempo y un espacio que en sí mismos ya no existen implica una alteración temporal, pues el yo se dispersa en un tiempo asumido distinto al tiempo presente; las virtudes del proyecto se cancelan en la medida de que se impone una temporalidad caduca, se está recordando una imagen de sí mismo que ya no existe: el ajuste de cuentas cancela de antemano toda posibilidad de cambio, por eso en este relato autobiográfico el tono agri dulce es imperativo, por un lado se recuerda el único momento donde las posibilidades se hicieron infinitas pero también se hace evidente el momento cuando se pierden todas estas perspectivas.

Ricardo Garibay nos habla del prodigio del amor correspondido pero también de la pérdida del mismo. De ahí que la reflexión acerca del tiempo sea dolorosa, descifrar los mecanismos de la temporalidad es descifrar el cúmulo de decisiones que formaron el yo en este ir *"haciendo la vida"*, las posibilidades de completud se reducen a solo imaginarlas, lo sexual queda reducido, en el presente, a un conjunto de sinsabores

provocada por la impotencia, se trastrueca la completud amorosa: "*Ya no debes andar en estas cosas, ya no sirves para el amor, imagínalo, escríbelo*" (pág. 35) El esfuerzo autobiográfico no es solamente el desentrañar los mecanismos de la aventura amorosa, es una aguda y fría reflexión acerca del presente, de un ahora que solo puede escupir la verdad frente al espejo, sin sentimentalismos: "*eres un viejo de mierda, es lo que piensan los que te ven, eso eres, estás tocando territorios del fin de la vida. Era lo que me embargaba, estar ya sin derecho en los espacios de la vida*" (págs, 37-38) Si antes se canceló la oportunidad de continuar el proyecto, de construir el devenir, al par se cancela la posibilidad de convivir en los espacios con los otros. El autor toca fondo al negar la posibilidad de cambio, al clausurar su pasado con un frío y despiadado juicio sobre su presente y el dolor producido por el recuerdo; cancela también su derecho al desplazamiento, llegando a una sola conclusión: la inercia, la total inmovilidad, la antesala de la muerte: "*Qué pena, que sin ninguna fantasía sino con seca realidad la vida diga: abre los ojos y quítate de aquí, ya no te pertenecen esas andanzas.*" (pág.38) La reflexión sobre las decisiones, sobre los abismos del no-ser llevan a los despeñaderos de la nulidad:

"La muerte es lo que hallamos cuando profundizamos hasta el extremo de lo humano, hasta el borde agudo e insuperable de una experiencia, la muerte es el límite absoluto que alcanzamos si, en lugar de detenernos en el camino, nos adentrásemos en él de lleno y hasta el final; es el fondo íntimo de la profundidad, la cima suprema de la altitud y el punto extremo de la distancia"⁶⁸

En este recorrido por el pasado, en esta reflexión del tiempo vivido, la muerte se configura no solamente con la pérdida de la mujer amada, también con la conclusión del proyecto narrativo. Si con la *Fiera infancia y otros años* se iniciaba el proyecto narrativo de la memorias en este libro se cancela. Las reflexiones sobre el primer amor son también sobre el nacimiento de la pasión creativa, es un escrutinio del oficio de escribir, pero también sobre la terminación de los proyectos, en esta obra Ricardo

⁶⁸ Jankélévitch, *Op.cit.*, pág.20

Garibay, como en ninguna otra, reflexiona sobre el oficio de escritor el cual se relaciona ampliamente con el oficio de vivir, llegando a las mismas conclusiones a las que llega Cesare Pavese, al afirmar que entre vida y escritura no hay ninguna diferencia. El inventar un tiempo narrativo implica también la reelaboración del tiempo vivido, el ejercicio de las memorias es también un agudo ejercicio de metahistoria: un discurso que trata de desentrañar los mecanismos de la pasión creativa, pues al acercarse a determinadas conclusiones sobre el oficio de escritor se acerca también a reflexiones agudas sobre *el ir haciendo la vida*.

No es arbitrario que con la descripción del deslumbramiento amoroso terminen estas memorias; el proyecto autobiográfico comienza con los recuerdos infantiles, con la descripción de los jardines secretos y las instancias fantásticas, después se describe, como en postales durante cuatro libros, los trabajos y los días, los compromisos y los viajes, para concluir con este intenso ejercicio donde la vida toma un sentido insospechado.

