



**POÉTICAS DE LA IMAGEN EN LA NARRATIVA DE
JESÚS GARDEA**

TESIS

PRESENTA:

DANIEL ARTURO SAMPERIO JIMÉNEZ

CIUDAD DE MÉXICO

2016



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**POÉTICAS DE LA IMAGEN EN LA NARRATIVA DE
JESÚS GARDEA**

TESIS
que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica

PRESENTA:

DANIEL ARTURO SAMPERIO JIMÉNEZ

ASESOR:

DRA. ROSE CORRAL

CIUDAD DE MÉXICO

2016

A

Tita

A

Roberto Bernal

A

Óscar Escamilla Gutiérrez

ÍNDICE

Introducción	11
I. El autor y su obra:	
A) Formación y escritura	17
B) Su mundo ficcional	42
II. Narración e imagen:	
A) La tradición narrativa moderna: Otros modos de narrar	69
B) La imagen poética:	84
1. Tres grados de la imagen: figura, analogía, visión	85
2. Construcción de la imagen en la narrativa moderna:	
Proust y Lezama Lima	94
III. Transfiguración de la imagen en <i>El diablo en el ojo</i>	
A) La construcción de la imagen	109
1. “Un reino de animales nocturnos”: la llave	115
2. Juego de claroscuros: el diablo y la luz	135
B) La imagen en Placeres	149
IV. Exploración de la imagen en <i>El biombo y los frutos</i>	
A) La construcción de la imagen	161
1. Bajo la lámpara del centro del cielo	172
2. Vaivenes de la luz	185
3. Despeñamiento de la luz	198
B) La imagen primaria	216
Conclusiones	229
Bibliografía	239

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone analizar la imagen poética en dos novelas emblemáticas de la narrativa de Jesús Gardea para intentar ver sendas poéticas de la imagen como principio constructor de la narración. Para ello, se lleva a cabo en el primer capítulo una reflexión sobre la figura del autor y asimismo sobre toda su obra literaria. Esta presentación resulta necesaria para un escritor como Gardea, quien hace apenas algunos años ha empezado a llamar la atención de la crítica especializada y de quien por lo mismo no se cuenta con mucha bibliografía. El primer inciso del capítulo se ocupa de presentarlo y de describir su formación como escritor entre hechos significativos del recorrido vital y ciertas lecturas que lo marcaron durante esos primeros años. También es parte importante de este primer inciso abundar en la concepción de escritura del autor, pues resulta relevante que su narrativa fue experimentando un drástico cambio a lo largo de su trayectoria y que esta concepción supone una clave para interpretar su obra. El segundo inciso brinda un panorama de los libros de cuentos y novelas publicados por Gardea con el fin de adentrarse en su mundo ficcional, dar cuenta de ese cambio experimentado en su narrativa y para justificar la elección de las novelas que se analizarán en los capítulos centrales de este trabajo.

El segundo capítulo ubica en un primer inciso a Gardea dentro del panorama de la literatura mexicana e hispanoamericana, pero también lo inscribe como parte de la tradición narrativa moderna con el *otro modo de narrar* que subyace en su propuesta estética. El segundo inciso comprende un afinamiento del instrumento de análisis de las novelas: la imagen poética, de la cual se distinguen tres grados: figura, analogía y visión. Tal distinción será útil a la hora de entrar de lleno en la compleja textura lingüística de las obras y al tratar de redondear el análisis inmanente del texto en una interpretación más trascendental. Este inciso se acompaña de una revisión de Marcel Proust y José Lezama Lima, para quienes la

imagen es fundamental en sus obras a tal punto de que se convierte en principio de construcción de su narrativa. En ambos autores subyace una poética de la imagen que merece tomarse en cuenta para aproximarse a Gardea.

Los capítulos tercero y cuarto constituyen la parte medular de este trabajo. En ellos se analizan las novelas *El diablo en el ojo* y *El biombo y los frutos*, respectivamente. La elección de estas novelas obedeció a que representan cimas en la narrativa de Gardea, debido a que, en el caso de *El diablo en el ojo* (1989), es la expresión más acabada de una etapa y a que, en *El biombo y los frutos* (2001), lleva más lejos el autor su experimentación y voluntad estilística. El concepto central del tercer capítulo es la transfiguración de la imagen, con el que se pretende describir el procedimiento en el que recae el desarrollo narrativo en los pasajes de mayor densidad estilística de *El diablo en el ojo*. En cuanto al análisis de *El biombo y los frutos* se alude al concepto de exploración de la imagen para describir un procedimiento similar. En general, los análisis comparten la misma estructura: un primer inciso introductorio a la novela en cuestión seguido del análisis inmanente del texto y un segundo inciso que trata de ofrecer una visión más amplia y ambiciosa del mundo de la novela. Tanto uno y otro concepto (transfiguración/exploración) suponen las poéticas de la imagen que se sugieren en el título del presente trabajo como propuesta de lectura de la narrativa de Gardea.

De este modo, la investigación promete no tanto un estudio a profundidad de toda la obra del autor como uno minucioso de sus puntos fuertes, para hacer una cala razonada de lo más significativo de la misma, con tal de extraer lo esencial, que se espera ver reflejado en las conclusiones. La imagen poética representa uno de los recursos que, junto con la elipsis y la dislocación sintáctica, tienen cada vez mayor presencia en la narrativa del autor. Por ello, bien puede ayudar a explicar su densidad textual y el modo de narrar tan singular

que se impone ante el desconcierto de sus lectores. Una vez considerado este recurso como central en la narrativa de Gardea, se gana algo de confianza en la relativa importancia y alcances de la investigación al ocuparse del mismo. Hay que señalar que se trata de un elemento que todavía no ha sido estudiado por la crítica. Parte de ella más bien se ha limitado a señalar cierto desdibujamiento en la trama y los personajes de las novelas, sin atender a qué factor podría obedecer tal desdibujamiento. Quizás podría ser producto de la presencia cada vez mayor de la imagen que está operando en la creación de nuevos modos de narrar. La investigación subsanaría de cierta forma algunas de las incomprensiones de la crítica, la que, salvo honrosas excepciones, no se ha aventurado a entrar en las últimas novelas del autor y cuando lo ha hecho (gesto de por sí encomiable) no se ha ocupado de su característica complejidad verbal.

El análisis estilístico que se propone para el presente trabajo resulta conveniente dada la extrema complejidad textual de las novelas de Gardea. Me parece que un análisis de este tipo puede ser fructífero para objetivar aquello que más ha cautivado en una primera impresión. Sobre todo porque el análisis de la estilística viene bien por dos razones. La primera, por tratarse del estudio de una obra que ha sido calificada de lingüísticamente compleja. La segunda, porque mediante el estilo se hace patente la singularidad del autor, lo cual es bastante útil en el caso de un escritor como Jesús Gardea, quien llama la atención por su personal concepción de la escritura y de la literatura, y por ser sin duda una de las voces más audaces y originales de la narrativa en lengua española de finales del siglo XX.

CAPÍTULO I:

EL AUTOR
Y SU OBRA

A) FORMACIÓN Y ESCRITURA

Tras algunos años de ejercer la profesión de dentista, Jesús Gardea Rocha (Delicias, Chihuahua, 1939 – Ciudad de México, 2000) arribó con relativa madurez a la literatura mexicana. Hay un momento, a finales de la década de los años setenta y principios de los ochenta, en que Gardea comienza a figurar en los suplementos y secciones culturales de la prensa nacional con la aparición de sus primeros libros: *Los viernes de Lautaro* (Siglo XXI, 1979) y *Septiembre y los otros días* (Joaquín Mortiz, 1980). La obtención del Premio Villaurrutia de cuento en 1981, por su segundo libro, es reflejo del pronto reconocimiento que mereció su escritura. Aparecía un narrador prometedor y en cierta madurez vital como literaria: los cuentos de este escritor que mediaba los cuarenta años mostraban gran oficio y una originalidad que se abría paso.

Para ese momento, Jesús Gardea ya radicaba en Ciudad Juárez, donde pasó el resto de su vida, y trabajaba en su consultorio, el que abandonaría al poco tiempo. Antes había estudiado odontología en Guadalajara y vivido su infancia y adolescencia en Delicias, donde nació. No es ocioso seguir el recorrido vital de Gardea en la medida en que algunos aspectos de la biografía arrojan luz sobre su formación como escritor.

En varias entrevistas, Gardea habló de su Delicias natal y de cómo esa vivencia influyó en lo que haría posteriormente. Delicias fue fundada pocos años antes de que Gardea naciera¹. Su fundación representó una victoria de la modernidad sobre el páramo. Dentro de un contexto posrevolucionario, la creación de Delicias fue parte de un proyecto de irrigación de tierras para hacerlas cultivables:

¹ Se funda el 1° de abril de 1933. Tomó su nombre de la Hacienda de las Delicias que estaba situada por el rumbo.

Delicias fue fundado en el puro llano, en el páramo. Eran tierras no cultivadas que al gobierno le interesaba rescatar. Para ello, el presidente Elías Calles fundó el sistema de riego número cinco. Se construyó la presa La Boquilla, que alimentaría a este sistema de riego, y también los canales. Una vez hecho eso, el gobierno regaló las tierras a los colonos. Delicias se fundó a los lados de estos canales de riego².

El nacimiento de Delicias se inscribe dentro del proyecto colonizador y la política agraria con los que los triunfadores de la Revolución mexicana, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, buscaron legitimarse y domar a un país sublevado³. Es así que, en Chihuahua, “siendo gobernador Ignacio C. Enríquez, se inicia uno de los sueños más largamente acariciados: la construcción de un sistema de riego que aprovechara el agua de la Presa La Boquilla”⁴. Significó un gran esfuerzo el realizado por la Comisión Nacional de Irrigación en las obras del Sistema de Riego número 5. Había que traer agua desde la presa hasta las tierras yermas, donde se planeaba crear zonas de cultivo y asentar la ciudad. Era como crear un oasis en medio de un inmenso páramo⁵.

A Gardea le tocó vivir los comienzos de esa transformación, cuando todavía “el paisaje de Delicias era puro mezquite, puro sol y pura tierra”⁶. Delicias era, entonces, un pueblo de colonos. Al hablar de él, Gardea refiere: “Crecí en un pueblo chico, pues. Mis padres eran dueños de una tienda y a ella acudían personas que acá se les llama colonos y se ponían a platicar con ellos y yo escuchaba ricas anécdotas, hechos que se quedaron

² Sergio Cordero, “Fundo espiritualmente a Delicias”, *La Jornada de los Libros de La Jornada*, 9 de enero de 1988, p. 8.

³ *Vid.* Lorenzo Meyer, “La institucionalización del nuevo régimen”, *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 823-879.

⁴ Alfredo Espinosa, “Prólogo”, en Carlos Gallegos Pérez, *Delicias. Imágenes del tiempo*, Gobierno del estado de Chihuahua/Universidad Autónoma de Chihuahua/Gobierno municipal de Delicias, Chihuahua, 2000, s. p.

⁵ Actualmente, los delicienses comparten el orgullo de llamarse a sí mismos “los vencedores del desierto”, dada la proeza que significó la colonización de ese territorio yermo.

⁶ Sergio Cordero, entrevista citada, p. 8.

grabados en mi memoria de los que ahora escribo”⁷. Fue una etapa de la vida que marcó a Gardea profundamente: “Esas vivencias son fundamentales porque de adulto he vivido en ciudades como Guadalajara y llevo catorce años viviendo en Ciudad Juárez. Me parece que mi mundo más auténtico es ése de mi infancia y adolescencia”⁸.

Los colonos de los que habla Gardea eran personas muy humildes que habían llegado, sobre todo, de distintas partes del estado de Chihuahua⁹. Eran gente que no tenía nada que perder, por lo que se aventuraba a probar fortuna en territorios todavía inhóspitos. Llegaron atraídos por las tierras baratísimas, casi regaladas, que les ofrecía el gobierno y por la expectativa de salir adelante. Sin embargo, mientras tanto, todo era precario e implicaba grandes esfuerzos. Había mucha miseria de por medio, como recuerda Gardea:

Mi niñez la viví en Delicias, y la mayoría de la gente que vivía en Delicias en ese tiempo eran colonos, gente que vivía al día, y eso, se quiera o no te marca. Afortunadamente yo tuve una niñez muy feliz, muy muy feliz. No era rico, pero vivimos siempre muy cómodos. Mi madre fue una mujer muy buena y yo fui un niño muy vago. Hice siempre lo que se me dio la gana, mi madre nunca fue represiva. Pero en mi niñez había gente a mi alrededor con mucho sufrimiento, y de alguna manera te vas impregnando de ello¹⁰.

Ese mundo representa un punto de partida para las historias que aparecen en buena parte de las novelas y cuentos del autor. Un mundo precario en el que los personajes debaten su existencia diariamente. Gardea conservó vívidas en su memoria algunas de estas personas que, con el tiempo, se fueron convirtiendo en seres de su ficción:

⁷ Salvador Castañeda, “Entrevista con Jesús Gardea, Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico”, *La Semana de Bellas Artes*, 18 de febrero de 1981, p. 13.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ “Principalmente de la cuenca del [río] Conchos, pero también se animaron de otros estados: unos llegaron por el Camino de Tierra Adentro, de Zacatecas, Durango, La Laguna, Coahuila. Otros también zarparon de Nuevo León y Tamaulipas dispuestos a navegar en estos desiertos” (Alfredo Espinosa, “Prólogo”, en Carlos Gallegos Pérez, *op. cit.*, s. p.).

¹⁰ Verónica Irina Lara Lozano, “Charla con Jesús Gardea”, *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales*, Tesis de maestría, Universidad de Texas, 2000, p. 56.

Los viejos que yo recuerdo son uno al que le decían el Viejito, con cara de chino y que vendía dulces en una vitrina, jamoncillos, afuera de la tienda de mi padre. A don Marcos, vendedor de periódicos, solo en el mundo, que tenía una barbaridad de cataratas azules y le faltaban tres dedos en la mano de la derecha. Don Marcos venía a comer a nuestra casa todas las tardes. En invierno, mi madre le regaló el sobretodo de mi padre muerto y unos guantes. Cuando pasó el invierno, el viejo ya no volvió a mi casa. Todavía no sé si se fue de Delicias o se murió. De todos modos, se llevó el abrigo de mi padre. En mejores manos no pudo haber quedado. Leandro era otro, borrachín, pintor, y también venía a veces a comer a la casa... Estos y otros, todos, pertenecían a los jodidos de la tierra; no los he olvidado. Aún los sigo viendo, como quien dice¹¹.

Después de leer un cuento como “Hombre solo” de *Los viernes de Lautaro*, se puede advertir la importancia que tuvieron estas vivencias de la niñez para el escritor en quien Gardea se iba a convertir. No sólo se trata de los personajes desdichados y los paisajes desoladores que aparecen en buena parte de su narrativa, sino también del gesto de caridad que nace en medio de esa miseria y que, igualmente, es parte importante de la ficción de Gardea. Como se verá más adelante, hay una lucha piadosa por sobrevivir que define a buena porción de sus relatos¹².

