

2 y

TESIS DONADA POR
D. G. B. - UNAM

INSTRUCCIONES PARA BEBER UN CALIZ

(La narrativa de Ricardo Garibay:

Tesis para la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas)

por Néhel Koltenluk Krauze

México, 1982

FACULTAD DE LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INSTRUCCIONES PARA BEBER UN CALIZ

Por Ethel Kolteniuk Krauze

(La narrativa de Ricardo Garibay: Tesis para la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas)

INTRODUCCION

Una investigación crítica literaria resulta de muchos modos una creación. Recrear a partir de la obra original, descubrir ángulos, puntos de vista, nuevas perspectivas y relaciones que integren, junto con la creación misma, una obra literariamente indivisible y necesaria. La crítica, según propone Wilde, como parte esencial del espíritu creador. Probablemente ésta sea una de las principales motivaciones para lanzarse a la aventura literaria de una investigación crítica, y sin duda, refleja mi propósito de investigar la obra de Ricardo Garibay.

La creación literaria de Ricardo Garibay presenta características estilísticas muy peculiares dentro de la trayectoria de la literatura mexicana. Su obra resulta de muchos modos desconcertante e imprevista tanto para la crítica como para el consenso literario mexicano y del resto del mundo. Tarea previa para establecer su peculiaridad en el contexto literario mexicano, es establecer sus personales rasgos estilísticos, que es lo que me propongo en esta tesis.

Poco se ha estudiado la literatura de Garibay y es aho-

ra cuando una investigación profesional sobre su obra se ha convertido en una verdadera necesidad, por un lado, para la justa valoración de Garibay como escritor, y por otro, para la incorporación de un importante autor al panorama de la crítica literaria mexicana. Por último, y quizá resulte ser lo más auténtico, para alumbrar mis propias perplejidades sobre la obra de Ricardo Garibay, a quien conozco personal y literariamente, oportunidad que puede ampliar el campo de mi investigación hacia resultados imprevisibles. De ahí el afán por cotejar mis perplejidades con afirmaciones del autor mismo, en la entrevista que forma parte de esta investigación. No se trata de una secuencia lógica entre la voz de Garibay y mis propias proposiciones; se busca un efecto de contigüidad con "el paraguas sobre el quirófano" al modo de Lautreamont. El resultado, el "quién es quién" será trabajo del lector, que también participa creativamente en este empeño.

Entre las características más sobresalientes de la literatura de Garibay encuentro la versatilidad de géneros y técnicas narrativas, que abarca tanto novela, cuento, relato, teatro, ensayo, diálogo, crónica, guión cinematográfico, etc. Asombrosa versatilidad que supone en cada caso diferentes actitudes literarias por parte del escritor, ya que cumpliendo eficazmente con las necesidades de cada género, logra conservar un sello propio, un estilo particular y bien definido que señala precisamente la singularidad del autor donde se advierte una paradójica conjunción entre unidad y diversidad.

Es el estilo literario el aspecto de mayor trascendencia en su obra, y resulta ser también el más sorprendente dentro del ámbito literario mexicano de nuestro tiempo. Es difícil encontrar en este momento a un escritor mexicano tan profundamente preocupado por el estilo como Ricardo Garibay. El objetivo fundamental de mi investigación habrá de enfocarse, pues, hacia el análisis de este estilo.

Beber un Cáliz (Ed. Joaquín Mortiz, 1965, 1980) es una novela autobiográfica en forma de diario personal. José Donoso dice que parece elegía: "tiene algo de poema sin que el autor intente hacer poesía", y que enfrenta imágenes, escenas y diálogos con recursos lingüísticos o estilísticos, tales como enumeraciones o letanías, que no son propiamente novelísticos, porque se trata del escritor adolescente que da parte de su vida, sin poder desprenderse todavía de ella, aunque reconoce que "la obra de Garibay, casi sin esfuerzo, casi sin separarla de la experiencia personal, adquiere una forma sólida, segura, y es posible mirar lo que podría haber sido sólo un documento como una obra literaria". Dice González Casanova que "es el lenguaje la clave para entender el valor de esta obra".

Acaso no es inocencia o juventud literaria, como quiere Donoso, lo que se advierte en la obra, sino la buena ma-
licia del oficio para trabajar literariamente un estilo propio. Que no sea fácil clasificarlo dentro de un género específico, es parte ya del estilo, donde estamos con Casano-

va, destacando el lenguaje como principal artista. La obra es, en efecto, un diario personal, reconocido sin disímulo por el autor, y ha sido trabajado minuciosamente hasta lograr la gran literatura. Ya el itinerario literario de Occidente, sobre todo en el prerromanticismo francés (y aun desde Pascal y Montaigne) Rousseau advierte y exalta la jerarquía de la reflexión filosófica y la elaboración estética del autoanálisis, y especialmente, del ser sufriente, como es nuestro caso.

¿Cómo se ha transformado el material existencial en una obra literaria tan sorprendente y fascinante? El siguiente análisis, a través del estudio del tema, la estructura, la técnica narrativa, el punto de vista, los niveles temporales, el espacio, los personajes y el estilo, tratá de aproximarse a una respuesta.

Le digo: Ricardo Garibay parece definirse en el mundo literario como el escritor acusado de todo: de izquierdista, de derechista, de vendido, de amarillista, de colérico, de denunciar ácidamente las cosas, de burgués, de intelectual, de tener casas y coches, de vestir en fachas, de cobrar por escribir, de elitista, de explotador de boxeadores ¡y hasta de escritor!

Y me responde tentándose lentamente los trigüños bigotes: "la única acusación cierta y realmente terrible es esa que me señala como escritor. Si de tanto se me acusa, supongo que no soy tan insignificante como a veces temo."

Es de cuerpo vasto y macizo, de manos pequeñas y poderosas que siguen los vendavales de la voz. Rostro suavemente maduro; ojos que verdean juvenilmente, inmisericordes. Garibay es su voz, tan caliente como cuando se acongoja o se entusiasma; hachazo cuando pelea. ¿Por qué Garibay provoca fatalmente los extremos, la antipatía o o la devoción?: "de alguna manera en uno de los dos extremos valgo la pena, no sé en cuál de los dos."

¿El mayor elogio como escritor que ha recibido: "en una ocasión una persona muy modesta, de muy modestos alcances, me dijo que se entretenía leyendo una de mis novelas."

¿El que más anhela?: "el que diría ¿qué pasa que a este tío no le dan todos los premios habidos y por haber?"

¿La peor crítica que ha recibido?: "es un montón de críticas que podrían ser una sola donde se me señala como un

escritor superfluo o mentiroso."

¿La más temida?: "la que podría venir de un hombre que valiera la pena y que me dijera que es mentira lo que pienso de mí".

¿Le han afectado?: "mucho, me hacen llorar o sentirme muy bien. Una vez alguien dijo que yo era un escritor cursi y yo siempre he tenido la conciencia de ser todo lo contrario, de ser de mucha sobriedad y de trabajar mis barroquismos con mucha gravedad. Desde entonces me vigilé aún más para evitar toda posible cursilería".

¿Qué le parecen los críticos de la literatura en México?: "normalmente no entienden de literatura."

¿Un escritor les debe o padece por ellos su posible inmortalidad?: "yo creo que nada les debe y nada padece por ellos."

¿Se necesita ser escritor para ser crítico?: "no, se necesita saber un montón de cosas profesoriales, corrientes literarias, figuras de sintaxis, gramática, historia, geografía, lingüística y hasta de filosofía, creo; hay que ser muy sabio para no servir para nada. Ahora he llegado a una conclusión, por fin, a los 58 años de edad, no leer las críticas que se hagan de mis libros. Pienso todavía escribir los que en verdad valdrán la pena. Ese es un consejo que he tomado de casi todos los escritores que han existido en el mundo."

TEMA

Como eje central de la obra se encuentra la agonía y muerte del padre, el drama del hijo, el narrador, "ese adolescente de cuarenta años", como lo llama González Casanova, frente al temor, el odio y el inconfesable amor hacia el anciano que ve derrumbarse ante sus propios ojos. El tema de modo directo o inmediato, o desde un primer nivel, resulta ser los últimos días de la vida del padre, el momento culminante de su muerte y el año que le sucede; meses y días llenos de recuerdos sobre ese momento y donde va dibujándose con más claridad la imagen de la madre, hasta su muerte, muerte sutil, natural, que contrasta sensiblemente con la agonía y la violencia provocadas por la muerte del padre.

La agonía y muerte del padre llenaría casi en su totalidad el tema de la obra. En un segundo nivel, encontramos que el tema de la muerte física del padre se encuentra más bien desplazado hacia la agonía y muerte anímica del personaje narrador, es decir, del hijo, como señala González Casanova "la agonía del padre, su enfermedad y sufrimientos, el horror de sus dolores y de su vida moribunda y de su muerte, todo, es la agonía del hijo, es su dolor, es su muerte. Todo el libro, pues, no es otra cosa que la narración de una tempestad, una tormenta del alma, que al fin se puede completar y objetivar al ver materialmente morir al padre". Lo mismo menciona Augusto Monterroso, "quizá sin proponérselo, Garibay, más que describirla, asume esa muerte, vive esa

muerte, esa larga muerte, esa muerte de varias largas noches, de varios largos días, de innumerables largos minutos, hasta que la muerte casi desentendida del moribundo va depositando en él, en nosotros, sus voraces huevecillos amargos, depositándolos sin prisa, amorosa, fríamente, segura de su seguro contagio".

En este sentido, el tema de la obra ya no es la muerte de Ricardo Garibay, padre, ni la agonía anímica de Ricardo Garibay escritor, sino la muerte en sí misma que llega a convertirse en tema central de la obra, va apoderándose de los personajes de la narración y depositándose en los lectores. La muerte como categoría universal hace que el diario de Garibay rebase su carácter biográfico o documental para convertirse en literatura. A través de lo individual, la muerte del padre del escritor, ha llegado a lo universal, la muerte como condición natural y universal, pero encarnada o presentada a través de hechos, sucesos y personajes particulares. Este hecho constituye ya un proceso novelístico.

Según las categorías estéticas marxistas sobre la literatura, Garibay ha conseguido expresar un conocimiento artístico de la realidad, a través de lo particular, frente a un conocimiento científico, -que se quedaría en lo universal o en leyes generales,- y el conocimiento cotidiano o natural, a través de lo singular o individual, donde se quedaría si no rebasara las fronteras de diario personal: "el contenido en la obra artística debe ser un contenido que preserve, fi-

je y profundice la inmediatez sensible de las formas aparentes, un contenido que renuncie a reproducir la infinitud extensiva del mundo y que oriente su sentido generalizador a la elevación de la singularidad a la particularidad: lo típico como concreta encarnación artística de la particularidad". (Lucaks, George. Prolegómenos para una Estética Marxista, Ed. Grijalbo).

Aplicando lo anterior podemos añadir que el tema, es decir lo universal, resulta ser la experiencia de la muerte, y la anécdota o lo particular, la muerte del padre. En este sentido, y a propósito del contenido, Roland Barthes ha señalado, aunque se trate de dos diferentes métodos y aproximaciones al fenómeno literario, la importancia del aspecto temático: "no se puede comenzar el análisis de un texto sin una primera aproximación semántica (de contenido) sea temática, simbólica o ideológica. El trabajo que queda por hacer consiste en seguir los códigos, en señalar sus términos, esbozar las secuencias, pero también en proponer otros códigos que se perfilan en la perspectiva de los primeros (...) La propuesta del análisis estructural no es la verdad del texto sino su plural; por lo tanto el trabajo no puede consistir en partir de las formas para percibir, esclarecer o formular contenidos, sino por el contrario, disipar, extender, multiplicar, movilizar los primeros contenidos bajo la acción de una ciencia formal". (El Grado Cero de la Escritura y Nuevos Análisis Críticos, "Por Dónde Comenzar", Ed. Siglo XXI, Argentina, 1973).

¿Cómo explica su evolución, desde el primer libro Beber un Cáliz, en 1964, hasta De Luzo y Hambre, el más reciente?:

"no me la explico. Creo que mi afán ha sido siempre apoderarme del fenómeno que estoy describiendo hasta convertirlo en mis palabras, o hasta hacer de mis palabras el hecho mismo. Es una pretensión tan ingenua como enloquecida y es prácticamente blasfematoria. Si he andado algo en este afán, ha sido muy poco. Creo que lo único que tiene la condición humana para existir como tal son las palabras, y que los hechos sin las palabras no tienen significación ninguna, ni siquiera tienen existencia. Creo que las cosas existen porque hay palabras que las designan, que las nombran, o que las califican. En Beber un Cáliz quería yo ir hacia adentro, hasta encontrar el centro mismo del fenómeno. En lo demás, he tratado de calar hacia adentro y hacia los lados, es decir hacia lo ancho. No sé bien a bien qué estoy diciendo. Si partimos no de los hechos, sino de las palabras, iremos encontrando con ellas la vida misma, los fenómenos vitales, los hechos sociales, los secretos personales que se dan en el mundo. Si tenemos el suficiente genio, que yo no lo tengo desde luego, para trabajar las palabras hasta conseguir en ellas una muy honda robustez y un afilamiento muy agudo, pienso, siento fantasiosamente, esto no es nada racional, que esas palabras darán en el centro mismo que buscan definir, (la agonía y la muerte en Beber un Cáliz), a la esencia, perdón por usar esta palabra, llegarán a ser el fenó-

meno mismo."

"Basta que Dios piense para que la cosa sea; por ahí, llevado de una teología rabona o medio fantasmagórica, creo que el escritor puede un día llegar a producir la vida con las palabras. No pretendo que se entienda, se comprenda, ni siquiera que se vea lo que escribo, sino que se viva. Hasta es la arrogancia del dioscecillo en su pedestal de huacales creyendo que de veras va a producir la vida cuando sólo va a hacer un montón de palabras. Hay dos emociones que siempre se dan la mano al escribir: soberbia y humildad. En Beber un Cáliz yo tenía que rescatar a mi padre de su agonía y de su muerte; se supone que en De Lujos y Hambre yo tenía que rescatar a los pobres de su miseria, de su condenación. Qué despropósitos los dos tan grandes, tan ilusos, tan obligadamente condenados al fracaso."

¿Qué lo conmueve más, la tristeza en Beber un Cáliz, o la miseria en De Lujos y Hambre? "personalísimamente la agonía que hay en el primero. Digamos, ya en plena madurez, con 40 años de ejercicio literario, la agonía y la condenación de los pobres. Yo diría que en el primero hay mucho más autenticidad sentimental o emocional, y en el segundo, el más reciente, hay más autenticidad intelectual, el propósito muy deliberado, esto es un defecto, de señalar éticamente algo, de aleccionar, pues, a mi gente, a los que me leen, a mi nación, en caso de que mi libro sea leído suficientemente. Es un defecto revestirse de togas morales, de

admoniciones, de derecho a señalar en los demás o en el mundo lo que está mal, lo que es reprobable, lo que es miserable -insalvable defecto-, porque ¡quién pudiera entregarse a escribir por la pura alegría de escribir y sin más cosas que contar cosas que hagan alegre la vida de los demás".

¿Dónde ama más a su padre, en Beber un Cáliz o en la vida real?: "para poder comenzar a amarlo tuve que escribir el libro. Lo que verdaderamente yo sentía por mi padre era un odio que me llegaba hasta las orejas. El libro, las palabras, me hicieron entenderlo, amarlo".

¿Que fue lo más hermoso y lo más desolador del viaje que hizo por la República Mexicana para escribir De Lujo y Hambre?: "lo más hermoso fue ver los recodos del río Coatzacoalcos donde se levanta el amor en forma de garzas, de pronto. Lo más desolador fue la miseria, la imbecilidad y la desesperanza en todos los lugares de la República, y la imagen específicamente desoladora es una que figura en una página de Tijuana (capítulo del libro), donde se ve el gracioso dibujo del jet que se levanta de algún aeropuerto de los Estados Unidos, y aquel dibujo, aquella graciosa curva es como un altorrelieve en la parda pobreza de los jacales y las llantas y los niños ventrudos y las mujeres agrías y los hombres sin dignidad que estaban pegados a mis ojos, acá, del lado mexicano en Tijuana".

ESTRUCTURA.-

La obra observa una estructura aparentemente lineal desde el punto de vista de la cronología tradicional, marcada incluso por la división prólogo, materia y epílogo, pero dicha clasificación no funciona como tradicionalmente se supone. El prólogo no es una introducción a la materia literaria, al relato en sí mismo: la agonía y muerte del padre, sino que constituye un prólogo a la vida misma del personaje y sus relaciones con el padre. Pero en este sentido concuerda con el género de diario, el prólogo de un diario íntimo que abarca un año de vida del autor, responde a la infancia del mismo. Por otro lado, no se trata de un resumen de la infancia o de la vida total anterior al momento del inicio de la materia, sino de una escena particular, a los seis años de vida del personaje, intercalada con algunos momentos de relato iterativo-durativo sobre la infancia misma, que refuerzan la intención de la escena escogida por el autor para prologar su diario íntimo.

La materia, el centro de la narración, sigue una cronología lineal, marcada por las fechas exactas del momento de la escritura, los hechos van sucediéndose unos a otros, cronológicamente, y van siendo narrados del mismo modo en que los va viviendo el narrador, en este caso, el escritor. "Reconstruir el azar de cada momento, éste y no otro, es aunque por vías diferentes, el objetivo del diario", señalan Borneuf y Ouellet en *La Novela* (Id. Ariel 1975). En vez de tener su sitio definitivo en el espacio y en el tiempo, los hechos y

las cosas tienen el carácter provisional e incierto de lo que aparece de pronto a una conciencia y va a caer en el pasado inmediatamente después. El menor vestigio de algún suceso o el objeto más insignificante pueden trastornar la perspectiva actual y dar un nuevo curso a la vida.

Este tipo de estructura se da hasta el capítulo o parte fechada viernes 8 de junio de 1962, día en que muere el padre. Sin embargo, siendo éste el momento culminante de la obra, no es narrado en su justo lugar cronológico (evidentemente, se trata de un diario). La muerte del padre va a narrarse tiempo después. En ese instante, el 8 de junio de 1962, se suspende la acción, se suspende el relato y resulta ser un momento anticlimático.

Toda la primera parte va en busca de ese momento, la muerte; cuando llega, no se da, de ahí que la segunda mitad de la obra cambie la estructura de la anterior y vaya en constante búsqueda de ese momento climático: la muerte real del padre. Es en la segunda parte cuando el clímax se da, y varias veces y de diferente manera, casi cada viernes posterior al viernes de la muerte. A partir de entonces, la estructura se irá volviendo más compleja, regresando continuamente al día de la muerte marcado por las fechas de los sucesivos viernes, donde cíclicamente, pero de diferentes formas, se irá reviviendo y ahora sí, describiendo, el momento de la muerte del padre. También se intercalan escenas del pasado, reflexiones, etc., dentro de la composición de la obra. Ve-

mos que de la narración principal van aflorando narraciones secundarias sobre la vida de la madre y del padre principalmente, y se da una "alternancia" de estas historias con la historia principal, como señalaría Todorov. Así, en la segunda parte, el personaje de la madre va cobrando gradualmente mayor importancia dentro de la estructura hasta convertirse, a su muerte, en tema central del epílogo.

La materia se divide en dos partes: antes y después del 8 de junio de 1962. La primera es lineal, la segunda cíclica; en la primera se narra, se cuentan hechos, en la segunda se vuelve sobre ellos, se describen nuevamente de diferentes maneras, se "trabaja" sobre ellos. Con otras palabras, en la primera parte se "cuenta", en la segunda, se "canta" el hecho de la muerte del padre, que de antemano sabemos que va a ocurrir, porque el autor lo dice desde las primeras páginas, él mismo lo sabe como personaje. De hecho, no hay intriga, no hay acción tampoco en la novela, no sucede nada exteriormente, sino en el ánimo del personaje y eso es lo que cuenta. De ahí que haya sido comparada con una elegía y difícilmente sea clasificable como novela desde el punto de vista clásico.

Con respecto al problema de la narración y su composición hay que advertir, como señalan Bourneuf y Ouellet, que "la novela fue y sigue siendo percibida, en principio, como una historia, término que correspondería a lo que Aristóteles llamaba fábula. Para que haya una historia y para que

ésta sea inteligible hace falta introducir una organización elemental en ese "conjunto" de acciones realizadas, siendo la organización cronológica la más simple (...), siempre sucesión de acciones cada una de las cuales parece autónoma, pero entre las que el autor debe establecer relaciones lógicas, siendo las más frecuentes la de la causalidad. (...)

El esquema narrativo en bruto es ya una intriga en la que existen en potencia multiplicidad de episodios e incidentes que constituyen unidades narrativas de dimensiones variables, las más pequeñas de las cuales reciben el nombre de motivos. (...) Estas diferentes células, que deben ser relacionadas las unas con las otras para que la narración sea coherente, tienen necesidad de un principio de unidad general que asegure su progresión, su movimiento, que les dé una orientación: la acción. (...) El novelista no debe tan solo relacionar los episodios sino animar unos personajes, descubrir su cuadro espacial y el tiempo en que se desarrolla la narración, a la que incluso debe proveer de una filosofía, elementos todos que vienen a fundirse en la acción. Es preciso disponerlos en la proporción adecuada, hacer de lo dispar un todo armonioso. La composición, elemento estructural, responde a esta preocupación estética, tanto como el ritmo, que asegura el desarrollo de la narración, de su "tiempo" característico igualmente tributario del efecto que se busca producir." (Id.)

En este caso, podemos encontrar que "la intriga" se

encuentra presentada en dos niveles. Por un lado ciertos críticos, entre ellos R. S. Crane, distinguen las intrigas de acción, las psicológicas y las filosóficas, según predominara uno u otro de estos elementos. En el primer caso el cambio se produce en la situación del personaje, provocado por su carácter y su manera de pensar; en el segundo, es su carácter moral lo que se transforma bajo la influencia de la acción; en el tercero, su manera de pensar y sus sentimientos se ven modificados por el carácter y la acción.