El poder del destino se revela en el instante, en ese momento cuando las decisiones modifican la existencia, la marcan y la transforman en una especie de revelación donde el mundo se ofrece sin condiciones, cuando se intuye el momento exacto de la eternidad. Sin embargo, como hemos mencionado, este deslumbramiento tiene un contrapeso determinante y paradójico: el aplastante paso del tiempo. En el texto se describe la paradoja de la amargura, pues el mismo momento que dio sentido a la existencia también la condena. El recuerdo del instante funge como el ancla que permite seguir soportando los embates de la estupidez pero también es el ladrillo al cuello que hunde al narrador, en el presente, en una certidumbre fría y segura: la muerte.

3.1 La muerte: la cancelación del proyecto narrativo.

“La incertidumbre de la muerte es la misma que la del porvenir ambiguo. La muerte es lo absolutamente cierto y lo absolutamente incierto por excelencia”⁶⁹ Si algo tiene el tono de esta obra de Ricardo Garibay es la ambigüedad causada por la certidumbre de la muerte cercana y lo lejano que resulta ya la vida, esto se traduce en perplejidad, en una duda que no termina por decantar, por asimilarse completamente:

“Lo cierto es que desde hace tiempo me la paso dándole vueltas a la muerte. La rondo puntualmente antes de dormir y al despertar. Y anoche la volví a ver inaceptable o imposible, volví a sentir el espanto del hecho absurdo que me espera. ¿No ser nadie y nada y no saber que no soy nadie ni nada? ¿Simplemente no estaré y eso será todo? ¿Todo seguirá transcurriendo sin mí?” (pág. 42)

Ya Emmanuel Levinas decía que la muerte es un acontecimiento que no tiene comprensión, no se puede asimilar, nuestra vitalidad no lo permite, no se puede reflexionar a fondo en un suceso que no necesita reflexión. Es el perfecto suceso que encarna la futurición, el único acontecimiento que siempre se conjuga en futuro. Las preguntas simbolizan la perplejidad del humano que se enfrenta de lleno ante la muerte. El yo queda entre paréntesis, suspendido en reflexiones, en preguntas que no tienen respuesta pues frente a la infinitud todo se trastoca, solo entonces aparece el espanto de la finitud. Todo pensamiento queda reducido a eso, al horror de saberse finito, el absurdo que provoca pensar en la muerte. *“Estas tocando territorios del fin de la vida. Era lo que me embargaba, estar ya sin derecho en los espacios de la vida. Qué pena, que sin ninguna fantasía sino con seca realidad la vida diga: abre los ojos y quítate de aquí, ya no te pertenecen estas andanzas”* (pág. 38) La muerte se traduce como la pérdida de los espacios.

La temporalidad se reduce al mero recuerdo, se va anulando, al par que el proyecto se ensombrece por el recuerdo de la muerte. Sin embargo, ajeno al tono agri dulce, también se traduce en estas líneas el tono aventuroso de no perder la batalla contra la muerte. El

⁶⁹ *Ibid.* Pág. 21.

yo se resiste al embate de la finitud: *"Cuesta tanto trabajo aceptar esto de ya basta, ya viviste, ponte a pensar, a estudiar, a escribir, da testimonio de tu mundo, ésa es la única razón de tu vida ahora"* (pág.43) Escribir será el motivo por el cual se puede soportar el tormento de la vejez, sin embargo no es suficiente el proyecto narrativo, pues en el fondo el recuerdo pesa, el pasado no deja vivir, se dejaron asignaturas pendientes, y una de ellas es precisamente el tema de este relato autobiográfico: la pasión amorosa. Parece que es imposible hablar de la muerte sin dejar de hablar del amor y de la vida. Este tono inconforme no tiene otra explicación que la necesidad de reafirmar la vida: *"El que vive siente la Vida, que sin embargo es única, como una peregrinación provisional, fragmentada y segmentaria"*⁷⁰ En eso radica precisamente el tono de este relato autobiográfico, en descubrir que la vida, "mi vida" es única: *"Cuesta tanto saber que dentro de poco seré un montón de huesos y después polvo y después oscuridad, una nada negra, anónima."* (pág. 44) La perífrasis del famoso soneto de Quevedo de "Amor constante más allá de la muerte" es evidente, como también es evidente que hablar de amor y muerte es hablar de conceptos y sentimientos sumamente intensos, mas no de la misma instancia, son parámetros distintos:

*"El amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos en paraíso y en otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se detiene y deja de ser una medida"*⁷¹