Gardea fue testigo privilegiado de esa transformación de Delicias: de ser un territorio semidesértico a convertirse en una tierra fértil para el cultivo del algodón, lo que activó, enormemente, la economía de la naciente ciudad¹³. Tanto en una como en otra faceta de Delicias se inscribe el mundo de ficción del autor. Así como la vida dura de los

¹¹ Federico Campbell, “Jesús Gardea: algunas regiones del noroeste se incorporan ya a nuestra literatura”, *Proceso*, núm. 373, 1983, p. 63.

¹² *Vid.* Cap. I, pp. 43, 45 y 50.

¹³ Basta con echar un vistazo a las fotografías que reúne Carlos Gallegos Pérez en el álbum *Delicias. Imágenes del tiempo* para darse una idea del progresivo y pujante crecimiento de la ciudad: fotos de obras civiles, de eventos como la plantación del primer árbol, de agricultores, familias, equipos de béisbol de trabajadores de las obras, equipos de basquetbol, de fútbol, carteles de corridas de toros, desfiles, la reina de la Feria Regional del Algodón, una reunión del Club Rotario y otros eventos sociales. Esto ocurrió, evidentemente, después de que empezó a cambiar el paisaje de Delicias: “Pero todo esto cambió cuando en medio del desierto comenzaron a escucharse los sonidos del agua por las acequias y las tierras, en las que nadie se interesaba y que estaban tiradas en el desierto requemándose con el sol violento, alzándose levantiscas durante las ventoleras de febrero y marzo y desgarrándose en las espinas de los mezquites, o cubriéndose con las nieves del invierno, empezaron a ser codiciadas” (Alfredo Espinosa, “Prólogo”, en Carlos Gallegos Pérez, *op. cit.*, s. p.).

primeros pobladores permea algunas de sus historias, también las permea la posterior etapa de progreso de la ciudad. Gardea va a retratar en su ficción la vida de personajes que son pequeños propietarios como, por ejemplo, Faustino Vargas y Leónidas Góngora en *La canción de las mulas muertas* (Oasis, 1981), dueños de una refresquera y un bar, respectivamente.

Como se puede ver, la relación de Gardea con su Delicias natal es muy fuerte. En verdad, el autor no podía recurrir sino a los recuerdos de su niñez y adolescencia para convertirse en narrador. Pero no se trataba, simplemente, de transvasar vivencias en el papel, como de crear una atmósfera para un mundo de ficción propio. Los recuerdos, efectivamente, podían proporcionar eso. Sólo que había que marcar una distancia para hacer, con ayuda de esos recuerdos, literatura. La creación de Placeres significó esa distancia, con la que Gardea pudo, realmente, concebir un universo de ficción personal. Sus historias tendrían algunos rasgos de ese mundo de la niñez, pero tomarían su propio rumbo literario.

Gardea jugaba con la idea de que si un familiar suyo había sido uno de los fundadores de Delicias, él también tomaba parte de esa fundación pero por otras vías: “Últimamente me ha dado por pensar que si el tío Gabriel fue uno de los fundadores del pueblo en lo material, yo, por el contrario, a lo mejor lo fundo y lo bautizo según el espíritu, según la palabra. Qué locura”¹⁴. Placeres representó la fundación en la literatura de la Delicias natal del autor. Era y no era, al mismo tiempo, Delicias. Algo de Placeres estaba en los recuerdos del pueblo de su niñez, pero también, la mayor parte, en un mundo propio a partir de la ficción. Gardea reflexionó, en su momento, sobre esa génesis de Placeres:

¹⁴ Federico Campbell, entrevista citada, p. 63.

Por razones psicológicas, cuando no sean por otras que ni siquiera imagino y que nada tendrían que ver con la psicología, bauticé Placeres a Delicias (el agua del bautizo transfigura). Sentí, o creí sentir, que para habérmelas más o menos bien con mis personajes y su medio, y su aire, y su sol, necesitaba crear entre ellos y yo, cierta distancia que paradójicamente es, al mismo tiempo, acercamiento, casi intimidad. Pues bien, sentí, repito, entonces, lo otro: que si yo mentaba la palabra Delicias, ellos y su mundo, huirían de mí. Tenía que buscar otro nombre para poderlos traer al papel, a los corralitos de papel¹⁵.

Visto así por el autor, la creación de Placeres se puede entender como una operación casi demiúrgica, por la cual, mediante el espíritu y la palabra, se concibe un mundo de ficción, o como un sacramento que transfigura. En cualquier caso, se trató de marcar una distancia (si bien, paradójica) con los recuerdos de Delicias, para hacer con ellos un mundo aparte que no estaba en el pasado sino en la literatura. Ahí es donde Gardea encontró que podía hacer algo y que tenía una vocación que cobijar: “Posiblemente ese sea el nacimiento de Placeres. Tenía que crearme esa especie de caparazón, de cascarón, para que mi vocación sobreviviera”¹⁶.

Durante muchos años, Gardea guardaría y cultivaría para la escritura ese mundo que era y no era Delicias, que sería Placeres, pues comenzaría a escribir tarde¹⁷. Entre los recuerdos de Delicias, de los colonos, la falta de luz eléctrica en el pueblo, el llano, las tolvaneras de marzo y demás que se reflejan de alguna manera en su narrativa, está una experiencia cercana a la muerte: “Al morir mi padre tenía yo diez años de edad; murió en el mismo cuarto donde yo dormía y oí los llantos de mi madre y de mi hermana. Al despertar pregunté qué pasaba y me dicen: ‘tu papá acaba de morir’ y enseguida lo miré muerto. Es

¹⁵ Jesús Gardea, en autores varios, “Fernando del Paso, Jesús Gardea y Jorge Aguilar Mora: Novela e historia”, *Proceso*, núm. 432, 1985, p. 49.

¹⁶ Sergio Cordero, entrevista citada, p. 8.

¹⁷ “La verdad es que empecé a escribir tarde respecto de otros escritores, a los veintiocho o veintinueve años y no pensando, como se hace ahora, de que con el primer cuento que hacen ya están pensando en hacer un libro” (Eduardo Mendoza, “Jesús Gardea: ‘Escribir me ayuda a vivir’”, *El Universal*, 18 de agosto de 1989, p. 5, sec. Cultura).

probable que eso haya entrado muy hondo en mí que no puedo desecharlo”¹⁸. Se trata de una experiencia que Gardea retrata tal cual en la primera y más autobiográfica de sus novelas, *El sol que estás mirando* (FCE, 1981)¹⁹. Pero este recuerdo es determinante de su mundo narrativo, no simplemente porque aparezca un episodio similar a esta experiencia en la novela mencionada, sino porque hay una constante presencia de la muerte en toda su ficción: personajes que están agonizando y cuya muerte marca el final del relato.

Se sabe que Gardea abandonó Delicias para estudiar la escuela secundaria y preparatoria internado en un colegio militar²⁰. Sólo volvía cada año durante las vacaciones. Pero ya nunca regresó, definitivamente, a radicar allí, pues luego estudió odontología en la Universidad Autónoma de Guadalajara. Gardea sitúa en estos años su acercamiento a la literatura, entre lecturas de escritores de Estados Unidos en la biblioteca del consulado de ese país, prolongadas caminatas y la frescura de las iglesias:

Realmente empecé tarde. A los 22 años descubrí la literatura norteamericana y empecé a leer, tanto filosofía, como poesía y narrativa. Hablo de un descubrimiento porque realmente jamás me había acercado a este campo. Yo nací en Delicias, una ciudad muy pequeña, hice mi carrera en Guadalajara, que desde entonces ya era una ciudad casi tan importante como la capital. Evidentemente ahí encontré un ambiente cultural mucho más propicio, lo que me permitió entrar en contacto con un mundo para mí totalmente desconocido. Los cinco años que pasé en Guadalajara fueron de una soledad infinita, rota únicamente por las lecturas en la Biblioteca del Consulado y por las largas caminatas que solía dar por la ciudad y los campos aledaños a ésta. Recuerdo que podía pasar hasta tres horas seguidas leyendo a Whitman para después salir al campo y caminar, lleno de su poesía y de imágenes. Disfrutaba también

¹⁸ Salvador Castañeda, entrevista citada, p. 13.

¹⁹ De esta obra, Gardea señala lo siguiente: “Es una novelita de aproximadamente 130 cuartillas o algo así y en ella se relatan experiencias de un niño; naturalmente es algo autobiográfico con su dosis de invención. Entonces es una novelita que no tiene ninguna pretensión, simplemente es una rendición de cuentas con ciertas vivencias de uno” (*Loc. cit.*).

²⁰ “[Mi madre] ni siquiera me llevó a inscribir. Me mandó solo en el camión’ comentaba” (Dolores Dorantes, “Jesús Gardea: el desierto de los placeres”, *La Crónica de Hoy*, 7 de marzo de 2002, consultado el 7 de julio de 2015, disponible en: < <http://www.cronica.com.mx/notas/2002/7377.html>>).

cuando me podía meter a alguna iglesia a leer —obviamente en las horas en que no había servicios— por el silencio y la frescura que ahí encontraba²¹.

Estas experiencias se reflejarán en relatos como “Las puertas del bosque”, “Septiembre y los otros días”²² y *El tornavoz*; de hecho, representan “mitos de origen” del escritor, como sostiene Ricardo Piglia²³. En tales historias se habla, efectivamente, de caminatas por el bosque, del acercamiento a la lectura (los dos primeros relatos mencionados) y de la frescura de las iglesias (un pasaje de *El tornavoz*). Pero más que hablarse de tales experiencias, se trata de lo que éstas encierran: un llamado. Es el llamado que Cándido Paniagua siente en la iglesia de Capuchinas, donde supo que “Mi antigua vida, estaba cantándose en el corazón”²⁴. Es lo que representan el bosque y los libros en los dos cuentos mencionados. Sobre todo, el bosque, pues el hecho de que los personajes acuden a una biblioteca no es tan importante como el encuentro con el bosque y lo que significa para ellos. El narrador de “Septiembre y los otros días”, un estudiante que vive en medio del ambiente estéril de la universidad y de la pensión donde duerme, reconoce en el bosque a un viejo amigo, como si se tratara de un renovado encuentro. Igualmente en el otro cuento, Píndaro García es un gran amante de los bosques. Cada tarde va a verlos a la biblioteca en revistas de geografía, hasta que, de repente, se percató de que están oscuros y no encuentra más que desaliento. Por eso, después viaja a los bosques verdaderos para descubrir que es feliz por primera vez en su vida. Pero tiene miedo de morir “en otro lugar que no sea el

²¹ Margarita Pinto, “Entrevista con Jesús Gardea”, *Sábado de Unomásuno*, 7 de febrero de 1981, p. 22.

²² Sin duda el cuento más autobiográfico de Gardea, en el que un estudiante vislumbra el camino de la creación literaria en medio del ambiente mediocre y gris de la universidad y de la pensión en donde vive. Hay en el cuento referencias explícitas a la biblioteca del consulado de Estados Unidos.

²³ “Uno siempre se inventa un mito de origen, una ficción personal donde se cuenta la entrada en la literatura” (Ricardo Piglia, “Entrevista concedida a Marithelma Costa”, *Hispanamérica*, núm. 44, 1986, p. 39).

²⁴ Jesús Gardea, *El tornavoz*, Joaquín Mortiz, México, 1983, p. 46. Cándido Paniagua, siendo apenas un niño, decide dejar a la familia, porque ha encontrado en Capuchinas su verdadera casa, entre santos, vírgenes, querubines, estofaditos, que aman su irreverencia.

bosque”²⁵. Así que, temeroso de morir lejos de lo que ama, decide apresurar su muerte en ese mismo lugar.

En ambos casos, el bosque representa un llamado como también lo es Capuchinas para Cándido Paniagua. No es casual que esas experiencias de los años de universidad hayan tomado esta forma en la ficción de Gardea. En la mitología personal del escritor, tales experiencias están, claramente, asociadas con el encuentro de la literatura. Gardea comprendió que el llamado de la literatura le serviría para escapar, en ese momento, de ese ambiente gris y estéril de la universidad; alguna vez, se refirió a este ambiente que, en sus palabras, le esterilizaba el espíritu²⁶. Más que esperar formarse en una profesión que le permitiera ganarse la vida, Gardea tenía una serie de inquietudes que la universidad no le podía ayudar a nutrir²⁷. En este sentido, se entiende el profundo interés que le despertó la literatura, en donde encontró, ciertamente, el medio de alimentar esas inquietudes. Se volcó por completo en la lectura de lo que tenía a la mano:

Eso sí: me preocupé, desde que estaba estudiando en Guadalajara, por leer lo más posible, como sigo haciéndolo. De 1961 a 1966 estudié Odontología en Guadalajara. Allí me convertí en lector. Iba a la biblioteca del Consulado Americano. Claro, leí novelistas gringos, ensayistas gringos, filósofos gringos, teatro gringo... En fin: lo que tenía a la mano. Además, yo no era estudiante gringo. Tenía limitaciones económicas. Mis lecturas no fueron, como para otros, los rusos o los franceses; no: fueron los norteamericanos. [...]. Durante cuatro años pude leer casi a mis anchas. Me encerraba en mi cuarto y esto era

²⁵ Jesús Gardea, “Las puertas del bosque”, en *Reunión de cuentos*, FCE, México, 1999, p. 72.

²⁶ “Tal como le sucedió al personaje del cuento yo fui ahondando, poco a poco, en la inmensa mediocridad que permeaba casi todos los niveles de la universidad. Esta atmósfera sin brillo, sin inteligencia auténtica, creada por maestros y autoridades me resultó prácticamente insoportable hacia el tercer año de la carrera. Alguna vez me quejé con un compañero de esta situación y me respondió que yo era un malagradecido al pensar así, que la universidad nos estaba dando la capacidad para ser inteligentes. Para mí, en cambio, la universidad se había convertido en una especie de estufa en la que nos estaban esterilizando el espíritu. Es dentro de este contexto en donde hay que entender al personaje del cuento [“Septiembre y los otros días”]. Él considera que su vida de universitario ha estado desprovista de todo sentido, de todo lo que va más allá de haber sido dotado de un instrumento técnico que posteriormente le permita subsistir económicamente” (Margarita Pinto, entrevista citada, p. 22).

²⁷ Gardea habla de una época difícil: “Este despertar en mí se dio dentro de los años de la carrera; fue realmente una etapa muy conflictiva. Mi madre pagaba la carrera y la casa de asistencia en donde vivía; yo no podía darme el lujo de abandonar todo” (*Loc. cit.*).

leer. Leía todo lo que podía y, generalmente, libros prestados por la biblioteca porque, si acaso compraba, eran libros baratos de cinco pesos, de la Colección Austral de Espasa-Calpe²⁸.

Gardea reconoció que fue oportuno haber comenzado por la literatura norteamericana y, especialmente, por su narrativa, pues “También creo que en esto hubo fortuna porque los narradores gringos son, en términos generales, buenos para contar”²⁹. En algún momento, consideraría a los narradores norteamericanos sus maestros:

Vicente Francisco Torres. — Has dicho que llegaste a la escritura después de ser un buen lector. Entre tus gustos personales, ¿a quiénes consideras tus maestros?

Jesús Gardea. — A los americanos: Hemingway, Mc Cullers, Dos Passos, Faulkner; con todos ellos empecé a leer. De Hispanoamérica puedo citar a José María Arguedas —es un autor que a mí me gusta muchísimo, más que algunos que truenan y suenan—; a Lezama Lima y Onetti, entre los que ahora recuerdo³⁰.