Estas categorías orientan la concepción de la intriga hacia dos polos; aventura y psicología. Con esta óptica, la intriga depende de una relación entre la situación externa y la interna de los personajes. Así, en un primer nivel, se trata de una intriga psicológica, donde la acción va a influir y transformar al personaje interiormente. La muerte del padre es la acción inminente, la intriga así entendida, va desarrollándose dentro del personaje narrador en relación directa al desarrollo de la acción.

Los diferentes métodos de análisis, el de Souriau o los de los estructuralistas, demuestran que la intriga en tanto que encadenamiento de hechos, estriba en la presencia de una tensión interna entre estos hechos que debe ser creada desde el principio de la narración, entretenida durante su desarrollo y establecida su solución en el desenlace. La intensidad y la fuerza variarán según los objetivos estéticos del novelista, desde la tensión apenas sensible en una intriga

que sólo servirá de hilo conductor, hasta una crisis siempre inminente que se eleva hacia su paroxismo.

Si se sitúan sobre una gráfica los puntos de la narración en que la tensión crece por la llegada de un personaje nuevo, por un suceso de grandes consecuencias, la amenaza de un peligro, un conflicto o un acto brutal, y los momentos en que esta tensión se relaja por el paso de un lapso vacío o la intervención de factores que podrán dar una solución al conflicto, la "curva dramática" obtenida presentará un perfil muy variable: línea que tenderá a la horizontal con ligeras prominencias o bien línea quebrada en la que alternan simas y cimas muy acentuadas.

Así, en un segundo nivel, encontramos que la intriga se crea a partir de una tensión interna entre los "hechos psicológicos" del personaje y se presenta desde el principio de la narración, desde la primera página de la materia: "¿Qué indecisión es ésta, qué clase de indecisión es ésta?" (pag. 15) y va a desarrollarse hasta la mitad de la obra marcada con la fecha 8 de junio de 1962 en una línea o curva dramática ascendente con ligeras prominencias. A partir de ahí, la curva presentará un perfil muy variable, cimas y simas que corresponden a las sucesivas descripciones del momento de la muerte del padre.

Esto nos remite directamente al método de análisis de Barthes que supone que la concordancia entre el principio y el final aparece como una prueba de coherencia en la cons-

trucción de la narración: "Establecer en primer lugar los dos conjuntos-límite, inicial y terminal, después explorar por qué vías, mediante qué transformaciones, qué movilizaciones, el segundo se acerca al primero o se separa de él: hace falta, en suma, definir el paso de un equilibrio a otro, atravesar "la caja negra"." (id.) En Beber un Cáliz el centro de la intriga como ya dijimos, se encuentra desde las primeras frases de la primera página de la materia, ahí se concentra todo lo que irá desarrollándose a lo largo de la obra. Prácticamente no hay final, es decir, el código que se marca al principio no concluye al final de la obra, sino al final de la primera parte, marcada con la fecha 3 de junio de 1962: el momento de la muerte del padre. La segunda parte podría constituir la novela de la primera parte, que termina también del mismo modo, con la descripción de la muerte del padre, fechada simplemente "en junio".

Cada parte, pues, cumple con su propio código o equilibrio entre principio y final que señala Barthes, ya que la segunda parte se inicia y se anuncia a partir de la muerte del padre, y termina al revés de la primera parte, con el momento de la muerte. Si consideramos dos estructuras o dos "novelas" dentro de una misma, podemos observar que la primera transcurre hacia adelante, antes de, hasta la muerte; la segunda, al revés: después de, hasta la muerte. Esta forma de composición imprime en la obra múltiples perspectivas y le confiere además una unidad, al permitir

mostrar una visión totalizadora del fenómeno que se propone: la muerte.

Ahora bien, si la tensión psicológica, la intriga interna, se encuentran en las primeras páginas del libro, si el argumento en sí y la acción -centrada en la muerte- se han anunciado ya, ¿qué sostiene el desarrollo de la obra? Seguramente su sustento se encuentra en el desarrollo de esa tensión psicológica, en su estructura variada, pero más aún en el estilo, en el lenguaje que emplea Garibay para dar forma a todo ello. Así como lo ha señalado González Casanova, "el lenguaje es la clave para entender el valor de esta obra". Este punto será tratado particularmente más adelante.

El elemento temático, que es la muerte, es un importante elemento estructurante. Es la presencia de la muerte la que explica el tipo de estructura y la condiciona. Se anuncia la muerte, avanza, sobreviene el encuentro eludido y el rompimiento de los tiempos. Deja de ser historia para convertirse en mito. La organización lineal se cancela y da lugar a una circular, donde el encuentro con la muerte, eludido en el plano de la historia, se revive cíclicamente en el plano del mito. Se advierte la gradual intrusión del tiempo de la muerte en el tiempo de la vida. El tiempo de la muerte es un no tiempo: el estar sucediendo. De ahí la eficacia de la estructura que se marca de viernes a viernes. De ahí también la unidad que se consigue entre forma y estructura, que supone ya una clara posición literaria.

¿Quién resulta más mexicano, el campesino o el político?: "el campesino padece serlo, y el político medra siéndolo. Yo me quedo con la mexicanidad del campesino, porque la del político no tiene ningún remedio."

Jorge Saldaña dijo en su programa de televisión que De Lujó y Hambre es un libro para políticos ¿no se hubiera ahorrado la campaña política con este libro, sería suficiente para conocer la realidad del país?: "en términos generales, sí, en la medida en que un libro, si es escrito honestamente y con cierta dosis de lucidez, muestra un panorama irrefutable, irreversible lo que es el país, de lo que es la patria, de lo que son sus muchedumbres. Creo que es un buen libro para políticos, que los políticos harían bien en leerlo como harían bien en leer cualquier libro que trate con buena fe los problemas del país, porque se ahorrarían mucho tiempo de muchas mentiras, y muchas frases vanas de las que está poblada la pobre sintaxis política nacional. Pero los políticos no leen mi libro, por supuesto."

¿Qué atributos pediría en un candidato a la Presidencia: "dos imposible de encontrar en ninguno: primero y antes que nada, devolver a las palabras su recto sentido. Esto lo llevaría a usar sólo las palabras necesarias para decir la verdad del país que va a gobernar; y otra, comprometerse desde dentro del alca, desde dentro de su persona, a cumplir cada una de sus palabras. Esto, dado la política mexicana, es imposible."

¿Con qué lo convencería el candidato?: "si me hiciera ver el país, la nación, como la acumulación de vergüenzas que hemos construido, si me hiciera ver la manera democrática imperiosa para anular esa vergüenza. Lo que yo y toda la gente en este país le estamos pidiendo a un sistema exangüe ya, es primero la verdad en las palabras, y segundo, la disposición veraz, siguiendo la verdad de las palabras, para cumplirlas."

¿Cuáles deberían ser las primeras acciones del Presidente?: "la primera acción la menciona Alfonso Reyes, cuando dice que preguntado Lao Tse por el soberano, cuál debería ser la primera acción del soberano, Lao Tse contestó: devolver a las palabras su recto sentido. Desde mi condición de escritor es lo más urgente. Y sería un acto de gobierno de mucha trascendencia. Mientras las palabras no signifiquen lo que significan de modo natural, la demagogia, la corrupción, la mentira pública y privada campearán en todos los órdenes de la vida pública y privada de nuestra nación. No se habla en balde, el diccionario no es algo que deba arrunbarse en un rincón, no se dispone de un lenguaje inocuamente. El lenguaje es lo más grave y lo más delicado que tenemos los humanos. La realidad que se señala con palabras veraces es de algún modo fácilmente mejorable. Si no, esa realidad es como un círculo infernal incapaz de cambiar, que no puede borrarse de los días de la nación que

ninguna arma al alcance de los gobernantes".

¿Cuál es la frase, rectamente usada, para definir nuestro país?: "aquella tremenda que encontró a los ocho días de haber llegado a México el poeta Evtuchenko: México es una dictadura paternalista suavizada por la corrupción. De lo más certero que se ha dicho. Por el mal uso de las palabras se cometen realidades enteramente inexplicables. Pensemos en las peregrinaciones de obreros o de campesinos hasta la Presidencia de la República, para dar gracias al Presidente por haber hecho tal o cual obra, por haber ordenado tal o cual mejora ¿cómo es posible que obreros y campesinos peregrinen en un país para darle gracias a un mandatario que sólo es mandatario? Entendamos, no es mandante, obedece el mandato de la mayoría de la nación. ¿Cómo es posible que ya no se tenga conciencia en nuestro país de que el Presidente es un servidor de la nación, el siervo de la nación del que habló José María Morelos y Pavón, el servidor, el criado, el mandadero de la nación? Su enorme dignidad le viene de ser el sirviente de 76 millones de mexicanos, no un benefactor, ni un padre, ni un dictador, ni un rey al cual se le deban dar las gracias por el cumplimiento de sus obligaciones. Por no usar las palabras debidamente, el presidente del Congreso, el día del Informe, olvida o hasta ignora que en ese momento es el ciudadano más importante de la nación, porque está representando a 76 millones de mexicanos para aplaudir o reprobar o hacer la crítica de lo dicho por el Presidente,

para estar de acuerdo o en desacuerdo, y por medio personal, se dedica a loar al Presidente, lo exalta, lo festeja, lanza ditirambos que lo convierten en algo muy cercano al superhombre. La nación queda, en el mundo de la inteligencia, agríamente desabrida, y en el mundo de la ciudadanía común, simplemente indiferente. La rectitud en las palabras encauzará, obligadamente, las acciones legítimas".

¿El PSUM está usando rectamente las palabras para definir a la nación?: "sí en mucho de lo que dicen; no en algunas de las principales expresiones en las que han venido a ampararse a fin de cuentas. No es el símbolo de la hoz y el martillo para representar un partido mexicano, no es el uso de la Internacional como himno junto al himno mexicano. Si usan esos símbolos, no creo que vayan a derechas, no creo que verdaderamente puedan triunfar. Y aun si siquiera que deban triunfar, por desgracia. El PSUM llegó a ser como coalición de las izquierdas la gran esperanza de todos los mexicanos, cuando menos de los bien nacidos, y creo que ha resbalado, derrapado en especies pequeñas de muy poca valía, de muy poca autenticidad. Resulta muy difícil de inaugurar la hoz, el martillo y la Internacional en la Cámara de Diputados de la nación mexicana. Resulta muy difícil aceptar un coloniaje espiritual que forzosamente nos quitaría prestancia nacional. Este momento, por desgracia, vuelve a ser el de las nacionalidades en el mundo. La terrible frase de Castro "Patria o muerte" es ahora vigente como

nunca, sobre todo para nosotros, que vivimos cerca del imperio norteamericano que tiene casi todo para reducirnos a casi nada".

TÉCNICA NARRATIVA.-

Analizando los diferentes aspectos de la técnica narrativa, su frecuencia y las relaciones que guardan con los demás niveles narrativos (punto de vista, tiempo, etc.) podremos encontrar algunos de los rasgos que conforman el estilo de Garibay.

La técnica narrativa se encuentra muy relacionada en Bebé un Cáliz con el punto de vista. Recordemos que se trata de una obra autobiográfica narrada en primera persona. Si relacionamos ambos aspectos podemos formar un esquema sintético general que sería el siguiente:

<u>Técnica narrativa</u>	<u>Punto de vista</u>
-relato reflexivo	-autor
-resumen	-narrador
-descripción	-narrador
-relato escénico o escenas	-protagonista
-monólogo interior	-protagonista
-relato iterativo-durativo en tiempo presente	-autor
-en tiempo pasado	-narrador

Es decir, el punto de vista que gramaticalmente sería uno en esta obra (primera persona del singular), de hecho se encuentra desdoblado o "matizado" en tres niveles: autor, narrador y protagonista. Cada uno de ellos cumple una función específica dentro del relato, como lo detallaremos más detalladamente en un capítulo especial, y correspondiendo a los

a las diversas técnicas narrativas empleadas por el autor según el esquema anteriormente expuesto.

Técnicamente la obra se encuentra presentada por capítulos que corresponden a las fechas del diario. El primer capítulo fechado el 28 de mayo de 1968 se compone de monólogos interiores, descripciones, reflexiones y resúmenes también llamados relatos sumarios. El segundo capítulo se subdivide en dos apartados fechados igualmente 3 de junio de 1962; la primera parte consta de relato iterativo-durativo, pseudo-iterativo o pseudoescénico, es decir, no se llega a formar propiamente una escena sino que se escenifica a manera de ejemplo, una acción que ha ocurrido repetidas veces, con matices diferentes cada vez. También encontramos escenas y relatos escénicos. El segundo apartado consta de un pequeño monólogo interior.

Estas diferentes técnicas mezcladas en los primeros dos capítulos, van a organizarse a partir del tercero y a relacionarse directamente con el punto de vista, de la siguiente manera: El 7 de junio de 1962 se encuentra subdividido en nueve apartados; cada uno de ellos emplea una técnica diferente y un punto de vista específico. A partir de esta multiplicidad se permite ofrecer una visión más amplia, "expandida", podríamos decir, del fenómeno o clímax que se aproxima, la muerte del padre. Cada apartado presenta un ángulo discreto:

1. relato iterativo-durativo que corresponde al punto de vista del narrador, enseguida un relato sumario igualmente de narrador, descripciones del narrador y al final un pequeño relato pseudoescénico que corresponde al protagonista. Podemos observar que este apartado presenta en mayor medida la visión del narrador.

Ejemplos:

relato iterativo-narrador: "En esta pieza que da al occidente, a la calle sin gracia "de los pinos", calle de camiones, sol y polvo y gente desastrada, estuvo hace muchos años la sala: de muebles de bejuco, de alfombra floreada, de aire encerrado siempre y entrada prohibida. Veíamos su penumbra a través de los vidrios, y les decíamos a los niños del corral: -Vengan, vamos a ver la sala..." (p. 30).

relato-sumario-narrador: "No mucho tiempo después se llevaron de aquí la cama grande, de latón dorado, a la recámara de enmedio, y metieron otra, alta y angosta, para mi hermano y para mí. (...) Luego crecieron mis hermanos y volvió la sala, vinieron muebles anchos y enanos, de medio uso, lámpara comprada en el Monte de Piedad y casi inservible, y tapete en el umbral." (p. 31).

descripciones-narrador: "aquí: torcida la nariz, achicada la cabeza, rígidas ya las piernas, parte de los brazos y una extensa porción de la columna vertebral, rígido el vientre, al lerta, caída y hundida la boca y arrugado el

labio inferior, humilde el bigote y lagañosa el agua de los ojos, y cansancio inmenso en los ojos..." (p. 34, 35)

relato pseudoescénico-protagonista: "Así está mi padre. Así estamos. No trabajamos, no vamos y venimos, no vemos gentes, nuestros negocios están suspendidos. Pasamos las horas y las noches disparándonos hacia la pieza porque: "Ya, se muere, se muere, ya...!", y regresando a caminar por el resto de la casa, a mirarnos, áridos, sin palabras, a recostarnos, a tomar café, a esperar de nuevo." (P. 25, 36).

2. este apartado es una reflexión que corresponde al punto de vista del autor: "El dolor ha trabajado sobre este cuerpo hasta secarle la carne, untarlo a los huesos la piel y hacer de los huesos algo extraordinariamente pesado (...) a este cuerpo que es la habitación de la Gracia, del trabajo de la Redención desde hace veinticinco años interrumpido, cuerpo con el Cuerpo de Jesucristo que ha estado prometiendo hacerlo Suyo desde el principio de los tiempos..." (p. 37).
3. monólogo interior que nos da la visión del protagonista: "No tenemos dinero. Mi hermano anda en lo del Banco. A ver qué sale de eso. Mis hermanas no pueden ayudar ahora. (...) Yo debí pagar desde el lunes las letras de este mes: a la Financiera, a la agencia de coches, al abogado Pulano, a la casa Mengana, al cobrador Zeta..." (p. 38)
4. escena que presenta al protagonista: la discusión con el

padre Velázquez. (p. 39 a 44).

5. este apartado consta de una nota o apéndice que funciona como conclusión o brevísimos resumen de la escena anterior. (p. 45).
6. relato iterativo-durativo desde el punto de vista del narrador intercalado con lenguaje directo que marca la voz del personaje de la madre. Es importante señalar que cuando el autor utiliza el lenguaje directo no establece propiamente diálogos sino sólo pequeños parlamentos casi siempre sin respuesta que funcionan únicamente para hacer escuchar la voz de los diferentes personajes que intervienen en la narración y además, marca un cambio de ritmo para equilibrar los otros tipos de relato, resumen, iterativo o monólogo.

Ejemplos:

relato-iterativo-durativo-narrador: "Suponíamos que ella, que como puede trabajar sin parar, ciega, tambaleante, acribillada de pestecillos que el dolor desata en sus ojos -ardores, picaduras, lijas en sus ojos que con las manos se abre enérgicamente para trabajar aprisa o para verlo bien, de cerca- no se daba cuenta de nada..." (p.46)

lenguaje directo que marca la voz del personaje: "Me llevé aparte, al saguán; me dijo: -Una cajita modesta, no piensen en lujos, no hay para eso, no tienen ustedes, una cosa sencilla, una cajita como ésta." (id.).

7. monólogo interior del protagonista: "Estaba yo pensando:

Es mi padre. Tiene que bendecirme. Cómo. Cómo le digo. Cómo se lo pido. Y estamos solos." Sentía vergüenza, o, cuando menos, mucho malestar por estar en ese trance, por haberme tropezado con semejante ocurrencia. Como enjambre de moscas zumbaban en la pieza cien viejas burlas sobre hijos que piden la bendición..." (p. 47)

8. descripción del narrador: "Lleva veinticuatro horas justas sumido en algo como sueño y con la boca abierta y en una única postura (...) Veinticuatro horas respirando apenas (y desde la mañana los ojos de par en par), exhalando el aliento atroz de la agonía en el que se anuncian, tropiezo, se esfuman con fuerza de eco lejanísimo, esbozos de palabras, de quejas, de protestas." (p. 49).
9. relato escénico: desde el presente se van desencadenando escenas retrospectivas del pasado, ahí aparece el protagonista, y se intercalan con pasajes en iterativo-durativo y con sumarios, donde surge el narrador.

Ejemplos:

relato escénico-protagonista: "Llamé al hijo mayor y lo bendije: el hijo mayor le llevaba la mano, se bendecía con ella. Y llamé a la hija mayor y la bendije, y lo mismo. Y recordé que el día anterior había bendecido al menor. Y no me llamó a mí, sino que movió unos tres milímetros las dos manos..." (p. 50).

escenas breves retrospectivas: "Pero tal vez, él, cuando dice "Ya me voy", está viviendo una mañana de tantas en

que dijo: "Ya me voy" y salió para el trabajo; o yendo al caballo dice a sus amigos "Ya me voy", y montando les dice "Ya vámonos" porque desde que empezaron quedaron en ir a acabar la borrachera en algún pueblo vecino: baile, muchachas, risas, urgencias; o le dico "Ya me voy" a su madre en la puerta, y está saliendo de su casa, creo que en Tacubaya, con su botella de café y sus dos piezas de pan, al gimnasio que lo convirtió en atleta hambriento (...). -Nos tenían en jaulas, de diez en diez, y un jefe vigilando. Güeros todos ellos colorados, biliosos; se paseaban como capataces los malvados entre las jaulas..." (p. 53 a 56).

relato iterativo-durativo-narrador: "Trabajaba, pues, la mañana y la tarde. Y nadie más trabajaba en su casa. Y de su sueldo, cómicamente pequeño, vivían todos..." (p. 55)

sumario-narrador: "la madre murió después de agonizar diez días hace veintidós años; Jaime se mató hace treinta y dos y Salvador murió de un derrame cerebral, hace ocho. Salvador estaba borracho desde los quince años de edad..." (p. 56).

Podemos observar que conforme avanza la línea cronológica de la acción, el tiempo de la narración ha ido expandiéndose: un apartado para el 28 de mayo de 1962, dos para el 3 de junio de 1962 y nueve para el 7 de junio de 1962. El tiempo objetivo que se ha ido "expandiendo" en relación a la proximidad del clímax, como hemos visto, se expande aún más en los once apartados que constituyen el día 8 de junio de 1962,

día de la muerte del padre. Garibay ha ido relajando la velocidad externa de su relato para darle mayor amplitud interna a los sucesos. Lo dicho para el día 7 se repite con mayor énfasis en el caso del día 8: utiliza diferentes técnicas que van marcando el ritmo de la obra, y además, anuncia con un título casi cada capítulo, con lo que insiste en el cambio de técnica, y por consiguiente, como hemos visto, el cambio de punto de vista y de tiempo.

8 de junio de 1962

1. en el primer apartado hay varios cambios de técnica y punto de vista, es decir, el ritmo comienza a acelerarse: descripción, evocadora-narrador: "Oh ese hombre popular, de caries descaradas, de estómago triturador de alimentos feroces, de pies duros de mugre, de oficio basurero..." (p. 60).

escena-protagonista: "Los mayores están comiendo: risas, voces, cucharas, sillas que se remueven bruscamente (...) Me dice mi padre: -Ya me voy..." (p. 60, 61).

relato escénico protagonista: "El enfermo queda agotado, se duerme unos segundos. Pero reúne fuerzas, y junta poco a poco los labios otra vez..." (p. 61).

reflexión-autor: "Y es que la bienaventuranza se conquista aquí abajo, desde aquí abajo, a fuerza de uno mismo; y él la está conquistando (...) La bienaventuranza para el moribundo está asegurada; pero éste debe trabajar, alcanzarla, remontar la agria cuesta del dolor." (p. 63)

2. iterativo-durativo-narrador: "Por abril o marzo todavía, una mañana cedía la enfermedad. Entonces iba al templo..." (p. 65).

escena-protagonista: (p. 66) (por razones prácticas evitaré reproducir íntegramente todos los ejemplos).

reflexión-autor: "Yo he visto la sueca de la desesperanza: es blanda y como soplo de ceniza..." (p. 67).

escena-protagonista, que ejemplifica la reflexión anterior: "Una vez, por ejemplo, pudo respirar. Entre un momento y otro cerró la boca y se puso a respirar con las narices..." (p. 68).

monólogo interior, esta vez, correspondiente al autor, es decir, desde el punto de vista del personaje como escritor: "Pero el lenguaje es tonto, lento, necesita de las palabras, una a una para decir lo que quiero, para dibujar lo que vi de sopetón y que duró lo que duró mi estopor, súbito e instantáneo." (p. 69). Podemos observar que en un momento dado han comenzado a conjugarse dos niveles: el personaje narrador y el escritor dentro de la técnica del monólogo interior.

