

**Implantar el recuerdo:
discontinuidades entre
tiempo y memoria en
Arrecife de Juan Villoro***

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia
margherita.c@unive.it

La memoria, parafraseando a Paul Ricoeur, se configura como una instancia de relación con el pasado, a la vez que la cuestión que despierta es la relacionada con su *eikón*, imagen que se da como presencia de una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior¹. A partir de estas dos premisas, el presente estudio analiza en la novela *Arrecife* (2012) del escritor mexicano Juan Villoro (1954) cómo la escritura se construye a partir del vacío memorial del protagonista y del consecuente cortocircuito temporal que dicha ausencia implica. Esto da lugar a una doble problemática: por un lado, la relación conflictiva entre el sujeto y su pasado y, por el otro, las cuestiones relativas a su representación. La falta de recuerdos que el personaje sufre a raíz de su vida de excesos determina la ruptura del vínculo original con la conciencia histórica del pasado, la cual reside en la memoria, así como la falta de un horizonte de espera indispensable para la orientación del sujeto en el tiempo. Al mismo tiempo, además de la ausencia del referente memorial, el texto vuelve a problematizar la cuestión relativa a la relación entre memoria e imaginación en la representación del recuerdo, puesto que las imágenes mnémicas en la conciencia del personaje se configuran como un implante reconstruido por su amigo de

*El presente estudio constituye una segunda versión del artículo "Repoblar el recuerdo: fracturas temporales en *Arrecife* de Juan Villoro", *Rassegna Iberistica*, 99-110, Roma, Bulzoni, pp. 141-156.

El problema de la representación mnémica está ligado desde sus orígenes a la cuestión de cómo distinguir los recuerdos verdaderos de los imaginarios. Platón había observado que la memoria requiere de la imaginación y de técnicas miméticas para volver presente lo representado. Esta cercanía entre memoria e imaginación, sin embargo, dificultaba la distinción entre la representación auténtica del engaño. Aristóteles produjo un avance al incorporar el componente temporal a la cuestión de la correcta conservación del recuerdo. Dicha incorporación estableció las pautas generales de la aporía de la representación histórica o de la presencia de lo ausente: cómo es posible que se tenga una afección presente de algo ausente. Para solucionar esta dificultad, el Estagirita incorpora la categoría de alteridad a las consideraciones platónicas acerca de la memoria. El recuerdo sería, de este modo, dos cosas a la vez: una imagen en sí misma, a la que denominará *phántasma*, y una representación de otra cosa (*eikón*). Con todo, esta distinción conceptual dentro de la imagen no logró resolver la aporía señalada sino restringirla al segundo de sus componentes. La cuestión siguió pendiente a lo largo de la historia de la filosofía, como lo manifiesta especialmente la obra de Kant y de Husserl. El creador de la fenomenología, para señalar un caso, observó que desde un punto de vista temporal la memoria puede ser asociada con la fantasía en el sentido de que ninguno de los dos objetos intencionados existe. Sin embargo, en la medida en que aquella presenta nuevamente algo que ha sido, debe ser considerada como una modificación *sui generis* de la percepción. En *Ideas I* señaló que los recuerdos pertenecen a un mundo de la experiencia común, mientras que la imaginación se encuentra libre de esta experiencia, es irreal. En el siglo XX, la tradición filosófica sobre el tema ha sido recogida y reelaborada entre otros por Paul Ricoeur (2003), quien encuentra una síntesis resolutoria de los problemas planteados, introduciendo la temporalidad como criterio de distinción de la memoria y eliminando el de adecuación entre recuerdo y hecho del pasado.

infancia, quien le va proveyendo los recuerdos de su pasado. El paso sucesivo viene a ser la reflexión acerca de la arquitectura concéntrica de la novela, puesto que el personaje, cuya conciencia del pasado mutilada lo cautiva en un eterno presente, habita un espacio submoderno saturado de futuro, insertado a su vez dentro de un espacio nacional que se configura como una acumulación de pasado².

La acción de *Arrecife* se desarrolla en La Pirámide, complejo hotelero imaginario de capital británico cerca del pueblo de Kukulkán en el Caribe mexicano. Su director, el norteamericano Mario Müller, se encarga de "satisfacer los impulsos violentos que sienten muchas personas", montando programas de entretenimiento que tienen que ver con el peligro y el turismo extremo; mientras que Antonio Góngora, su amigo de infancia y narrador de la historia, trabaja como musicalizador de los peces en el acuario. Los dos personajes formaron parte años antes del grupo de rock Los Extraditables, época durante la cual los excesos con las drogas ahora provocan a Tony lagunas de memoria que Mario le ayuda a rellenar. Aunque con la aparición en el acuario del cadáver de Ginger Oldenville, un buzo norteamericano del complejo turístico, el texto muestra rasgos de un policial, el asesinato y el tema del narcotráfico juegan un papel secundario, permaneciendo como elementos de trasfondo.