El bastión por medio del cual la memoria se sostiene se viene abajo con el momento de la disolución de la fugaz completud amorosa. La presente narración también es la descripción del desamparo de la disolución. Tales momentos sólo son comparados con la muerte, con la soledad de saberse desdichado al perder lo más intenso que pudo haber experimentado. En este presente oscuro, el recuperar el tiempo perdido es

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 39

⁷¹ Paz. *Op. cit.*, pág.131

fundamental para armar el rompecabezas de la identidad, para saberse todavía vivo, de hecho en el momento de la evocación el tiempo se trastoca, se colapsa:

“La abandoné, cierto, y lo había olvidado. ¿Cómo? ¿Pero como podía recordar que la había abandonado si estoy viviendo con ella los años aquellos, que si lo estoy viviendo son cosa de ahora mismo? Y no son años cualesquiera, sino los mejores de mi vida” (Pág. 48)

El pasado se entrevé en el presente, se conforma una suerte de pluralidad de tiempos en la medida de que ese instante también está inmerso o implícito el futuro. El momento del rompimiento o del alejamiento del otro se traduce en una estratagema: lo evidente se oculta, en la medida de que el yo es incapaz de reconocer la pérdida de la aventura amorosa y la clara intensión de ejercer una crítica acerca del tiempo vivido. Las reflexiones sobre el tiempo son acerca de la finitud:

“Paciencia y entusiasmo y coraje, mis grandes dones, los que me hacen único. Y yo no le creo ni una sílaba y la depresión pretende abrirse paso en mí y yo peleó contra ella, buscando que la resignación no lo sea y sí sea una toma de conciencia del tiempo que vivo y del que he vivido. Lo único malo de esto es que ¡es tan poco el tiempo que he vivido! Supongo que si acabara de cumplir doscientos cincuenta años diría: ¡es tan poco el tiempo que he vivido!” (Pág. 51)

Ya lo decía Paul Bowles, al hombre todo le parece inconmensurable, su finitud se trastoca en infinitud, todo parece interminable, sin reconocer que los instantes vitales están contados por la cotidianidad, por la rutina, la misma en la cual se pierde el valor del azar y del acontecimiento:

*“Mientras somos jóvenes. Creemos que la vida no tiene fin, díganos lo que se quiera, y usamos el tiempo con prodigalidad. A medida que envejecemos nos hacemos más económicos. Porque, en edad avanzada, cada día de la vida que transcurre provoca en nosotros el sentimiento que experimenta el condenado a cada paso que le acerca al cadalso”*⁷²

⁷² Schopenhauer, Arthur. *El arte del buen vivir*, Edaf, Madrid, 1983, pág.268

Si algo tiene este relato autobiográfico es la certeza de que la vida está condenada al fracaso. Un pesimismo atraviesa la memoria: la conciencia de ser viejo. El único ajuste de cuentas posible se da en la vejez, cuando el tiempo aventuroso claudica y la inercia gana terreno. Ya Schopenhauer mencionaba que la vejez es el tiempo de la reflexión, han quedado atrás los años de la fascinación del mundo provocada por el anhelo de conocimiento, ya se aposenta en el centro de la imaginación el desengaño, ya nada sorprende, y sin embargo es en las células del pasado donde todavía la temporalidad se disloca, las manos tiemblan y el tiempo perdido pasa frente a los ojos del narrador, ese tiempo vuelve a ser presente, y sin embargo, a pesar del temblor provocado por el recuerdo, en el devenir solo se encuentra la muerte, ya el proyecto se cancela. Todo es inútil, fatuo. Eso “único malo” del cual hace énfasis el narrador es el descontento de que el tiempo es solo concebible por los instantes de intensidad, pero son tan pocos, que se condensan en uno solo. Ese tiempo perdido y recuperado, casi en su totalidad, se perdió en trivialidades, en acontecimientos donde no se buscaban las certezas ni la comunión con el otro.