3. A partir del tercer apartado se registra un cambio de ritmo. En contraste con los dos primeros, que incluían diversas técnicas y cambios de punto de vista, los apartados 3, 4, 5 y 6 poseen un título específico que anuncia el empleo de una técnica y punto de vista específicos también para cada uno de ellos. Al tiempo vuelve a expandirse y estos apartados funcionan como una pausa, un respiro

para ver más ampliamente, más hondamente el fenómeno, en contraste con el ritmo acelerado de acción simultánea de los primeros apartados y de los posteriores. Este apartado tercero se titula "La Lámpara" y es una descripción del narrador (p. 71). Es la descripción, como su nombre lo indica, de una lámpara; primero de todas las lámparas, del concepto lámpara en todas sus posibles acepciones para después concretarse en la lámpara del cuarto del padre agonizante.

4. "Uno de los Umbrales": escena-protagonista (p. 73)
5. "Diálogo": escena-protagonista (p. 75).
6. "Pregunta": reflexión-autor (p. 77).
7. A partir del apartado siete terminan los títulos y vuelve a marcarse la fecha del capítulo: Viernes 8 de junio de 1962. Se repite el brusco cambio de técnicas y puntos de vista con mayor énfasis aún que en los dos primeros apartados. Comienza con una descripción que responde tanto al punto de vista del autor, del narrador y del protagonista, podemos advertir que las relaciones antes mencionadas entre la técnica y el punto de vista comienzan a mezclarse en la medida de la proximidad del clímax: "Estoy escribiendo a los pies de la cama y veo su rostro a poco más de un metro de distancia..." (p. 78) Es decir, percibimos al que vive en ese momento, el que narra lo que ve y además, el que lo escribe. Inseguida encontramos una escena-protagonista (p. 79)

relato escénico: varias pseudoescenas encadenadas que intercalan lenguaje directo para escuchar la voz de la madre— aquí se conjugan el narrador y el protagonista (p. 79 a 82).

En la página 82 encontramos una escena, última del bloque de escenas que acabamos de mencionar, que se repite varias veces con diferentes técnicas:

- a. escena-protagonista.
- b. monólogo interior-protagonista.
- c. diálogo-protagonista (este diálogo no funciona más que como cambio de técnica, ya que los personajes no se diferencian ni especifican; este pasaje cambia el ritmo del relato por su técnica, únicamente).
- d. relato sumario-narrador.
- e. monólogo interior-protagonista.

Hemos visto en este apartado que los cambios bruscos del principio cobran forma o ritmo propio a partir de la página 82 (el autor va encontrando su propio ritmo), donde un mismo hecho se presenta repetidas veces con diferentes técnicas y puntos de vista.

8. descripción-narrador (p. 86)
9. relato escénico-protagonista (p. 87).
10. escena-protagonista (p. 88). Este apartado está marcado con la precisión exacta de la fecha y la hora: 8 de junio. La 1. a.m. (realmente es ya 9 de junio). Resultan importantes estas precisiones de tiempo, ya que por otro lado, el autor ha necesitado mayor amplitud: más tiempo lite-

rario para atrapar el fenómeno que persigue desde diferentes niveles, y lo ha conseguido eficazmente expandiendo el tiempo objetivo de la narración.

11. Este último apartado fechado igualmente como Las 3 de la mañana del 9 de junio, se incluye, de hecho, dentro del día 8, como el autor, narrador y protagonista mismo lo señala. Consta de tres cambios:

escena-protagonista
descripción-narrador
reflexión-autor

Así, en este último apartado se conjugan las tres técnicas que se relacionan con los tres niveles de punto de vista narrativo de la obra. Este "clímax" narrativo o técnico concuerda también con el clímax temático o de fondo: la muerte del padre, y termina también el ritmo ascendente lineal en cuanto a la estructura, es decir, termina estructuralmente hablando, la primera parte de la obra.

La segunda parte se inicia una semana después, exactamente, un viernes después al viernes de la muerte y marca el comienzo de un nuevo proceso narrativo para relatar los mismos hechos. El primer capítulo: Viernes 15 de junio de 1962 se subdivide en tres apartados:

1. -después de un monólogo interior del protagonista, intercalado con una reflexión del autor, los tres niveles conjugados: autor, narrador y protagonista anuncian la segunda parte de la obra: "He de volver, a coup de

lugar he de volver a esa noche (p. 92) es decir, he de volver a vivir como protagonista, a narrar como narrador y a reescribir como escritor.

-relato escénico del protagonista: el entierro del padre (p. 92).

-se repite lo mismo, pero ahora como una descripción emotiva del narrador que funciona al mismo tiempo como monólogo interior del protagonista (es importante observar que las fronteras entre los tres niveles narrativos van desdibujándose en esta segunda parte): "Oh la frente, los hundidos párpados, la ancha línea sombría de las cejas. Al sol del domingo, sólo un momento, y cerraron la caja, y no volverá a ver a mi padre mientras viva, mientras yo viva." (p. 93).

2. -Al principio, el autor-narrador vuelve a anunciar: "A esta hora -son alrededor de las ocho de la noche- ¿qué pasaba? ¿qué sucedía a esta hora?" (p. 94).

-sigue una descripción del narrador en presente, refiriéndose al pasado, al momento de la muerte, que se repite intercalado con un monólogo interior del protagonista. Este va convirtiéndose a su vez en autor, es decir, va siendo consciente de su material existencial como material literario. Ya hay un lenguaje poético más evidente, o intencional recursos estilísticos, onomatopéyas, repeticiones de palabras y una concordancia entre fondo y forma: jugar con el ritmo del lenguaje, el rit-

mo de la respiración del agonizante. (p. 94).

-remitiéndose constantemente a lo escrito, da precisiones de tiempo y lugar: "Me quedé con mi padre y escribí eso de las tres de la mañana, él dijo eso que puse..." (p. 97), introduce un relato escénico del protagonista para narrar el momento de la muerte del padre, que en realidad no había sido descrito minuciosamente en la primera parte (p. 97 a 106).

3. El tercer y último apartado del capítulo viernes 15 de junio presenta un monólogo interior del protagonista sobre la muerte del padre. (p. 107).

El segundo capítulo de la segunda parte lleva la fecha domingo 8 de julio y se encuentra a su vez dividido en dos apartados:

- monólogo interior que corresponde al punto de vista del protagonista como escritor (se van conjugando los niveles, como ya hemos visto en esta segunda parte): "Han pasado los viernes y no he tenido el coraje de sentarme a escribir. Amanece los viernes y me digo: "Este es el día", y en el paso de las horas me asalta una desazón, una angustia, de pronto. Al empezar la noche hago cuanto puedo por no acordarme de él..." (p. 108).

- monólogo interior correspondiente al protagonista, esta vez, como narrador: "Iban al cementerio. No quise acompañarlos, igual que los tres domingos anteriores. Han de ser las once de la mañana. Su tumba, que no conozco,

estará seguramente con algunas flores, recién regada su oscura tierra, apacible, apacible el manso viento de esta mañana..." (p. 109).

El siguiente capítulo, fechado en julio 21 se divide también en dos apartados:

-reflexión del autor que va convirtiéndose en monólogo interior como protagonista (el procedimiento inverso al anteriormente mencionado): "La Gracia reposa mientras la tristeza trabaja. Hasta que aparezca la Gracia en su tarea, la tristeza gobernará el ilimitado espacio donde yerran las miradas de mi padre, el ilimitado espacio de su memoria, de su entendimiento y de su voluntad; espacio ilimitado para la tristeza (...). Sé que tiempo después de esto podrá rezar y llorar, entender la muerte de mi padre, sus dolores santificantes (...) tiempo después, digo, porque ahora estoy hinchado de frases." (p. 111, 112).

-relato escénico-narrador: se repite una pequeña escena sobre el momento de la agonía. (p. 113).

Las fronteras que se habían señalado entre técnica y punto de vista para la primera parte, ahora parecen más complejas en la medida en que la distancia sincrónica entre la muerte física y su descripción va agrandándose, y el núcleo central de la obra va dejando de ser la muerte real, para convertirse en "lo literario". Así, el siguiente capítulo fechado agosto 16, 1962 viernes, resulta ser una descripción poética sobre el padre muerto, donde advertimos que el

narrador está ya consciente de su papel literario. Encontramos también algunas intercalaciones del protagonista o del autor: "(hablo, no sé qué hablo, no veo lo que estoy viendo)" -se encuentran inclusive entre paréntesis- que parecen frenar un poco el vuelo literario que de pronto se ha conseguido o nos advierten: no, no es ficción literaria, acabo de vivirlo. Esto lo dice el autor para sí mismo, ante su condición de protagonista. (p. 114).

El siguiente capítulo correspondiente a Septiembre 6 de 1962 se encuentra dividido en tres apartados:

-relato escénico con unseudodiálogo para escuchar la voz de la madre (recordemos que en Beber un Cáliz el diálogo está constituido en realidad por parlamentos sin respuesta que marcan la voz del personaje en cuestión). El autor aparece como protagonista. Este es un proceso que va a desarrollarse a lo largo de la segunda parte: el protagonista va desplazándose para dar lugar, como narrador literario, a sus personajes, entre ellos principalmente a la madre. Es decir, el protagonista va adquiriendo conciencia de escritor. (p. 118)

-monólogo interior y descripción que se conjuntan, el protagonista adquiere conciencia de narrador literario: "Me acompaña a todas partes, pero, sobre todo, en el pecado; entonces aparece con mucha nitidez, vuelvo a ver como si por primera vez la viera aquella irrupción de huesos de cal: quijadas, órbitas, pómulos, arcos y aristas brotan con fuerza te-

rrible..." (p. 119)

-relato sumario o resumen intercalado con pseudoescenas que funcionan para dejar escuchar la voz de la madre, personaje que va perfilándose. Enseguida sigue un resumen del padre intercalado con pseudoescenas que dejan escuchar su voz. El protagonista ha tomado conciencia de su material literario y lo trabaja. Este material va resultando más complejo cada vez: mezcla tiempos pasados remotos (la vida de los padres) con pasados inmediatos (el padre va muriendo todo el tiempo en la segunda parte) y con presentes del relato y de la escritura. Después encontramos un relato iterativo-durativo (que es el más literario), y pseudoiterativo en lenguaje directo que nos permite escuchar la voz de la madre, nuevamente. Al final hay un relato escénico en tiempo presente, inmediato a la escritura. Este último apartado del capítulo nos muestra sobre todo el trabajo literario del protagonista que se ha convertido en escritor. (p. 121 a 128).

El siguiente capítulo Septiembre 22 es al mismo tiempo monólogo interior del protagonista y reflexión del autor, es decir, del hijo que vive y del hijo escritor que anuncia el repetido retorno a la muerte: "Días de escritura y un poco de mundo. Un poco de mundo caótico por dentro, podrido por dentro; (...) Y el rostro amado se ha deslizado en mi memoria. Mi memoria ha perdido su insistencia. Y no, no, basta. Voy a su encuentro, quiero verle más claramente que nunca..." (p. 129).

El capítulo que sigue no está marcado con una fecha precisa: Octubre/noviembre Notas. Y consta de 4 apartados. Ya no importa la precisión del tiempo, el escritor está en un "taller literario", trabajando su material vivido como protagonista. No importa ya más la relación directa de los hechos como protagonista (el padre ha muerto ya), ahora va a trabajar a la madre como personaje literario, va a volver a describir literariamente la vida y la muerte del padre, a diferentes niveles, mezclando los tiempos pasados y presentes para crear así un contexto más literario, más elaborado. Se inicia el primer apartado con diálogo entre el protagonista y la madre. Primero, el autor cede la voz narrativa a la madre, aunque el narrador no desaparece por completo, reflexiona sobre lo que ella dice, la describe. Esto se presenta a través de un relato escénico: la madre cuenta su vida a intervalos, por medio de pequeñas escenas que van redondeando su personalidad. Después se inicia propiamente el diálogo donde advertimos que en realidad la madre sigue funcionando como voz narrativa y el protagonista, convertido en escritor, anda en busca de su material literario, nos hace "entrar" a su taller: pregunta a la madre ¿Te acuerdas de los ojos al final? ¿Pudiste verlos? Que se hicieron tiernos, muy muy tiernos, y se azularon..." (p. 135) Es decir, está "saqueando" a la madre para conocerla, para describirla. Termina el primer apartado de este capítulo con una escena en presente del relato, que cierra el cuadro de la madre como personaje.

El segundo apartado es una reflexión del autor-narrador a distancia de los hechos. Se repite el momento de la muerte del padre pero con una distancia literaria. Se conjugan los tres niveles narrativos ya que el protagonista, después de haber vivido la muerte, se aleja para narrarla, para escribirla: "También: el cuerpo que el alma deja: el cuerpo súbitamente huérfano y su rápida desfiguración. (...) Acabando de morir, su cuerpo, víctima de atroz mudanza, se redujo hasta ver una impertinencia pesadísima, que movimos para acá y para allá por la cama, buscándole acomodo. (...) Una belleza serena empezaba a trabajar el rostro de mi padre. Era tímida aún, pero iba haciéndose franca. (...) El cuerpo resucitará para alabanza de Dios, a Dios debida." (p. 130, 140)

El tercer apartado es también una reflexión igual a la anterior. Por último, el cuarto, es un relato escénico donde se presentan varias escenas separadas por espacios blancos, donde el protagonista va a desaparecer casi por completo, dejando como núcleos centrales a otros personajes. Estas pequeñas escenas nos presentan la ausencia del padre, a diferentes niveles. Estamos en el taller del escritor, donde han aparecido más cosas, más personas alrededor de los hechos y hay que describirlas. (p. 143 a 145). Estamos también en el taller existencial del personaje que trabaja, repara su propia vida.

El capítulo siguiente está fechado en Viernes, noviembre de 1962. La precisión de la fecha y el día viernes, sobre

todo, nos anuncia la repetición. Hay un monólogo interior del protagonista en el cual se presenta de nuevo el momento de la muerte y se establece la relación entre el hijo y el padre ahora ya con plena conciencia: "Diluyéndote tú padre, pero no, diluyéndome yo..." (p. 146). Los momentos de la agonía y de la muerte se repiten nuevamente ahora con mayor elaboración literaria: estilo, enumeraciones, ritmo, lenguaje poético. (p. 146 a 150). Estos últimos dos aspectos, la relación entre el hijo y el padre y el proceso estilístico serán tratados más ampliamente en los capítulos sobre "Personajes" y "Estilo" en este mismo trabajo.

En el siguiente capítulo fechado el 10 de Diciembre, el autor anuncia desde un principio su material: "Un capítulo, brevísimo tal vez, tendrá que hablar del proceso largo, lento, torturado, a que fueron sometidos los ojos." (p. 151). Y se convierte en narrador para describir de nuevo un momento de la muerte, los ojos del padre, y pulirlo literariamente: "Los ojos desde la agura, por la celuda mirada del misántropo, por los párpados, por la locura de los dolores, por la sequedad, por el enrojecimiento de los insomnios (...): eran ojos viejos, llenos de polvo, de heatío, como leños secos sin fuego, los ojos inmensos prendidos a la nada, al todo, al vacío, al negro mar o a la muerte..." (p. 151, 152).

El capítulo fechado 9 de enero de 1963 consiste en un monólogo interior del protagonista pero como testigo, para convertirse en narrador. Va del presente al pasado para na-

rrar a otra distancia y para repetir nuevamente el momento de la muerte. Al final, como una evocación poética, surge la conciencia del escritor como tal. (p. 154, 155).

El siguiente capítulo fechado el 18 de enero de 1963 incluye en primer término un apartado con un monólogo interior del protagonista convertido en narrador. Va del presente al pasado inmediato y al pasado remoto, es decir, a diferentes niveles temporales. Enseguida en un segundo apartado se presenta una reflexión sobre la muerte, ya no desde el punto de vista del autor como tal, sino del protagonista que va adquiriendo conciencia de su condición de escritor. (p. 156 a 161).

Enseguida aparece nuevamente un capítulo sin precisión de fecha: Febrero/marzo. Podemos observar que las precisiones ya no son necesarias para la segunda parte de la obra, salvo los días viernes, que marcan el retorno a la muerte. Aquí se presenta un relato escénico con descripciones, es decir, la escena se trabaja literariamente desde el punto de vista del narrador; éste va bordeando sobre los diferentes significados de la escena que va a narrar: el amor de la madre frente a la tumba de su esposo. (p. 162, 163)

El siguiente capítulo se marca simplemente "En junio". No ha precisión exacta, pero se señala "junio", justo un año después de la muerte del padre, lo que nos va a anunciar el contenido del mismo. Se presenta una descripción en pasado, seguida de un relato escénico en presente del relato, es de-

cir, va acercándose al momento de la muerte y así va cambiando de técnica narrativa utilizando una forma más directa para imprimir mayor sincronía y verosimilitud al hecho que se narra. Después se describe de nuevo, esta vez en segunda persona, en presente, el momento de la muerte; y enseguida se vuelve a repetir lo mismo pero en pasado. Se intercala también un pequeño diálogo que había sido reproducido exactamente igual un año antes, en el primer capítulo de esta segunda parte, para imprimir una marca dramática y para cerrar el ciclo del relato. El estilo se depura, el ritmo de las frases sigue el ritmo de la agonía y la muerte y se consigue así la conjunción entre fondo y forma. (p. 164 a 173).

Con este capítulo termina la segunda parte de la obra. Podemos observar que el principio y el final de la segunda parte se corresponden: el momento de la muerte, presentada a diferentes niveles narrativos. Se cierra así el círculo de la narración, habiendo transcurrido un año justo. En la primera parte se presenta un único viernes, el de la muerte del padre, donde se juega con diferentes perspectivas, como ya hemos analizado. En la segunda parte encontramos varios "viernes" que marcan precisamente las repeticiones del momento de la muerte.

Por último, el epílogo se encuentra dividido en dos capítulos, fechados cada uno el 18 de junio de 1963, y el 22 de junio de 1963. El primero consta de un relato escénico donde se presentan los tres niveles y técnicas ya menciona-

das: (p. 177 a 181)

- descripción de la muerte-narrador

- monólogo interior sobre la muerte-narrador

- monólogo interior sobre la muerte-protagonista

- reflexión o monólogo interior del -escritor

- descripción, nuevamente, sobre la muerte-narrador.

El segundo conjuga los diferentes niveles narrativos. Presenta una reflexión, una descripción literaria en segunda persona donde los puntos de vista se han confundido, (p. 182). Advertimos sin duda que el epílogo, dividido en dos partes funciona como tal tanto para la primera parte de la obra como para la segunda, respectivamente. Es decir, la primera parte del epílogo corresponde técnicamente hablando al epílogo para la primera mitad de la obra: presenta las diferentes técnicas utilizadas y sus relaciones directas entre los niveles de punto de vista. En cambio, la segunda parte del epílogo funciona para la segunda mitad de la obra: mezcla las técnicas y crea nuevas relaciones entre los diferentes niveles narrativos, incluyendo la novedad de la segunda persona, que sólo aparece en esta segunda parte de la obra. Destacan en Beber un Cáliz las descripciones, los monólogos y las reflexiones en cuanto a frecuencia; en menor medida encontramos los relatos sumarios y los iterativos-durativos; por último, los relatos escénicos y las escenas propiamente dichas aparecen escasamente a lo largo de la obra.

Esta específica técnica: la abundancia de formas que suponen la interiorización de los personajes, y la poca frecuencia de escenas corresponde perfectamente al tema y a la estructura. Gracias a las descripciones, monólogos y reflexiones aprehendemos con mayor hondura el fenómeno de la muerte, su condición intemporal o cíclica. La técnica escénica presenta la movilidad exterior, pero en este mundo literario lo que importa es el movimiento interior. Vemos también que en la primera parte de la obra la técnica narrativa va de acuerdo con el ánimo del personaje, desdoblado nítidamente en tres puntos de vista. Y en la segunda parte, la mezcla de estos elementos -las diferentes relaciones entre técnica y punto de vista- corresponde a la integración que hace el personaje de su propio ser, es decir, el proceso de la toma de conciencia literaria, desde la muerte del padre. Una vez más advertimos la unidad que consigue la obra entre los elementos que la arman.

¿Qué piensa de la política cultural?: "nuestra mayor urgencia sigue siendo comer, nutrir el cuerpo para que el espíritu comience a hacer lo suyo. El Presidente y su gabinete deben pensar primero que nada en eso. Y eso todo mundo lo sabe. Pero a propósito de una política cultural que tendría que venir al mismo tiempo, pero siempre después de la política alimenticia, supongo que hay dos cosas básicas: una, la educación popular, primaria y secundaria, y la educación de las élites, de los grupos superiores de la inteligencia del país. El subdesarrollo de un país no está en su pueblo, el pueblo en todas partes es inocente y medio salvaje y probablemente ésta sea la savia que hace posible la continuación histórica de los grupos sociales. El subdesarrollo de un país está en sus élites. Mientras a los grupos de la inteligencia superior de nuestro país los separen años luz de la de los Estados Unidos, nuestro país será totalmente subdesarrollado."

"La política cultural debería tender en dos grandes tentanzas hacia la educación infantil y de la adolescencia, una educación sobria, seria, maciza, donde el lenguaje debería ser la principal fuente de educación, de información, de culturación de las masas; y una educación de élite, donde los institutos de enseñanza superior deberían estar entregados a la investigación incesante de todas las disciplinas del espíritu. Es prácticamente una utopía lo que estoy proponiendo. Pero si el escritor no abusa de su condición para propo-

ner fantasías, quedará mudo, jamás podrá proponer realidades y su palabra jamás será tomada en cuenta. Es cosa del escritor proponer fantasías para que el político se adecúe a ellas y las haga realidades".