Ya llegará el momento de mencionar a otros escritores predilectos de Gardea, pero es un hecho que los años de la universidad lo llevaron, principalmente, a los narradores norteamericanos. Para un escritor que empieza, como sería su caso algunos años después, estas lecturas debieron haber significado mucho. Como se podrá ver en los siguientes capítulos, algunas huellas de estos autores se pueden encontrar en su obra como una clara denominación de origen del escritor.

Tras finalizar sus estudios universitarios en 1966, Gardea comenzó a hacer sus primeras colaboraciones literarias mientras ejercía la profesión: “En 1967 yo trabajaba en Ciudad Juárez como dentista, entonces empecé a publicar aproximadamente un cuento cada

²⁸ Sergio Cordero, entrevista citada, p. 6.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Vicente Francisco Torres, “Jesús Gardea: Mis maestros los americanos”, *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 11 de diciembre de 1983, p. 12.

15 días en *Vida Universitaria*³¹. Su primera colaboración data del 3 de diciembre de 1967 con el cuento “La Historia de Dolores” y la última, del 11 de mayo de 1969 con el ensayo “Este reino”. En esta publicación de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Gardea mostraba preocupaciones sobre la condición del hombre encerrado en una vida estéril y llena de falsedad: “todos los días te enjuician y condenan, astutamente; te apalean el espíritu para después echarlo a los pudrideros, y tú, con la cara en la que danza esa llamilla de falsa vida, sonrías y ríes, y te aturdes para no dudar... Pero, claro que primero te falsifican, te alteran y luego te enseñan que tú eres tal o cual falsificación y que es una gran cosa ser elogiado por tus falsificaciones; así, por ejemplo, se dicta una sentencia”³². Hay, en estos cuentos, una visión sombría y violenta del hombre: “Ya lo habían golpeado las cosas, proyectándolo contra los otros hombres, sobre el paño gris y sucio de la ciudad. Exactamente como el taco de billar golpea la dura bola, arrojándola hacia los demás sobre el verde paño de la mesa. Juego sombrío. Choque de muertes internas, macizas y acabadas en su perfecta redondez igual a las inertes bolas que hacen chocar hombres vacíos sobre la tersura de un verde”³³. Pero además del cuento, Gardea también practicó el ensayo y, en una ocasión, la poesía en las páginas de *Vida Universitaria*³⁴.

Gardea también colaboraba en un suplemento cultural de Ciudad Juárez llamado *El Fronterizo*³⁵, antes de que publicara su primer libro. Esto es, durante el lapso de una década, aproximadamente, en la que continuó creciendo como escritor: “Duré 10 años trabajando sin que se me publicara en libro y creo que sirvió, porque, cuando publiqué, ya

³¹ Margarita Pinto, entrevista citada, p. 22.

³² Dr. Jesús Gardea Rocha, “De los jueces”, *Vida Universitaria*, 23 de marzo de 1969, p. 5.

³³ Dr. Jesús Gardea Rocha, “Hipótesis sobre una muerte”, *Vida Universitaria*, 2 de marzo de 1969, p. 6.

³⁴ Dr. Jesús Gardea Rocha, “Atisbo”, *Vida Universitaria*, 5 de enero de 1969, p. 10.

³⁵ No me ha sido posible encontrar las colaboraciones de Gardea en esta publicación para agregar más información al respecto.

estaba curado de vanidades”³⁶. De manera que, cuando publica *Los viernes de Lautaro*, en 1979, Gardea ya es un escritor con oficio. Los cuentos que integran este libro habían sido enviados antes a un certamen literario, a partir del cual Gardea comenzó a figurar en el medio literario del país: “En 1977 José Luis González me propuso que enviara mis cuentos al Premio Nacional de Cuento de San Luis Potosí; en noviembre de ese mismo año salieron los resultados y mi libro obtuvo una mención, ya que quedó en segundo lugar”³⁷. A partir de ese momento, las puertas de las editoriales se le abrirían a Gardea, dada la calidad de su trabajo, pero también —a decir de él mismo— dada la fortuna y buena voluntad de quienes publicaron sus libros:

Desde el principio encontré gentes de buena voluntad que me ayudaron y gracias a ellas me abrí paso. Que Siglo XXI haya editado *Los viernes de Lautaro* fue un golpe de suerte. El libro cayó en manos de Jaime Labastida, que acababa de asumir la dirección de la revista *Plural*. El escritor puertorriqueño José Luis González había hablado con entusiasmo de estos cuentos. A instancias de José Luis, Jaime presentó el libro a Arnaldo Orfila, director de Siglo XXI. Orfila se interesó por él. Lo entregué en marzo y en noviembre del mismo año ya estaba afuera. Posiblemente los cuentos valgan, pero aquí hubo otro elemento que siempre determina las cosas humanas: la suerte, la fortuna. De ahí p’al real no me resultó difícil. Al publicar yo en Siglo XXI, Joaquín Mortiz paró oreja. A don Joaquín Díez-Canedo le llevé también un libro de cuentos y pasó lo mismo: acepta y publica *Septiembre y los otros días* en menos de un año. También fortuna, porque don Joaquín se tarda tres, cuatro o cinco años en publicar³⁸.

Como se mencionó antes, con *Septiembre y los otros días* obtuvo el Premio Villaurrutia de cuento, en 1981, y vino el reconocimiento de un nuevo narrador que aparecía en el panorama literario ya en su madurez creativa, pero al que le faltaba, todavía, un buen camino que recorrer y seguir creciendo como escritor. Al poco tiempo, en 1983, Gardea abandonaría su consultorio no tanto para dedicarse de lleno a la escritura como para dejar

³⁶ Sergio Cordero, entrevista citada, p. 6.

³⁷ Margarita Pinto, entrevista citada, p. 22.

³⁸ Sergio Cordero, entrevista citada, p. 6.

un trabajo que no soportaba más. Siguió escribiendo, como lo había estado haciendo, instalado en Ciudad Juárez, lejos del centralismo cultural y de los inconvenientes de las grandes ciudades:

Nunca me planteé irme al DF o quedarme, la cuestión era escribir, y como podía publicar en el DF lo que escribía en Chihuahua, no vi la necesidad de cambiar mi residencia. Es más: ni siquiera lo contemplé, porque estaba muy ajeno al mundo de los escritores y lo sigo estando. Posiblemente a los autores que viven en las grandes ciudades les falte tiempo para asentar lo que están viviendo, para meditarlo y extraerle la médula. En Ciudad Juárez hago diez minutos de mi casa a la Universidad sin problemas de tráfico, contaminación o ruido³⁹.

Por esos años comenzó a impartir cursos sobre arquitectura colonial, culturas precolombinas y diversos contenidos⁴⁰. Sería interesante ver si quedan algunas notas sobre éstos para saber cómo los abordaba. Estos cursos hablan del interés de Gardea por una variedad de temas más allá de la literatura. Desde luego que le interesaban autores como los antes mencionados por él en una entrevista: José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima. Por ejemplo, de éste último decía: “es para mí quizás el más grande novelista latinoamericano. Pienso en *Paradiso* y *Oppiano Licario*. Es un autor que releo. Yo creo que el espíritu de Lezama Lima me acompaña, no lo digo como pretensión, hablo del espíritu de su literatura. Creo que me ha ido permeando”⁴¹. Igualmente releía a los poetas del Siglo de Oro, quienes como Lezama dejaron una profunda huella en su propia escritura:

Con cierta asiduidad leo a los clásicos españoles, porque no leo en otro idioma más que en español. Y de eso, el Siglo de Oro. Vuelvo a dos o tres autores con cierta frecuencia. Me resulta muy gratificante y me ayuda, son autores que me

³⁹ Martín Solares, “Estrategias para combatir el centralismo”, *La Jornada Semanal* de *La Jornada*, 18 de junio de 1995, p. 3.

⁴⁰ Para saber más de los cursos y conferencias que Gardea impartía, ver: José Manuel García y Adriana Candía, “A la memoria de Jesús Gardea”, *Revista de diálogo cultural: Fronteras*, núm. 17, 2000, p. 80.

⁴¹ Daniela Tarazona, “Jesús Gardea: Ananké”, *El poeta y su trabajo*, 2009, núm. 32, p. 73.

hacen bien. Por ejemplo, alguien a quien acudo con regularidad es a Calderón de la Barca. Lo leo y lo vuelvo a leer. O a Góngora. Además a algunos autores de esa época que yo desconocía. La verdad es que sólo leemos a los más conocidos. Me gustan por la gracia y la honestidad que tienen, que hoy se echa mucho de menos⁴².

Sin embargo, estas lecturas lo formaron, como también lo hicieron otra clase de intereses más allá de la literatura: “Leo libros de historia, de arquitectura, de pintura. Acabo de leer un libro sobre sillería gótica española. Mi mecanismo para elegir una lectura funciona más o menos así: entre un libro que trate sobre literatura y un libro de cristales, prefiero el último. Creo que me alimenta más para el oficio de escritor leer sobre historia, teología o arquitectura. No creo obtener algo si leo ensayos sobre literatura o cómo escribe zutano o mengano”⁴³. No se trataba de intereses aislados sino en función de lo que podían ofrecer para el quehacer de la escritura. Como se verá más adelante, en el capítulo IV, la pintura es muy importante para entender el trabajo de Gardea con el lenguaje. En cuanto a la arquitectura, el arte colonial —del que se le consideraba un experto— llamaba mucho su atención: “Me gusta leer mucho sobre arte. Leo también sobre teología. Pero sobre todo estudio el arte colonial. En ese mundo me siento muy a gusto. Prefiero leer un libro sobre arte colonial que sobre literatura. Me siento más a gusto y creo que aprendo más, a final de cuentas, para lo mío. De qué modo, no sé. Quizá contemplando los edificios en las láminas eso me enseñe cierto rigor y cierta consciencia de durabilidad”⁴⁴.

⁴² César Güemes, “‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’: Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*”, *El Financiero*, 27 de septiembre de 1997 (sec. Cultura). Hay que mencionar también que Gardea gustaba mucho de leer poetas españoles modernos como Federico García Lorca y Luis Cernuda, como me lo comunicó su hijo, Iván Gardea, en una charla (Iván Gardea, “Conversación”, 9 de marzo de 2014, Cuernavaca).

⁴³ José Alberto Castro, “Fustiga el narrador Jesús Gardea, ‘El ogro de las rosas’, a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder”, *Proceso*, 17 de octubre de 1994, p. 70.

⁴⁴ César Güemes, entrevista citada.

Hay que señalar, igualmente, su interés en la teología, desde fray Luis de Granada hasta teólogos modernos como Paul Tilich e Iván Illich. El pensamiento de filósofos como José Ortega y Gasset, G. K. Chesterton, George Santayana y Emmanuel Mounier también llamó su atención. Tal vez Gardea buscaba en estas lecturas distintas visiones acerca del problema del ser humano situado en el mundo. Por último, no está de más apuntar otro interés de Gardea en la neurociencia, el chamanismo y la arqueología mexicana, materia de la cual llegó a redactar un par de cuartillas para un libro⁴⁵.

Cuando hablaba de su situación de escritor, Gardea era reacio a considerarse como tal: “A mí el título de escritor no me encaja bien, no lo siento. Soy una persona que escribe”⁴⁶. Reaccionaba contra cierta imagen del escritor que proyectan los medios. Para él, esto representaba un acto de mera simulación:

Percibo que la simulación es un fenómeno que sí se da con cierta regularidad. Personas que escriben, que terminan de escribir y siguen funcionando como intelectuales, como escritores, en lugar de clausurar esa condición [...]. Me parece que si empiezas a simular ser escritor vas dañando lo que estás haciendo, porque al rato empiezas a trabajar para sostener esa imagen⁴⁷.

Era consciente de los riesgos que implicaba el apostar por cierta imagen de escritor, tan alejada de lo que es la literatura y tan cerca de la publicidad. En este punto, como en muchos otros, la postura de Gardea era tajante:

En este país, con los lectores que tienes, con tres o dos mil ejemplares en cada edición, no puedes tener éxito. Es bobo pensarlo. Puedes simular que lo tienes y que eres muy leído (hablo en términos generales, hay escritores que sí venden más allá de esa cifra pero la mayoría no). ¿Cuál es entonces el sucedáneo de esos tres mil ejemplares que te van a leer en diez o veinte años? El éxito. Un éxito a la mala: lo que se dice y se repite de ti. La gente lee nuestra publicidad,

⁴⁵ Jesús Gardea, “Presentación”, en Arturo Castellanos, *Canto continuo —el país de los olmecas—*, Costa-Amic, México, 1984, pp. 9-10.

⁴⁶ Agustín Ramos, “Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo I”, *El Financiero*, 27 de abril de 1993, p. 69 (sec. Cultura).

⁴⁷ *Loc. cit.*

nuestro nombre, no nuestra obra. O ve nuestra imagen repetida a través de los medios de comunicación. El sucedáneo del lector en el caso de la televisión es el observador de una imagen consumida por la publicidad. Si uno se presta a eso lo primero que está traicionando es su literatura, porque uno no es escritor para ser visto sino para ser leído⁴⁸.

En vez de identificarse con tal imagen del escritor, Gardea, simplemente, se veía como una persona que cumplía una tarea que lo enriquecía enormemente. Se concebía como escritor únicamente: “durante las tres o cuatro horas que estoy garrapateando mis textos, luego no sé qué carajos soy”⁴⁹.

Gardea se refirió en más de una ocasión a la escritura. Aunque apenas llegó a desarrollar una concepción de la misma en el texto “La palabra es el cuento”⁵⁰, es posible rastrear en las entrevistas una formulación más amplia, la cual guarda una interesante coherencia y que, sobre todo, ayuda a introducirse en su obra. Cada vez que Gardea emprendía una novela o un cuento, no partía de un esbozo o un tema que, a la larga, le sirviera para estructurar la historia:

Hasta ahora, nunca he usado esquemas para escribir. Vagas ideas sí, que luego, andando la escritura, se van a la porra. No todas, desde luego. Creo que el argumento, o como quiera que se llame eso, me va saliendo. Yo, como los franceses de la Intervención —nos decía un maestro allá en los días de la secundaria— no soy dueño más que del terreno que piso. Lo demás es oscuridad, o casi. En tales condiciones ¿qué esquema va a haber?⁵¹

En este sentido, pertenecía a ese tipo de escritores que reniegan de la teoría y que no se “imponen” sobre el texto, sino que los temas “se les imponen”, como en Rulfo, Arguedas u

⁴⁸ Agustín Ramos, “Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo IV”, *El Financiero*, 18 de mayo de 1993, p. 57 (sec. Cultural).

⁴⁹ José Alberto Castro, entrevista citada, p. 71.

⁵⁰ Texto presentado en el marco del Encuentro de Narradores Edmundo Valadés sobre Teoría y Práctica del Cuento efectuado en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, en 1984.

⁵¹ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, UAM, México, 2007, p. 144.

Onetti⁵². Con partir de una palabra o de una frase, Gardea no estaría buscando, precisamente, hacer funcionar el texto en términos de argumento, pero sí de lenguaje, de igual manera en que un poeta (no tanto un narrador) trabajaría la palabra. Esto daría a la larga una estructura como resultado, sin que su punto de arranque tuviera que sujetarse a una pensada de antemano:

La verdad no sé si reflexionaré sobre la estructura, porque no me planteo esta cuestión [...]. Para mí el problema es la palabra y cómo acomodarla. Si eso me da por resultado una estructura, pues bueno. Además, no tengo conocimientos técnicos, ni teóricos, para pensar en términos de estructura. Mi problema es la palabra, tal cual, quiero tratarla de la mejor manera posible y espero que funcione para los demás. En el momento en que yo la planto funciona para mí⁵³.