La línea principal del dispositivo narrativo se articula, en cambio, alrededor de dos ejes interconectados; la discontinuidad memorial del protagonista —y su consecuente desorientación temporal y ontológica— y la interrelación contrastiva entre recuerdos personales y recuerdos brindados por algún otro.

El vínculo original que el sujeto tiene con el pasado reside en la memoria, puesto que, según señala Ricœur, esta es del pasado, y este pasado es el de las impresiones personales. Desde este punto de vista, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona y con ello permite remontar sin desavenencia del presente hasta los acontecimientos más remotos de la niñez:

Los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios, por otro, la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución

2 || Antes de adentrarse en el análisis propuesto, es oportuno delimitar el ámbito de trabajo. Lejos de pretender abarcar los varios y complejos aspectos que caracterizan el articulado tema de la memoria, y de su relación con el tiempo y la imaginación, el presente estudio se circunscribe a los efectos que las faltas de memoria tienen en la conciencia histórica del sujeto dentro de un contexto submoderno, y a las estrategias de su representación ficcional considerando como punto de referencia fundamental los logros alcanzados por los estudios de Paul Ricoeur (*La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* y *La memoria, la historia, el olvido*).

de continuidad, este movimiento (*La memoria, la historia, el olvido* 129).

Los huecos en la memoria producen en Antonio el quiebre de aquella continuidad temporal entre el pasado recordado y el presente del que habla el filósofo francés, provocando la pérdida del sentido de ubicación en el paso del tiempo dependiente de la instancia memorial: "[...] orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo" (*La memoria, la historia, el olvido* 130). La ausencia de recuerdos hace que la memoria del narrador se caracterice por ser una "colección de olvidos" que "no inspira confianza" (Villoro, 118), y donde los años pasados "[...] se habían convertido para mí en una neblina, una penuria sin sustancia o sin otra sustancia que desconfiar de mis memorias (¿era eso un recuerdo o un *flash-back* ácido?)" (44). No poseer recuerdos equivale para Antonio a no tener sedimentación interior del tiempo, lo cual determina que el pasado se perciba a través de una marca física: "Desde hacía años, el pasado era para mí la época en que me temblaban las manos" (162).

26

Siguiendo a Ricoeur, la memoria de las "cosas" y la memoria de uno mismo coinciden; ahí el sujeto se encuentra también a sí mismo, se acuerda de sí mismo, de lo que hizo, cuándo y dónde y qué impresión sintió cuando lo hacía. En la novela, en cambio, el protagonista manifiesta cierto malestar existencial por el hecho de haber sobrevivido a sus recuerdos y por el choque con la realidad: "Mi dicha hubiera sido perfecta en caso de morir sin conocer el saldo del placer. Pero me dañé y sobreviví. Pasé años dedicado a enterarme de lo que costaba todo eso. Hablé cada vez menos. La realidad era el precio de lo que había gastado" (53). Mientras que frente a una colección de objetos raros de una colega del *resort*, Antonio afirma: "—Aquí *Lost & Found* se llama Objetos Perdidos [...] Los gringos son más optimistas: creen que las cosas se encuentran. —Me quedo con las que me dicen algo. Su armario era como mi memoria: piezas sueltas, partes de algo" (116).

La memoria, además, se caracteriza por constituir algo radicalmente singular: "mis recuerdos no son los vuestros. En cuanto mía la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada" (*La memoria, la historia, el olvido* 128). La individualidad del recuerdo es una ley desatendida en *Arrecife*; la memoria de Antonio no solo deja de ser patrimonio individual, transformándose en algo compartido con el amigo, sino que se convierte también en un producto doblemente artificial, puesto que es Mario quien provee a Tony las anécdotas relativas a su pasado. El proceso imaginativo implicado, por lo tanto, se desdobra, en cuanto la

figuración del recuerdo está a cargo no solo de quién recuerda, sino también de otro sujeto. En el texto se lee: "A Mario le gustaba repasar el pasado conmigo, contarme lo que había olvidado" (44) y, más adelante, el narrador define al amigo como un "entrenador de mi memoria" (52):