¿Debe el intelectual participar en política?: "el intelectual debe mantenerse lo más lejos del hombre del poder, porque trabaja con principios y hacia las finalidades imbíbidas en los principios. Y el político trabaja con realidades inmediatas, tiene que echar mano de la simulación constantemente, necesita justificarse según los tropiezos a través de los cuales va consiguiendo sus escasos triunfos. Nuestros políticos, tan rabones, tan primarios, tan rudos, tan alejados de la inteligencia no tienen paciencia para ver la realidad que se embosca detrás de la fantasía del hombre de espíritu. Es una desgracia para el país que los políticos no anden rodeados de los escritores, de los filósofos, de los artistas, de los científicos. Y éstos no se acercan porque el político ve todavía en nuestro país con mucho desdén los quehaceres del espíritu. El escritor no se acerca, porque ya entendió que no será escuchado, que su palabra se perderá en la barahúnda que forman las palabras de los intereses creados de todos los políticos alrededor del principal político del país. El escritor de suyo, si es escritor veraz, si es patriota veraz, no puede proponer fantasías que no sean realizables, no puede proponer mentiras ni falacias, propone cosas ciertas, cosas que al enunciarlas no pueden llevarlo a equivocación alguna. El escritor no piensa, ve, y lo que

ve es lo cierto, pero esto no lo oye el político, no lo atiende. Son fantasías donde el político encontraría una posible realización, cuya última o íntima entrada sería una realidad perfectamente manejable".

¿Qué lo fascinó del político, y qué lo decepcionó?: "me fascinó el poder del político para cosificar la realidad, para convertir en una realidad tangible un propósito, una idea. Así de ilimitado es el poder del Presidente en México. Y lo que me decepcionó es que este enorme poder está puesto casi invariablemente al servicio de ideas de muy poca monta o de ideas mentirosas".

¿Cómo se ve el mundo desde el poder?: "como una blanda y preciosa masa de barro donde se puede imprimir una forma de inmediato, como una invitación a la acción, como una posibilidad de beneficio inmediato y mediate para mucha gente, como un apetito voraz de ir hacia, de construir lo que va a favorecer a los compatriotas. No resulta la multiplicidad impenetrable que es a media calle, sino una materia blanda, el mundo de la patria, donde se puede imprimir la huella haciendo algo bueno."

¿Y desde la literatura?: "se ve como un infinito entrelazamiento de caminos y senderos sin posible desembocadura, como un entroveamiento sin fin de misterios que pueblan los días de los hombres, como algo sin sentido que va hacia un cóncavo y enorme misterio y que parte desde mil misterios diferentes. Estoy diciendo casi nada pero así se ve. Penci-

nante, pero, en este país tan pobre ¿quién tuviera el poder para convertir todo ese amasijo de misterios en realidades que no lo tienen pero que de inmediato darán qué comer y darán qué pensar a los demás!".

¿Le gustaría tener el poder?: "no quiero el poder, lo contemplo literariamente. El poder anula el misterio y esto para un escritor es prácticamente la muerte. Pero en un país tan hambriento como éste, el ejercicio del poder debe verse como un privilegio de casi imposible dimensión para remediar aquellos males."

NIVELES NARRATIVOS/PUNTO DE VISTA.-

El punto de vista narrativo se relaciona directamente, como hemos visto, con la técnica. Los cambios de ésta corresponden también a cambios de punto de vista.

En realidad no hay diferentes puntos de vista narrativos, es siempre uno (primera persona gramatical) el que narra, pero en diferentes niveles. Se trata de un solo punto de vista que se desdobra en tres facetas:

- el persona que vive: el protagonista
- el que narra: el narrador
- el escritor o autor que se convierte en protagonista y narrador. Es el personaje que vive, es consciente de ello y lo narra para convertirse así en escritor.

Hay dos niveles en la narración:

- cuando habla sobre sí mismo
- cuando habla sobre los demás

En este segundo nivel encontramos aún otra división:

- cuando los describe
- cuando los hace hablar (lenguaje directo)

En la primera parte de la obra se da la correspondencia antes señalada en el capítulo de "Técnica Narrativa". En la segunda parte, estas fronteras se interrelacionan y se ensayan otras formas: la segunda persona, así como la presentación directa de las voces de los demás personajes, sobre todo la madre.

Como punto de partida estructural de una obra, como se-

Malan Bournens y Quillet, está la relación implícita o explícita que se establece en la obra, entre el autor y el lector, y entre el narrador y el narratario. En este caso, el autor no ha propuesto una obra de absoluta ficción, sabemos que se trata de una autobiografía, en gran medida. De este modo, las relaciones del punto de vista se facilitan por un lado (hay un único punto de vista gramatical), pero pueden dificultarse tomando en cuenta los diferentes niveles que surgen según las distancias que establecen entre el autor y su relato, como protagonista y como narrador.

El autor ha optado por no disimular su presencia. Se ha convertido él mismo en narrador de su propia obra y ha optado por dar énfasis al acto de narrar, en relación al autor que pone énfasis en el acto de escribir (recursos estilísticos, anunciar el tema del capítulo, referencias a la escritura, etc.). Así, además de las cinco funciones que señala G. Genette en "Figuras" III (p. 261 a 263) para el narrador: narrativa propiamente, rectora, comunicativa, testimonial e ideológica, aquí encontramos una función literaria, la de la conciencia literaria que se va estableciendo en el narrador como protagonista, a lo largo de la obra.

A partir de 1920 varios críticos anglosajones han relacionado el punto de vista con la evolución de la obra (Lubbock, C. Booth, Fiedman, Brooks y Warren). Opinan la omni ciencia a la visión limitada, la desatención a la narración pura (showing-telling), la tercera persona a la

primera. A esta Booth añade la noción de distancia: temporal, espacial y existencial.

En realidad, estas clasificaciones evaluativas no pueden ser tomadas rígidamente (como lo señalan incluso sus autores), no puede darse mayor valor artístico a una forma narrativa en particular, sino según su función dentro de la obra. En este caso, el punto de vista que resulta por un lado unitario, aunque adopta tres niveles o formas, se relaciona también con la distinción que propone Genette entre modo y voz, punto de vista y perspectiva (quien habla frente a quien ve).

El punto de vista es único pero la voz o la perspectiva va variando: es la voz de los personajes la que se escucha, sobre todo la de los padres y son ellos los que a fin de cuentas se describen, se dibujan.

Genette señala también otra clasificación: focalizaciones cero, interna y externa, que corresponde a la tipología ternaria de Jean Pouillon (*Temps et Roman*, 1946): la visión con, por detrás y por fuera. En este caso podemos observar que la visión "con" y la "por detrás" se encuentran relacionadas con el protagonista y con el autor, respectivamente, es decir, consigo mismo; la visión "por fuera" corresponde al narrador sobre su relato, sobre sus personajes.

Podemos advertir que la novela se realiza en diferentes niveles, tanto en la estructura como en la técnica narrativa, como hemos analizado anteriormente. El punto de vista, que

sería único, por un lado, se extiende y se amplía también en diferentes niveles. Se trata pues, de un narrador homodiegético, que al publicar un diario íntimo, tiene la vista sobre todo lo que constituye la materia de su narración, permite trascender la tradicional oposición sujeto-objeto: el sujeto es el objeto de la narración, como lo señalan Bourneuf y Ouellet es "la manera más simple y más absoluta que tiene un narrador para introducirse en su narración", desde el punto de vista narrativo. Se trata también de la visión, de un protagonista, sobre la muerte; una visión que evoluciona desde la falta de conocimiento de lo que significa la muerte hasta la total pérdida de la inocencia ante ellos. Por último, encontramos la visión del escritor que toma parte de su vida para trabajarla literariamente.

¿Por qué si dijo que la política lo había dejado asqueado volvió a hacer comentarios en televisión y periodismo, y por qué volvió a abandonar esos medios?: "volví porque es imperioso participar en lo que se hace aquí, es obligado. Pero volví a abandonar esos medios de expresión por su ineptitud. Durante un mes estuve en el canal 11 todas las noches denunciando la inaudita corrupción del cuerpo de policía y tránsito, lo que dirige el señor Durazo. Probablemente nunca ha habido tanto abuso y cinismo y tanta mendacidad en ese cuerpo policiaco como en la actualidad. Probablemente no ha habido otro cuerpo tan despreciado por la ciudadanía. Pedí desde la televisión que se hiciera saber de manera clara y masiva cuáles son los derechos frente a los agentes de tránsito y cuáles las obligaciones de la ciudadanía. Nunca encontré respuesta. Hice desde el periódico donde escribía últimamente una serie de análisis de la política nacional a propósito de la sucesión presidencial. Cuando se cumplen 58 años y 20 de ejercicio político periodístico constante, uno llega a cansarse de ver que no hay resonancia ninguna de lo que hace, que la apatía en los ciudadanos corresponde a la indiferencia entre los hombres que ejercitan las funciones públicas. Ya estaba por anunciar estar sola a solas con los libros, en paz."

Ha suspendido de Luján y Hadravský su participación directa en la política: "sí, más vale atenderse a escribir libros,

como decía Zorrilla de San Martín, que en la tierra vivirán más que yo, que desgastarse en una labor diaria sin resonancia ninguna. No tengo el secreto de los cronistas periodísticos que logran conmover al hombre del Estado. No sé cómo señalar las cosas para producir la suficiente urticaria como para que me conteste. Prefiero quedarme con mis libros."

¿De ahí su afán por encontrar la unión de periodismo y literatura?: "entiendo que lo que actualmente no sea periodismo tiene pocas oportunidades de despertar el interés de la gente, pero sobre todo, de despertar mi interés. La gran literatura hoy día tiene que tener una almendra periodística; el misterio, el secreto y la dificultad consistirán en introducir la intemporalidad literaria en la fugacidad periodística, en hacer permanente el dato para el periodismo, encontrar en la noticia la almendra de la condición humana. Hacer reportajes que denuncien algo actual, tangible, y que valgan como actitud espiritual permanente ante el mundo."

¿Qué es más trascendente hoy día en nuestro país, literatura, periodismo o televisión?: "todo, pero si tiene que haber alguna prioridad, por la cantidad de gente que supone, por su inmediatez y por el efecto de su resonancia, la televisión."

¿Lo más urgente: un gran libro, un gran periódico o una gran telenovela?: "una gran telenovela".

¿Le gustaría escribir una telenovela?: "por supuesto. No lo he hecho porque los usos comerciales de la televisión

actualmente impiden hacer una telenovela donde se diga la verdad de lo que somos, y una telenovela que valiera de inmediato o intemporalmente, tendría que buscar la verdad de lo que somos. No creo que el pobre y querido canal 11 tenga el dinero suficiente para hacer una telenovela, no hay el aparato industrial suficiente."

¿Qué no le da la literatura al escritor en nuestro país, para que el escritor busque la televisión?: "no le da lectores. Y un escritor es un hombre que nace para los demás, si no, no escribiría. Si el escritor escribe para que lo lean los demás es que siente que tiene que decirle algo a los demás. Como aquí no se lee y sí se ve televisión y mucha, el afán del escritor es llegar a la televisión porque de esta manera consigue un aula o una universidad de enorme extensión, de gigantescas posibilidades".

¿Dónde se ama más, en sus libros, en su periodismo o en su televisión?: "no me amo en ninguna parte, pero creo que soy menos deleznable haciendo libros."

¿Cuál es el público que más ama, de estas tres formas de expresión?: "el que lee los libros."

¿Dónde hay más verdades, en literatura, periodismo o en televisión?: "en la literatura hay verdades. Ahí no se miente. Miente el escritor que es incapaz, el tonto".

¿Dónde debería haber más verdades?: "debería haber realidad en las tres partes."

¿Cuál es el medio óptico actualmente para decir verda-

des?: "probablemente el medio óptimo para decir verdades aquí y ahora es la televisión. Millones de hombres la ven en un mismo momento, y millones de hombres pueden cambiar de actitud en ese mismo momento por lo que oyen."

¿Ayuda la televisión a la literatura?: "la televisión está ayudando a la literatura, la publicidad ayuda a que la gente lea un poco más. Pero insisto, mientras la gente no lea, podrá ver televisión las 24 horas del día en 20 canales diferentes, y los hombres no darán un paso adelante en su evolución histórica."

¿Por qué se habla de escritores de libros y de escritores de televisión, como si fueran cosa diferente?: "porque es cosa diferente. El de libros es un escritor y punto, el de televisión es un galeote de muy modestos alcances que dice que se ha especializado en escribir para televisión, es decir, se ha especializado para pactar con la masa, para contarle mentiras a la masa, endulzarle la boca a la pobre masa."

¿Qué necesitaría la televisión para no ser enajenante ni empobrecedora del lenguaje?: "no lo sería si dijera la verdad, pero cuenta mentiras que satisfacen a los que anuncian los productos que también son mentirosos. Todo resulta en una bolsa que se llena cada vez más de dinero y un pueblo que se embrutece cada vez más. La televisión no dice la verdad en nuestro país, por eso es enemiga de la literatura, salvo el canal 11. La televisión que hace el 11 busca un interlocutor y no un consumidor, desde este punto de vista es una noble televisión. Claro, pertenece al estado, es

una actitud noble del Estado, ciertamente. Pero también es tramposa, ciertamente no dota al canal 11 del poder de irradiación suficiente para que sea visto y escuchado en toda la República. Qué curioso que el Estado no pueda invertir lo necesario, que en realidad es muy poco, para que el canal 11 en su constante labor cultural pueda llegar a todo el país. Casi parece que se le da el tratamiento que se le daba a aquellos payasos que hacían crítica política en los teatros por los cincuenta, y que servían como válvulas de escape, como aspirinas, como paliativos a una situación social muy inestable y de mucho descontento ciudadano. Estamos haciendo poesía en canal 11, información política veraz, estudios de la sociedad auténticos y a fondo, entrevistas donde la desnudez del lenguaje es el ropaje de la verdad de lo que sucede social, política y culturalmente en todo el país, ¿por qué no convertirlo en el primer canal cultural de América Latina, como se le llama?"

¿Por qué parece que optar por un canal es asumir una postura política?: "la palabra se hace de tal manera pública que su sentido es político de inmediato; orienta la acción de los ciudadanos en determinado sentido, y esto es política, por eso entrar en la televisión es tomar una postura política, o lo parece. Si se escoge el canal donde se está procurando decir la verdad, se está asumiendo una actitud política, se está reprobando los canales que sólo sirven para vender cosas y entretener a la gente; si se escogen és-

tos, supone participar en la mentira con que se alimenta al pueblo".

¿Pero no le gustaría que su programa Poesía para Militantes pasara en canal 2, por ejemplo, en red nacional y llegara a beneficiar a toda la República?: "me estarían auspiciando comerciantes que dañan letalmente al pueblo mexicano, me pagarían mis honorarios gentes que dañan letalmente la nacionalidad, las que procuran todos los días la desnacionalización, la despolitización; los sirvientes encargados de la penetración norteamericana en nuestras juventudes. No se puede pactar con la mentira sin llegar a formar parte de ella. Si mi patrón es el tirano, de muchas maneras participo de la tiranía; si es mercader, y aquí la mercancía con la que se trafica es la nacionalidad mexicana, yo también lo soy."

¿Le gustaría llevar a la televisión su obra literaria?: "sí, me gustaría que mis novelas y cuentos se llevaran a la televisión".

¿Por qué no lo ha hecho?: "no se ha hecho porque no me lo han propuesto. Alguna obra de teatro se llevó con la excelente actriz Ofelia Guilmain y la querida y excelente Lilia Aragón. Yo me sentí muy satisfecho, pero nadie más me ha propuesto algo parecido."

¿Le gustaría, o ha pensado, hacer un libro con su trabajo en televisión?: "tal vez lo haga, tendría que revisar todos los capítulos que he grabado que son cientos, y hacer de

ahí un cernido para evitar repeticiones y las tonterías en las que obligadamente se cae improvisando frente a las cámaras."

¿Un escritor, aquí y ahora, forzosamente tiene que optar entre gobierno e iniciativa privada: "sí".

¿Dónde se siente menos mal?: " con el gobierno. Con la iniciativa privada está francamente del lado de la ultraextrema derecha del país, del lado de la manipulación, del lado del antipatriotismo y del lado del dinero como regocijo del vientre".

"Usted no participaría con el gobierno de Pinochet para hacer pretendidamente un gran beneficio al pueblo de Chile actualmente; no se puede participar de la mentira sin llegar a formar parte de ella. No se justifica la pretensión de que voy a hacer un gran bien aunque me pague el diablo, no es posible, no se puede llegar a Televisa y seguir siendo un hombre respetable, así de sencillo."

¿Dónde se siente usted más libre, en la televisión, en el periodismo o en la literatura?: "soy libre en la televisión, y absolutamente libre en mis libros".

¿Dónde contempla más al pueblo?: "contemplo más al pueblo, lo veo y puedo reflexionar más desde los libros, pero lo siento más desde la televisión. Tengo más tiempo, puedo revisar.".

¿Se puede decir en televisión, como se dice de su literatura?: "sí, pero dentro de lo poco que hago para el

país, y no me divierte tener que decir esto, haré más desde mi literatura; pero haré más inmediatamente, desde la televisión. Ambas cosas valen, hay que ayudar a preparar un pueblo aquí ahora ya, y dar un alimento de más lenta digestión, más rico para que sea asimilado a través de muchos años. Habló de lo que hace todo hombre dotado de espíritu."

EL ESPACIO.-

Lejos de ser algo indiferente, el espacio de una novela se expresa con ciertas formas y se reviste de múltiples sentidos hasta constituirse en ocasiones en la razón de ser de la obra, como lo afirman Bourneuf y Ouellet en "La Novela" (p. 116-119). Algunas narraciones pueden fijarse durante toda la acción en un único punto, como en la tragedia clásica; otras pueden evolucionar sobre una mayor o menor extensión, en mayor o menor número de lugares, etc. Si se buscan la frecuencia, el ritmo, el orden y sobre todo el motivo de los cambios de escenario de una novela, puede llegar a descubrirse hasta qué punto estos factores son importantes para asegurar a la narración, al mismo tiempo su unidad y su movimiento, y cómo el espacio depende de todos los elementos que lo integran.

En este caso, el espacio y sus desplazamientos se relacionan directamente con el sentido y la perspectiva de la obra. Todo sucede en un espacio cerrado: la casa, como un universo literario. El afuera existe como sonido (ruido de trenes, campana de la basura, etc.) o como imagen (el cielo, los cerros, etc.) pero siempre oído o visto desde el interior de la casa. La perspectiva es pues interior, desde "dentro" de la casa se ve lo que ocurre allí o lo que ocurre fuera, a sus alrededores: "Las fábricas runcan. Los silbidos de los vendedores se entrecruzan en las calles. Una canción desde algún patio vecino. El rumor de una larga fuente

junto a mí." (p. 82).

En la primera parte de la obra el espacio está representado por la casa como universo, dentro del cual hay un espacio más pequeño, más preciso y rotundo, que es el cuarto del moribundo, y es donde en realidad transcurre la acción. Dentro del cuarto se encuentra como espacio menor o más circunscrito, el espacio fundamental de la obra: el cuerpo del padre. De modo que podemos advertir el siguiente esquema espacial como círculos concéntricos: casa--cuarto--cuerpo. H. "el empezó a ser el de este viernes; ya lo dije: un puro espacio doloroso" (p. 66). Es decir, el cuerpo del padre es el espacio definitivo en Beber un Cáliz.

Cuando la acción tiene lugar fuera del cuarto y por consiguiente, de la casa, como en el caso de la toma de radiografías en el laboratorio, el espacio resulta también un cuarto cerrado (el del laboratorio) oscuro y lúgubre, equivalente al de la casa, de donde se quiere salir: "Estábamos hartos de sostenerlo en vilo, de la oscuridad del cuarto en que se habían tomado las radiografías, de gana de salir a desayunar, de la mañana que indefectiblemente se había perdido". (p. 17). Es un cuarto éste que corresponde al de la casa, un espacio cerrado, oscuro, pequeño.

Todas las escenas tienen lugar dentro de la casa y más aún, dentro del cuarto: la del médico, la de los santos óleos, etc., es decir, las personas de fuera entran; las de dentro no salen. No hay salida posible. Cuando el protagonista sale

en una ocasión, debe volver inmediatamente, como ocurre en la escena del taller del coche. "Cuando salí estaba bien. Ven, aprisa, pronto. Vente ya. No sé cómo sucedió: el carburador quedó listo inmediatamente, mi pie contra el acelerador se incrustaba en el piso del coche, no había tránsito ni luces rojas, no vi calles ni esquinas, no recuerdo la fachada de la casa ni los escalones." (p. 73) "No hay ni siquiera visión exterior, el foco está puesto en el cuarto, en el espacio del cuerpo.

La luz y la vida, que están afuera, se contemplan sólo desde dentro: "La flama era nocturna en pleno día, minúscula y todopoderosa, de muerte en ese espléndido día." (p. 74)

El cuerpo es el espacio más reducido, más intenso de la novela. El padre es su cuerpo: "ahora le duele todo el cuerpo, quiero decir, cada parte, cada rincón, cada centímetro de su cuerpo..." (p. 21) Pero es al mismo tiempo un espacio que se extiende hacia dentro, interiormente, que contempla "parajes interiores" (p. 35). El espacio se extiende hacia dentro y hacia el pasado. Aquí observamos una relación directa entre tiempo y espacio. En el espacio cerrado de la casa ocurre la acción presente: la agonía y la muerte. En el espacio amplio que se crea interiormente desde el cuerpo, surgen las vivencias pasadas. Es decir, el cuerpo implica también dos espacios perfectamente marcados: uno reducido, externo, presente: "porque aquí afuera: se mueven las paredes, se tiende la lona..." (p. 51); y otro interno, am-

plio, pasado: "Seguramente adentro (del cuerpo) el mundo transcurre a la velocidad de la vida." (p. 51).

El espacio abierto, vasto conlleva una referencia del pasado: "Cuando tenía cuarenta y dos años iba al galope con un amigo por la sierra de Molango y la sierra de Molango no tiene ni cien metros parejos; de pronto se le ocurrió hacer una travesura y al galope se enderezó sobre los estribos..." (p. 21). Sin embargo estas escenas (espacio abierto-pasado) no implican un desarrollo de la acción narrativa. Por eso, como todo ocurre dentro, aunque de hecho se presenten espacios abiertos, se crea la sensación de encierro.