En medio de una cotidianidad emparentada con la muerte, la conciencia de que ciertos instantes del pasado son un compás aparte es la única certeza del relato autobiográfico: saber que la temporalidad tiene diferentes tonos, diferentes crestas: “Da igual, en definitiva, que lo cotidiano tenga la última palabra, que la grisalla recubra la luz: no todos los tiempos tienen el mismo valor, y sólo se pegan a la memoria, adquieren fuerza de relato, aquellos en los que se ha depositado algo de eternidad.”⁷³ Y es el afán de trascendencia del proyecto narrativo donde se deposita ese pedazo de eternidad, el relato autobiográfico se sostiene por la consistencia de los instantes vividos, el acontecimiento es eterno, rasga la duración y entreabre una puerta para la eternidad del

⁷³ Bruckner, Pascal y Finkielkraut, Alain. *La aventura a la vuelta de la esquina*, Anagrama, Barcelona, 1980, pág.25

tiempo vivido, para la aventura amorosa, al grado de que el narrador lo reproduce con constancia, en diferentes textos: es El Recuerdo.

Sin embargo, emparentado a este grito de eternidad esta, irremediablemente el acontecimiento que opaca la memoria: la pérdida de la entidad anhelada. Si el texto es rebotante en descripciones precisas sobre el arrobamiento amoroso también es pródigo en describir el derrumbamiento de ese instante. En la narración se descubre la conciencia de saber de que la vida es el resultado de las decisiones tomadas. Se elige, y los caminos no electos quedan clausurados, se cierran y solo queda la incertidumbre de conocer si otro camino pudo haber sido mejor que el tomado. El yo autobiográfico es preciso: *“creí que escribir era la vida, y, según veo, la vida es amor a una mujer, y sobre todo ser amado por una mujer. Y acabado eso y quedándome sólo con la escritura, con el oficio de escribir, advierto que eso es apenas más que nada.”* (pág.71) El ajuste de cuentas es implacable, no solamente se cuestionaba la mediocridad del presente inundado por la vejez, ahora también se cuestiona y se reprocha la voluntad creativa, en cierta forma con este ejercicio narrativo se cancela la autobiografía, el proyecto narrativo de las memorias. Antes que nada está el otro, después vine todo, incluso la voluntad creativa, la cual solo dejó una fría soledad, una terrible comprensión de sí mismo que no deja nada. El escritor se reprocha el egoísmo, la ganas de vivir para uno mismo sin compartirla con los otros. En el fondo la relación y representación del *Cantar de los cantares* es el reproche final de una existencia abocada solamente a atender los caprichos de la escritura. A final de cuentas lo importante no era las grandes páginas escritas sino la íntima comunicación del fervor amoroso, del tiempo compartido.

La negación del proyecto narrativo es el triunfo del nihilismo ante alguien que ha dedicado su vida a escribir, quien desde siempre ha codificado los pormenores de la memoria y de la ficción. En cierta forma esta sentencia, es una sentencia de muerte. Pero debe interpretarse de diferentes maneras, una de ellas es la que implica la cancelación o

la culminación del proyecto autobiográfico. La necesidad de contar la vida ha terminado, ahora es necesario seguir viviendo, sin embargo en este presente donde todo anuncia lo irremediable, se nubla el panorama narrativo. El presente es soledad: *"Uno de los pesares de hoy es la soledad, o las soledades, por mejor decirlo."*(pág.54) En un presente donde el ajuste de cuentas enjuicia lo pasado el oficio de escritor es una actividad aislada, no se comparte nada con los otros:

"Hoy no me ve nadie escribir y a nadie le importo como voy en eso, qué he logrado, cuánto me falta para acabar. Esto si es escribir en la soledad, y así seguirá siendo. Lo mismo leer y leer y comerme las lecturas, sin comentarios, sin el gozo de comunicarlas, de inundar con ellas un alma amorosamente gemela. Y lo mismo se da en el ir y venir repasando esta imagen, aquella idea, esta duda, aquella repentina certidumbre. Es estar en los días como cualquier quídam cuyos días no pasarán a la memoria de nadie. Yo no sabía cuan ingrato es ser uno testigo, el único testigo, de lo que uno hace." (Pág.55)

La dimensión de la soledad se manifiesta en la ausencia de alguien que comparta los proyectos, el futuro, la promesa del devenir. El problema de las confesiones de la memoria, de la oculta intensión del proyecto autobiográfico es precisamente el conflicto entre lo finito y lo infinito, la necesidad de trascender por medio del hecho literario. Al autor le preocupa que toda la vida contada desaparezca de la memoria de los otros, sabe de antemano que la verdadera muerte, como argumentaba Borges, es aquella cuando de la memoria de los otros desaparece nuestra imagen. A final de cuentas la producción literaria necesita de lectores, no es un proceso por medio del cual se hace evidente el desahogo o la deconstrucción del yo, sino saber que de la obra literaria se complementa del lector. *"El ser el único testigo de lo que uno hace"* implica precisamente este proceso donde ya la escritura se concibe como un quehacer incompleto sin la presencia del lector. La verdadera debacle de todo proyecto narrativo es eso, la ausencia del otro, no hay proceso comunicativo, no hay respuesta.