Este modo de proceder lleva a pensar en una propiedad del texto, en su materialidad: aquí se va creando conforme el escritor va entrando en contacto con el lenguaje. Igualmente se pensaría en un texto que además de valor narrativo, contiene valor poético dado el especial manejo de las palabras. Hay un par de sugerentes símiles con los que Gardea se refería a su trabajo de escritura y que expresan esas cualidades. Por un lado, decía que trataba de cascar las palabras “como se cascan las nueces, rompiéndolas, para ver qué tienen adentro”⁵⁴. Por otro, afirmaba que “para mí escribir es como excavar un hoyo a ver qué encuentro. Creo que finalmente la profesión de un escritor es excavar, y la tierra que extraes son las cuartillas que conformarán tu libro, la prueba de tu esfuerzo. En mi caso se trata de un

⁵² “Recuerdo que Onetti decía que él no escogía los temas, los temas se le imponían. Así sucede conmigo, no por afán de compararme con Onetti, pero la verdad es que es una compulsión, incluso el tema, la mayoría de las veces no lo tengo” (Miguel Ángel Quemain, “El afán del lenguaje. Entrevista con Jesús Gardea”, *Tierra Adentro*, núm. 71, 1994, p. 5).

⁵³ César Güemes, entrevista citada.

⁵⁴ Araceli Hernández, “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”, *La Jornada*, 5 de septiembre de 1989, p 20 (sec. Cultura).

trabajo guiado gran parte por el instinto, educado y cultivado si se quiere, pero instinto al fin”⁵⁵.

Las comparaciones con que Gardea ilustra su quehacer suponen un trabajo de concentración y un ir hacia el interior de la palabra. Ya sea en la novela o el cuento, con mayor razón en los poemas, es a lo que propende su labor: una intensidad y condensación del lenguaje. Como el trabajo de un poeta con la palabra, Gardea parece hacer suya la formulación de Ezra Pound: *dichten=condensare*⁵⁶.

Pero, en ese adentrarse en la palabra, hay un encuentro. Gardea consideraba la existencia de “mundos” en el seno de las palabras. A partir de esta idea, el autor de *Los viernes de Lautaro* concebía su trabajo de escritura: “En el fondo las palabras son todo un mundo. Entonces cada palabra es un mundo a descifrar. Un juego respetuoso con la carga que contienen las palabras”⁵⁷. En otra entrevista hecha por las mismas fechas, sostiene: “Nunca tengo un tema o personaje previo para escribir sobre él. Posiblemente lo que traiga por ahí es una frase suelta, la pongo en el papel y de allí para allá. Supongo que esas palabras iniciales encierran un mundo y hay que desentrañarlo”⁵⁸. Si el escritor no se fía de un proyecto o plan previo, entonces lo hace de la dirección que el trato con el lenguaje le haga tomar, en ese adentrarse en los mundos de la palabra:

Muchas veces parto de la primera frase que me viene y ahí empiezo a jalar el hilo. Funciona mucho a nivel del lenguaje, pero no me propongo: voy a contar

⁵⁵ Verónica Ladrón de Guevara, “El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco”, *El Financiero*, 14 de enero de 1993, p. 57.

⁵⁶ “La gran literatura es sencillamente el idioma cargado de sentido hasta el grado máximo. *Dichten=condensare*. Empiezo con la poesía pues es la forma más concentrada de la expresión verbal. Basil Bunting, hojeando un diccionario alemán-italiano, descubrió que la idea de la poesía como concentración es casi tan antigua como el idioma alemán. ‘*Dichten*’ es el verbo alemán correspondiente al sustantivo ‘*Dichtung*’, que significa poesía, y el diccionario lo traduce por el verbo italiano que significa ‘condensar’” (Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, trad. Patricio Canto, Ediciones de la Flor, 2ª. ed., Buenos Aires, 1977, p. 30).

⁵⁷ José Alberto Castro, entrevista citada, p. 71.

⁵⁸ Verónica Ladrón de Guevara, entrevista citada, p. 57.

esto. No hay un esquema previo *ni me propongo contar algo... Nunca sé lo que voy a contar realmente*, quizás una idea por acá, pero luego, cuando me pongo a escribir, la idea se va a la porra. No era lo que yo pensaba. Es que además las palabras están cargadas de mundo. Hay que oír qué mundos traen ahí ellas mismas, echarlos para fuera⁵⁹.

La práctica con el lenguaje, directa e inmediata, a diferencia de la que es mediada por algún esquema, le permite al escritor desentrañar esos mundos. Sin mediación de teoría o proyecto alguno, aquél entra de lleno en el lenguaje. Siguiendo a Gardea, si las palabras encierran mundos, habría que preguntarse: ¿en qué sentido lo afirma el escritor? Para ello, hay un término clave: la resonancia.

Una palabra que tiene un verdadero tono, inevitablemente va a resonar en otras palabras no dichas, que están en ti o en tu mundo. Una palabra dicha con precisión tiene que resonar con otras que le son familiares, y sin esa resonancia la palabra no tiene sentido, no tiene tono, suena falsa⁶⁰.

El mundo que el autor encuentra dentro de la palabra está dado, esencialmente, por el cúmulo de otras tantas palabras en que resuena. El escritor trata con el lenguaje como con un organismo, inmenso y vivo, que responde a sus propios estímulos: la resonancia de las palabras a partir de sus cualidades conceptuales, acústicas o de otro orden. La escritura vendría a ser un ejercicio por el que se da cauce a esa resonancia, por simpatía, por discriminación de sus cualidades, por la presencia de imágenes que suscitan otras imágenes, para que de ese cauce y no de algún plan preconcebido surja una novela o un cuento. El instinto y la intuición parecen condicionar esta escritura salida como de oído.

Sin duda, el fiarse de esa resonancia y guiarse por la misma significa un riesgo muy grande. Parece que no hay muchas certidumbres. Cuando Gardea habla de su quehacer

⁵⁹ Eduardo Mendoza, “Jesús Gardea: ‘Escribir me ayuda a vivir’”, *El Universal*, 18 de agosto de 1989, p. 5 (sec. Cultura); las cursivas son mías.

⁶⁰ Agustín Ramos, “Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo III”, *El Financiero*, 11 de mayo de 1993, p. 63 (sec. Cultural).

como escritor en “La palabra es el cuento”, comparte la sensación de quien se sabe pisando un terreno poco firme. Sin duda, la mejor cualidad de este texto, honesto y franco, está no tanto en lo que se afirma como en lo que se duda. Ahí, Gardea se coloca en la situación del que no está muy seguro acerca de la materia sobre la que se le cuestiona y en particular cuando se le pide teorizar: “La verdad, a mí se me hace cuesta arriba hablarles a ustedes de la teoría del cuento, hacer una teoría sobre él”⁶¹. También asume que no es un narrador que tenga dominada una técnica y pueda hacer un cuento “de un jalón”. Apela a que es un escritor más inclinado a la dedicación: “No son otra cosa los que escriben: burros para el trabajo o, cuando menos, sin pretensiones, burros para la paciencia. Burros cargados de paciencia, como los hay, también, cargados de vanidad”⁶².

Gardea reservaba momentos de gran dedicación a la escritura⁶³. Pasaba cerca de tres horas diarias ocupado en este quehacer, pero al final escribía realmente poco, pues “A veces corro con suerte y a lo mejor terminaré una cuartilla. Aunque casi nunca he hecho una cuartilla de una sentada, casi nunca. Lo que hago son medias cuartillas o menos”⁶⁴. Para un escritor disciplinado, se entiende un poco el porqué si se asoma uno a sus hábitos de escritura:

Trabajo en máquina mecánica y escribo con dos deditos, borro y corrijo mucho. Uso papel grueso para que resista tantos borriones sobre la máquina y me vuelo líneas enteras. Soy muy drástico cuando considero que algo es insalvable. Escribo muy despacio porque busco ser lo más preciso posible. A veces me he tardado dos horas en hacer un renglón y no escribo más allá de tres horas al día, no podría aguantar más. Ése ha sido mi ritmo de trabajo durante años⁶⁵.

⁶¹ Jesús Gardea, “La palabra es el cuento”, en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM, México, 2008, p. 213.

⁶² *Ibid.*, p. 215.

⁶³ “Yo siempre, mientras fui dentista, me dediqué a escribir y del mismo modo en que lo sigo haciendo hasta ahora, despacio, muy despacio, sin prisas, como dicen que trabajan el agua y el viento sobre las rocas” (Federico Campbell, entrevista citada, p. 63).

⁶⁴ César Güemes, entrevista citada.

⁶⁵ Verónica Ladrón de Guevara, entrevista citada, p. 57.

Pero no sólo se tardaba por corregir continuamente sobre el papel, sino también porque la corrección ocurría muchas veces, incluso, antes del momento de escribir. Había largos periodos de silencio y concentración antes de empujar las primeras teclas de la palabra o la frase que ya habían depurado el oído y la intuición⁶⁶. No puede comprenderse, cabalmente, esta morosidad en la escritura, si no es por esa concepción del autor que supone un lenguaje de resonancias y un trabajo de inmersión para dar con sus mundos. Sobre esa cuerda floja de la resonancia, el escritor iba dando contados pero seguros pasos.

La actitud de Gardea frente a la escritura siempre aparece rodeada por un halo de misterio. La falta de un plan o esquema previo a la redacción, la imposibilidad para inducir una teoría, la curiosidad frente a esos mundos encerrados en las palabras, los símiles para referirse a la escritura (cascar, excavar), el fiarse a la resonancia, como al oído y a la intuición, y la morosidad en el momento de escribir hablan de algo que no se da del todo o que apenas se insinúa. Es el mismo misterio que rodea a la aparición de sus personajes y que, claramente, se adscribe al legendario origen de las voces rulfianas:

Yo diría que son apariciones, por decirlo así, visuales. Diría que son también voces que vienen y se anuncian. Se dejan entrever, pero de ninguna manera están diseñados. Tampoco me las doy de misterioso; no hacen más que aparecer a través de mí, por eso siento que son reales, presencias muy reales. Muertos muy vivos. Muy vivos aunque tengan que aparecer de ficción en el papel. Esos personajes me empujan a escribir infatigablemente para que yo dé noticia de ellos. [...] La cuestión fundamental no es que yo quiera seguir hablando de Delicias: soy instrumento⁶⁷.

A Gardea le atraía la idea de los personajes como presencias reales que surgen en el papel. No es que las creara o las pudiera dominar, sino todo lo contrario: “La presencia de mis

⁶⁶ Testimonio del hijo del autor, Iván Gardea, quien me lo refirió en una conversación (Iván Gardea, “Conversación”, 9 de marzo de 2014, Cuernavaca).

⁶⁷ Alfredo Espinosa, “En busca de los ríos profundos de la vida”, *Cuadernos del Norte*, núm. 2, 1988, pp. 26-27.

personajes es paralela a mis vivencias, yo quedo fuera de ellos. Más que un manejador de personajes soy un contemplador de ellos. El ejercicio de escribir, para mí, es un testimonio del mundo en que están viviendo”⁶⁸. Hay que destacar que además de visual, su aparición se daba por el oído: voces. Aquí es donde Gardea explota ese espacio de ficción que es y no es Delicias, que es Placeres: mundo menos del recuerdo que de la literatura, aunque, como se ha visto, al principio surja de aquél⁶⁹. Es un mundo de ficción propio con el que el escritor no puede sino comprometerse, pues de alguna manera está obligado a ello:

Estas gentes que de pronto se ponen a vivir en el relato creo que, de alguna manera, tienen existencia real en otra dimensión. Siento por ellos una responsabilidad incluso moral. Si hay cierta actitud despiadada en tratarlos es porque ellos también son despiadados conmigo; tengo que estar hablando de ellos, tengo que traerlos a esta dimensión. No me permiten descanso. No me dejan en paz [...]. Si no escribes, si no los haces vivir, te vas a sentir de la madre. Necesitas escribir, aunque sean tres líneas diarias, pero tienes que escribir⁷⁰.

Pareciera que el misterio de la escritura es el de convocar a esos seres que adquieren vida en el papel, a los que no puede tanto manejar como, simplemente, contemplar. Pero es un llamado recíproco: no sólo los convoca el escritor, sino que a la vez aquéllos ejercen un imperio en él. Gardea jugó, en varias ocasiones, con esta idea de las voces: “¿Las voces, los recuerdos, los muertos y los vivos resucitados por mi palabra, son, acaso, de algún lugar? ¿Cuál es el acento de los que viven en el aire pendiente de nosotros?”⁷¹.

⁶⁸ Margarita Pinto, entrevista citada, p. 22.

⁶⁹ A veces, Gardea, en las entrevistas, habla de Delicias, pero es claro que ese mundo al que se refiere es Placeres, la apropiación literaria de su pueblo natal: “Distingo una dimensión distinta del tiempo y quizá del espacio también. Cuando voy a Delicias tengo la sensación de que he regresado, de que entro a otra parte, incluso que las personas tienen algo que no tiene nada que ver con el contexto general de la vida moderna; son como gentes que están viviendo en otra dimensión” (Alfredo Espinosa, entrevista citada, p. 26).

⁷⁰ Sergio Cordero, entrevista citada, p. 6.

⁷¹ Federico Campbell, entrevista citada, p. 63.

Sin embargo, el misterio de la escritura no se agota con la enigmática aparición de los personajes. Más allá, está el llamado de algo que empuja al escritor a su quehacer con las palabras:

Yo siempre he pensado que a mí no me llama el inconsciente, a mí me llama el “supraconsciente”, por decirlo así: otro mundo, otra verdad, que no está aquí dentro; no estas locuras freudianas de que el inconsciente habla por el escritor. No: si es vocación de *vocare*, si es un llamado, ¿qué caso tendría que fuese un llamado desde mí mismo? Tiene que ser un llamado desde fuera. Incluso así la literatura puede librarse de un horizonte totalmente literario, entonces tiene otra finalidad. No sé cuál, pero tiene otra que no es exclusivamente literaria, y quizá encaja o va a encajar en otro orden⁷².

En no pocas ocasiones, Gardea se refirió a la escritura como un acto de obediencia: “Yo me siento a escribir y me domina la sensación de que tengo que obedecer”⁷³; “Alguna vez me preguntó una persona que no había entendido nada de una novela ¿por qué así?; a lo que contesté: ‘porque hay que obedecer’. ¿A qué o por qué?, no lo sé. Pero hay que obedecer, quizás ahora se tiene que jugar así”⁷⁴. ¿Cómo habría que entender ese llamado, cuando el escritor habla de *otro* mundo, *otra* verdad? Gardea tenía muy presente que la literatura era un medio para alcanzar una “especie de santidad”:

La literatura por sí misma no valdría la pena. La literatura sería el vehículo, el medio para conectarnos con un poder que nos va a hacer mejores. En la persona que hace oración, la oración es el vehículo para comunicarse con un poder supremo, con un dios. Pienso que la literatura, cuando es auténtica, tiene una dimensión moral, tanto para la persona que hace la literatura como para el lector que va a ella. Por eso digo que si realmente uno está siendo auténtico al escribir no puede menos de irse convirtiendo, y creo que esa conversión tendería a una especie de santidad. O sea que no puedes escribir impunemente sin convertirte en un chamuco o en un santo. Yo prefiero creer que en un santo⁷⁵.