En las madrugadas me ponía en contacto con historias perdidas. Me miraba con sus irritados ojos de insomne y pedía que repitiera lo que había dicho para cerciorarse de que mis nuevas memorias se fijaran. Yo había olvidado los detalles que olvida un drogadicto, es decir, las escenas vergonzosas que justifican la forma en que te miran los demás [...] Le interesaban [...] anécdotas, nombres de personas, el modelo de un auto, una canción de King Crimston, datos precisos para restaurar mi mente como un cuadro que se ilumina por números. Muchas cosas me parecían ajenas. [...] Mario me proveía de recuerdos, con metódica paciencia (52-53).

El desajuste temporal y ontológico que el sujeto sufre no se debe solo a la fractura memorial y a la consecuente pérdida de conciencia histórica sino, también, al mecanismo de implante de recuerdos establecido por su amigo, y a las consecuentes dudas acerca de la veracidad de los mismos. Al hablar del dedo cortado de Antonio, Mario brinda la siguiente explicación:

-¿Y del dedo?, ¿te acuerdas de eso?- señaló mi muñón. No aguardó a que yo rescatara algún recuerdo. Continuó-: La costumbre viene de los samuráis. Tú tocabas con el Samurái de la Canción. En una fiesta se corrió la voz de que eras de la *yakuza*; el cacho de dedo que te falta fue una especie de password: te trataron de maravilla. En la noche te mandaron una cajita de madera laqueada con un surtido de drogas, y una sueca llegó a tu cuarto. Una rubia de locura. Cerré los ojos. Vi paredes corredizas, el *tatami* de una habitación con rastros de polvo blanco, la silueta de un árbol estampado en oro en una pared de papel de arroz, gotas de sangre que tal vez caían de mi nariz. ¿Era eso un sueño, un recuerdo o una película? (75)

Acerca de dicha anécdota el narrador comenta: "Aunque la historia de la *yakuza* me parecía apócrifa [...] ¿Era eso un sueño o un delirio que armaba con trozos de recuerdo? Prefería recuperar cosas remotas" (77). Mario y Antonio parecen constituir un díptico memorial donde, al encarnar Mario la parte de memoria que le falta al amigo, los límites ya borrosos entre memoria e imaginación se disuelven del todo. En el texto se lee: "Tal vez en forma calculada, Mario quería implantarme el falso recuerdo de la *yakuza*. Mi dedo seccionado podía tener sentido: me daba paradójica entereza. Se podía confiar en mí. ¿Qué ganaba él con eso? En la medida en que yo había sido admitido y readmitido a su vida, me comprometía a estar de su parte, tolerar sus caprichos, aceptar las pocas cosas incómodas que no había olvidado" (80). Para citar otro ejemplo, en el texto se lee: "[...] ¿Sabes de qué me acordé esta mañana?

Del día en que casi te mueres en Ecatepec. ¿te acuerdas? A veces prefería sus delirios a las cosas que habían pasado sin dejar huella en mi mente. Dije que no recordaba eso" (148).

Al mismo tiempo, lejos de representar únicamente un rasgo posmoderno, la fragmentariedad de la escritura se carga en la novela de un significado simbólico más, puesto que encarna la aporía de la representación mnémica.

En este sentido, la novela pone en escena el gran problema del tratamiento filosófico de la memoria según Ricoeur, que ha sido suponer dos criterios diferentes de distinción entre memoria e imaginación: uno externo que busca una imposible adecuación con una realidad ya no existente, y el segundo, que apunta al mantenimiento del recuerdo a lo largo del tiempo: "esta conjunción entre estimulación (externa) y semejanza (interna) permanecerá para nosotros como la cruz de toda la problemática de la memoria" (*La memoria, la historia, el olvido* 21). La adecuación entre la impresión inicial y el acontecimiento pasado, no se puede establecer, especialmente teniendo en cuenta la presencia de la imaginación tanto para memorizar como para recordar. La memoria puede garantizar que un algo ha sucedido, pero no si la representación mnémica se adecuaba o no al acontecimiento: "[...] la memoria permanece como el guardián de la última dialéctica constitutiva de la 'paseidad' del pasado, a saber la relación entre lo 'no más' que marca el carácter cumplido, abolido, superado, y el 'haber sido' que designa el carácter originario y en este sentido indestructible" (*La memoria, la historia, el olvido* 648). Al no ser la equivalencia del recuerdo con lo acontecido un atributo definitorio de la memoria, la temporalidad se impone como criterio de distinción. Que la representación mnémica se caracterice por su aspecto temporal, significa que existe un vínculo entre la impresión inicial y la representación presente, gracias al cual la memoria garantiza que algo *fue* en cuanto aconteció.