Dentro del cuerpo hay un espacio aún más reducido (a un nivel el espacio va reduciéndose externamente, mientras que a otro va abriéndose hacia dentro, hacia el pasado) que son los ojos: "una rendija turbia que ve, que ve no sé a dónde, son sus ojos adentro; las mujeres que amó están cantando (...) agua, polvo, saludos acampanados al amanecer. Aquí están, dentro de sus ojos, pueden verse y hay momentos en que pueden tentarse." (p. 142). "Un capítulo, brevísimo tal vez, tendrá que hablar del proceso largo, lento, torturado, a que fueron sometidos los ojos..." (p. 151).

El cuerpo del padre es a la vez una "impertinencia pesadísima" y un "espacio limitado" (p. 111). El padre es su cuerpo así como extendiéndose, es su cuarto y su casa. "La plaza huele a carne y vísceras" (p. 35). "Camino de su casa, él está en la casa, y cuando llegamos sigue en la casa,

en cada uno de los espacios de la casa" (p. 144). "y ya el corredor, la tierra de la higuera, la pileta y la fuente que fue demolida para alzar la terraza, son tú, serán tú enteramente, para siempre" (p. 148). "Tú construiste esta casa. Tú viste estas paredes y el raído sillón. Tú, tú, tú eres todo esto y acabas de morir" (p. 172).

Encontramos dentro de la novela un capítulo entero dedicado a la descripción de la casa, del cuarto donde todos los personajes han vivido y se conjugan en el pasado. Los elementos externos auditivos se escuchan desde dentro. (p. 30). Hay también un capítulo dedicado a la descripción de la lámpara del buró del cuarto del padre, (p. 71). La lámpara funciona en este caso como espacio cerradísimo dentro de la pieza, es decir, es equivalente al espacio del cuerpo. En un momento dado, en la descripción, el espacio del cuerpo ha sido transportado al de la lámpara. De ahí también la importancia del capítulo en cuanto a referencia espacial.

En la segunda parte parece que el espacio se ensancha después de la muerte: "Estamos otra vez en la realidad" (p. 91), pero se quiere volver al espacio cerrado: "¿por qué salí de la densa noche del viernes pasado?" (id.). Antes se deseaba salir, no se podía; ahora, afuera, se desea volver a entrar. El protagonista regresa al espacio cerrado de la muerte y así lo anuncia, pero esta vez se resará como escritor, desde la literatura: la vuelta cíclica a la escena de la muerte hasta agotarla literariamente. Vesos aquí una relación muy

clara entre el espacio y la estructura de la obra.

El protagonista sale del espacio cerrado en el preciso momento del clímax (recordemos que no presencia la muerte del padre), por eso quiere volver a él, para vivirlo de diferentes modos, entrando nuevamente: "Murió. Yo estaba lejos. Algún día podre ver el momento de su muerte..." (p. 107). "Mi memoria ha perdido su insistencia. Y no, no, basta. Voy a su encuentro, quiero verlo más claramente que nunca" (p. 129).

La madre va a encarnar también, en esta segunda parte, ese espacio cerrado. En la primera parte, "su presencia no se siente, no ocupa lugar", (p. 81) frente al espacio lleno, que es el cuerpo del padre. En el interior será también abierto el espacio de la madre, lo mismo que el tiempo, que irá expandiéndose. "En cualquier tiempo pasado brillaba el sol, las cosas tenían sus nombres y sus lugares, uno podía orientarse. (...) El ahora no existe, es pesadilla, insomnio que distorsiona como locura la vida." (p. 130). Lo mismo puede observarse en la página 141.

En esta segunda parte, el espacio parece ensancharse, (los recuerdos de la madre), pero ya vimos que hay una vuelta cíclica al espacio cerrado que corresponde al momento de la muerte. Por otro lado, ya hay realidades: el templo, el cementerio, la tumba. Sin embargo, el cementerio no es más que una proyección del cuarto, y la tumba, del cuerpo. Cuando muere el padre, se libera definitivamente el espacio.

pero se abre otro, por otro lado, para volver a él, de modo que el esquema: casa-cuarto-cuerpo, se presenta en la segunda parte como: loma-cementerio-tumba.

Al final, en el epílogo, el cuerpo, espacio cerrado de la madre, lleva también un espacio amplio, interno, que esta vez, a diferencia de la muerte del padre, el protagonista puede percibir. El ve también este espacio interior porque la muerte de la madre tiene un significado diferente para él que la del padre. Aquí advertimos una relación espacio-personajes que ampliaremos más adelante en otro capítulo.

Así, el espacio va a marcar el ritmo de la obra, se relaciona directamente con la estructura doble: primera y segunda parte, y adquiere una significación especial dentro del contexto, dentro del desarrollo de la narración: la descripción del espacio del cuerpo moribundo: "un puro espacio doloroso".

¿Qué piensa del ambiente literario mexicano?: "no conozco el ambiente literario mexicano"

¿Por qué abandonó su taller en la UNAM?: "por la incuria, la haraganería y la irresponsabilidad de los alumnos, la ignorancia casi total, muchachos de 25 a 30 años que no sabían, y esto no es una metáfora, leer, y obviamente no sabían escribir, pero me refiero a que no sabían armar una oración con sujeto, verbo y complemento, no digamos un poema, a que no podían poner "la abuelita hila en la rueca". No era un taller literario que no sé qué sea eso, no sé qué sea enseñar a escribir a alguien, nadie aprende a escribir de otro, era un taller para leer y para relacionar lo leído con todo lo que se supiera en ese momento, nada más."

¿Cómo debería ser un taller literario?: "de los demás talleres literarios no tengo idea porque no he asistido jamás a ninguno. Yo creo que el taller ideal sería aquél donde se leyera, todo mundo debería leer, unos después de otros. Y todos deberían apalcar al que lee porque seguramente lo hizo mal".

¿Su discípulo ideal?: "sería tal vez aquel donde yo viera mi huella y donde viera su absoluta independencia, que tuviera que verme necesariamente como padre, que yo tuviera la orgullosa paternidad de verlo totalmente independiente de mí. Si yo resultara un gran escritor, un gran maestro, me gustaría que un discípulo fuera también eso, y de muchos modos, para ser muy sincero, no me gustaría que fuera superior

a mí".

¿Le gustaría crear un estilo en sus discípulos?: " a todo el que escribe le gustaría crear un estilo en sus discípulos".

¿Cómo definiría su estilo?: "yo diría del mío la humildad ante el oficio y la arrogancia ante los demás, y esa actitud acarrearía una manera de escribir. No sé cómo definirlo de otro modo. Yo puedo reconocer en algún escritor, o casi en todos, la influencia de Borges. No sé qué sería reconocer mi estilo. Cierta manera de adjetivar, de usar los pronombres... El estilo no es más que un diccionario personal. Yo no sé cómo definir específicamente el mío, esa manera de ver el mundo; probablemente, si hay alguien con la insensata paciencia de averiguar cómo escribo, ese sí podría decir cómo adjetivo y cómo miro el mundo. Digamos que no lo sé porque no he acabado de vivir, ni menos aún de escribir."

¿Qué piensa de los análisis que se han hecho sobre su obra?: "me he sentido humillado. Digamos ustedes, porque usted está haciendo una investigación sobre mi obra, descubren un montón de cosas que a mí no me pasaron por la cabeza jamás, yo no sé de dónde sacan tanto sobre todo la tesis que se presentó en la Universidad de París sobre La Casa que arde de Noche, que tiene 114 páginas, y la tesis tiene 380. Un investigador literario parece que piensa muchísimo más que un escritor. El escritor lo que quiere es contar algo que lo divierte, que lo enamora y donde cree que hay alguna rima

digna de ser comunicada de cómo es el mundo, qué misterio hay detrás de una sonrisa, de un ademán de una frase".

¿Qué pretendía en La Casa...? "yo quería hacer la historia de un hombre de mucha belleza física que por ella se corrompe y por la corrupción se redime, el misterio de la belleza a través de los más abyectos vicios en los que pueda meterse un hombre. Pero el investigador me ha descubierto tantísimas cosas, que ya no sé yo mismo qué es lo que buscaba, o si sólo quería contar la vida de un padrote entre un montón de putas maravillosas".

¿Por qué se ha trabajado más su obra en el extranjero que en México?: "antipatía personal, o falta de publicidad, o dificultad de averiguarme."

¿Cuál es su libro más amado?: "hay páginas que despiertan cierta ternura cuando uno las relee -y no he releído más allá de 20 páginas en cuarenta años de escribir-: el dolor de mi madre cuando murió la de ella, ciertos momentos de la infancia, la muerte de los guerrilleros en Acapulco, algún cuento para niños, la muerte del perro en Acapulco. He escrito 17 libros, en los últimos 25 años, no he releído más de 30 páginas, me provocan una violenta antipatía, una vez publicadas, claro."

¿Con cuál libro se quedaría?: "con todos, con ninguno. No quiero que un libro se defina todavía, comienzo apenas a escribir. En el momento en que me sienta cancelado como escritor podría escoger un entre todos, y me sentiría muy des-

dichado. Escribo porque es la única manera en que soy feliz, y acaso valga decir que es la única manera en que soy de veras desdichado."

¿Cuál es su libro más reconocido?: "parece que La Casa... es el más reconocido. Fue distinguido de modo considerable en París, traducido al húngaro y pronto al japonés y al inglés. Es una historia muy simple, a lo mejor ahí logré lo que andaba buscando. Escribí 12 horas diarias durante 30 días justos. Antes, 15 años antes escribí un intento de argumento cinematográfico. Andando con algunos actores en plan de cómicos de la legua, David Reinoso, el Chelelo, y otros en el norte de la República, nos moríamos de hambre y dábamos pequeñas funciones; yo la hacía de anunciador y de comentarista, y ellos cantaban y hacían payasadas y demás. Nos movíamos en varios coches viejos. Bajando de una loma vi el inmenso chaparral de Tamaulipas, y en medio del chaparral muy lejano, una casa muy tenue de tejamaniles, que temblaba con el viento. Ahí conseguí la idea de un prostíbulo a la mitad de un desierto. Luego recuerdo que vi a un niño de belleza casi fantástica, en un pequeño pueblo. Muy magroso y muy lleno de tierra el niño. Y también recuerdo que vi a un pistolero en Cerralvo, hubo un pleito y el pistolero le hundió el pulal a su retador. Las tres cosas me dieron idea de un libro que imaginé monumental y de mucha hermosura. Escribí, pues, un arranque de guión, lo dejé dormido 15 años, y un día lo tomé y sellé La Casa... La crítica francesa dice que

trasciende de ella el halo de una intensa balada medieval donde la violencia y el amor se entreveran hasta no poder distinguirse una del otro".

¿Está inspirado en el western norteamericano, como dice también la crítica francesa?: "sí y no. Sí en la medida en que nuestros hombres de Tamaulipas están inspirados en las maneras del western norteamericano; no desde mí. Tengo otra obra que es la que considero más ambiciosa de todo lo que he publicado: Los Hermanos del Hierro, que vengo trabajando desde 1959. Parecería un western, no lo es. Pero también acepto el reto, sí lo es, pero no hay western norteamericano comparado a lo que estoy haciendo y lo que hice en La Casa... Les arrebaté ¿un estilo? un motivo, un mundo, sí, pero se los mejore. No soy humilde".

TIEMPO.-

Por oposición a las artes espaciales, como la pintura y la escultura, la novela recibe la consideración de arte temporal, como la música. En este siglo, el tiempo ya no sólo ha sido un tema o una condición de una realización novelística, sino también el tema mismo de la novela, hasta convertirse en el héroe de la historia. Esto ha dificultado la labor de la crítica puesto que la palabra "tiempo" adopta significados diferentes según los cuadros de referencia que se le otorguen.

M. Butor en Essais sur le Roman propone la distinción, como punto de partida, del tiempo de la aventura, el de la escritura y el de la lectura. En este caso, el tiempo de la escritura por tratarse de un narrador en primera persona que narra su vida y que es el autor mismo quien escribe su autobiografía, el tiempo de la escritura podría dividirse en tiempo de la narración -que no siempre responde al de la aventura- y tiempo de la escritura propiamente dicha.

En cuanto al tiempo de la aventura o de la acción, el escritor, al no poder relatar "todo", utiliza diferentes recursos, como resúmenes, saltos en el tiempo, síncopas, aceleramientos, etc. Aquí nos remitimos a la clasificación de Jean Ricardou en Problèmes de Nouveau Roman, Seuil, París, 1967: el tiempo de la ficción y el tiempo de la narración.

El tiempo de la acción propiamente dicha, en Heber un Cáliz se encuentra perfectamente acotado por el autor mismo, en las fechas con las que inicia sus capítulos. Es el

tiempo cronológico, real, externo, o el tiempo "histórico" y va desde el 28 de mayo de 1962 al 22 de junio de 1963, es decir, abarca poco más de un año.

Los tiempos así clasificados pueden tener una relación cercana con los diferentes niveles de punto de vista. El tiempo de la aventura pertenece al protagonista; el tiempo de la narración al narrador y el tiempo de la escritura, al autor. Como protagonista va viviendo los hechos continuados, cronológicos, únicos, en el tiempo preciso. Como narrador, en la primera parte, va narrando linealmente en el tiempo los acontecimientos, va intercalando también tiempos pasados remotos: la vida de los padres, la del protagonista, etc. Como se trata en realidad del mismo: personaje y narrador, los tiempos de ambos no llegan a coincidir. El narrador acomoda los hechos que vive el protagonista, los selecciona y organiza. Así, tenemos acción contada en presente (presente de la acción) cuando se escucha la voz del protagonista; y en pasado, cuando habla el narrador: pasados inmediatos correspondientes a la acción misma: "ayer, hace tres días," o "hace unas horas", y pasados remotos, cuando se intercalan pasajes de la vida de los padres y de la infancia del protagonista. Ejemplo de los dos niveles narrativos frente a los dos tiempos, presente y pasado (protagonista y narrador): "Estaba yo pensando: "Es mi padre. Tiene que bendecirme. Cómo. Cómo le digo. Cómo se le pide. Y estamos solos. Sentía vergüenza, o cuando menos, mucho alentar por estar en ese trance..." (p. 47).

Por otro lado, hay un presente amplio, no el presente de la acción, sino un presente indeterminado, en otra perspectiva, correspondiente al autor, y que se relaciona con la técnica empleada cuando éste aparece: reflexiones, etc.: "Físicamente se sufre, es obvio. Pero el espíritu, ¿reflexiona?, ¿repasa los caminos inateriales de dolor, felicidad, amor, muerte, esperanza y desesperanza, pecados y virtudes, salvación y condenación, mundo, amor y odio, tiempo, espacios amados, soñados, aborrecidos, personas amadas: encanto de la vida, tristeza por dejarla?..." (p. 77).

El tiempo de la escritura corresponde, en cierta medida, al tiempo de la acción en la primera parte. El impulso fundamental de la temporalidad es lineal, progresivo; éste se suspende en determinados momentos para intercalar los pasados inmediatos o remotos, es decir, otras temporalidades. Se escribe, se narra lo que se va viviendo, cronológicamente. En la segunda parte se establece una ruptura con el tiempo lineal, como se ha señalado en el capítulo sobre la estructura. La estructura se complica, se hace reiterativa o cíclica y se establece lo que se llamaría una narración repetitiva: contar muchas veces lo que ha sucedido una sola vez. Aquí el tiempo de la escritura ya no corresponde al tiempo de la acción ni al de la narración. Ahora, es el tiempo de la escritura el que se encuentra perfectamente precisado por las fechas dentro del relato mismo, aunque de muchos modos este "tiempo" ya no tiene la misma importancia que tenía en

la primera parte. Como lo relevante es la acción, en la segunda parte no se precisa minuciosamente el tiempo y se señala únicamente "octubre/noviembre" o "notas", porque la acción va a ser narrada repetidas veces, siempre por un narrador que acomoda, que anuncia, y al entrar dentro del relato -como protagonista- lo hace en presente, para darle más verosimilitud al hecho, o para imprimir la sensación de inmediatez, de volver a vivir, que es lo que se busca: "A esta hora -son alrededor de las ocho de la noche- ¿qué pasaba?, ¿qué sucedía a esta hora? Mi padre está con vida aún, vuelto hacia la ventana, hacia el poniente, como desde hace quince horas, y respira." (p. 94). Podemos observar los dos niveles narrativos (narrador-protagonista) y su relación con los niveles temporales (pasado-presente). El tiempo (en presente) de la aventura, que es ya pasado, se presenta por un narrador que va regresando continuamente al presente mismo de la aventura.

En la primera parte de la obra el tiempo lineal va dando saltos (no se cuenta todo), como hemos visto, e intercala pasados inmediatos y remotos. En la medida en que el clímax se aproxima, el tiempo va expandiéndose, ampliándose para abarcar más minucias, más ángulos y posibilidades narrativas: once capítulos para el 8 de junio de 1962, día de la muerte del padre. Esta expansión del tiempo permite mayor hondura, no se habla de una hora, sino de "55 minutos, tres mil trescientos segundos" para descomponerlos minuciosamente, paso a paso, en el presente. Aquí se marca también la relación

espacio-tiempo que se señaló en el apartado de "Espacio".

En la segunda parte se dan dos niveles temporales principalmente: el presente de la acción (lo que continúa después de la muerte) y el pasado (o sea, la muerte misma), vuelto presente. Estas vueltas al pasado (a la muerte) presentadas en presente son conscientes y anunciadas por parte del autor. Este prepara el terreno de su narración para volver al pasado y prepara así también al lector, nos hace cómplices de su obsesión por el regreso a la muerte, nos hace vivir con él: "a esta hora -son alrededor de las 8 de la noche- ¿qué pasaba? ¿qué sucedía a esta hora?" (p. 94), "es viernes, es viernes a las 7.30 de la noche" (p. 14), "un capítulo brevísimo tal vez, tendrá que hablar del proceso largo, lento, torturado a que fueron sometidos los ojos" (p. 151), "las cuatro y media de la mañana. Quién sabe cuántas horas, días, llevaba inmóvil" (p. 164), "He de volver, a como dé lugar he de volver a esa noche" (p. 92), etc. Volver al espacio cerrado, es volver en la segunda parte, al pasado hecho presente.

El presente de la acción, el presente del protagonista, en la segunda parte, resulta también cronológico y lineal (hay fechas, datos que lo demuestran aunque sin tanta precisión como en la primera parte) y se intercala igualmente en pasados inmediatos, en pasados del narrador, y con pasados remotos en boca de la madre únicamente, ya no del narrador. El tiempo de la aventura parece que ya no tiene la importan-

cia del principio y deja de resultar evidente o claro.

Podemos observar que los cambios de puntos de vista corresponden también a cambios en el tiempo y éstos se relacionan también, directamente, con la estructura de la obra.

cia del principio y deja de resultar evidente o claro.

Podemos observar que los cambios de puntos de vista corresponden también a cambios en el tiempo y éstos se relacionan también, directamente, con la estructura de la obra.

¿Cuál considera su mejor personaje?: "es probable que mi mejor personaje sea El Púas, que aparte de ser un muchacho de humanidad muy rica y al mismo tiempo desértica, rica en su desierto, la violencia y la ternura se alternan de manera casi atropellada; es un excelente personaje. También el Negro Sandoval, otro boxeador; Eleazar y Reinaldo del Hierro, probablemente el más cuajado. Qué curioso que yo siendo un hombre palabrero, un hombre ciento por ciento oral, me enamore de personajes de escasísimas palabras. Qué curioso que yo confíe más en el depósito tácito de un ser humano que en su expresión."

¿A qué se deberá esta aparente contradicción entre autor y personajes?: "acaso sea compensación. Nunca me he simpatizado mucho en verdad. Si alguien cree que miento, le recordaré que tuve que ser paciente del psicoanálisis durante 10 años, y el origen de la neurosis es una profunda aversión hacia uno mismo. Probablemente mi antípoda sea el que me es simpático."

¿Cuál es la diferencia entre la ficción y la autobiografía?: "es la misma diferencia que va de la ficción a la literatura de ficción sin que ninguna deje de ser verdad, la verdad misma, en cuanto se señala la vida que transcurre. En la autobiografía mi obligación está en rastrear lo más adentro posible no sólo para no mentir en lo que cuento de mí, sino encontrar hasta donde es posible las causas primeras de mi conducta, o la verdadera cara de mis actitudes,

emociones y pensamiento. Es difícil porque lo que más engaña es el espejo. En el otro caso el personaje Gerardo es estrictamente inventado, es tan real como el de la autobiografía, pero para formarlo entra toda la experiencia que ha podido acumularse, rasgos de muchas personas componen a esta que pretende ser una más, absolutamente suigéneris en la literatura, en la vida, eso pretenden. Yo me reconozco en todos los personajes que he podido crear en la medida en que cada uno de ellos muestra algo execrable mío y algo que yo anhelo. El Púas también forma parte de una narrativa sin ficción: la biografía, el reportaje, la crónica. Ahí yo he respetado ciento por ciento la personalidad de El Púas, hasta donde es posible no poner nada de lo que uno es. El Púas tanto del reportaje como del guión es evidentemente El Púas, acaso sea un poco más que El Púas mismo, porque él no puede verse tanto como yo lo puedo ver."

¿Qué género literario le parece más difícil?: "ningún género es difícil. Es difícil conseguir la obra maestra. Claro, espero haberla conseguido y veo que no, pero no hay ningún género que se oponga cuando se es realmente un hombre del oficio".

¿Qué género le atrae más?: "el reportaje desde la crónica periodística, porque debe llevarse a cabo un alarde: crear la fantasía con la más rigurosa realidad, meter la subjetividad, el alma, sin que éstas traicionen la veracidad, la desnudez de la realidad. Pero después de tanto de

esto como vengo escribiendo en 15 años, vuelve a enamorarme la ficción estricta. Ando metido en Los Hermanos del Hierro que es ficción, y pretendo que sea una desnudísima cruda, bruta realidad de los pistoleros del norte a principios de siglo y que valga como visión de la violencia para estos momentos. Un poco separarme de la realidad tangible en la que vengo respirando aprisionado desde hace 15 años me lleva otra vez al vuelo absolutamente libre de la ficción. Trabajando cualquier género se da enteramente el escritor. Aun en la descripción de una llanada vacía se pone el alma entera."