⁷² Daniela Tarazona y Joan Puig, “El llamado de Jesús Gardea”, *El Ángel de Reforma*, 13 de marzo de 2005, p. 3.

⁷³ José Alberto Castro, entrevista citada, p. 71.

⁷⁴ Daniela Tarazona y Juan Puig, entrevista citada, p. 3.

⁷⁵ Agustín Ramos, “Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo II”, *El Financiero*, 4 de mayo de 1993, p. 67 (sec. Cultural).

Esto habla de un temple moral del escritor, que aplica a su propio trabajo, y en el cual la autenticidad desempeña un importante papel. La santidad a la que aspira es producto de esta disposición, en la que también entran virtudes tales como la honestidad, la bondad o la piedad:

Pensaría más bien en el concepto de santidad, donde sería central una honestidad casi absoluta, en la medida que sea posible y hasta imposible. Ejercer la literatura, como lector o como hacedor de ella, debería llevarnos a una santidad. Si la literatura no nos va haciendo cada vez más honestos, más bondadosos, más piadosos con nuestros semejantes, si no nos acerca a esta santidad, a esta manera de entender y vivir, no tiene mucho sentido, al menos yo no se lo veo, lo mismo que a la literatura que sólo es para divertir, que no tiene una carga moral, que no nos cambia. Bueno, ése es mi punto de vista, a lo mejor una persona lee un cuento mío y no le pasa nada. Pero razonablemente puedo pensar que, al ponernos en contacto con esa otra dimensión que solamente el lenguaje puede dar, la auténtica literatura lo hace para bien de quien está leyendo⁷⁶.

De este modo, el llamado supone una invitación a alcanzar tal santidad por medio del lenguaje. Así la escritura se convierte en medio: “La manera en que yo puedo ser mejor es manejando un lenguaje así. Como un santo que encuentra el modo de reafirmar su santidad al hacer obras de caridad, para mí la manera de no estar tan descompuesto moralmente sería ésta, y es una especie de meditación, a veces lo siento así”⁷⁷.

Ese otro mundo y verdad, que mueve a la escritura, representa ante todo una dimensión moral. Es interesante que el escritor establezca esa coordenada, por la cual el trabajo con el lenguaje significa un acto de bondad. Gardea tenía sugerentes ideas acerca del sentido del lenguaje en función de algo que está más allá de sus fines prácticos:

El lenguaje es producto de una estructura moderna del cerebro que es la corteza. Lavar los trastes, hacer el amor o hacer una mesa depende de estructuras medias: del hipotálamo, o también del cerebelo, que es el que coordina los movimientos físicos. En cambio la corteza, que posibilita hablar, escribir, hacer

⁷⁶ *Loc. cit.*

⁷⁷ Daniela Tarazona y Juan Puig, entrevista citada, p. 3.

un lenguaje, es neurológicamente la última etapa de un desarrollo que tiene unos quinientos millones o mil millones de años, en los océanos o en los mares de ese entonces, desde el momento en que se inicia con los cordados lo que va a ser andando el tiempo el cerebro. Luego, si es la última etapa, ¿por qué pensar que esta evolución del sistema nervioso central terminará en la corteza, por qué no pensar que vendrá una estructura más arriba de ella? Pero ya no una estructura de carácter físico sino de carácter metafísico, que es donde iría a dar la creación de un lenguaje. Quiero creer que iría a dar una dimensión moral, donde viven los ángeles, los santos, o lo que posibilita que un hombre se haga santo o angélico⁷⁸.

Sin embargo, aun con todo lo que Gardea pudiera haber reflexionado acerca de su propio quehacer con la escritura, ésta no llegaba a ser un misterio menor tanto para él como para sus lectores. Queda la impresión de que ni él mismo estaba seguro de adónde se estaba dirigiendo. Desde luego, tenía intuiciones, pero estaba siempre la sensación de que el lenguaje lo rebasaba, sobre todo, en sus últimos libros. Sin duda, se trata de la característica que brinda mayor riqueza al lenguaje de Gardea, pues supone una escritura cuidadosamente cultivada que está siempre a punto de salirse de las manos.

⁷⁸ Agustín Ramos, “Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo I”, *El Financiero*, 27 de abril de 1993, p. 69 (sec. Cultural).

B) SU MUNDO FICCIONAL

Con doce novelas y seis libros de cuentos, Jesús Gardea ha construido un sugerente universo narrativo, que por su complejidad y coherencia representa, sin duda, uno de los mundos de ficción más llamativos de la literatura mexicana del último cuarto del siglo XX. Así como se puede hablar de un mundo rulfiano, existe un mundo gardeano perfectamente identificable. La mejor manera de acercarse a ese mundo tal vez sea observando cómo se ha ido concibiendo y, en algunos aspectos, cómo ha ido cambiando o explorando nuevos territorios, así como encontrando los vasos comunicantes que se tienden entre los distintos relatos. Se verá, por ejemplo, que buena parte del universo narrativo de Gardea se asienta en Placeres, pero que no es exclusivo de este pueblo de ficción, pues hay otros espacios con personajes y tramas que también son parte importante del mundo gardeano. Será interesante ver, igualmente, que el desarrollo de ese mundo viene acompañado, en el caso de las novelas, de una experiencia más radical con el lenguaje y, paralelamente, de una mayor presencia de la imagen poética en estas obras. Este tratamiento ha de dinamitar nociones tradicionales como las de personajes, tramas y ambientes, las cuales, no obstante, son útiles como punto de partida para abundar, desde sus inicios, en la ficción de Gardea. Más adelante, se verá en qué momento de su narrativa el autor pone en crisis estas nociones.

Los viernes de Lautaro (1979) representa la piedra fundacional del universo narrativo de Gardea. Esta primera colección de relatos sienta las bases de la amplitud de ese universo con una serie de personajes e historias que delimitan buena parte del margen de acción de esta narrativa: seres esperanzados, solitarios, deseantes, desarraigados, sensibles, solidarios, irreverentes, pero también violentos, vengativos, timadores, ladrones, codiciosos y tiranos. Algunos están más cerca de esos recuerdos de la niñez que el autor transformó,

con el pasar de los años, en personajes literarios⁷⁹, como Juan Zamudio de “Hombre solo” y Lautaro Labrisa de “Los viernes de Lautaro”. Son personajes que habitan un ambiente hostil, abrasado por el sol y en el que hay muy pocas expectativas de vida. Se trata de solitarios y desarraigados que se hacen acompañar de unos arbolillos y un gato, respectivamente, en su proeza diaria por sobrevivir tanto material como emocionalmente. Juan Zamudio trata de regar seguido unos árboles, pues de no hacerlo: “para las tres de la tarde estarán ardiendo como antorchas”⁸⁰. En los árboles encuentra un gran consuelo pero, en cambio, las moscas lo atormentan. Es, además, un hombre que no descansa, pues se siente habitado por voces que lo mantienen siempre a la expectativa: un esperanzado de lo que le puedan decir esas voces. Ahí se juega su existencia día con día. La esperanza, como se verá más adelante con otros relatos, ocupa un lugar central en la narrativa de Gardea. Así también la presencia de las voces que forman ‘coros’.

Pero en ese ambiente abrasado por el sol, hay un espacio interior en el que los personajes encuentran zonas de penumbra, regiones acuosas dominadas por una vaga presencia femenina. Lautaro Labrisa suele soñar con mujeres cuando se queda dormido en la tina de agua: “Las posee mientras canta. Se embriaga de tocarlas y explorarlas, y no es raro que alguna le florezca entre las manos, arrancándole exclamaciones de alegría. Sueña que le brota esperma colorida. Un espasmo gigantesco, resonante, le avienta los huesos, la piel, la saliva, contra el cielo del mundo. La explosión lo despierta”⁸¹. En esos momentos, los personajes ven la otra cara del mundo que habitan: no un mundo de mediodía sino uno nocturno y acuático, femenino. En “Los viernes de Lautaro”, ese mundo es tan sólo un

⁷⁹ “Cuando era niño a la tienda de mi papá iban muchos colonos, gente muy desarraigada. Lo que yo he hecho es una serie de préstamos de esa gente, de los vivos y también de los muertos” (Jorge Luis Sáenz, “Gardea y las obsesiones del lenguaje”, *El Universal*, 19 de agosto de 1989, p. 5, sec. Cultura). *Vid.* Cap. I, pp. 19 s.

⁸⁰ Jesús Gardea, “Hombre solo”, en *Reunión de cuentos*, *op. cit.*, p. 19.

⁸¹ Jesús Gardea, “Los viernes de Lautaro”, en *Reunión de cuentos*, *op. cit.*, pp. 22-23.

sueño y no una realidad en que se va penetrando, muy lentamente, como ocurre con otros cuentos de Gardea, en los que hay, de hecho, una presencia femenina, como en “Las primaveras” de la misma colección. Mientras en “Los viernes de Lautaro” la mujer del protagonista ha muerto, quedando así cancelada toda comunicación con lo femenino, a no ser que sea en sueños, en “Las primaveras”, el narrador del cuento penetra un mundo interior muy rico dominado por la presencia femenina. A partir de una visita casual a una casa donde acude a ver un sillón que quiere comprar, el narrador va siendo arrastrado secreta y sigilosamente por el encanto de una misteriosa mujer.

Algo que también aparece desde “Los viernes de Lautaro” —no tanto así en “Hombre solo”—, y que constituye una característica importante de ciertas historias de Gardea, es la indeterminación del espacio que habitan los personajes. Lautaro es incapaz de orientar al chofer que se perdió y que fue a dar a su casa; del mismo modo todo lo que está a su alrededor no son más que soledades de dunas. Aunque Gardea, más adelante, maneje mayormente el escenario del llano que el del desierto, permanece, no obstante, la sensación de que sus personajes se hallan en medio de un inmenso despoblado como si estuvieran a la mitad de un limbo.

Sin embargo, lo que más cabe resaltar de estos dos cuentos es la soledad de sus personajes, la cual marca profundamente lo ancho del mundo narrativo del autor. Se trata de una soledad vivida como una fatalidad. Es evidente que a los personajes ésta les duele, pero intentan paliar ese dolor: Juan Zamudio se mantiene siempre atento a las voces que agitan en él “una fronda íntima” y llenan su pecho de rumores, mientras Lautaro Labrisa va

cada viernes a la tumba de su mujer para dejar que “los recuerdos, que empuja el viento, lo colmen, lo rebosen”⁸².

Dadas las lecturas formativas de Gardea, no resulta extraño o forzado tender un puente entre sus personajes solitarios y esos seres inadaptados y marginales que pueblan la narrativa de la escritora norteamericana Carson McCullers o los *freaks* de las historias de Flannery O’Connor, narradora también sureña. Además del ambiente, marcado por pueblos donde parece que no pasa nada y en los que se lleva una vida precaria, estos personajes de Gardea parecen compartir la condición de profunda soledad de Miss Amelia y el jorobado Lymon —por poner un ejemplo— de la novela *La balada del café triste* de McCullers. Son personajes que temen la soledad, pero están condenados a ella, aunque no por ello dejan de actuar en consecuencia. En ambos casos, hay un intento de superarla mediante un acto piadoso: en McCullers, con el cobijo que la dura Miss Amelia brinda, sorpresivamente, a Lymon; en Gardea, con el cuidado con el que Juan Zamudio riega los arbolillos para que no mueran.

Pero no todo en *Los viernes de Lautaro* son historias que se ambientan en el llano o el desierto y que retratan la vida precaria de sus habitantes, entre la hostilidad del ambiente y su profunda soledad. Como este tipo de relatos, también aparecen otros que, desde este primer libro, ya señalan rumbos definidos de la narrativa del autor. Me refiero a cuentos como “El mueble”, “La pecera”, “En la caliente boca de la noche” y “Gemelos”. Además de que no se ambientan precisamente en el llano, son relatos que, más que retratar la vida de un personaje, tienen un manejo estupendo de la tensión narrativa, desde el principio hasta el final de la historia, sabiamente sostenida por un lenguaje elíptico y contenido. Pero la tensión del relato no se libera con un final sorpresivo sino, por el contrario, permanece

⁸² *Ibid.*, p. 24.

hasta su desenlace, en el cual no se resuelve ni concluye, aparentemente, nada; más aún, hay un desconcierto mayor. Por medio de este tipo de cuento⁸³, Gardea incorpora en su narrativa un mundo de sinsentido y de motivaciones oscuras e incomprensibles. Hay un escepticismo sobre el sentido, por el que, como en los cuentos de Antonio Di Benedetto, se percibe “al mundo como una dimensión más en el universo de las pesadillas, como una serie de ominosos enigmas”⁸⁴. Se puede advertir la huella de Kafka en este tipo de relatos desconcertantes, en los que parece haber una instancia oculta que amenaza a los personajes y que los lleva, incluso, a su aniquilación (“En la caliente boca de la noche” y “Gemelos”), o un símbolo naturalmente ambiguo, alrededor del cual las tramas se van enrareciendo (“El mueble” y “La pecera”). Hay una desorientación general que evidencia el absurdo de la vida, cuando no la condición del hombre como un ser absolutamente perdido.

La violencia es recurrente en estos y otros relatos que comprenden el mundo de Gardea. Si en aquellos, donde prevalece el sinsentido, ésta no es más que una simple secuela del absurdo existencial de los personajes, en otros cuentos es reflejo del mundo degradado en que viven. Relatos como “Nazaria”, “La acequia” y “Como el mundo” implican el aniquilamiento de alguno de sus personajes al habitar un entorno en el que no cabe más que la codicia y el deseo de venganza. Pero Gardea no suele hacer un tratamiento explícito de la violencia, por el contrario, hay una contención de la misma: se halla en el límite a punto de estallar. Esto definirá una parte importante del carácter de los personajes gardeanos, pues bajo una fisonomía, en apariencia, tranquila y reservada late una tensión que está próxima a desbordarse.

⁸³ “La versión moderna del cuento que viene de Chejov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca” (Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999, p. 95).

⁸⁴ Julio Premat, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, en Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo, 3ª. ed., Buenos Aires, 2009, p. 18.

También en la colección *Los viernes de Lautaro* ya asoman algunas zonas del mundo narrativo que Gardea desarrollará no en sus demás libros de cuentos, sino, más bien, en las novelas. “Garita, la muerte” prefigura una historia en torno al juego y a la llegada de un forastero al pueblo, como la que se encuentra en *La canción de las mulas muertas* (1981). En un cuento con un mayor desarrollo argumental como “Las traiciones”, se pueden observar algunos elementos con los que Gardea trabajará en sus novelas: un objeto a partir del cual se detona la acción, en este caso, una daga que se pierde; un grupo de hombres que traman algo y siguen un liderazgo, que a veces entra en disputa; y una narración que tiende a ceñirse en los objetos. En cuanto a esto último, implica que los personajes y el narrador se vuelven más contemplativos de su entorno. Se percibe un asalto de las sensaciones sensoriales en el contexto de la trama. Por ejemplo, la codicia del mesero es despertada por la visión de los anillos que porta uno de los personajes:

El mesero está inmóvil. Lo han vuelto a atrapar los oros; lelo, mira las argollas. Armado como está de ambas manos con las jarras del café y la crema, y por tenerlas en el aire, semeja un penitente. El hombre, tamborilero, comienza a golpear la mesa con los dedos de la diestra, que galopan pisando migajas y manchas de grasa, pero sin avanzar, como en un sueño. Crece, se intensifica el redoble; al mesero lo hieren en el pecho, en las pupilas, multitud de dorados dardos. Gime en él un ladrón frustrado. Enceguecido, deja en la mesa las jarras y se frota los ojos⁸⁵.