A la luz de lo dicho, la novela ahonda en la fractura entre este referente memorial y su representación, en cuanto juega sobre la incierta concordancia del recuerdo con lo acontecido expresada por Ricoeur, haciendo de la facultad imaginativa del sujeto singular una propiedad colectiva. Utilizando una expresión de un poema de Pacheco, el personaje se aísla en un "hoy continuo", siendo atrapado en una trampa cíclica visto que se encuentra incapacitado para relacionarse significativamente con su pasado y sin esperanza para el futuro³: "Vi las flores en un jarrón, los pétalos carnosos donde las gotas brillaban como perlas. En ese momento de iluminación oriental debí entender la consistencia del tiempo: el fruto de la nada. Cada instante ocurre en el vacío. Solo cobra consistencia como anticipación o recuerdo" (90-91).

3 ||José Emilio Pacheco, "El reposo del fuego".

El vacío que constituye el presente en el que se mueve el personaje impide que se pueda llevar a cabo el intercambio entre espacio de experiencia y horizonte de espera, puesto que para Ricoeur, "el presente no es un corte en el tiempo, un momento fugaz; éste media la dialéctica entre *espacio de experiencia* y *horizonte de espera*" (*La lectura del tiempo pasado* 36). La afirmación de Sandra, compañera de trabajo de Antonio, "[...] vives en una burbuja. Una burbuja dentro del acuario" (27), permite extender la reflexión a la relación entre la discontinuidad temporal que el protagonista sufre y el espacio colectivo en el que está insertado.

Según Maurice Halbwachs (1968), la memoria está directamente relacionada a la entidad colectiva llamada grupo o sociedad. Para el sociólogo francés, lo que se denomina memoria tiene siempre un carácter social, "cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte" (38).

La dicotomía entre solipsismo y esfera colectiva de la memoria se concilia en las nociones de espacio de la experiencia y horizonte de espera elaboradas por Paul Ricoeur en relación con la conciencia histórica. Al respecto, señala Ricoeur "sólo puede existir espacios de la experiencia si este está proyectando en el horizonte de espera; ambos irreductibles el uno en el otro, constituyen la conciencia histórica" (*La lectura del tiempo pasado* 30). La conciencia histórica se configura, por lo tanto, como una noción dinámica que se orienta a lo largo del tiempo a través del horizonte de espera, afectando correlativamente el espacio de experiencia ya sea para enriquecerlo o para empobrecerlo. La dimensión de historicidad, de este modo, no se puede reducir a una mera cronología, puesto que el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado no se encuentra desligado del futuro sino que puede configurar el futuro –o viceversa– desde un presente vivo en el que convergen ambas memorias individual y colectiva.

El protagonista encarna un ser que no se sabe en el tiempo, es decir, que no tiene una conciencia histórica de sí mismo entendida como instancia dialógica entre los tiempos, ni un horizonte de espera. En este sentido, no parece una casualidad que la fractura en la conciencia del pasado que el sujeto sufre, y la consecuente suspensión en el vacío de un eterno presente, se dé dentro del espacio de acción de un *resort*, que responde a la tipología de los que Marc Augé (1992) define como no-lugares. Producto de la época *sobremoderna*, el complejo turístico encarna el exceso de tiempo que la caracteriza, como sobreabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo (*Los no lugares* 36).

La novela lleva al extremo este concepto, puesto que no solo las idiosincrasias de los turistas en este caso específico se borran, sino que también la relación con el tiempo queda alterada; dicho exceso de tiempo lleva a su ausencia por saturación, lo que representa la cara especular de la pérdida del sentido del tiempo y del vínculo del sujeto con el fluir temporal.

La Pirámide se describe como un espacio laberíntico; lo cual, por un lado, constituye el emblema de lo irracional interior del sujeto que la habita y, por el otro, gracias a su estructura arquitectónica, permite frecuentar la geografía de lo imaginario relacionado con la memoria caótica del protagonista: "Las tardes se habían vuelto calurosas. Yo rehuía la intemperie y caminaba por los pasillos climatizados de La Pirámide. Algunos tenían un trazo helicoidal, de rampas ascendentes, que me hacían perder la orientación. De tanto en tanto, me sentaba en uno de los sillones circulares colorados frente a los elevadores" (57).