La soledad, el cansancio, el desencanto, todo se arrima cuando las promesas y los proyectos se derrumban, hacia el final de la narración se comprende cabalmente la intensión del título de la obra, pues en la decodificación del pasado, en los recovecos de la memoria, en la deconstrucción del yo se intuye ya el desprendimiento y el distanciamiento de la vida, del yo, se habla de sí mismo, en tercera persona: el joven aquel, se despide por fin de la juventud, de la posibilidad de convivir con los otros, del proyecto narrativo.

En todo proceso llevado al extremo se vislumbra al final la figura de la muerte, de la nada, así lo definía Jankélévitch, en las líneas de esta obra se intuye y se desprenden múltiples conclusiones, pero sin alejarnos de la interpretación textual, lo dicho por el autor es implacable y en ningún momento ambiguo. Al describir los ardores del desengaño, de la destrucción de ese jardín secreto y anhelado, la aventura amorosa se pierde por los rigores de lo correcto.

En el último apartado se desborda la continuidad temporal del proyecto narrativo, si hasta el momento había una surte de juegos temporales narrativos donde se intercalaban imágenes de un presente y de un pasado ahora se mezclan en el discurso: *"Que mi historia de amor ella escribiera su visión del amor, lo que vivió, lo que vive en su amor, así como yo escribo que vi, lo que vivo."* (Pág.73) El proyecto narrativo, y no solamente el proyecto autobiográfico, se fincó en la codificación de una historia, de esta historia, la perífrasis del *Cantar de los cantares*, la perfecta alabanza al amor correspondido, la entrega, la unión de dos cuerpos que se anhelan. Sin embargo a diferencia del poema, en la presente narración se desborda hacia el final en el derrumbe. Las expectativas quedan incompletas, fue mas fuerte la imaginación y la invención, que el acto amoroso. Schopenhauer decía que las ilusiones de los jóvenes se desbordan en el fracaso, al saber que lo conseguido no se parece en nada a lo que con tanto anhelo se imaginaban, de ahí que recomendara que no se dejará leer a los adolescentes novelas. El texto de Garibay

parece comprobar la tesis de Schopenhauer, pero a diferencia del alemán, en el presente relato se anuncia algo peor, no es que se hubieran hecho ilusiones mas allá de lo real, lo paradójico radica en que tal oportunidad de coincidir en el espacio y en el tiempo con la persona anhelada, en verdad se presenta, se tiene una oportunidad y esta ocurre tarde o temprano, pero ese instante de comunicación no se sabe aprovechar. La culpa y la mala conciencia, diría Jankélévitch, estropean todo, después de los arrebatos literarios y del recuerdo aventuroso, después del acto sexual y del reconocimiento del cuerpo, después de poseer las delicias del jardín secreto, solo queda entre las manos el arrepentimiento, la incapacidad de valorar el instante, la mala conciencia de sentir que todo aquello no se merecía: *"No había gozado, no había respondido como varón cabal. Mentía. Tenía yo esa sombra de tristeza, no tenía ninguna razón para tenerla."* (pág. 75) En el fondo nunca fue amor correspondido, solo fue una ilusión poética, y aunque se describa el instante como *"el inacabable futuro que teníamos por delante"* la conciencia de la derrota lo derrumba todo. Después viene el interminable padecer la vida, como pesar, como castigo por haber desperdiciado el momento de la epifanía, aquel que se tuvo y se perdió.

¿Y después de este ajuste de cuentas codificado como un relato autobiográfico, en esta búsqueda de la identidad en el palacio de la memoria, de la reafirmación de la discontinuidad en la textura de lo fantástico, qué es lo que se desprende de tales reflexiones? Si el proyecto autobiográfico se destiñe cuando el yo se contempla en un lejano personaje, en una figura irreconocible, entonces las sentencias que encierran toda una vida se dibujan pesimistas. Y si la vida comienza con la evocación de aquella tarde en el escenario teatral la misma se derrumba en un restorán:

"Estábamos en un reservado del restorán, de asientos y respaldos verdes, la mesa era de cristal muy grueso. Y oyendo lo que dijo yo vi debajo de mí un agujero negro, un abismo circular, negro, sin fondo. No sentí piso debajo de mis pies, sentí un horrible desequilibrio, viví sólidamente la emoción de que, de un momento a otro e irremediabilmente, caería en ese abismo. No había ni un soplo de

aire en mis pulmones, no tuve vigor para pronunciar ni una palabra. Pasaron minutos. Ella tomaba el café y fumaba. Yo dije, por fin:

-Por qué.