El último cuento del libro, “Fuga mayor”, aunque no maneje un desarrollo argumental más amplio como los dos anteriores, tiene también algunos vasos comunicantes con las novelas. Aparte de retratar a un grupo de hombres que traman el escape de una prisión, el cuento muestra una voluntad estilística que el autor definirá con mayor oficio en las novelas a partir de *Los músicos y el fuego* (1985). No alcanza la fina hechura lingüística de posteriores obras, pero sí revela inquietudes del autor con el manejo del lenguaje.

⁸⁵ Jesús Gardea, “Las traiciones”, en *Reunión de cuentos*, *op. cit.*, p. 86.

Como se puede ver, *Los viernes de Lautaro* sienta las bases de buena parte del universo narrativo de Gardea, tanto de sus demás libros de cuentos como novelas. Vale la pena observar cómo se afianza o explora ese universo en las demás colecciones de cuentos, antes de entrar de lleno en la faceta novelística del autor. Para empezar, basta señalar que el llano, los personajes solitarios y deseantes como también codiciosos y vengativos, el mundo sugerente de las penumbras o los interiores, las tramas insondables o los sinsentidos, y la violencia contenida representan algunos ejes principales en torno de los cuales Gardea fue concibiendo su mundo de ficción.

El ambiente del llano ha de aparecer constantemente con cada libro de cuentos. Casi siempre tiene el signo de la desesperanza, ya se trate del llano en época de calor o de frío: en “Todos los años nieve” (*De Alba sombría*, 1985) es el espacio inmenso y gélido que derrota a Lorenzo Corbala, cuando no puede atravesarlo para cumplir la última voluntad de un viejo de llevarlo a ver una antigua amistad. Corbala llora de rabia al ver al viejo morir en la carretilla en la que lo llevaba, cuando están igualmente tan lejos de llegar a su destino como de regresar al pueblo de donde partieron. En “Nada se perdió” (*De Alba sombría*) es ese espacio inhóspito donde se asienta un pueblo en el que hay tan poco qué hacer. El llano devora cualquier forma de vida, hasta las moscas y ni hablar de los árboles; su luz de mediodía dura hasta las tres o cuatro de la tarde y le roba el sabor a las cosas con las que los personajes podrían hallar algún solaz, ya sea un simple refresco o un cigarrillo.

Esta segunda faceta del llano, asociada a un infierno de fuego⁸⁶, será la más explotada por el autor. En ese ambiente se inscriben relatos tan fundamentales como “La guitarra” (*De Alba sombría*) o “El perro” (*Las luces del mundo*, 1985). En el primero, un

⁸⁶ “—¿Ya vio usted el cielo? —me dijo. —Sí. —Es blanco. Como el infierno” (Jesús Gardea, “Nada se perdió”, en *Reunión de cuentos*, *op. cit.*, p. 261).

viejo irrumpe en una habitación donde el narrador permanece postrado, para tomar una guitarra colgada de la pared y decirle que lo han contratado para entretenerlo. La visita del viejo es inesperada y el narrador no puede empezar a disuadirlo de su intromisión, sin que antes el viejo haya explorado la guitarra y convencido al narrador de que se la tiene que llevar para afinar las cuerdas. El viejo se va y, después de un rato, un familiar del narrador le pregunta sobre qué fue lo que le dijo el viejo, a quien vieron salir de la casa. Se dan cuenta de que el viejo no es del pueblo y de que posiblemente ya no regrese la guitarra. En ese momento, se emprende una búsqueda para encontrarlo. Mientras tanto el narrador se queda en la casa por si regresa el viejo y porque se trata de un personaje que permanece en una postración, sin que se sepa la razón realmente. Con el paso de las horas, se va conociendo más del mundo de los personajes: la soledad en la que viven en medio del llano, la precariedad de su vida y la fuerte tensión que media sus relaciones. Sin embargo, hasta el final del cuento, entre las equivocadas esperanzas del narrador, se sabrá qué es lo que mejor define ese mundo y por qué el viejo tímido robó la guitarra:

Y entonces oí la guitarra. Creí que era en mi cuarto. La guitarra lloraba por su oscuro ojo como una mujer afligida. Regresé allá. El hombre había vuelto, había burlado a los de la casa, había logrado afinar la guitarra... Yo iba con el corazón dándome de saltos otra vez... Pero en el cuarto no encontré a nadie. Y la guitarra había dejado de sonar. La desolación me aplastó. Sentí resurgir mis males. Me eché en la cama, que flotaba en la luz de la luna, con su cabecera y sus pies de latón que parecían de oro.

Cerré los ojos.

La luna pronto rodaría a otro lado del cielo.

Nunca hallarían al hombre. Y yo me iba a dormir para siempre; para siempre, en este pueblo sin mujeres⁸⁷.

“El perro” es otro de esos grandes cuentos de Gardea que hacen sentir la experiencia del llano hondamente. Nemesio, hombre solitario, alimenta a un perro con parte de la ayuda

⁸⁷ Jesús Gardea, “La guitarra”, en *Reunión de cuentos*, *op. cit.*, p. 342.

que recibe de Quirino y Olegario, quienes tras espiarlo se han dado cuenta de ello. Un día, ambos se sientan a hablar con él para decirle que no quieren al perro y que no pueden asistir a los dos. Sin embargo, para Nemesio, el perro es su amigo y lo ponen en un aprieto. Una vez que se van, desea que el perro ya no vuelva pero, como todos los días de ese verano feroz, vuelve puntual: “—No debiste venir. [...] —Esto se acabó. [...] —Tienen corazón aparente”⁸⁸. Nemesio se sabe vigilado, pero de todos modos alimenta al perro, aunque no deja de advertirle que quizás ya no se vean más⁸⁹. Pero, de improviso, Olegario y Quirino, armados con palos, los sorprenden para cortarles la retirada al perro. Casi están por atraparlo, cuando un grito de Nemesio confunde al par de hombres y el perro puede escaparse. Éste es otro de esos cuentos en los que la caridad y esa lucha piadosa por sobrevivir surge en las condiciones más desfavorables. El llano mueve a los hombres a la mezquindad, tanto en el sentido de que los hace escatimar excesivamente los recursos, como que los despoja de nobleza de espíritu. De este modo, la lucha por la sobrevivencia de ciertos personajes se da en un terreno tanto material como moral.

Pero el llano muestra su otra cara con la presencia de mujeres, quienes aparecen, constantemente, en espacios interiores y bajo zonas de sombra. El mundo al que se remite no es el del llano que se conoce, sino un mundo realmente vivo. Hay un asomo a ese mundo en el cuento “La orilla del viento” (*De Alba sombría*), en donde Gutiérrez le habla a Cobos de una muchacha. Cobos es un desahuciado que ya no espera nada de la vida: “—Dios nos colma sólo si estamos despiertos —dije. Cobos volvió a mirarse los zapatos. —A mí no. He

⁸⁸ Jesús Gardea, “El perro”, en *Reunión de cuentos, op. cit.*, p. 387.

⁸⁹ Todo esto a través de un enternecedor diálogo con los silencios y gestos del animal: “—Nos están viendo. Como demonios, cuidan mis gestos. La plática. [...] —Espérate. [...] —Estoy calculando. [...] —Ya no tengo miedo. El sudor me lo sacó del cuerpo. [...] —Me atemorizaron. [...] —Así es mejor. Los despistamos. [...] —Levántate; pero no te sientes. [...] —Vas a comer, de todos modos. [...] —Mañana ya no nos veremos” (*Ibid.*, pp. 387-388).

estado despierto la vida entera”⁹⁰. Pero Gutiérrez le habla de la muchacha como si le hablara de un río en un bosque, mientras los hombres se saben habitantes de lo más duro y sofocante del mundo. El personaje de “De Alba sombría” (*De Alba sombría*), don Efraín, también es un desahuciado que se asoma a esa otra cara del llano: los interiores íntimos y bienhechores. Para él, que regresó triste del mundo que está más allá del llano, la compañía de sus nietas, Palmira y Alba, es benéfica para cuidar de su sueño y de su corazón en las tardes de lluvia. Especialmente, la compañía de Alba, por la ternura que inspira y sus silencios.

Ese reverso del llano es también un espacio abierto al erotismo, imposible de darse en el exterior, donde el sol revienta de calor las piedras. Los personajes de “Arriba del agua” (*De Alba sombría*) y “Las luces del mundo” (*Las luces del mundo*, 1986) abren sus sentidos a la sensualidad en interiores donde es posible resguardarse de las inclemencias del llano. Tan cerca de una visión de ensueño, en esos espacios, las mujeres son ríos con caracoles que se desbordan en la imaginación del narrador, mientras afuera en el llano rondan almas de animales, espantos y fantasmas. ‘Trastornados’ y muertos con lámparas negras que vienen y van bajo un sol inclemente.

Otro rumbo importante en el mundo de Gardea, que se verá en los libros de cuentos posteriores a *Los viernes de Lautaro*, es el de las tramas irresueltas, con personajes enigmáticos, motivaciones incomprensibles y una poderosa tensión narrativa. En “Trinitario” (*Septiembre y los otros días*, 1980) se desconoce la razón por la que los tres hombres asesinan al dueño del vehículo, Trinitario, y quién es don Martín a cuyas órdenes están. Más inexplicable aún es por qué estos hombres visten con ropas semejantes a las de esas figuras de santos de las iglesias. Gardea, a veces, construye relatos plagados de

⁹⁰ Jesús Gardea, “La orilla del viento”, en *Reunión de cuentos*, op. cit., p. 270.

equivocos como en el cuento “Después de la lluvia” (*Septiembre y los otros días*): ¿por qué el protagonista actúa con tanta desesperación y prisa?, ¿qué hace realmente?, ¿por qué piensa en voz alta y sus comentarios son tan enigmáticos?, ¿acaso conocía a la mujer?, ¿está muerta?, ¿qué le va a hacer con sus instrumentos quirúrgicos? Esta clase de cuentos siguen cierta lección de Onetti —una de las lecturas favoritas del autor—, por su inclinación hacia lo equivoco⁹¹. Detrás de este tipo de relatos de Gardea, hay una visión sombría de la naturaleza humana, que por su sordidez no puede contarse sino por medio de un lenguaje elíptico y conjetural, que apunta hacia una historia siniestra. Como la “larga historia” del cuento homónimo de Onetti, base de “La cara de la desgracia”, se trata de una historia que no se cuenta—siempre está más allá de lo que pudiera decirse con las palabras—, sino que basta con sentirla calar muy hondo. Igualmente la factura de estos cuentos está próxima a la teoría del iceberg de Ernest Hemingway⁹².

Cuando no es porque exista el trasfondo de una historia siniestra, en otros casos, hay un centro sombrío, ignorado, alrededor del que gravitan las acciones y el comportamiento de los personajes de este tipo de cuentos de Gardea. Sólo ellos saben por qué actúan así o qué hay detrás de sus actos y circunstancias, sus motivaciones se mantienen ocultas al lector. El final, por lo regular, desemboca en un asesinato o en que el personaje se halle completamente perdido: “Todos” (*Difícil de atrapar*, 1995), “La queja” y “El guía” (ambos

⁹¹ “Se trata de cuentos o *nouvelles* que pretenden elucidar un enigma, descifrar una zona oscura del ser humano, mediante un trabajo verbal que contribuye a construir, ante todo, una visión ambigua e indeterminada del mundo narrado, que problematiza radicalmente su lectura. La estrategia textual onettiana es plantear —en cada relato de una manera específica— una misma situación, la precariedad de la existencia, y elaborar un misterio que permanece irresuelto, cuyo sentido último nunca se sabrá con certeza” (Hugo J. Verani, *Onetti: el ritual de la impostura*, Trilce, 2ª. ed., Montevideo, 2009, p. 99).

⁹² “Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una sensación tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua.” (Ernest Hemingway, *Muerte en la tarde*, Debolsillo, México, 2014, p. 230).

de *Donde el gimnasta*, 1999). Con estos últimos tipos de relato, Gardea parece retratar la condición de un ser humano que no encuentra salidas ante un mundo asfixiante. Sólo le queda ser aniquilado o simplemente desaparecer.

Hasta los últimos cuentos perdura la soledad de los personajes de Gardea, incluso ésta puede llegar al absurdo como en “El mensajero” (*Donde el gimnasta*), donde aparentemente un hombre utiliza los servicios de un mensajero, a quien dibuja croquis detallados para una eficaz entrega de sus recados. Sin embargo, resulta que el hombre envía mensajes a destinatarios inexistentes, no es más que un simple solitario en una especie de hospital psiquiátrico y el ‘mensajero’ está ahí para que este tipo extravagante pueda comunicarse con el exterior. Un cuento que también habla del hombre como un ser extraviado. Por otro lado, en “No ha regresado”, también de la última colección de cuentos, aparece un personaje solitario que está esperanzado en el regreso de un amigo: contrata a un investigador privado para encontrarlo. Al final, se sabe que este amigo es un gato que el investigador deja en su puerta, acompañado con las fotos que le facilitó para saber cómo era: “Mi gato Martín está tirado en el umbral. Y Nasri, las fotos como si fueran flores, se las ha puesto encima”⁹³.

Dentro del tipo de personajes a los que no se ha hecho referencia, cabe destacar a esos seres irreverentes como Habacuc (“Latitudes de Habacuc”, *De Alba sombría*): loco de la bicicleta que pedalea sin descanso, aun con la adversidad que enfrenta con los demás ciclistas que tratan de tumbarlo del vehículo a como dé lugar. Tampoco pueden olvidarse personajes tiranos, como Mercedes en “El trono” (*Difícil de atrapar*), uno de los cuentos más bellos, terribles y profundos de Gardea.

⁹³ Jesús Gardea, “No ha regresado”, *Donde el gimnasta*, Aldus, México, 1999, p. 87.

Hasta ahora se han perfilado algunos de los principales ejes en torno a los que se ha ido construyendo el universo narrativo de Gardea. Pero se han contemplado solamente los cuentos. Antes de pasar a las novelas, hay que decir que, vista en su conjunto, la obra cuentística del autor apunta hacia una progresiva depuración de su lenguaje hasta llegar a la austeridad verbal de los relatos de *Donde el gimnasta*. Dieciséis piezas breves que, con mínimos y precisos trazos, cifran en profundidad un mundo de atmósferas, motivaciones y argumentos.