Según Bauman, los no-lugares son espacios privados de expresiones simbólicas de identidad, de relaciones y de historia, como los aeropuertos, las autopistas, las anónimas habitaciones de hotel y los medios de transporte cuyos más habituales frequentadores son los turistas. Espacios públicos pero no civiles, desalientan la idea de vivir en ellos y borran las idiosincrasias de sus pasajeros. Independientemente del tipo de actividad que se debe hacer en los no-lugares, cualquiera que esté allí tiene que advertir como si estuviera en su casa, pero nadie debe portarse como si estuviera en su casa (Bauman 112-113). Contrariamente a dicho postulado, Antonio no se limita simplemente a estar en el *resort*, sino que lo habita, y al convertirse en su morada, el espacio se vuelve un reflejo del personaje que lo habita. En el texto se lee: "[...] no trabajábamos [...] *Vivíamos* en la Pirámide: el *resort* representaba La Ciudad. Estábamos aislados, al margen. Más allá de nuestros límites la vida se registraba con radares" (13).

El desfase temporal que califica el no-lugar, al mismo tiempo, se extiende a todos los habitantes del complejo turístico, cuyas vidas se caracterizan por no tener ningún horizonte de espera: "Resultaba insólito hablar del pasado en La Pirámide. Todos estábamos ahí porque algo se había jodido en otra parte. Una de las más agradables convenciones del hotel era que nadie sentía curiosidad por la vida anterior" (16). Para citar otro ejemplo, hablando del Gringo Peterson, se lee: "[...] su hijo se ahogó en el lago y su mujer murió de una intoxicación tal vez voluntaria. Su vida se convirtió en algo que ya había sucedido. Lo demás, el futuro, no existía" (33). En este sentido, en La Pirámide, el tiempo no solo deja de ser un principio de inteligibilidad sino que, más aún, no se puede inscribir en él un principio de identidad. Parafraseando a Augé, se busca el desciframiento de lo que uno es a la luz de lo que no es (32).

Por su dimensión artificial y atemporal, en un no-lugar es posible ser lo que uno quiera, acordarse de cualquier cosa, convertirse en cualquier cosa. Hablando del amigo Mario, el narrador afirma que "su verdadera y única pasión era La Pirámide, donde podía ser un Dios ordenado y caprichoso, dueño del control y del miedo. Los mundos que habíamos imaginado viendo portadas de discos de rock estaban ahí" (63).

El *resort* en que se mueven los personajes traduce aquella inmortalidad técnica de la que habla Baudrillard, y se convierte en símbolo del exilio de los personajes de la sociedad en desintegración, a la vez que representa su participación en la aniquilación que la caracteriza. De este modo, la novela apunta al poder sobre el individuo de los medios de la sociedad *sobremoderna*, poniendo en escena la intuición de Jean Baudrillard de una "huelga de los acontecimientos" en su estudio homónimo. Con este sintagma el filósofo expresa la gradual pérdida de sentido y de realidad que los acontecimientos sufren a partir de la década de los años 80, sustituidos por hechos que se conocen a través de los medios de comunicación, y ante los que el hombre se rinde por la evidencia de la imagen, de su credibilidad, que nada tiene que ver con la verdad ni con la realidad, pero sí con la simulación. "Cuanto más tratamos de volver a dar con lo real o con la referencia –dice el filósofo– más nos abismamos en la simulación" (*La ilusión del fin* 102).

Según Baudrillard, la promiscuidad universal de las imágenes por un lado hace que los eventos se precipiten en el vacío y, por el otro, determina el alejamiento de los hombres de las referencias y la pérdida de la historia, privada de su fin. Señala el filósofo: "Como no hay ningún fin concebible, ni siquiera el de la historia, no nos queda más remedio que manipular el más allá del fin, la inmortalidad técnica, sin haber pasado por la muerte, por la operación simbólica del fin" (*La ilusión del fin* 105).