-Porque no -dijo.

Nos levantamos. Salimos. Todo estaba en tinieblas. La vida era el vómito de un borracho." (Pág.76)

Si anteriormente se codificó esa la iluminación profana de la vida, ahora la descripción atiende a la caída, una caída que recuerda una estadio sin temporalidad, un abismo donde los recursos temporales se suspenden dejando al yo autobiográfico suspendido en este instante, girando alrededor del vacío. La vida ahora no es un canto de hermosura, es la excrecencia, aquello que hastía al cuerpo y regurgita, lo que sobra.

Si las memorias iniciaban recordando el furor de los juegos infantiles, el final de estas no tienen nada de vitalidad. La oscuridad inunda la totalidad del alma, ya no hay recuerdos aventurosos, ya se extinguió la vida enmedio de la finitud. El proyecto autobiográfico ha llegado a su fin, la vida ahora es de otros, pero no del narrador. Se despide del recuerdo aventuroso se hace evidente la intención del título, gana terreno la desesperanza, y la vida linda entre el cielo y el infierno, entre la dicha y la tiniebla.

Conclusión: el sentido del tiempo vivido

La configuración del relato de ficción implica la creación o la recreación del concepto de temporalidad, ya sea como un parámetro concreto para codificar la identidad, como una estratagema para crear un proyecto narrativo o como un ejercicio de memorias encaminado a rescatar el tiempo perdido; de cualquier manera cada una de ellas conlleva una profunda reflexión sobre el tiempo, sobre el tiempo humano, aquel que se pierde y se recupera. Por tanto ¿Qué implica hablar del tiempo perdido? ¿Qué necesidad hay de crear una temporalidad alternativa? ¿Para qué es necesario articular el devastador ajuste de cuentas con el pasado? Una de las reflexiones que se desprenden del esfuerzo de contar el tiempo vivido es la de resistir la muerte, saber que lo vivido es un respaldo contra el avance de la finitud.

La recuperación del pasado implica la afirmación del yo en el presente; en intuir la existencia de la discontinuidad y el peso de la duración. Reflexionar acerca del tiempo es entrever, en los niveles discursivos, los matices del ser. Pensar en el tiempo es pensar en uno mismo, es una reflexión que nos completa, propone las bases para emprender los caminos de la aventura, cualquier aventura, tanto de los proyectos serios como los planes aventurosos.

Comprender el tiempo es comprender que la discontinuidad es el pentagrama donde la cadencia de los instantes ordenan el seguimiento de la existencia. Si algo deja claro la obra de Ricardo Garibay es precisamente esto: en medio del fiasco que resulta la vida, del desorden ordenado de la memoria, hay momentos, pequeños estadios que le dan un sentido ambiguo pero también intenso a la existencia. El recurso de las memorias para contarse la vida, para hacérsela evidente a los ojos del lector, implica volverla a vivir: el pasado aposentado en la memoria discurre nuevamente en el presente a través del

proceso narrativo. La vida se cuenta para saber que se ha vivido, para entender que la temporalidad no se ha disgregado en el fracaso.

Como hemos visto Ricardo Garibay implementa toda una estrategia del recuerdo para acercarse a sí mismo. El proceso autobiográfico se entiende como una búsqueda de identidad pero también, paradójicamente, se transforma en la perfecta sentencia de muerte, ya que el pasado condena las acciones del presente, no permite que el futuro se concrete, el yo se dispersa en el nihilismo.

En las tres obras comentadas encontramos que la temporalidad se representa de diferentes formas, ya sea en la naturaleza del instante, en la codificación de lo fantástico o en la descripción detallada de la aventura amorosa, pero lo que subyace de tales diferencias es que la medida de la temporalidad es la discontinuidad, la constante *ondular* de la existencia, la cual se representa siempre en instantes, amargos, hermosos o fantásticos, los cuales vienen a dispersar o anular la *flecha temporal*; codifican dentro de la totalidad del tiempo, grietas o huecos que permiten el surgimiento del milagro, de aquellos acontecimientos que anuncian los vislumbres de eternidad e infinitud en medio de nuestra condición finita.