A diferencia de lo que ocurre con el primer libro de cuentos, *Los viernes de Lautaro*, que sienta las bases de buena parte del universo narrativo del autor, la primera novela de Gardea está lejos de anticipar el desarrollo ulterior de la novelística. Hay una clara distancia entre los personajes, las tramas, los ambientes y, desde luego, las maneras de contar en lo que va de *El sol que estás mirando* (1981) hasta *Tropa de sombras* (póstuma, de 2003), primera y última novelas publicadas por el escritor⁹⁴: se vuelve notoria la crisis de nociones como las enunciadas (personajes, tramas...), y paralelamente se observa una creciente condensación del lenguaje y una mayor impronta de la imagen poética en la narración. Entre ambas obras se pueden identificar, por lo menos, tres momentos diferentes:

- 1) Primera etapa: las novelas de los personajes (*El sol que estás mirando*, *La canción de las mulas muertas*, *El tornavoz* y *Soñar la guerra*).
- 2) Segunda etapa: las novelas de las imágenes en Placeres (*Los músicos y el fuego*, *Sóbol*, *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*).
- 3) Tercera etapa: las novelas de las imágenes en espacios interiores (*La ventana hundida*, *El árbol cuando se apague*, *Juegan los comensales*, *El biombo* y *los frutos* y *Tropa de sombras*).

⁹⁴ Hay otras dos novelas: una inédita, *Casa de Anfibia*, y otra inacabada, *Bugambí*.

Como se puede ver, hay dos divisiones fundamentales. Por un lado, las novelas que se relatan a partir de los personajes y aquellas que lo hacen a partir de las imágenes. Por otro, y dentro de éstas últimas, las novelas que se ambientan en Placeres y las que ya no se ambientan más en ese pueblo de ficción para hacerlo, en cambio, en espacios interiores. De acuerdo con tales distinciones, se puede empezar a advertir la naturaleza y transformación del mundo narrativo que Gardea concibe en sus novelas.

A pesar de la diferencia entre las novelas de cada una de las etapas, hay, sin embargo, un hilo conductor que las atraviesa y que es útil seguir, pues la importancia cada vez mayor que adquiere informa del camino hacia donde se dirige su novelística: la imagen poética. Seguir este hilo no evitará asomarse a ciertos personajes, tramas y ambientes recurrentes de las novelas, y será un valioso punto de referencia para acercarse en los siguientes capítulos a la lectura de *El diablo en el ojo* y *El biombo y los frutos*.

Como ya se había comentado, *El sol que estás mirando* es la primera y más autobiográfica de las novelas de Gardea. El autor está todavía lejos de poner en crisis la noción de historia, argumento o personaje, como lo hará más adelante, aunque ya aparece de manera incipiente esa sensibilidad para detenerse en una sensación o un fenómeno de la luz: las imágenes. El siguiente es un ejemplo de ello, cuando David, el narrador, observa unas flores dibujadas en el mantel de la mesa:

Flores y frutas, amarillas y rojas, lo adornaban. Las que más luz bebían eran las flores. Ante mi ojo atento parecían flotar, como nubes, por encima de la mesa misma. Felicitas nos decía que las cosas cuando se quedan solas son distintas. Felicitas había presenciado multitud de transfiguraciones en su vida. Lo que yo estaba viendo entonces no la hubiera asombrado. [...] Las flores flotaban realmente. Se alejaban de la superficie de la mesa, de las frutas de la tierra. Iluminaban el aire oscurecido cercano a mi ojo, y su luz penetraba por las rendijas del piso de madera. Unos segundos estuvieron así; después se apagaron. Mi desconsuelo y mi miedo crecieron de golpe. Antes de sentarme en

el piso a llorar de nuevo alcancé a ver la mesa como hundida en el fondo de una neblina muy azul⁹⁵.

Estos incipientes momentos de percepción sensorial están enmarcados en el contexto de una historia narrada convencionalmente. A diferencia de lo que ocurrirá después con novelas de otras etapas, aquí no hay dificultad alguna para distinguir el argumento o los personajes. David es un niño que vive con su familia recién llegada a Placeres, un pueblo de colonos. Este personaje narra los nimios acontecimientos cotidianos de una vida austera, que está marcada por ciertas limitaciones como la falta de electricidad. Este elemento de la oscuridad en el ambiente será reformulado más adelante en las novelas.

Más que plantear un conflicto, la novela es un retrato de ese mundo tan próximo a la infancia del autor. Lo fundamental es la perspectiva del niño, en la cual asoma una fina sensibilidad que está despertando y descubriendo el mundo que lo rodea. Un mundo que ya no será el mismo después de la muerte del padre, que marca el final de la obra. Como en otros finales de Gardea, la muerte no se hace explícita en la historia, sino que se la anticipa justo cuando ésta termina: “Luego, mi padre volvió a hablar, con voz a propósito sofocada, pero que yo alcancé a oír: —Francisca —dijo—, ya no volveré”⁹⁶. La novela es como una evocación de ese mundo antes de la muerte del padre, con todo lo que su figura conlleva: amor filial, seguridad, compañía. La soledad de un personaje como “mimi Lausé” es algo todavía lejano para David, desde su perspectiva de niño que vive bajo la sombra de la convivencia familiar y de la protección paterna. La soledad como característica central del mundo de Gardea aún no permea esta visión infantil. Lo que sí ya está desde esta primera novela es la presencia de uno de esos personajes algo locos e irreverentes como aquel

⁹⁵ Jesús Gardea, *El sol que estás mirando*, FCE, México, 1981, pp. 20-21.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 97.

Habacuc: Leandro, un ser marginal con respecto a la sociedad de los adultos y que parece conocer el lenguaje íntimo de los árboles.

Con *El tornavoz* (1983), primera novela escrita por Gardea⁹⁷, la imagen poética tiene un papel de mayor relevancia que en *El sol que estás mirando*. Se trata de una novela más compleja por combinar tiempos diversos y tener un desarrollo argumental más amplio. Además, el autor comienza a construir una mirada irónica de Placeres como un mundo hostigado por un sol que reseca el alma de los personajes, donde la soledad y el vacío existencial son una constante y donde también se esboza un mundo fantasmal. En ese contexto hacen su aparición deslumbrante las imágenes de *El tornavoz*. Son hojas muy amarillas que hablan de otros y mejores tiempos, pasados y por venir; son espejitos relucientes, el aroma de unas lilas, el dibujo de unos girasoles en el vestido de una mujer, entre otras, imágenes todas con las que los personajes trascienden y compensan la existencia sin alicientes de Placeres. Fungen asimismo como resonadores, *tornavoces*, que conectan distintos tiempos y espacios. Pero hay que decir que la fuerza de evocación de las imágenes no es tan patente para algunos personajes de la novela, quienes, por vivir en ese mundo, tienen adormecidos sus sentidos.

Tanto en *El tornavoz* como en *El sol que estás mirando* hay una temática familiar que no aparecerá más en las siguientes obras. Efectivamente, una novela como *La canción de las mulas muertas* (1981) inaugura en la novelística de Gardea la violencia soterrada y el clima de venganza, elementos que van a ser centrales en las novelas posteriores ambientadas en Placeres, en particular en *El diablo en el ojo*. Hay en la manera de silenciar la narración de ciertos eventos y contar sólo lo que pasó después un procedimiento

⁹⁷ “La primera novela que escribí fue ésta, que es anterior incluso a *Los viernes de Lautaro* y a *Septiembre y los otros días*. Es más, *El sol que estás mirando* fue escrita al mismo tiempo que *El tornavoz*” (Vicente Francisco Torres, entrevista citada, p. 12).

recurrente y clave de la novelística de Gardea, con el cual logra gran economía expresiva. Es una elipsis en el nivel argumental que, en este y otros casos, rodea de misterio la trama de la novela. En las novelas posteriores, esta elipsis se trasladará a la textura misma de su lenguaje narrativo.

La impronta de la imagen poética en *La canción de las mulas muertas* es menor que en *El tornavoz* pero ya presenta, en forma embrionaria, una característica importante del mundo ficcional de Gardea: su capacidad para inquietar e incidir en los personajes. Sin embargo, finalmente el autor no lleva más lejos esta exploración, como sí lo hará en otras novelas más adelante.

Las imágenes de *La canción de las mulas muertas* no cargan con el sentido trascendental que tienen en *El tornavoz*, pues el mundo de Placeres que Gardea construye en esa novela está menos identificado con un espacio de soledad existencial que las imágenes, se supone, trascenderían. En las novelas de la siguiente etapa encontramos una construcción más acabada de Placeres en esta dirección y, por ende, una mayor relevancia de las imágenes en la historia.

Pero antes de esa etapa hay una novela más que, como las anteriores, todavía sitúa el desarrollo narrativo de la historia en el nivel de los personajes. Esto es, la trama narrativa recae en éstos, en su desenvolvimiento dramático, por medio del cual es posible seguir el hilo de la historia. *Soñar la guerra* (1984)⁹⁸ esboza Placeres bajo una atmósfera enrarecida, un tanto rulfiana, como un pueblo de fantasmas en una especie de sueño de la muerte. Gardea emplea en esta obra una técnica narrativa que, por cierto, no volverá a utilizar. Tal

⁹⁸ Representa una obra singular dentro de la producción del autor. Es una novela concebida a partir de hechos reales ocurridos en Delicias, Chihuahua, cuando su presidente municipal, Emiliano J. Laing, se alzó en armas en 1954 contra el gobierno federal. Gardea habló en su momento de esta historia que vivió siendo un niño, cómo lo marcó y lo empujó con el tiempo a escribir esta obra. *Vid.* Jesús Gardea, en autores varios, "Fernando del Paso, Jesús Gardea y Jorge Aguilar Mora: Novela e historia", art. cit., p. 49.

técnica (otro tanto rulfiana) consiste en la intercalación de distintas voces dentro de un flujo narrativo en el que sobresale una sola voz.

El mundo narrativo de Gardea experimenta un drástico y definitivo cambio a partir de *Los músicos y el fuego* (1985). La novela abandona el nivel de los personajes para sumergirse de lleno en las sensaciones, lo que significa, como lo anticipamos, un giro notorio en su narrativa. Los personajes interactúan ahora más profundamente con la imagen e incluso se abandonan a ella. Ahí comienza el desdibujamiento de los personajes y la trama en el mundo narrativo de Gardea. Tanto el narrador de *Los músicos y el fuego* como sus personajes se vuelcan sobre las sensaciones para referir matices y sutilezas de su entorno. La narración entra en un terreno misterioso de imágenes donde no está muy claro qué es lo que ocurre. Hay que decir que la elipsis en el nivel argumental, recurso que el autor no dejará de emplear, dificultará todavía más el reconocimiento de la trama de ésta y otras historias.

En esta novela aparece ya una constante del mundo ficcional de Gardea: los diálogos parcos de los personajes mientras la narración parece fluir por los cauces de imágenes intensas y avasalladoras. *Los músicos y el fuego* abre, sobre todo, por primera vez, un fértil camino creativo, por el modo de dar continuidad a la imagen en la narración y relacionarla íntimamente con la situación que están viviendo los personajes. Se esboza un mecanismo narrativo que el autor seguirá ensayando, con menor o mayor fortuna, en sus demás novelas.

Cabe advertir que este dominio de las imágenes en la narración guarda una estrecha correspondencia con lo que es, para el autor, la escritura, que equivale, como se vio anteriormente, a “cascar” las palabras y desentrañar sus mundos. Esta mayor tendencia a la intensidad y concentración del lenguaje habla de un trabajo poético por parte del escritor.

Gardea irá trabajando el lenguaje de sus novelas como si fuera poesía y acumulará cada vez más imágenes de acuerdo con su concepción particular de la escritura.

Bajo esa apuesta, *Los músicos y el fuego*, ciertamente, representa un nuevo experimento en la obra del autor, si se considera antes el cuento “Fuga mayor” y *Canciones para una sola cuerda* (1982)⁹⁹, un camino que Gardea ya no abandonará. Por ello, comienzan también los problemas para definir con mayor certidumbre su mundo ficcional que parece dinamitar las nociones tradicionales de trama y personaje.

En *Sóbol* (1985) también está la presencia de imágenes intensas, aunque no es tan avasalladora como en la novela anterior. Sin dejar de ser apabullante, parece que el autor inscribe la imagen en la historia con cierto grado de mesura. Llama la atención que esa capacidad de la imagen para incidir en los personajes activa el motor argumental de la obra: los brillos de una cuchara que motivan un robo y, con ello, una venganza, dos elementos esenciales de su mundo ficcional.

A diferencia de *Los músicos y el fuego*, en *Sóbol* no hay tanto desdibujamiento de los personajes o de la trama. La novela tiene un mayor equilibrio entre los personajes y las imágenes, ya que aquéllos no se entretienen por completo en ellas. Es cierto que hay momentos de profunda contemplación —pero la narración no abandona el nivel de los personajes—, momentos que representan una especie de desvío de la acción narrativa si la pensamos en un sentido convencional. Sin embargo, aquí Gardea reafirma la posibilidad de narrar por el cauce de las imágenes.

Sóbol afianza la imagen de Placeres como de un espacio sin expectativas, que se mueve entre pequeñas raterías y venganzas. En ese ambiente del llano con vientos de

⁹⁹ Se trata del único libro de poemas de Gardea, en donde hace gala de un sugerente trabajo con la imagen poética que irá incorporando en sus novelas, progresivamente, con mayor complejidad y audacia.

marzo, tolvaneras, espacios soleados, coros de chicharras, Placeres comienza a adquirir tintes infernales y el diablo, el maligno, aparece como una presencia escurridiza que está al acecho.

En la siguiente la novela, *El diablo en el ojo* (1989), Gardea ha de llegar a un escenario más acabado de Placeres como trasunto del infierno. Ya se verá cómo lo logra en el capítulo correspondiente al análisis de la novela. Por el momento, basta señalar que ese mecanismo de la narración que da continuidad a la imagen y que el autor ensayó por primera vez en *Los músicos y el fuego*, está mejor logrado ahora debido a esa concepción excepcional de Placeres como infierno, como se verá más adelante. Mientras que en aquella novela ese mecanismo pudiera parecer algo extravagante, en *El diablo en el ojo* tiene una profunda razón de ser y está mejor planteado. Nos parece una de las obras mejor logradas de Gardea tanto por su experimentación como por el ambiente acabado de Placeres que muestra. Supone una de las cimas de su mundo narrativo.

Todavía en *El agua de las esferas* (1992) aparece un escenario infernal donde hombres rencillosos traman ajustes de cuentas y venganzas, aunque esta vez ya no se lo identifica más con Placeres. Se puede advertir en esta novela un camino sugerente en el que el autor sigue situando la imagen en el centro de su trabajo con la escritura, algo que Gardea ahonda en la última etapa de su novelística, con la incorporación de personajes que desempeñan una labor de creadores, casi artesanos, y que en su trato con la materia han de suscitar toda clase de imágenes.

En esta nueva etapa, el mundo de Gardea experimenta algunos cambios profundos: el mayor es que Placeres y su ambiente han desaparecido. Con excepción de *La ventana hundida* y *Tropa de sombras*, en las últimas novelas las imágenes se vuelven todavía más dominantes y la narración se desenvuelve en un plano sensorial que Gardea ya no

abandonará¹⁰⁰. Hay una suerte de entrega total de los personajes a ese plano sensorial, una concentración que se circunscribe al limitado espacio que comparten: los desplazamientos son escasos y todo ocurre en una misma casa. Las novelas de esta etapa transcurren en espacios interiores en donde no hay ya la menor referencia al mundo del llano y su mitología construida alrededor de Placeres. El estar los personajes más inmersos en las sensaciones contribuye notablemente a que el lenguaje se concentre y adquiera más intensidad: la textura lingüística comienza a aglutinar imágenes. Por tal razón las novelas de este periodo son más cercanas de un trabajo poético con el lenguaje, algo que plantea la concepción escritural del autor.