En una sociedad donde los excesos de modernización vuelven innecesarios los eventos, se hace indispensable crear la ficción de que algo acontezca: "La zona estaba destinada al deterioro, pero Mario encontró una solución: un trópico con adrenalina, arañas venenosas, excursiones que creaban la ilusión de sobrevivir de milagro y la necesidad de celebrar en forma tempestuosa" (43). El rasgo distintivo de *La Pirámide* es el ofrecer "algo que no hayan visto los demás turistas" (62), es decir, turismo extremo a través de programas de entretenimiento que contemplan la simulación de acciones de guerrillas que permitan a los huéspedes probar la emoción de vivir un peligro y salvarse. En la novela se explica que:

La Pirámide se regía por el reposo entendido como aislamiento y la diversión entendida como riesgo. Un sitio donde las luces y la música ambiental creaban una realidad suspendida y los programas

de diversión aceleraban el pulso de la sangre. Era común ver turistas con heridas menores, aunque a veces parecíamos una estación de esquí (en los bares y en las terrazas abundaban las personas con férulas, muletas, escayolas). Las lesiones parecían incrementar el buen humor de los visitantes. Eran señas de que el riesgo existe y ha sido superado. (45)

He aquí como se llevan a lo extremo las consecuencias de la que Antonio Scurati llama la edad de la "compiuta inesperienza" (15), concepto especular de aquella "crisis de la experiencia" de la que hablaba Benjamin a propósito de la historia. La violencia se vende; la agresión, y la diversión que supone, se transforman "en algo deseable" (54) y en atracción turística. Más adelante, el narrador asiste a uno de los muchos episodios de violencia fingida característicos del complejo turístico:

En otro pasillo cuatro o cinco encapuchados cargaban a dos turistas rubias, amordazas y atadas de manos. Pataleaban y sonreían al mismo tiempo (las arrugas en sus ojos delataban diversión y sus risas podían oírse a través de los pañuelos). Fueron llevadas a una ventana. Los guerrilleros tiraron de una soga. Un arnés llegó hasta ellos. Las mujeres aceptaron salir por la ventana, atadas a los arneses. Los encapuchados las siguieron. [...] *Der Meister* habló con extraño orgullo de la maniobra. Luego aclaró que los secuestros formaban parte del programa de entretenimiento. Los huéspedes aceptaban tener sobresaltos de ese tipo. Aunque siempre había una dosis de riesgo, al final de la jornada los turistas disfrutaban de una tequila sunrise y, sobre todo, del pánico convertido en un recuerdo, un accidente digno de ser contado. (58-59)

La novela muestra una sociedad donde domina el "hiperrealismo de simulación" formulado por Baudrillard ("El éxtasis de la comunicación" 190), es decir la satelización de lo real y la elevación de la proyección y de la simulación: "lo que solía vivirse en la tierra como metáfora, como escena mental o metafórica, a partir de ahora es proyectado a la realidad, sin ninguna metáfora, en un espacio absoluto que es también el de la simulación. Significa la entrada en órbita de nuestra misma esfera privada" (*idem*). Al hablar de los logros de *La Pirámide*, Mario le dice a Tony: "– Moverse en las ciudades va a ser un trabajo para especialistas, para choferes, mendigos y repartidores de pizzas. Lo mismo va a pasar con los viajes. Los ricos comprarán sensaciones en Internet. Sólo los jodidos irán a los sitios desagradablemente reales. ¡Los aviones del futuro van a tener ratas!" (141).

Es interesante notar cómo, al mismo tiempo, a la discontinua relación con el pasado que el protagonista y los habitantes de *La Pirámide* sufren se opone la coexistencia de distintos planos temporales que caracteriza a México, definido como un país que "se parece demasiado a sí mismo. Ofrece pasado, pasado y pasado" (62). El pasado y el legado mítico del territorio mexicano

coexisten con un presente *sobremoderno*, puesto que el mismo edificio principal del complejo turístico está inspirado en el Templo de las Inscripciones de Palenque: "Las escalinatas que desafiaban el vértigo en la fachada y sólo servían de decoración, los arcos triangulares, los bajorrelieves con glifos, las esculturas del dios Chac Mool desperdigadas en los jardines y la reiterada presencia del logotipo con las cuatro direcciones del cielo, daban a esa ciudadela de descanso el curioso aire de un sitio histórico. Un bosque subtropical enmarcaba el lugar. Su verdadera función consistía en ocultar las cercas electrificadas" (45).