Los puntos de vista para acercarse a la naturaleza del pasado son siempre diferentes, unos más comprometidos, otros más distanciados, pero siempre la intensión es “ver” “verse a uno mismo”, saber cómo era el yo, de qué formas se sorteaba el dolor, cómo se fue haciendo la vida. Ya sea desde una perspectiva que recordaba el montaje cinematográfico partiendo de un punto de vista “por detrás”, hasta una mirada comprometida e intensa, inmersa en una visión “con” el pasado. Estas técnicas autobiográficas implicaban un ejercicio narrativo donde el desdoblamiento temporal permitía, dentro de la narración, la coexistencia de diferentes tiempos: una

simultaneidad donde se presentan todas las posibilidades de transformación del ser humano.

La recuperación de los espacios, propios de la niñez, configuraban el jardín secreto, el único lugar posible donde la amargura y la estupidez de los adultos se sorteaba, se hacía menos evidente. El rescate del tiempo perdido también es el rescate de la geografía de la memoria, un continente antes visto pero ignorado en el olvido. Como señalamos la configuración de los espacios cerrados, en contraposición con los espacios abiertos, creaban una topología particular donde la nostalgia granjeaba terreno, y es también el ligar de lo fantástico, ese universo aventuroso donde la imaginación es el concepto ordenador del relato de ficción.

El esfuerzo autobiográfico implica la búsqueda en el pasado de *motivos* para afrontar un presente donde los anuncios de la finitud ya son constantes. El recuerdo que viene a sostener, tanto el ejercicio narrativo como la existencia del narrador, será aquel relacionado con la aventura amorosa, lejano ya de las risas infantiles y de los recursos fantásticos, el bastión de la memoria estará relacionado con la evocación de la aventura amorosa, la cual será el telón de fondo de la descripción de una temporalidad perdida y anhelada, el símbolo de una época cuando la cotidianidad de los trabajos y los días no empañaban el proyecto ni la existencia. Se rescata el valor insustituible del deslumbramiento amoroso, ese instante preciso cuando la vida se convierte en un intermedio donde los parámetros temporales se dislocan y se puede entrever las virtudes de lo eterno en el instante.

Las reflexiones sobre el tiempo vivido se convierten también en apuntes sobre el oficio de escritor. La autobiografía será un discurso que trata de explicar la naturaleza del relato de ficción, no solamente se desentraña un posible sentido de la vida sino también se rescata un *ars narrativa*, donde el autor describe cómo articula sus memorias, cuáles

han sido las implicaciones del acto de escribir, de qué se vale para crear sus personajes. Hablar de la vida implica hablar sobre el oficio de escritor, explicar los mecanismos de la voluntad creadora. Descubrirse a sí mismo implica descubrir las virtudes del relato de ficción, del arte de contar historias. De hecho este es uno de los principales motivos de contar la vida, en diferentes textos el autor confiesa esta intensión, la vida es escribir, por tanto es valido escribir la vida. Sin embargo en el texto *El joven aquel...* se dice lo contrario, y se adelanta un juicio donde el escribir es desdeñado debido a la evocación del momento de la pérdida de la entidad amada, hay una suerte de rechazo por haber gastado la vida en la codificación del relato de ficción. Este rechazo se explica de diversas formas, incluyendo aquella lectura que interpreta el definitivo punto final, no solamente del proyecto autobiográfico, sino de las perspectivas del oficio de escritor.

Bibliografía

Abad Carretero, Luis. *Ninez y filosofía*, El Colegio de México, México, 1978.

– *La filosofía del instante*, El Colegio de México, México, 1975.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona, 1992.

Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, F.C.E., México, 1977.

Benjamin, Walter. *Iluminaciones I*, Taurus, Madrid, 1988.

Bergson, Henri Louis. *Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 1980.

Garibay, Ricardo. *Fiera infancia y otros años*, Lecturas mexicanas, México, 1991.

– *Vamos a la huerta del Toro Toronjil*, Joaquín Mortiz, México, 1994.

– *El joven aquel*, Océano, México, 1997.

Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Taurus, Madrid, 1989.

Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*, Paidós, Buenos Aires, s/f.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Siglo XXI, México, 1995.

Xirau, Ramón. *El tiempo vivido*, Siglo XXI, México, 1993.