¿Esta sería hoy día la unión de periodismo y literatura? "sí, pero es una forma más de literatura. He sido señalado como arrogante, y hablando de mi oficio puede que no haya nadie tan humilde como yo, no que haya logrado esto, sí que lo pretendo. Que Los Hermanos del Hierro y los reportajes en De Luto y Hambre fueran exactamente lo mismo, que no importara que hubieran sido reales o no, dentro de 100 años. Esto, entendiendo que la literatura fatalmente intemporal acaba diciendo la verdad por encima de las demás ciencias y artes, y que el periodismo cuando consigue hacerse literatura, primero es por don del autor, y será tan intemporal como si el autor se hubiera metido sólo a hacer literatura".

PERSONAJES.-

En Beber un Cáliz podemos encontrar dos personajes fundamentales: el padre y el hijo, que es el narrador. Sin embargo, se trata en realidad de un mismo y único personaje central de la novela: el hijo que se presenta y desarrolla en cuanto a su relación con el padre. Es decir, ambos constituyen un mismo personaje novelístico, el padre evoluciona físicamente hacia la muerte, mientras que el hijo evoluciona anímicamente en relación directa a la muerte del padre. Ahora, a través de la agonía y la muerte van a "desdoblarse", a separarse: "Es mi padre. Y no sé por qué siento que al fin existe por sí mismo. El hombre fiero existe fuera de mí, ocupa un espacio doloroso frente a mí y es más él mismo cada día." (p. 15).

A partir de la muerte el hijo conocerá al padre y se conocerá a sí mismo. Y toda la novela es la búsqueda por conocer y describir al padre para poder conocerse y aceptarse como tal independientemente del padre: "¿Quién es? ¿cómo ha vivido? ¿Cuáles han sido sus virtudes y cuáles sus pecados? (...) No conozco nada suyo, (...) nunca pude verlo de frente..." (p. 17).

El padre es descrito siempre, en presente, a través de su cuerpo, el padre es su cuerpo, y más aún es sus partes del cuerpo como "cosas": "esta estatua miserable violácea, doblada sobre sí, dormida, sostenida en el aire, no es él ni siquiera su cuerpo." (p. 31), "de repente parece que sólo ellas vi-

ven (sus manos), las dos solas, por sí mismas" (p. 50), "después, digo, soñó, soñaron sus dedos (id.), "esta insignificante congregación de tejidos y mucosas" (p. 69). En la página 37 encontramos un capítulo íntegro dedicado al cuerpo, que es el padre. También se describe al padre por medio de sustantivos o por medio de metáforas que se refieren a objetos y no con adjetivos de carácter, temperamento o personalidad. Es uno de los rasgos que caracterizan, además, el estilo de Garibay: "sus pasos eran como avanzar de penumbras", "su voz, una losa", "y yo era (...) ardor, cobijas lijosas, miedo", etc. (p. 9). Ejemplos de este mismo tipo, donde el padre se describe en relación a objetos, podemos encontrarlos en las páginas 52, 58, 59, 63, 69, 78, 90, 102, 119, 140, 144, 148, 155, 160, 167, 172; es decir, prácticamente a lo largo de toda la obra. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en un capítulo íntegro dedicado a describir la casa y sus transformaciones que será la historia de las transformaciones del padre porque el padre es su casa. (p. 30).

Del mismo modo, el mundo de las "cosas" no es ajeno ni opuesto al personaje, al contrario, el clima por ejemplo vibra con el mismo diapasón, el paisaje se transforma en relación al ánimo de los personajes. "Se sentó. Bebió un vaso de leche, comió un pedazo de jalea. Bien. El aire se hizo ligero en las piezas de la casa." (p. 68), "la tarde se agrió rígida en su memoria..." (p. 13).

Por otro lado, tenemos una segunda visión del padre pre-

sentada también por el hijo narrador, esta vez, a través de relatos escénicos, en pasado, sobre su vida anterior a la agonía. En la página 18, por ejemplo, anuncia "Mi padre" como frase sustantiva que titula el relato escénico, en pasado, para mostrar la imagen fiera del padre frente al hijo: "Y me alcanzó en las escaleras, rugió, me golpeó. Yo sentía la tarde como algo abominable para siempre. Al día siguiente llegó con la noticia de que le habían dicho que sí a propósito de un empleo que andaba buscando. Entre bromas y veras mi madre le reprochó la ira de la tarde anterior. -Era la angustia -dijo- de no saber qué iba a hacer, cómo los iba a mantener..." (p. 18). Ejemplos en las páginas 32, 51, 53, 58, etc.

Resumiendo brevemente, podemos señalar al hijo como personaje principal que evoluciona en relación al padre, a las dos visiones opuestas que de él tiene y que corresponden de igual modo a dos procedimientos literarios diferentes: la visión presente, desvalida, se presenta por medio de relatos descriptivos y se le define en función de sustantivos y objetos materiales; la visión pasada, fiera, se presenta por medio de relatos escénicos. La interacción de ambas visiones a lo largo de la novela, es decir, a lo largo de la agonía y muerte del padre, nos presenta el hijo como personaje central y va conformando al mismo tiempo la acción psicológica de la obra.

Otro de los aspectos que marcan las relaciones entre pa-

dre e hijo es la técnica del diálogo. La descripción del padre no se presenta en ningún momento a través de esta técnica. Las intervenciones directas del padre no constituyen propiamente diálogos, sino sólo pequeños parlamentos sin respuesta que nos permiten escuchar su voz, para conocerlo más vivamente, desde su propio lenguaje. Pero técnicamente o formalmente hablando, no se da el diálogo; hecho que se relaciona con el contenido: no hay tampoco comunicación entre padre e hijo, de ahí que la técnica del diálogo, propiamente dicho, no se establezca en la obra: "Y sus ojos ven, ¿qué ven? -Sólo pienso en la muerte -dice-, en la muerte... pero el viejito, el papa de la que vino, murió a los noventa y seis años... y de cansancio, no de otra cosa. Dos horas después, treinta y pico de años después, me imagino, luego de andar y desandar treinta y pico de años de caminos..." (p.20).

Los demás personajes, los de la casa, resultan personajes "fantasmas", indefinidos, funcionan como un personaje colectivo: "las mujeres de la casa" o "los hombres de la casa" (p. 22). No es necesario definirlos o describirlos, ya que así funcionan eficazmente para dar el ambiente en el cual se desarrolla la acción: Hermanos, hermanas, tíos, parientes, no importa quienes sean cada uno o qué hagan, sino lo que representan en su conjunto: "Llamó al hijo mayor y lo bendijo: el hijo mayor le llevaba la mano, se bendecía con ella. Y llamó a la hija mayor y la bendijo..." (p. 50), "Los mayores están comiendo: rinas, voces, cucharas, sillas que se remue-

ven bruscamente" (p. 60), "mi hermano le acaricia los cabellos, le humedece con un algodón los labios, (...) La gente cuchichea por las piezas, por la terraza que antes era el corredor. Hay quien reza, quien ríe, quien come. El zaguán se abre y se cierra sin reposo. Parientes van y vienen: entran, lo ven, salen, hacen bulla, se despiden." (p. 79). En este punto afirma también Donoso: "Garibay no dice más que su dolor: los personajes, aun el padre, están apenas esbozados y el ambiente es fantasmal."

La madre va apareciendo poco a poco, y la conocemos apenas por pequeñas descripciones de su cuerpo, por pequeños parlamentos sin respuesta que dejan escuchar su voz: "Me llevó aparte, al zaguán; me dijo: -Una cajita modesta, no piensen en lujos, no hay para eso, no tienen ustedes, una cosa sencilla, una cajita como sea. /Ayer comenzó a llorar". (p. 46).

El hijo, el personaje central, se da a conocer, como hemos dicho, según sus relaciones con el padre. Para esto utiliza preferentemente el monólogo interior, sobre todo para mostrarse frente a él desde su condición de escritor: "Le pregunté: -¿Sufres? /Me movió a preguntar tamaño estúpidez ese sojor de ausencia en que parece flotar, pero más, una cariesidad literaria y vengativa..." (p. 75). Ejemplos de este tipo de narración también en las páginas 40, 75 y 100 entre otros; es decir, la condición estética, literaria, del escritor ante la ausencia de su padre.

ven bruscamente" (p. 60), "mi hermano le acaricia los cabellos, le humedece con un algodón los labios, (...) La gente cuchichea por las piezas, por la terraza que antes era el corredor. Hay quien reza, quien ríe, quien come. El zaguán se abre y se cierra sin reposo. Parientes van y vienen: entran, lo ven, salen, hacen bulla, se despiden." (p. 79). En este punto afirma también Donoso: "Garibay no dice más que su dolor: los personajes, aun el padre, están apenas esbozados y el ambiente es fantasmal."

La madre va apareciendo poco a poco, y la conocemos apenas por pequeñas descripciones de su cuerpo, por pequeños parlamentos sin respuesta que dejan escuchar su voz: "Me llevé aparte, al zaguán; me dijo: -Una cajita modesta, no piensen en lujos, no hay para eso, no tienen ustedes, una cosa sencilla, una cajita como sea. /Ayer comenzó a llorar". (p. 46).

El hijo, el personaje central, se da a conocer, como hemos dicho, según sus relaciones con el padre. Para esto utiliza preferentemente el monólogo interior, sobre todo para mostrarse frente a él desde su condición de escritor: "Le pregunté: -¿Sufres? /Me movió a preguntar tamaño estupidez ese sopor de ausencia en que parece flotar, pero más, una curiosidad literaria y vengativa..." (p. 75). Ejemplos de este tipo encontramos también en las páginas 48, 73 y 100 entre otras; es decir, la conciencia estética, literaria, del escritor ante la muerte de su padre.

Frecuentemente encontramos el empleo de la primera persona del plural, "nosotros", en el lugar del "yo" del narrador: "Hemos estado varias veces frente a este dilema" (p. 83), "Estamos otra vez en la realidad" (p. 91), etc. Esto nos demuestra también la existencia del "personaje colectivo" que reúne a los demás personajes, donde el narrador se asimila igualmente cuando actúa como protagonista.

Así, advertimos que el padre es descrito en relación al "yo" narrador: "Dormía un minuto, no más, un minuto, y despertaba braceando, repeliendo qué se yo qué imágenes horribles" (p. 62); es decir, según la visión del narrador mismo, pero también es descrito desde la perspectiva del "nosotros": "Desde que nosotros tomamos la palabra, hace tiempo, él la abandonó..." (p. 65). El padre siempre es descrito, pues, a través de las particulares visio es de los demás, a través, también de circunstancias o de comparaciones, (ejemplos p. 70, 173, etc.) pero nunca directamente, incluso sin posibilidad de conocerlo por medio del diálogo. En la página 66 encontramos un pequeño intento de diálogo entre el padre y el hijo, que, sin embargo, no llega a establecerse cabalmente, y nos demuestra la falta de comunicación entre ambos personajes.

El hijo busca constantemente conocer, describir, definir al padre para poder al fin conocerse a sí mismo y aceptarse separadamente de él. Esta definición no se logra por medio de reflexiones, aunque en alguna ocasión intenta hacerlo: "Aunque esa humildad no ha sido sacrífica jamás, sino

desdeñosa, y el último puesto ha sido buscado, más que nada, para dejar la rebatía a los mercaderes. Esto, tal vez, lo define mejor que el dibujo de líneas mansas o lacrimosas." (p. 67); la verdadera fuerza de la definición del padre se logra a través de la adjetivación, con sustantivos, de la metaforización con objetos, con "cosas", puesto que ese ha sido el tipo de relación que se ha establecido entre ambos, una relación únicamente eventual, material. De este modo, resulta natural que la evolución de ambos personajes se marque a través del cuerpo.

A partir de la segunda mitad de la obra va apareciendo el personaje de la madre por medio de pequeñas pseudoescenas que la dibujan, en tiempo presente. Con ella sí se logra entablar el diálogo, ya que su relación con el hijo ha sido diferente: ejemplos pgs. 121, 137, 144, 163.

La repetición constante del momento de la muerte, en la segunda parte, corresponde, desde el punto de vista de los personajes, a una "simbiosis" que existe entre ambos: son un solo personaje, el hijo evoluciona en relación al padre. A la muerte de éste, el hijo insiste en repetir ese momento hasta agotarlo, hasta separarse por completo y convertirse en un personaje diferente. Esta relación simbiótica puede advertirse claramente: "cómo es posible, digo, si tanto vive en mí, si tanto me esfuerza porque no viva tan nítidamente en mí, que esté muerto, que ya no esté..." (p. 109), lo mismo en la página 108, 119: "He una palta a todas par-

tes, pero sobre todo, en el pecado", 129: "Voy a su encuentro, quiero verlo más claramente que nunca, porque es, pienso, siento, creo, mi conciencia, un atisbo constante hacia mi despertar.", y en la 146 comienza la separación: "Nada en mi alma. Espérame. Nada en mi corazón. Espérame tú, padre. Nada en mi pensamiento ni en mis manos.". El hijo va desprendiéndose del padre y se queda "sin nada", quiere ser el padre, porque él, sin el padre, es nada: "Perdóname, padre, a mí perdóname tú, de estar vacío, de ser palabras." (p. 149). Es decir, ser escritor es ser nada, es estar vacío. Pero sólo así, convirtiéndose en escritor podrá separarse, ser él mismo; sólo por medio de la literatura, describiendo ese momento hasta agotarlo, podrá adquirir su condición propia. Así se rompe la simbiosis: uno ha sido, mientras el otro no: "porque no soy como tú, mi señor, mi padre, Don Ricardo Garibay, o como dice la cruz de hormigón de tu sepulcro, Ricardo Garibay Zendejas, el nombre de mi padre." (p. 150). Uno de los dos debe dejar de ser, así, a la muerte del padre, existen ya los dos por separado: "poco a poco él va estando ahí, en sus momentos que sobre sí mismos dan vuelta eternamente, (...) la ilimitada vastedad suavísima de su alegría que es, es, es, es. Y poco a poco yo vengo estando aquí abajo, trazando sin tregua el arabesco de mis pasos, aquí en la superficie..." (p. 15). Esta separación, esta especie de expulsión, constituye de muchos modos el hecho literario de la novela.

El punto de vista narrativo se relaciona también, directamente, con este aspecto de la obra. Podemos observar que en la segunda parte se utiliza la segunda persona gramatical, el "tú", para referirse al padre, desde el hijo narrador. Es decir, después de la muerte, el hijo comienza a separarse y puede referirse o "hablarle de tú" al padre. Antes de la muerte la referencia hacia el padre era a través de la tercera persona, "él", aunque en realidad no marcaba distancia, sino que ocultaba un "yo", sobre todo. En el "yo" o en el "él" conviven ambos simbióticamente; en el "tú" se establece la verdadera distancia, la contemplación "del otro" desde fuera: "Te veo morir y morir.(...) Veo el hueso de tu nariz, alto y aguileño y nunca fue aguileño, lo veo, hueso lúcido..." (p. 167), "estábamos alrededor de ti. José de Jesús echado en la cama, a tu izquierda y más cerca de la cabecera que tú..." (p. 169), etc.

En la segunda parte surge también la madre como personaje e incluso llega a tomar el papel de narradora, ya que es su propia voz narrativa la que nos da referencias sobre su pasado: Ejemplos pgs. 121, 123, 127, etc. Pero tampoco resulta ser personaje central de esta segunda parte, porque es en realidad el hijo quien se da a conocer a través de ella: "Ella estaba justo abajo del argaluz, apacible porque limpiaba los libros de su hijo: el admirable, el de alma tan grande, el genio, el sabio, etcétera, la víctima de un mundo áspero y chato que acabará rindiéndole;" (p. 133).

En el último apartado del epílogo se marca claramente la diferencia de las relaciones madre-hijo frente a padre-hijo. La madre no representa "agonías, boqueros, muerte; carne repentinamente, intolerablemente fija, gesto de dolor petrificado para siempre"; es decir, no es, como en el padre, su cuerpo, sus partes, "sus cosas", sino "brisa en el geranio, ir y venir de hormiga (...) alegría de las cosas cotidianas, ojos lagos de amor atribulado." (p. 182). Cuando mueren ambos, el hijo termina por conocerlos, conocerse y ser.

¿Cuáles son sus descubrimientos y sus decepciones literarios hoy? "Mis descubrimientos están en los clásicos y principalmente en la poesía, la fresquísima fuente a la que va uno a dar cuando se mete un poco a fondo con el Cantar del Mío Cid, y lo mismo con la Iliada, la Odiaca, el Cantar de los Cantares. Ahí es donde me acerco con más frecuencia. Las decepciones probablemente vengan de lo siguiente: me meto en alguna librería, llevo anotados 3 o 5 nombres de autores de este siglo de 1960 para acá, los compro y es una profunda decepción, una profunda cólera ver el campeonato de mediocridad que hay en escritores franceses, ingleses, rusos, rumanos, que sé yo, casi podría apartar para la excelencia a los autores japoneses de este siglo. Nos quedamos en los grandes escritores en los que abrevó mi generación: Joyce, Mann, Musil, Proust, Gide, Bernanós, Huxley, Shaw; veo sus libros reeditados y en las manos de los jóvenes. La indignación que provocan los autores actuales es la injusticia que demuestra que se les traduzca a todas las lenguas, y al castellano de inmediato, y sean vendidos enormemente, y los prefieran nuestras gentes a los escritores hispanoamericanos."

¿Cómo ve la literatura hispanoamericana? "creo que estamos produciendo libros a un nivel superior a lo que se está haciendo en el resto del mundo. La transcendencia personal de un escritor está en razón directa a la transcendencia política de su país. Nuestro país, políticamente en el concierto del mundo, es apenas un poco más que insignificante.

En cambio los bodrios que escriben escritores de otras partes se nos enjaretan de inmediato en forma de pésimas traducciones y los devoramos de inmediato, y pasamos invariablemente de largo ante lo que nosotros producimos. Hay una radical injusticia en la inmediata inmortalidad, valga la palabra, que se le concede al bárbaro de otros idiomas, sobre todo de lengua inglesa, y la caducidad a la que se somete al escritor hispanoamericano, salvo un ejemplo fundamental, y tres o cuatro más no tan principales, hasta hacernos desaparecer cuando todavía no hemos sido dados completamente a luz."

¿Qué está escribiendo ahora?: "estoy terminando de escribir Los Hermanos del Hierro, que debe culminar con inaudita violencia y con una especie de sosegada y demoniaca melancolía, valga la tontería que estoy diciendo. Y es un verdadero problema saber cómo lograrlo, o lograrlo aunque no se sepa cómo. Estoy escribiendo cierta porción de mi autobiografía, es tan apasionante como fatigoso, como exasperante; estoy redondeando una obra de teatro un poco extensa, es una exhibición de modas en la casa de una mujer rica, y son trece mujeres, me he detenido porque no consigo hacer pelear hasta la destilación más nítida del odio a dos de esas mujeres. Al mismo tiempo estoy trabajando en otras dos novelas, una sobre un pájaro monumental, y otra sobre una pareja de amantes que vive en amor dignos en un universo paralelo, digamos del otro lado del mundo, en el mismo, nada de muertes, nada de almas".

¿Cómo se compagina la historia del pájaro, la de los amantes, con la pelea entre mujeres y con la brutal realidad del país?: "porque todo es la realidad, si estamos en la literatura que es el único terreno donde la verdad se da a sus anchas, todo viene a significar lo mismo. La complejidad del hormiguero permite, supone todas las historias y todas sus variantes, todos los argumentos, todas las maneras de ser, que se dan al mismo tiempo."

¿Qué leía de joven?: "leíamos versos, mucha poesía, y a los clásicos de ese momento que ya enumeré".

¿Qué deben leer hoy los jóvenes?: "deben leer todo lo que les caiga en las manos. ¿se acuerda de Benito Juárez que era un indiecito que leía todos los papeles que veía tirados en el monte? bueno, un poco así deberían ser los jóvenes, leer todo papel que les cayera en las manos".

¿Qué lee ahora?: "La Iliada, muchas veces, Gabriel Miró, Alfonso Reyes, la Biblia, sobre todo El Cantar y ¿qué escritor se consideraría ajeno a la temible, amada, gigantesca y misera figura de Jorge Luis Borges? creo que con estos maestros es más que suficiente".

¿Qué le parece la nueva narrativa mexicana?: "como ya somos 15 millones de personas en esta ciudad, creo que debe de haber cuando menos mil muchachos que estén entregados a escribir. que se llame joven narrativa está bien. En este país, para que surja el escritor monumental, el escritor como, habrá que llorar a que escriban hasta los perros. In-

tre más se escriba mejor. Aunque uno tenga la prudencia, o la madurez suficiente para ya no leer lo que se escriba.

¿Cuál es el júbilo y la pesadumbre de pertenecer a este país como escritor?: "hay un profundo júbilo en pertenecer a este país como escritor: siento que se puede hacer mucho, aunque sea pobre lo que se haga, puede llegar a ser importante como invitación a los demás, porque el amor de ser escritor, si se empeña en un país que carece de tanto, pagará con creces los esfuerzos. El campo de amor es sumamente vasto y ancho para el artista en un país como el nuestro. Y hay una pesadumbre, que no es pequeña, por la injusta resonancia de los escritorzuelos extranjeros, de lenguas extranjeras y la nula de nosotros sólo por el hecho de escribir en lengua castellana".

¿La más hermosa palabra del castellano?: "acaso la más hermosa sea crystalino, como dijo un escritor español, me quedo con eso; hay una que me gusta mucho: estrellería, que yo uso como sacio de constelaciones, pero no quiere decir eso, sino que tiene que ver con artes de brujas, con quiromancias."

ESTILO

¿En qué consiste el estilo de una obra? ¿Cuál es su objeto de estudio y su papel dentro del análisis y la crítica literaria? Mucho se ha discutido acerca de esto y aún no ha habido acuerdos certeros. Podemos comparar algunas opiniones donde se afirma que el estudio del estilo no consiste solamente en un sector central de la ciencia que estudia a la poesía, sino en la médula misma de la ciencia general de la literatura, así como de toda la historia general de la literatura.