En el texto aflora el sincretismo temporal que afecta la realidad mexicana. Hablando de su experiencia en la guerra de Vietnam y de las huellas psicológicas dejadas por la derrota de Estados Unidos, Peterson afirma: "Eres mexicano, Tony. Ustedes no necesitan una guerra para intoxicarse. Aquí la realidad ya está alterada" (36); más adelante, se hace referencia a las huellas de civilización maya en el mismo complejo turístico: "Juliancito, extraño chamán maya, puso la canción por tercera vez [...]" (54). Perdida su linealidad, el tiempo resulta estancado y dilatado, de manera que en el ocaso el cielo "producía uno de esos momentos sin hora definida típicos del Caribe: una luminosidad que no correspondía al horario habitual, demasiado endeble para significar un amanecer o un crepúsculo, una luz anémica, intermedia, que aguardaba un golpe de viento para definirse" (158).

A la hora de ahondar en la problemática temporal objeto del presente estudio, la reflexión que Antonio y Mario hacen acerca del calendario maya y de su previsión del fin del mundo resulta central: "Los mayas calcularon que el mundo terminaría en 2012. [...] A partir de esa fecha límite, organizaron su tiempo hacia atrás. Lo que más le cautivaba a mi amigo en su faceta de *Der Meister* era la organización del tiempo en reversa. "*Sus recuerdos estaban previstos antes de suceder*", decía en las noches de insomnio en que manteníamos encendidas las luces de su oficina y yo me llenaba de memorias sorpresivas" (65). Si la memoria vacía de Antonio remite a la ausencia de pasado, la tradición maya, en cambio, apunta a un futuro que se ha vuelto pasado, programado desde un tiempo aún más pretérito. La actividad memorial de Antonio se mueve hacia atrás, en cuanto sus recuerdos se reconstruyen desde el futuro, mientras que la del pueblo maya sufre un movimiento hacia delante, puesto que constituyen un futuro pre-organizado desde el pasado.

La novela se articula, de este modo, como un juego de espejos, puesto que la dicotomía entre veracidad del recuerdo e imaginación que sufre y denuncia el protagonista encuentra un reflejo en los episodios de violencia fingida e ilusiones de los que es teatro el complejo turístico. A su vez, el *resort* está ubicado en una zona del territorio mexicano donde pasado histórico y atemporalidad mítica

se funden y conviven en el presente. A la ruptura con el pasado personal le corresponde una sobreabundancia de futuro en un lugar producto por una sociedad tecnificada, a su vez situado en un espacio caracterizado por la coexistencia de distintas épocas. La escritura, de este modo, se articula alrededor de espacios concéntricos que representan distintas cronotopías, actuando simbólicamente como cajas de resonancias que restituyen amplificadas las problemáticas temporales del protagonista.

La recuperación del flujo temporal y la resolución de su discontinuidad se hacen posibles en la novela a través de la experiencia de la muerte. Mario, enfermo de cáncer, lleva a Tony a una base militar y le habla de su hija Irene, que tuvo con una bailarina cubana asesinada por narcotraficantes.

–¿Ves a tu hija? –La he visto, pero no sabe quién soy. No tiene caso. No quiero joderla con un papá que aparece y se muere. Tú sabes lo que significa que un padre desaparezca. Ella necesita a alguien que le dure, alguien que sepa todo de mí, alguien que sea Mario Müller –me vio a los ojos. –¿De qué hablas? –De mi mejor amigo, el que me salvó en la casa abandonada, el que tenía a la madre más cogible y más histérica de todas, el que tocó conmigo y se jodió y ahora está aquí y tiene todos mis recuerdos. –¡Ni siquiera tengo los míos, Mario! –No te subestimes. En este año te has convertido en un acumulador de memoria. Para mi hija puedes ser Antonio Góngora y Mario Müller. Te dije que quería enloquecer antes de morir. Ésta es mi locura: vas a adoptar a mi hija; es lo más cerca que ella puede estar de mí. No es necesario que mastiques hojas de arbustos; recordarás que a mí me gustaba masticarlas. (156)

Mario le pide a Antonio adoptar a la niña: “–Eres un drogadicto que veía lagartijas de colores. Te salvaste aquí. Ahora puedes salvar a una niña. Tu vida, querido Tony, tiene un propósito” (158). En la falta de presente, en un espacio intermedio sin tiempo entre un pasado incierto y un futuro posible, la futura muerte de Mario abre en la vida de Tony un horizonte de espera que antes no había, y que, para Ricoeur, constituye una de las condiciones fundamentales para el desarrollo de la memoria. El narrador reflexiona: “Mi estancia en el Caribe adquiriría otro sentido. [...] Después de tantos años lo más curioso es que él me necesitara. Le sobraban parientes; podía buscar a uno de sus hermanos, pero me eligió a mí. ¿Lo hizo para llenar mis lagunas con imágenes de su cosecha, recuerdos inducidos que yo podría transmitirle a la niña? [...] pensé que Mario no me buscaba por mis virtudes sino por mis carencias: yo no tenía otra cosa que hacer que cuidar a su hija. [...] no tener padre era mi mejor argumento para convertirme en padre” (159).