Dámaso Alonso, en La Poesía de San Juan de la Cruz afirma que "el estilo es el único objeto de la crítica literaria, y la misión verdadera de la historia de la literatura consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos particulares." Y Emil Staiger ha escrito: "de todas las posibilidades de investigación literaria, (la investigación del estilo) es la que se muestra más autónoma y más fiel a lo poético."

Muchos coinciden en la importancia del estilo para el estudio de la obra literaria, sin embargo, existen hasta ahora numerosas definiciones sobre el significado y la función propiamente dicha del estilo. Kayser ha señalado efectivamente, que hay varios conceptos de estilo y varios modos de trabajar en el campo de su investigación. Son incluso grandes las diferencias resultantes de los diversos puntos de partida y de las diversas influencias. Hay sin embargo opi-

niones fundamentales a interpretaciones básicas comunes que no pueden desconocerse. Tales aspectos comunes se ponen de relieve especialmente en relación con dos concepciones de las cuales una es "anticuada" y la otra queda fuera del ámbito de la literatura.

Por un lado, la concepción del estilo tradicional, al que Kayser denomina "anticuada" y que predominó en los trabajos del siglo XIX y "aun hoy lleva una existencia nada oscura en tratados populares", (Análisis e Interpretación de la Obra literaria. Gredos, España 1972, p. 362) se basa en último término en la interpretación de la obra poética como algo "fabricado" conscientemente, algo que no es más que lenguaje adornado y embellecido con determinados recursos. Estos medios de embellecimiento son las conocidas "figuras" de la retórica antigua.

El estudio de un texto consiste, según esta concepción, en la simple enumeración de las figuras retóricas que contiene. Puede afirmarse, sostiene Kayser, que están contados los días de aquella "estilística", que, frente al estado actual de la ciencia, está completamente anticuada.

Existe otra concepción de la estilística que también se aparta de la concepción de la ciencia de la literatura, aunque no puede resultar nunca anticuada, ya que consiste en la enseñanza del buen estilo, o mejor, del empleo adecuado del lenguaje, y consiste, en todo caso, en una estilística fundamentalmente normativa, que poco o nada puede aportar

para el análisis de un texto literario.

Por lo que respecta a la investigación del estilo desde el punto de vista de la lingüística pueden distinguirse tres concepciones diferentes: la primera parte de la lingüística. Fue sobre todo Saussure quien hizo revivir y amplió fecundamente, en el doble aspecto de la lengua, el punto de vista de Wilhelm Von Humboldt: por un lado la lengua como sign, como langue, como sistema, como fenómeno social; por otro, la lengua como energeia, como parole, como uso individual. Así, en oposición al método historicista diacrónico, buscador de leyes, de la lingüística del siglo XIX, surgió el método sincrónico, descriptivo, observador de un determinado estado lingüístico.

Estas fueron las bases en que el suizo Charles Bally, discípulo de Saussure y más tarde jefe de la llamada Escuela de Ginebra, estableció su estilística. Bally entiende por estilística la investigación y la doctrina de los medios lingüísticos considerados en su función emocional o afectiva. Los textos literarios y poéticos no quedan excluidos del material observador, pero lo que interesa de ellos no es el valor de la obra en sí, sino el lenguaje afectivo que contienen. Por último, una estilística de esta naturaleza se interesa por la totalidad de un estado lingüístico determinado y por eso no está al servicio de la ciencia de la literatura. Lo mismo puede decirse de la formulación de Frederic Paulhan (doble función de la lengua sugestiva o significativa) o la

de Emil Winkler, que parte de la observación de la capacidad expresiva de las formas lingüísticas.

Sin embargo, en estos métodos estilísticos surge el problema de saber hasta qué punto es posible determinar con claridad el valor expresivo de las formas y construcciones lingüísticas. Por otro lado, no se destaca el análisis del estilo individual. Fue precisamente el conocimiento del carácter individual de todo "discurso" literario, lo que dio impulso para una segunda concepción y un nuevo método en la investigación del estilo. Esta concepción está sobre todo ligada a los nombres de Karl Vossler, Leo Spitzer y otros miembros de la escuela de Munich.

Esta interpretación considera preponderante el elemento psíquico frente al aspecto estilístico. El elemento psíquico investigado es la estructura psíquica del poeta como hombre. Sin embargo, subsiste el peligro de considerar el lenguaje de una obra sólo como un medio y de quitar el valor a toda la obra viendo en ella un mero documento gracias al cual se espera poder descubrir algo que se encuentra más allá de ella: anomalías anímicas, complejos, etc. La obra literaria así situada, como señala Kayser, se encuentra en un plano de igualdad con cualquier otra actividad del hombre, aunque ésta no fuera de carácter lingüístico.

Un nuevo y tercer impulso derivó de la ciencia del arte. Se trata del concepto de "espíritu de la época" para indicar el "portador del estilo". Junto a los conceptos de época,

de un tipo humano temporal, y de una concepción del mundo, se encuentran la edad como portadora de estilo (estilo de la juventud, de la vejez, etc.). Y en el mismo sentido se ha hablado de regiones, de naciones, de razas y hasta de continentes: Winckelmann, Wolffin, Julises Petersen, entre otros. Pero el valor de semejantes tipologías para la interpretación de cada obra en particular resulta sumamente restringido.

Por un lado se trató de formular sistemas de categorías del estilo literario en un plano superior a las de las formas lingüísticas, pero no se consiguió un sistema de valor absoluto, y sólo en algunos casos, de valor pedagógico (Petersen). Por otro lado, se pretendieron trasladar las categorías formales de las artes plásticas a las de la literatura, separando el significado de las palabras o el contenido de la obra literaria. Con esto se corre el riesgo de abrir entre fondo y forma un abismo infranqueable que no existe en absoluto en la obra misma.

Frente a estas aproximaciones al concepto y estudio del estilo literario, Kayser propone el concepto de "estilo, en el sentido de estilo de la obra" partiendo del hecho de que una obra tiene estilo en sí mismo (pgs. 385, 386). No se trata ya de una personalidad que se expresa en ella, pues la obra literaria debe ser considerada ante todo como una creación absolutamente independiente, desligada por completo de su creador, autónoma: no hay nada exterior a ella que le sea

necesario para obtener una existencia llena de sentido. En la obra poética, el mundo objetivo evocado por las palabras sólo existe dentro del lenguaje. Los significados no se refieren a ninguna realidad. Todo el contenido que se expresa está presente en la forma exterior, la objetividad evocada en la obra está ya condicionada y modelada por el contenido. Cada obra presenta, pues, un mundo poético uniformemente estructurado. El estilo es, visto desde fuera, la unidad y la individualidad de la estructuración, y visto desde dentro, la unidad y la individualidad de la percepción, es decir, una actitud determinada.

En este sentido Kayser comparte el concepto de estructuralismo como método de análisis intrínseco de la obra literaria. En sentido amplio, el estilo de una obra es su forma, que nos lleva a un determinado contenido. La forma implica una actitud, no del autor o narrador, sino una actitud contenida en la obra misma, como la llama Kayser, que se relaciona con una estructura, con el punto de vista narrativo, con una técnica determinada, con el manejo del tiempo y del espacio -como ya hemos estudiado- y también con un determinado manejo del lenguaje. Este último punto implica un estudio particular del estilo del lenguaje, ya que es el lenguaje, la palabra y su manejo, la unidad mínima que habrá de cargar una forma lingüística, en primer plano, y en segundo, la forma estructural determinada del contenido de la obra.

Lo que la investigación estilística estudia y procura descubrir es el funcionamiento de los medios lingüísticos como expresión de una actitud. La meta de la crítica literaria constituye, en primer lugar, la comprensión y la interpretación de una obra; no es su objetivo determinar todas las formas lingüísticas empleadas en un texto literario ni examinar cada forma como tal, sino en la medida en que contribuye a la constitución de la obra literaria en cuestión. En suma, las formas lingüísticas orientan el trabajo del estudio del estilo. Así como el concepto sintético que abarca la totalidad de las formas métricas es el ritmo, el concepto sintético que abarca el conjunto de las formas lingüísticas es el estilo.

De ahí que un estudio del estilo literario deba partir de un análisis lingüístico, aunque no puede constituir el fin del trabajo literario-estilístico inventariar todas las categorías gramaticales de una obra -así como en el análisis de la sonoridad no se toma en cuenta cada vocal y cada consonante-. Es necesario marcar la diferencia de actitudes de la lingüística y la estilística a propósito de los fenómenos estilísticos. La lingüística toma al texto literario como "pretexto" para estudiar sus fenómenos lingüísticos. La estilística, por el contrario, pretende descubrir los fenómenos lingüísticos que constituyen rasgos propios, característicos de la obra en cuestión. Un fenómeno registrado una sola vez en un texto atrae la atención de los lingüistas.

Un cambio, es propio de la estilística interesarse precisamente por los fenómenos lingüísticos que por la frecuencia con que aparecen, caracterizan a toda la obra. "La continuidad es lo que hace el estilo", dice Flaubert, y estas formas típicas se llaman rasgos estilísticos.

Como campos de observación fundamentales que señala Kayser, se encuentran el de la sonoridad, el de la palabra, el de las figuras retóricas y el de la sintaxis. La mayoría de los estudios lingüísticos y estilísticos o las investigaciones teóricas al respecto señalan características principalmente relacionadas con la poesía. En el caso de Beber un Cáliz, una obra en prosa, no podrían aplicarse las categorías de la poesía. Sin embargo, y como ya lo habíamos señalado, esta obra es acerca en ocasiones al terreno poético y es el lenguaje una de las claves más importantes para la comprensión de la obra, de ahí que un estudio estilístico sea de gran relevancia para su análisis.

La gran diversidad de métodos, opiniones, polémicas acerca del análisis estilístico, hace imposible encontrar "el camino verdadero y absoluto" al respecto, y menos aún, con el rigor científico de causa-efecto que algunos han tratado de imponer y que resulta totalmente fuera de lugar en el terreno de la literatura. El método analítico universal está todavía por hacerse, si es que puede llegar a formularse algún día. Por lo pronto, en la medida de mis posibilidades, pretendo regresar al texto de Ricardo Carilay, para tratar de

descubrir algunas de las características de su estilo -palabra que dice poco- o mejor aún, algunos de sus medios, recursos, caminos, que ha encontrado Garibay para hacer literatura.

Mi aproximación se basa fundamentalmente en el análisis directo de la obra en cuestión, apoyado en cierta medida por algunas teorías estilísticas, principalmente la de Kayser, ya que conviene más a una visión estructural de la obra. El análisis estilístico, como lo señala este autor, no tiene el rigor de una demostración matemática y depende sobre todo de la sensibilidad y para una primera aproximación es necesario acudir, como hemos observado, a las categorías lingüísticas gramaticales y sintácticas, observar cómo funcionan en el texto y qué efectos se consiguen para crear un estilo literario.

En Beber un Cáliz la sonoridad juega un papel fundamental. Cabe decir aquí, sin caer en pleonasmos, que se trata de una obra "hecha de palabras". En primer lugar, en el aspecto fonético las aliteraciones llevan un papel importante y se encuentran con abundancia a lo largo del texto. Ejemplos: "fuelle garfio aferrado" (p. 94), "poderosa garza gris" (p.151) "la lo a lugar del sol" (p. 162), "firme sombra de hombría para mirar el infortunio" (p. 170), etc. Vemos aquí el juego fonético de f, r, g, l, y n. Muchas de estas aliteraciones funcionan a la vez como sonidos onomatopéyicos que refuerzan y enfatizan el contenido: "pétreo perfil de el padre" (p. 9), la abundancia de /p/ refuerza el sentido de "piedra" y "pa-

dre"; "secreta y serena luz" (p. 27) o "suave sombra" (p. 31), donde la suavidad de la /s/ concuerda con el contenido.

Las onomatopeyas directas que tienen lugar, por ejemplo, cuando agoniza el padre: "gorgorea el oxígeno en el frasco del agua y hog hog hog hog" (p. 90), o "cae el boqueo: clac, clac, clac, clac." (p. 103), al recoger el universo acústico que rodea a la acción, complementan la atmósfera e imprimen el elemento dramático climático del momento que se está desarrollando.

Kayser distingue onomatopeya de simbolismo de los sentidos: "A veces puede quedar la duda de si realmente se pretende reproducir un determinado sonido exterior, o si el sonido y la articulación tensa o suave querrán expresar, es decir, simbolizar un movimiento, una impresión visual o cualquier otra impresión externa. En tales casos se habla de simbolismo de los sentidos" (pp. 136, 137). El simbolismo de los sentidos, dentro del plano fonético, puede extenderse, para mejor comprensión de esta obra, a lo que podría llamarse "simbolismo de la sintaxis", si nos remitimos ya a la organización y la combinación de las palabras.

En Beber un Cáliz el ritmo, efectivamente, además de funcionar "musicalmente" dentro de la narración, responde a un "simbolismo sintáctico" relacionado directamente con la acción, es decir, que por medio de la construcción especial del ritmo, ciertos miembros aislados de la frase reciben una carga especial de significado y de aquí surten imágenes,

si no plásticas, sí esquemáticas y sugestivas. Ejemplos: el ritmo que simboliza la respiración del agonizante: "Un único sube y baja que lo abraza y comprende todo, que no sube, que no sube, y se estrella en el metal y retrocede y vuelve a estrellarse y retrocede y vuelve a estrellarse y retrocede y vuelve a estrellarse" (p. 90), "boquea, un hipo silencioso le abre la boca, se apoya, se recarga, empuja, se encaja en las junturas de las quijadas, empuja y separa las quijadas, abre la boca, coge fuerzas, se encaja y empuja" (p. 102).

O ritmo que simboliza el movimiento de las manos: "sus manos, echadas en la falda negra, trenzaron y destrenzaron algo diminuto e invisible, trenzaron, trenzaron y destrenzaron sus dedos, sus manos, en la paz de la falda, trenzaron y destrenzaron, trenzaron y destrenzaron y destrenzaron algo microscópico, invisible". (p. 166). Podemos observar esta conjunción entre forma y contenido, la búsqueda de Garibay por crear un universo lingüístico para el universo mismo de la narración.

Por otro lado, como ya mencionamos, el ritmo funciona "musicalmente". Así como Kayser distingue la onomatopeya y el simbolismo de los sonidos, de la "pura musicalidad de los sonidos, exenta de toda relación con otros fenómenos naturales", puede señalarse para esta obra una musicalidad de la sintaxis: frases construidas con proporción y equilibrio, bajo ciertas leyes que el autor ha impuesto a su narración. Entre éstas destacan dos formas principales. Una organización sintáctica binomial y una triple o triémbre.

La organización bimembre se compone de dos verbos, sustantivos o adjetivos unidos por la conjunción "y" o la "o", ya sea con oposición de significados o sin ella. Un sinnúmero de ejemplos pueden encontrarse a lo largo del texto y destacan singularmente dentro del estilo: "iba y venía por el corredor", "el ceño y la melena del mal", "la fuerza y la cólera", "desaparecía y aparecía", "arrancarlas y hacerlas estallar" (todos estos ejemplos se encuentran en la p. 9, y observamos así la frecuencia de este rasgo estilístico sintáctico). También: "vísceras y venas", errores y calamidades", "tumores y pus", "gaseosa y encendida", que corresponden a la p. 139.

La organización de tres elementos, unidos por conjunciones, preposiciones o simplemente separados por comas, incluye igualmente sustantivos, verbos o adjetivos, pero se extiende -y así se presenta principalmente- hacia las frases sustantivas y oraciones completas. Por medio de grupos de tres, se encuentra básicamente formado el estilo de la obra. Ejemplos: "más ruidosa, más afanosa, más seca" (p. 35), "vivas, coloreadas, calientes", (p. 78), "quien reza, quien ríe, quien come" (p. 79), " a los frascos, al oxígeno, al agua" (p. 81), "La cera más fina, más grave, más llena de dignidad; la más hermosa sedosa, unctosa cera (...) carne, rostro, gesto (...) Oh la frente, los hundidos párpados, la ancha línea sombría de las cejas" (estos últimos corresponden a la p. 93). Se combina también la estructura doble con la tri-

ple: "se anuncian, tropiezan, se esfuman con fuerza de eco lejaniísimo, esbozos de palabras, de quejas, de protestas" (p. 49), es decir, un doble yuxtapuesto formando cada uno de sus miembros una estructura triple: tres verbos, tres predicados.

Esto nos permite observar la cadencia "musical" del estilo: una curva ascendente que llega a la cima para luego descender: "Retumbando el zaguán él moría, el espacio se ensanchaba hasta las nubes y el sol brillaba alegremente" (p. 10). Cada uno de los tres miembros marca una línea dentro de la curva: (). Prácticamente no hay una sola página del libro que no contenga este tipo de estructura sintáctica donde se logra el ritmo propio de la obra, es decir, su cadencia musical. Los componentes de la frase ya no funcionan ahora sólo como partes de una frase, o sea, de un hecho; la conexión de la frase hace que sus partes produzcan efectos especiales que crean un estilo literario específico.

Entre los aspectos más característicos de esta obra destacan sin duda las enumeraciones y las repeticiones. Las enumeraciones de sustantivos yuxtapuestos o separados por comas es frecuente, es decir, sin trabazón lingüística, lo que sería una seriación asindética, según Kayser. En mucho menor grado encontramos enumeración de adjetivos. Ejemplos: "Yo odiaba con toda mi alma su pequeño jardín, su higuera, sus herramientas de trabajo" (p. 10), "Le duelen las arterias, los dedos de los pies, el estómago, las manos, la espalda,

las nalgas, las caderas, el cuello" (p. 19), etc.; o de adjetivos: "regresaba la paciente, immune, aterciopelada, cruel y dulce y necia e inasible descomposición de su organismo" (p. 69), "verla, con desencanto, con íntimo, inconfesable, aguijoneante, secreto sentimiento de fraude" (p. 83. Si recordamos los capítulos referentes al espacio y a los personajes de la obra, encontraremos una relación directa entre "las cosas" y el padre. El padre es las cosas, objetos materiales, sustantivos, y esta relación se manifiesta también respecto del estilo para conjugar fondo y forma dentro de la obra; de ahí que la abundancia de sustantivos enumerados sea también mucho menor que la de adjetivos.

Los sustantivos o frases sustantivas se encuentran también unidos por medio de conjunciones copulativas y forman enumeraciones igualmente, en este caso, denominaciones sindéticas. En otros casos de enumeración, las frases se subordinan por medio de preposiciones y funcionan en realidad como adjetivos. Este resulta un medio de adjetivación característica del estilo de Garibay: "estuvo hace muchos años la sala: de muebles de bejuco, de alfombra florecada, de aire encerrado siempre y entrada prohibida" (p. 30), "Se abre el tropel del órgano y el lucerío del altar; para el tropel de oraciones, para los ornamentos, para un uncioso ballet de los oficiales" (p. 71), "Los ojos desde la aguja, por la ceñuda mirada del misántrope, por los párpados, por la locura de los dolores, por la sequedad, por el enrojecimiento de los inco-

nios, por el achicamiento y lagañosidad que trajeron las enfermedades" (p. 15), "Hay un íntimo diálogo de rumores en el trabajo del jardinero; que remueve tierra, que vierte agua, que abre ramos de flores dentro de botes, que cobra quince pesos, que se va pisando grava fina de sendero". (p. 163), etc.

Encontramos así los dos tipos básicos de concatenación de frases que señala Kayser, la hipotaxis (a un mismo nivel) y la parataxis (subordinadas), que van alternándose para imprimir mayor agilidad a la obra. Por último podemos observar un tipo de enumeración a la que he llamado enumeración sumaria y que consiste en la enumeración veloz de los detalles más importantes, sobresalientes o significativos de una acción, a manera de resumen: "En la casa todos trajinan de médicos a colesterol, a oxígeno a telefonazos a cáncer a concunción y a gangrena y rosarios mientras yo permanezco inmóvil" (p. 15), "Su padre sembraba las más grandes porciones de tierra de allá, compraba y vendía vinos europeos, aceite y cosas, tenía cabellos, iba hasta Tampico y regresaba, meses, no había caminos entonces; hacía versos". (p. 126), "Alrededor de este hombre, sábanas y medicinas, calles, hijos, ciudades y plegarias parecen en el colmo del consorcio y la paciencia de no artarlo". (p. 159, "Tá, brisa en el garano, ir y venir de hormiga, palabra para la hoja nueva en la galvia, insomnio natural" (p. 183), etc.

El caso más sencillo de concatenación es la repetición de

la misma palabra. En cuanto a las repeticiones, que constituyen un rasgo significativo en el estilo de Garibay, encontramos repeticiones de sustantivos o frases sustantivas que funcionan según el contexto del pasaje: alargan la acción, que debe ser lenta, imprimen un ritmo especial, un tono dramático: "Yo oigo en este momento Tambourin, de Gossec, de largas, largas notas de flauta y de guitarra, de aguda melancolía (p. 25), "¿pide la oportunidad para dar todavía unos pequeños y deliciosos sorbos más de más y más tristeza?" (p. 77), "como espasmo cada vez más débil mueva la cabeza de mi padre, padre, padre tristísimo bajo la lámpara" (p. 103), "rostro hecho a mano con paciencia de innumerables innumerables días, innumerables generaciones" (p. 116), etc.

También hay repeticiones que constituyen inversiones semánticas o sintácticas, es decir, la palabra se repite en la siguiente oración y adquiere una función sintáctica, un rasgo morfológico o un significado diferente: "Vida de inexorable curso es nuestra vida, de ingrato curso inexorable" (p. 91), "Esperar la muerte respirando. Respirar para esperar la muerte" (p. 90), "Yo creo que tienes que volver a tenerme aquella iracunda y razonable paciencia, razonable por iracunda", (p. 150), "hijos de heridas, heridos hijos tuyos" (p. 147), etc.

Las repeticiones funcionan no sólo en el nivel de la frase (esta orientación de partes de la frase se llama paralelismo), sino que también funcionan dentro de un marco sintácti-

co más amplio. La primera y la última frase dentro de un grupo mayor, se repite, o mejor dicho, la misma frase abre y cierra un pasaje, dando así el efecto de inmovilidad, de círculo, que supone o implica el contenido mismo de dicho pasaje: "Su cuerpo ya no es su cuerpo; él ya no es él; esta estatua mísera, violácea, doblada sobre sí, dormida, sostenida en el aire, no es él ni siquiera su cuerpo". (p. 21), "Está con los ojos abiertos, absolutamente inmóvil, a las diez de la mañana. Uno se va, lo olvida, se mete en el día regresa a las tres de la tarde: él está con los ojos abiertos, no se ha movido un milímetro, su gesto es exactamente igual al de las diez de la mañana" (p. 19), etc.

La construcción paralela se hace más intensa cuando se subraya con la repetición de palabras sintácticamente dominantes, señala Kayser. En el caso de Beber un Cáliz la repetición, como rasgo estilístico, cobra mayor relevancia cuando la palabra repetidas veces dentro de un mismo pasaje funciona, según su colocación, como palabra clave para marcar el ritmo y al mismo tiempo, marca la fuerza y la dirección del contenido. Es decir, se trata de una palabra dominante tanto en el plano sintáctico como en el semántico: el capítulo fechado como "Julio 21" se desarrolla a partir de la palabra "clave": tristeza (reproduzco un pasaje breve ante la imposibilidad de ejemplificar íntegramente): "espacio ilimitado para la tristeza. Cuanto recuerda mi padre es triste o surge recordado tristemente. Cuanto entiendo es triste,

si no fuera triste no lo entendería. Cuanto quiere es triste, o tanta tristeza tiene que devastar para desear la alegría, que la alegría es desecada con esforzadísima tristeza. ¿Cuánto ve mi padre? ¿Qué velo de tristeza inmensa o qué agua trista anega lo que ve?" (pp. 111, 112); el capítulo fechado "18 de enero de 1963" se construye a partir de la palabra cansancio. Cansancio cada segundo más ancho, más hondo, más pesado. Cansancio de los ojos, de las cejas, del ceño y los párpados. Cansancio de los pómulos, de la lengua y los dientes. Cansancio de las corvas", (p. 159). En la página 114 encontramos un claro ejemplo de este funcionamiento. La primera frase del capítulo marca las "palabras claves" a partir de las cuales se va a desarrollar el mismo. Cada una de las palabras de la primera frase tendrá, sucesivamente, su función dentro del desarrollo de todo el pasaje: "Como el alto relieve de un querrello antiguo, ejemplar belleza bravía, bravía serenidad; como el alto relieve testigo de tiempos en que los hombres sabían de grandezas; como el alto relieve que encierra y revela la hermosura de tiempos que se vienen sobre nosotros oscuros y soberanos -de tan antiguos-; como el alto relieve en la piedra..." El desarrollo de este capítulo se realiza a partir de la "descomposición" de los elementos anunciados en la primera frase. Este procedimiento se explica con tal frecuencia dentro de la obra que podemos decir sin duda que se trata de uno de los rasgos más característicos del estilo de Caribay.

Con respecto a la construcción de frases, podemos encontrar también algunos rasgos característicos de su estilo. Predominan las frases verbales o el estilo verbal donde el verbo marca el énfasis de la acción: "Hay quien reza, quien ríe, quien come. El zaguán se abre y se cierra sin reposo. Paredes van y vienen: entran, lo ven, salen, hacen bulla, se despiden" (p. 79). O también las hay con verbo en infinitivo, que da la sensación de atemporalidad: "Esperar la muerte respirando. Respirar para esperar la muerte. Mover sólo el pecho..." (p. 90).

También encontramos el predominio de verbos en gerundio, que dan al mismo tiempo el sentido de movimiento y de permanencia que implica el desarrollo de la acción y su estructura misma: el padre está muriendo constantemente a lo largo de la obra: "y él va muriendo agozando, diciendo mi mujer riendo de cosas de iglesia de cuando se conocieron, llorando por su madre recién muerta, diciendo mi mujer, viéndose un rayo de luz caliente en la piel ya sin brillo, dormitando, mi mujer, muriendo..." (p. 122). Son comunes igualmente las frases sin verbo, que señalan la figura sintáctica de la elipsis y marcan el tono poético del pasaje, la atmósfera dramática, la ambientación: "Una canción desde algún patio vecino. El rumor de una larga fumada junto a mí". (p. 32), para ambientar, "Oh la frente, los hundidos párpados, la ancha línea sombría de los ojos". (p. 93), como poético, "Grandes nubes blancas. Viento". (p. 145), etc. De igual modo, el hi-

pérbaton es frecuentemente empleado para imprimir los diferentes matices que requiere el contenido. Ejemplos: "como exangüe fuelle su respiración" (p. 60), el adjetivo va antes que el sujeto para enfatizar la imagen de "exangüe fuelle"; "sonaba a lamento su voz" (p. 58), énfasis a "lamento" frente a "voz" para crear la asociación de ambas; "y era claridad en la penumbra su frente" (p. 128), lo mismo; "su oscura tierra" (p. 109), tono poético; "negro mar" (p. 152) lo mismo, etc.

Podemos observar que los aspectos estilísticos, es decir, la técnica, corresponde perfectamente al desarrollo del contenido. Es éste el que impone una forma determinada de expresión. Sobre todo en lo que se refiere a la adjetivación. En primer término, encontramos el uso predominante del superlativo como forma de adjetivación característica en el autor: "untándose a los vidrios como durísima sombra" (p. 9), "silbos taseados, urgentes, brevísimos, brevísimas navajas" (p. 98), "del agua tristísima, aguazul, de sufrimiento hondísimo, remon-tísimo" (p. 152). Y muchísimos ejemplos más a lo largo de toda la obra.

Por otro lado, la adjetivación tiene lugar, más que con adjetivos propiamente dichos, por medio de sustantivos o frases sustantivas yuxtapuestas al sustantivo que va a ser definido o descrito: "Y yo era de seis años en la enorme cama, andar, cobijas, hijos, al do" (p. 9), "Agua de chorro los ojos" (p. 88), "el perro, dueño de todas las hombres, mar"

(p. 155), "todo tú soledad, sequía, blancor agrietado de desierto, abandono" (p. 176). Estas frases sustantivas se encuentran también funcionando como predicados dentro de la oración, como complementos de comparación principalmente o como subordinadas relativas: "Sus pasos eran como avanzar de penumbras" (p. 9), "su voz era una losa justo arriba de las cabezas de todos los hombres" (p. 21), "mi madre arrodillada como una suave sombra en medio de la pieza" (p. 31), "dedos como cordones de hilos de acero" (p. 35), "voz que nunca pudo poner ni una nota en su sitio" (p. 51), "sus ojos eran animales" (p. 73), "también eran como burbujas de barro" (p. 74), "olía la voz a sótano, a moño, helada y húmeda" (p. 74), "ese amanecer que fue como el filo de una espada" (p. 92), "la ciudad como pedacería de espejos" (p. 166), etc.

Es necesario advertir nuevamente que la adjetivación para personas o para partes del cuerpo, es decir, para entidades humanas, se realiza por medio de comparaciones con objetos, con "cosas". La mayoría son comparaciones, sintácticamente hablando y no metáforas propiamente dichas. Y por el contrario, la adjetivación para objetos o para elementos naturales se realiza a través de adjetivos o de frases sustantivas que definen o describen cualidades humanas: "aires mansos, saludables" (p. 25)(p. 25), "lámparas sumisas" (p. 25), "muerte camalla, raposa charriguera" (p. 72), "caries descoradas" (p. 60), "lar parálitica" (p. 72), "bronca sangre olvidadiza" (p. 83), "orejas auriculadas" (p. 139), etcétera.

Y esto se relaciona directamente, como estudiamos en el capítulo Personajes, con el ánimo del protagonista a propósito del padre, donde el padre es presencia física en las cosas, es todas las cosas.

Por último, algunas anotaciones sobre el diálogo. El diálogo, como vimos en el capítulo de técnica narrativa y de personajes, prácticamente no existe dentro de la obra. Cuando éste aparece, corresponde sólo a parlamentos aislados, sin respuesta que sirven para marcar la voz de los personajes. Voz que sin embargo no se diferencia mucho de la voz narrativa: utiliza el mismo tipo de sintaxis (construcciones dobles y triples, inversiones). Aparecen únicamente algunos giros coloquiales, que aun cuando funcionan también como "inversiones", nos dan, si no la voz "personal" del personaje, sí su ambiente, que es a fin de cuentas lo que resulta relevante para el marco de la obra. Ejemplos: "-Nos tenían en jaulas, de diez en diez, y un jefe vigilando. Güeros todos ellos, colorados, biliosos;" (p. 53), "Se llamaba Blas-co, el amigo" (p. 54). - inversiones; "Tenía una chivita, una chivita tenía yo" (p. 126), "-Tuve un novio, y lo quise mucho, mucho lo quise" (p. 132). - inversiones coloquiales en boca de la madre; "lo aprendí bien, y cuánto me sirvió en el tiempo que estuvimos con papas, que tú ya viste, que recuerdas perfectamente" (p. 126). - construcción "triple" en boca de la madre; etc.

Podemos observar entonces que se ha mantenido una misma

voz narrativa que confiere la unidad ambiental al relato y además, con ciertos matices, marca la voz de los personajes principales cuando la narración así lo requiere.

Describame cómo escribe: "tengo 60 plumas fuente, me divierte y me exaspera tener que ir cambiando cada dos o tres páginas de pluma para ir usándolas todas. Casi todas me las han regalado, y son deliciosamente deslizantes; me mando hacer mi papel, muy fino, escribo en una sola cara, desperdicio mucho papel al escribir. No he averiguado qué temas escribo con tinta verde o qué actitudes o situaciones escribo con tinta sepia, pero sí, cuando llevo unas ocho páginas con una sola tinta comienzo a asfixiarme y a maldecir por tener que cambiar de pluma y sigo. Los paginarios manuscritos -yo escribo a mano porque esto es un deleite francamente sexual-, son un mosaico, son colores por todas partes. Mentí si dije alguna vez que escribía en máquina. Muchas veces debo estar escribiendo un guión para cine, y ando caliente con el capítulo de alguna novela, y lo mismo con alguna entrega que se me ha pedido, alguna crónica que me enamora específicamente. Dedico el mejor tiempo, que es el de la primera mañana, a la novela; después entro en la crónica, hacia la segunda mañana, antes de las tres. Y en la tarde, por desgracia, debo entregarme al guión cinematográfico por el que se me pagará dinero para vivir, claro. De noche no escribo nunca. Trato de hablar con gente y de beber vino."

¿Qué piensa de la literatura "por encargo": "el verdadero escritor es el que escribe por encargo. En los países pobres se tiene la boba creencia de que la literatura debe ser un arte, un arte de pliegos sencillos y sencillos, y obviamen-

te debe hacerse después de cumplir las tareas serias. Todavía se encuentra a mucha gente que dice "escribir por encargo debe ser un horror, yo escribo lo que se me da la gana"; el que lo dice es un necio. Sí, me refiero al encargo de los guiones, que es una literatura que tiene que cumplir los fines del cine, que son fines rabones. Pero también me refiero a una crónica por encargo, como todas las que forman mis últimos libros, como encargos amados, gentilísimos, que valen la pena. Llega un momento en que uno llega a no escribir sino aquello que se le encarga y ahí es donde se es feliz. La literatura es un ejercicio profesional, es un oficio, debe estarse apto para emprender el ejercicio en cualquier momento y ante cualquier circunstancia. Es producto de un lento, largo, vicioso ocio de vida, pero no producto de ocios diarios. El escritor no tiene nada de exquisito ni nada de pajarillo cantáble en la última rama del pirul, debe ser un galeote de su oficio, un hombre que trabaje con la pluma como el leñador trabaja con el hacha. El dentista, el jardinero, el científico trabajan su profesión con profunda seriedad, igual el escritor."

¿Por qué ha dicho que el escritor no debe usar grabadora?: "La grabadora es la fiel copia de la realidad; la literatura es otra realidad, más verdadera que la realidad que contempla. Las palabras no deben ser serviles a la realidad, sino hacerla posible dotándola de sentido, de trascendencia y de misterio. El escritor es oreja, no ojos. Las palabras

son sonidos, se escribe para las orejas del lector. La prosa debe ser una mañosa y abusiva sinfonía que resuene en las orejas de los lectores. La elocuencia está en el interlocutor, el que tenga orejas escuchará mis diálogos; el que no, creerá que estoy inventando una realidad que no importa que se le embarre todos los días en las narices. La gente, por el bastardeo del idioma que se hace desde la radio, el cine, la televisión y la mala literatura, ya es incapaz de reconocer su propia habla cuando la ve eminentemente reproducida. Yo soy de muchas maneras un escritor orejano, oigo a la gente y se me queda su sintaxis, y sobre todo, su manera de cantar-la. Creo que soy bastante leal cuando dialogo, cuando reproduzco el habla ajena, creo, pero no sé cómo lo hago, cómo se da esta alquimia. El productor de cine Ismael Rodríguez, hombre de excepcional oído, me decía alguna vez: "usted no dialoga como habla la gente, usted dialoga la esencia del habla de la gente", yo me sentí bien y le di las gracias. Probablemente esto sería. Y por favor que el lector generoso no lo vea como jactancia. He llegado a la condición de saber que frente a mi oficio soy muy poca cosa, todo lo que digo es una pretensión, no es algo hecho ya, no es una meta alcanzada al fin."

¿Qué lo enajena primero al comenzar a escribir: el personaje, la situación o las palabras? "La situación me enajena, el personaje es mi enemigo. La cordial enemistad del personaje y la humillación de la situación, los consigo a tra-

vés de las palabras. Lo primero se presenta como una calamidad cuando comienza a correr la pluma atrapando a ambos, y antes de que aparezcan las palabras es una plaga de alfileres la condenada imaginación que dicta la existencia del personaje y de las situaciones. La imagen es un lamparazo, algo se ve, surge primero, y eso hay que traducirlo en algo que se oiga, que son palabras. La literatura es la cacería de los sonidos desde las palabras, es decir, la literatura es una pretensión siempre frustránea de música. Yo quisiera que se advirtiera cómo este pobre sujeto Garibay se esforzó para conseguir una música que me hace ver, sentir, oír, pensar un girón de vida. Este pobre Garibay lo digo ante mi oficio".

¿Cómo definiría el vino?: "ah... déjame que le lea unos versos de Yehuda Halevi, el primer poeta español de los tiempos del Cid: "en paz como rumiando reposa el viñedo bajo la luz del sol, así, en el vaso de cristal se despertará el vino como una llama resplandeciente"."

¿De quién prefiere la compañía?: "de los jóvenes; todavía no tienen mala fe, no están anquilosados, hay gana de ver, valentía para enfrentarse, hay inocencia, incultura, responsabilidad, pero no hay la turbia dureza, la esclerosia que en nuestro país adolece el hombre maduro, la envidia, el rodillazo, el esquinazo, el descontento. Como son devotos los jóvenes no contradicen innecesariamente, como están seguros de que habrán de superarme, no escuchan con la atención suficiente para que yo pueda pensar de todo catal lo que yo quiero de-

cirios. Siempre anhelé la amistad de los escritores, pero acaso llevado de un sentimiento de inferioridad no muy visible, pero desgraciadamente existente, acaso llevado de un anticipado resentimiento, desde temprano fui apartándome de ellos, y he acabado por no tener casi ningún amigo entre los escritores. Y acaso estuvo bien, ya alguien ha dicho "yo no ando con escritores, prefiero andar con mi materia prima". Desde luego a mi edad un escritor tiene poquísimo que enseñarme, pero un hombre de cualquier otro oficio siempre tiene algo que me llame la atención".

¿Cuál le parece el oficio más repulsivo?: "el del mercader, el del comerciante; es prácticamente subhumano".

¿El oficio más principal aquí y ahora?: "el de los maestros: el que instaura el espíritu en el otro, es el más importante hoy día en nuestro país".

¿Dónde se detesta más?: "detesto más en mí algo que yo siempre siento en última instancia como falta de autenticidad. Me gustaría ser auténtico como el boxeador que sin oportunidad de ganar no cesa y se rompe la madre hasta el último round".

¿A qué le teme más?: "a la envidia".

¿Cómo le gustaría morir?: "súbitamente, pero dentro de mucho tiempo".

¿Cómo se ve ahora?: "como un hombre lleno de vida, de fuerza, no se siente apenas y que piensa con espanto frecuentemente en la muerte".

CONCLUSIONES

Cada capítulo de la tesis es en sí mismo una conclusión, donde se ha pretendido demostrar el trabajo literario del diario personal hasta ser una obra autónoma, independiente de la realidad que la motiva y que rebasa la categoría de "documento", gracias a la urdimbre de palabras que Garibay ha tejido minuciosamente

El tema, que parecería ser sólo la muerte de un padre específico, se ensancha hasta la fenomenología de la muerte como experiencia universal. Y la estructura (cronológica en la primera parte y cíclica en la segunda) se adecúa a esta experiencia que va de lo particular a lo universal, porque lo universal es intemporal, cíclico o eterno presente. O bien: la experiencia va de lo histórico a lo mítico, del documento personal que se registra linealmente en la historia, a la creación literaria fuera del tiempo, capaz de crear su propio tiempo, donde los mismos hechos se repiten incesantemente y siempre resultan diferentes.

Las relaciones que existen entre técnica narrativa y punto de vista, entre tiempo y espacio, y entre personajes y estilo, además de las que se establecen entre estos binomios, revelan la unidad literaria de la obra:

Una primera persona en singular que maneja tres puntos de vista: protagonista, narrador, autor; y que se expresa en tres técnicas narrativas respectivamente: monólogo, descripción y resúmenes, y relatos reflexivos.

que ensancha y ahonda la visión de la muerte hasta hacerla tangible, desde las palabras. Dease de ahí el afán de esta investigación por poner la mira sólo en el armazón que procuran las palabras, en ese artificio que es la literatura, para convertirse en realidad cabal. Por este afán exclusivo y devoto han quedado fuera numerosas perspectivas desde donde puede contemplarse la obra, evidentemente. Pero en la medida en que en Garibay el lenguaje es la clave para entenderlo, de alguna manera queda justificado un primer acercamiento estilístico.

¿Por qué precisamente analizar esta obra, que es la primera del autor? Por eso. Porque ahí surge el escritor; ahí se adivinan sus simpatías por ciertos giros, frases, palabras, misterios perplejidades, congojas, anhelos literarios que se mantendrán, se desarrollarán, se asentarán a lo largo de toda su obra. No que no haya evolucionado; al contrario, existen 15 libros posteriores que lo demuestran, donde el estilo se ha depurado hasta ser más él mismo, hasta hacer al Garibay que sería. El resultado de entreverar otras voces de Garibay con la que yo analizo, probablemente confirme la primera observación de este trabajo: la unidad en la diversidad. Garibay es muchos a la vez, pero nunca deja de ser él mismo.

Paradójicamente, vale decir que en Garibay hay la constante evolución de un estilo permanente:

Tiempo y espacio que se ensanchan en la inmovilidad diminuta del moribundo, como contrapartida de la muerte.

Las relaciones de los personajes y la forma de describirlos: adjetivaciones, diálogos, etcétera; y la específica manera de construir, aglutinar y deslizar frases y párrafos que definen su estilo.

Es decir, nos hemos asomado al revés de la trama como diría Alfonso Reyes, para ver como trabaja Garibay, cómo nos ofrece múltiples aristas, acercamientos y maneras de asumir la realidad que lo conmueve, hasta hacerla nuestra.

La unidad de una obra es su armonía; armonía entre todos los elementos que la forman. En Beber un Cáliz hablar de armonía está plenamente justificado no sólo porque la combinación de sus elementos lo confirman, sino porque es un canto: el drama de la muerte. ¿Volvemos a aquello de elegía, como dijo Donoso? Tal vez. Probablemente no hemos logrado clasificar el género de la obra académicamente, que tanto tiene de novela como de canto, y no se queda balbuciendo entre una y otro, sino que consigue ambos con igual fuerza y eficacia. Probablemente éste sea un rasgo del estilo personal de Garibay. Pero seguramente no es lo más importante cuando se trata de analizar cómo se ha conseguido la obra de arte en ciento ochenta y dos páginas.

Dice Eliot que cuando un poema ha sido escrito, algo nuevo ha surgido en el mundo, algo que no existía y que hace más ancho y agudo el mundo mismo. Así surge Beber un Cáliz.

Bellísima Bahía 1968

Rapsodia para un Escándalo, 1969

Lo que es del César 1971

La Casa que arde de Noche 1971

Como se pasa la vida 1975

Lo que ve el que Vive 1976

Diálogos Mexicanos 1976

El gobierno del Cuerno 1977

Verde Maira 1977

Las glorias del gran Púas 1978

Mujeres en un Acto 1978

Acapulco 1979

De Lujo y Hambre 1981

Fiera Infancia y otros Años 1982

Pero Beber un Cáliz es la fuente original, de ahí la importancia de bebernos gravemente, devotamente su cáliz. De pocos escritores podría decirse lo mismo: Garibay es tan enfático que donde quiera que esté será visible: es tan diferente cada vez, que nunca dejará de ser sorpresa.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Dámaso. La poesía de San Juan de la Cruz. Aguilar. Madrid. 1958.
- ANONIMO, Lazarillo de Tormes. Porrúa. México. 1972.
- BARNEUF y OUELLET, La novela. Ariel. Barcelona. 1975.
- BARTHES Roland. El grado cero de la escritura y nuevos ensayos. Siglo XXI. México. 1973.
- GARIBAY Ricardo. Beber un cáliz. Mortiz. México. 1965, 1980.
- HARSS, Luis. Los Maestros. Sudamericana. Buenos Aires. 1975.
- KAYSER, Wolfgang. Análisis e interpretación de la obra literaria. Gredos. Madrid. 1972.
- LUCACKS, Georg. Prolegómenos para una estética marxista. Grijalbo. México. 1972.
- REYES, Alfonso. La experiencia literaria. Fondo de Cultura Económica. México. 1976.
- WILDE, Oscar. El crítico artista. Aguilar. Madrid. 1958.