Es aquí donde empieza el rescate de la pérdida del pasado y el trastocamiento de la historia. Si Mario encarna el pasado real o ficticio de Antonio, este ahora puede convertirse en lo que él

no puede ser, es decir, su futuro: "Me haría cargo de esa niña. ¿Qué vida tendría, qué dolores, ilusiones, amantes, oficios, deseos latían en esos ojos que miraban a la cámara? La acompañaría, sería Mario Müller para ella" (183). Al encontrar a Irene, la niña le pregunta a Tony: "[...] ¿Y tú cómo te llamas? [...] –Tony, pero me dicen Mario. –¿Mario es el apodo de Tony? –A veces [...]" (230), y, más adelante, se lee: "Décadas después, *Der Meister* inventó mi paternidad" (234). La novela se cierra con la partida de Antonio, Irene y su niñera Laura rumbo a Estados Unidos: "Laura dio unos pasos hacia los bultos. Luego se detuvo y se volvió hacia mí, interrogándome con la mirada. –Estoy muerto– le dije. – ¿Otra vez? – sonrió. –Para siempre– contesté, y fui con ella" (239). La muerte de Mario Müller representa un umbral iniciático que marca la muerte simbólica de Antonio y su renacimiento a una nueva vida, caracterizada por la recuperación del sentido temporal y de la relación con el tiempo como flujo cronológico. La novela se cierra cuando el protagonista empieza a vivir, su nueva vida.

Según Martin Heidegger, experiencia fundamental para acceder al fenómeno de la temporalidad es el precursar-la-muerte, que no constituye la *ratio essendi* de la temporalidad, sino su *ratio cognoscendi*, puesto que, en palabras del mismo filósofo, "fenoménicamente se tiene la experiencia original de la temporalidad en el ser-total propio del *Dasein*, en el fenómeno del estado-de-resuelto" (*Lógica, Lecciones* 330). Esto significa que las experiencias de relación con la muerte aunque no afectan a la temporalidad, sí inciden en el modo de acceso a ella.

El desarrollo completo de la constitución temporal del ser pone de manifiesto que el advenir equivale a la proyección de la muerte como límite a partir del cual es vivida y comprendida toda otra posibilidad como precursora de ella. Como dice Heidegger, el precursar la muerte es la liberación de la existencia de su entrega a "la multiplicidad sin fin de las primeras posibilidades que se ofrecen, la posibilidades de darse por satisfecho, tomar las cosas a la ligera, rehuir los compromisos y traer al "ser ahí" a la simplicidad de su "destino individual" [...] bajo esta forma es el "ser ahí" en cuanto "ser en el mundo", abierto para "dar la bienvenida" a las circunstancias "felices" y para la crueldad de los accidentes" (*Lógica, Lecciones* 414).

La experiencia de la muerte como experiencia originaria de la finitud de la existencia le proporciona a Antonio un horizonte de espera, asignándole de este modo un lugar a tomar y un deber ser a cumplir. A partir de la conciencia del límite, se hace posible para el sujeto recuperar el sentido de historicidad de la vida individual, pero no en tanto representación del pasado como objeto de conocimiento del presente, sino en cuanto responsabilidad que implica el acto de resolución por obra del cual el ser es llevado adelante. Reanudar el tiempo histórico y garantizar su continuidad

recaen en el poder de decidir del sujeto, que supera el bloqueo temporal y reactiva la proyección en el futuro. En este sentido, la muerte constituye el principio y el fin de la escritura, el silencio memorial del cual el discurso se origina, a la vez que el acontecimiento simbólico que permite su resolución.

Bibliografía

- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- _____. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- _____. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia". *Obras*, vol. II. Madrid: Abada, 2003.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- _____. "El éxtasis de la comunicación". Hal Foster (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2010 (2005).
- Foucault, Michel. "Verdad, Individuo y Poder". *Tecnologías del Yo*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Bergara: UNED, 1968.
- Heidegger, Martin. *Lógica, Lecciones* (semestre verano de 1934). Barcelona: Anthropos 1991.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, París: Arrecife producciones, 1999.
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Villoro, Juan. *Arrecife*. Barcelona: Anagrama, 2012.