También como característica definitoria de la nueva etapa está la aparición, esbozada con anterioridad, de personajes creadores, al menos en tres novelas. En *El árbol cuando se apague* (1997), un grupo de personajes confeccionan los adornos de un festejo. Para ello se sirven de cartón, papel, hilos, acuarelas, pegamento, agua perfumada y otros materiales a lo largo de una línea de ensamblaje. En el continuo trato con estos materiales, los personajes encuentran imágenes de todo tipo con las que se recrean. Hay que decir que, a diferencia de las imágenes de las novelas anteriores, que podían interpretarse como una especie de desvío de la acción narrativa, en *El árbol cuando se apague* las imágenes están situadas en el centro de la acción, pues el argumento de la novela gira en torno a la confección de los adornos, y es ese trato con la materia el que origina un juego sensorial. Por tal motivo, el escritor tiene razones de sobra para operar un mecanismo narrativo que se fundamenta en la imagen.

¹⁰⁰ Realmente, *La ventana hundida* (1992) es una novela un tanto diferente con respecto a las novelas de la misma etapa. Su ambiente es ofinesco y se desarrolla en escenarios distintos. Se la incluye en la última etapa, principalmente porque es la primera novela que no se ambienta más en Placeres.

La novela posee una coherencia convincente entre lo que ocurre en el nivel de los personajes y la relevancia de las imágenes. Están íntimamente compenetrados unos y otras. Curiosamente, en esta novela la amalgama no parece dinamitar las nociones de personaje y trama. La narración se sumerge de lleno en las imágenes sin abandonar, en ningún momento, el nivel argumental, logrando así el efecto de narrar convencionalmente una historia que tiene poco de convencional. De este modo se tienen personajes que son acuarelistas, perfumistas o hiladores, quienes al trabajar con sus materiales se recrean con las imágenes que les suscita su labor. Como se puede ver, el argumento, en un sentido convencional, es mínimo. Lo interesante son las imágenes que desarrollan un cauce argumental propio, a partir del juego sensorial al que se lanzan los personajes.

La presencia de personajes creadores también se hace patente en la siguiente novela: *Juegan los comensales* (1998). La novela transcurre en un espacio de sobremesa en que los comensales, prácticamente, juegan y se entretienen con monigotes de servilleta o con una lámpara, cuando se quedan a oscuras. Al igual que el juego sensorial que ya aparecía en *El árbol cuando se apague*, la cohesión entre las imágenes y los personajes se desarrolla en forma paralela al esparcimiento al que se entregan con las servilletas y todo objeto inmediato. Del mundo narrativo anterior de Gardea se incorpora el elemento de la violencia, igualmente un tanto velado. Al final, a oscuras, los comensales rodean a Ascencio y van apagando cada una de las lámparas con las que se han ido guiando en la oscuridad. Completamente a ciegas, sólo se escucha el grito largo y profundo de Ascencio. La novela incorpora también, como en algunos de los cuentos, motivaciones ocultas de los personajes que no resuelven la historia, sino que, por el contrario, la complican aún más. Hay una historia velada (u oculta) que emerge en este final sorpresivo. A Gardea también le interesa construir ese tipo de tramas en que, entre sucesos aparentemente irrelevantes —el

juego sensorial al que se prestan aquí los personajes—, hay otra instancia, más secreta y elíptica, que apunta hacia la aniquilación y el desconcierto.

Con *El biombo y los frutos* (2001), Gardea presenta también personajes creadores. La obra gira, como se verá más adelante, en torno a un biombo que dos hombres se dan a la tarea de pintar. Se trata, sin duda, de la novela en donde el autor lleva a sus últimas consecuencias la impronta de la imagen poética en la narración. Es tal vez la novela más cercana al trabajo poético con el lenguaje que subyace en la concepción de la escritura de Gardea. Por ello, representa otra de las cimas del universo narrativo de este autor.

Por último, *Tropa de sombras* (2003) cierra este universo con una historia que vuelve a los grupos de hombres que traman algo y a los finales enigmáticos. En esta novela, en que la imagen ocupa un lugar discreto, los personajes tratan de entrar a la casa de Santini. Sus motivos permanecen ocultos. Durante una noche gélida rondan la casa guiados por una linterna (similar al fragmento aludido en *Juegan los comensales*), mientras adentro Santini y Monasterio se mantienen despiertos y charlan, como es propio de los personajes gardeanos, con pocas y breves intervenciones. El halo de misterio que rodea la historia recuerda mucho el ambiente lóbrego de *El diablo en el ojo*, pero también la sensación de indeterminación de algunos cuentos como “Todos” o de *Juegan los comensales*. Los personajes, como una “tropa de sombras” a la que alude el título, andan a tientas, como ciegos, buscando algo que no se sabe qué es y que además, de antemano, les está vedado, como en el relato de Kafka: “Ante la Ley”. A la desorientación en que se hallan los personajes, se suma el ambiente onírico de la historia, como en *Soñar la guerra*. Pero aquí no se trata de un sueño contado desde la muerte, sino de una especie de estado somnoliento

que envuelve a los personajes mientras se afanan en una larga vigilia. La historia narrada parece oscilar entre la vigilia y el sueño¹⁰¹.

Como se ha podido ver, el universo narrativo de Jesús Gardea presenta una gama de elementos recurrentes. Entre el llano, Placeres, y los espacios interiores de las últimas novelas, se tejen tramas alrededor de la lucha cotidiana por sobrevivir material y emocionalmente en un mundo con pocas expectativas. Pero lo más importante es la transformación que experimenta este universo narrativo con dos puntos de inflexión muy claros: la relevancia de la imagen y la puesta en crisis de la representación y, desde luego, de las nociones convencionales de personaje y trama a partir de *Los músicos y el fuego*.

Por ahora, se ha delineado a grandes rasgos este universo narrativo para conocer sus ejes principales, pero también para distinguir cuáles son sus cimas y hacia dónde se dirige. Es claro que la imagen poética, acompañada de un lenguaje cada vez más denso, va ganando mayor dominio con cada novela, como también que su presencia cada vez más avasalladora encuentra momentos más logrados, como cuando se combina con la creación de un mundo de ficción que posee una forma más acabada (Placeres en *El diablo en el ojo*) o como cuando la impronta de la imagen en la narración, después de un largo camino de experimentación, es llevado con oficio hasta sus últimas consecuencias (*El biombo y los frutos*). Tanto *El diablo en el ojo* como *El biombo y los frutos* representan hitos decisivos de la narrativa de Gardea y se trata, por lo tanto, de novelas que merecen ser estudiadas a profundidad.

¹⁰¹ Vale rescatar el siguiente comentario de Iván Gardea a propósito de esta novela: “*Tropa de sombras* es una novela sumamente extraña, como si estuviera contada desde atrás de los hechos; no son los hechos mismos, ni las motivaciones psicológicas, ni un mundo intencionalmente simbólico; está contada desde atrás de los hechos, desde otro lugar, desde quién sabe dónde, desde donde se anudan las cosas... o se disuelven. Desde la esquina o la orilla del mundo. Desde lo invisible que repercute en lo visible, o lo visible que repercute en lo invisible” (Iván Gardea, “Correo electrónico”, 4 de diciembre de 2013).

CAPÍTULO II:
NARRACIÓN E
IMAGEN

A) LA TRADICIÓN NARRATIVA MODERNA: OTROS MODOS DE NARRAR

Tras la aparición de los primeros libros de Gardea, la mayoría de la crítica relacionó su escritura con la ficción de Juan Rulfo y la narrativa rural. Se trataba de una identificación que adscribía a Gardea dentro de una tradición, a la vez que advertía su singularidad¹⁰². Las similitudes entre el mundo de Gardea y el mundo rulfiano se podían ver por cuentos como “Hombre solo” y “Acuérdense del silencio”, en donde aparece una atmósfera de desencanto y desolación muy próxima a la de Rulfo. Entre ambos escritores estaba el común denominador de la recreación de un mundo rural, que era al mismo tiempo violento y lírico. Sin embargo, aunque era evidente que las historias de Gardea se ambientaban en un espacio provinciano, lo era también que no lo hacían precisamente en el mundo de Rulfo, ni en alguna otra provincia antes novelada: la provincia chiapaneca en *Balún Canán* o el bajío mexicano de algunas novelas de Jorge Ibarguengoitia. El mundo al que Gardea daba vida en sus historias era el de los desiertos, los llanos, los pueblos y las ciudades del norte de México: un nuevo escenario que se asentaba en las letras mexicanas con Gardea y otros escritores¹⁰³.

Especialmente con la aparición de las novelas y la mención del pueblo de Placeres, la crítica relacionó las historias de Gardea con las de otros pueblos literarios: Macondo,

¹⁰² Ricardo Orozco Castellanos, “Gardea: sepultando la provincia idílica”, *Sin Embargo* (marzo-abril), 1981, pp. 15-20; Vicente Francisco Torres, “La narrativa de Jesús Gardea”, *La Palabra y el Hombre*, núm. 44, oct-dic, 1982, pp. 74-75.

¹⁰³ Los así llamados “narradores del desierto” por Vicente Francisco Torres, escritores provenientes del norte del país que ambientaron buena parte de sus historias en el árido paisaje del desierto o el llano. Además de Jesús Gardea, entre ellos se cuenta a Daniel Sada, Ricardo Elizondo, Severino Salazar, Gerardo Cornejo y Eduardo Antonio Parra.

Santa María, el condado de Yoknapatawpha. Con respecto a Macondo, también se señalaron similitudes con el realismo mágico, con sus milagros y apariciones¹⁰⁴.

De este modo, los libros de Gardea aparecen en un horizonte literario que tiene como referentes a Rulfo, la narrativa rural, una tradición de pueblos ficticiales y el legado del realismo mágico. Resulta importante considerarlo para entender la manera en que la narrativa de Gardea surge en el contexto de la narrativa mexicana de finales del siglo XX.

Además de esa similitud con los ambientes desolados de Rulfo, con la aparición de las siguientes novelas (a partir de *El tornavoz*, especialmente) se perfiló otro punto de comparación con la narrativa rulfiana. Se habló del aspecto fantasmal que tenían las historias de Gardea, situadas en una zona imprecisa entre dos mundos¹⁰⁵. En este aspecto tampoco se dejaron de señalar algunas diferencias en cuanto al tratamiento fantástico de las historias: “Los protagonistas de *Pedro Páramo*, por ejemplo, son fantasmas en el sentido estricto del término, su ambiente está impregnado por el tétrico hedor de la muerte, mientras que en Gardea privan seres vivos que parecen muertos”¹⁰⁶. Se reconocía que en tanto el mundo de Rulfo está en efecto extinto y poblado sólo por las voces de los muertos, el de Gardea tan sólo lo parece, dadas sus condiciones tan hostiles. En tal ambiente, los personajes de Gardea están luchando por sobrevivir.

¹⁰⁴ María Elvira Bermúdez, “Fichas de número doble”, *Excélsior*, 10 de junio de 1982, p. 11; Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX: 2*, FCE, 2ª. ed., México, 1996, p. 561.

¹⁰⁵ “Por su estructura, su tono y el tratamiento casi fantástico de una realidad resbalosa, *El tornavoz* se inscribe dentro de una tradición novelística que, en México, se ha solidificado alrededor de la figura de Juan Rulfo. [...] El pueblo mítico de la narrativa de Gardea, irónicamente llamado ‘Placeres’, tampoco escapa de este tratamiento de fantasmas en vida, vivos en camino de la muerte” (Sandro Cohen, “Otra vez los fantasmas”, *Excélsior*, 24 de enero de 1984, p. 6, sec. Cultura).

¹⁰⁶ Ignacio Trejo Fuentes, “Jesús Gardea y su Mundo”, *Excélsior*, 18 de febrero de 1984, p. 5. Como se ve, esta nota característica de los personajes de Gardea fue de inmediato percibida por la crítica: “‘Placeres’ no es un pueblo de fantasmas sino de sobrevivientes de la muerte que carcome todo en esa ciudad, desde los cuerpos de sus habitantes hasta sus sueños” (Víctor Ronquillo, “El tiempo de ‘Placeres’”, *El Nacional*, jueves 19 de diciembre de 1985, p. 7, sec. Cultura).

Hay que añadir con respecto a Rulfo que, más allá de que Gardea ambientara sus historias en un mundo rural cercano a aquél, en el fondo estaba el hecho de que, desde sus primeros libros, Gardea ya era dueño de un lenguaje que recordaba mucho la calidad poética y oral de la escritura rulfiana.

En cuanto a su relación con la narrativa rural, la crítica vio con la aparición de Gardea y otros escritores del norte una vuelta a esa literatura. Éstos volvían a ella, al dar cuenta de historias ambientadas en los pueblos y ciudades del norte del país. Esto sucedía muchos años después de que con Juan Rulfo pareciera cerrarse el capítulo de la narrativa rural¹⁰⁷. La vuelta a la narrativa rural que se producía con los escritores del norte contaba con la novedad de que se trataba de una literatura escrita desde el interior mismo del país¹⁰⁸.

No era la primera vez que una oleada de narrativa rural hacía un intento de renovación de esa literatura, que cabe identificar también como narrativa regional o como parte de ésta¹⁰⁹. Yáñez y el mismo Rulfo habían llevado a cabo anteriormente una renovación de la literatura regional, como de algún modo algunos narradores de la

¹⁰⁷ “Cuando en una literatura se escribe una novela como *Pedro Páramo* se producen múltiples paradojas. El tema del campo, la sequedad, la pobreza, el tiempo inmóvil, la muerte omnipresente parecen haber encontrado una cifra precisa. La obra de Rulfo es un extraordinario capitel de una columna narrativa.” (José María Espinasa, *Hacia el otro*, UNAM, México, 1990, p. 155); y “El mito de Juan Rulfo devastó la narrativa rural. El derrumbe de Pedro Páramo lo fue de un universo literario exhausto. [...] No sólo Rulfo guardó silencio. Lo impuso a las generaciones siguientes” (Christopher Domínguez Michael, *op. cit.*, p. 555).

¹⁰⁸ “La renovación de la narrativa rural no podía venir sino de la aparición de una generación de escritores nacidos en la provincia y desligados parcialmente de las cortes literarias capitalinas” (Domínguez Michael, *loc. cit.*).

¹⁰⁹ La narrativa rural se entiende como una forma derivada del regionalismo de principios de siglo XX y del costumbrismo decimonónico. De hecho, la narrativa rural no deja de ser un regionalismo literario, puesto que es una literatura “con el sabor propio y el perfil peculiar de una región o cultura de la cual surge y a la cual interpreta: la selva, la pampa, el llano, el Ande, etc.” (José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001, p. 226). Para fines del presente trabajo prefiero emplear el término de “narrativa regional” al de “narrativa rural”, para referirme a la tradición literaria a la que se adscribe Gardea. Resulta un término más preciso para situarlo no sólo junto con narradores que han ambientado sus historias en el campo, sino junto con otros tantos que lo han hecho en provincias y regiones particulares. Finalmente, se trata de una perspectiva más amplia que integra también otro tipo de obras como la novela indigenista.

Revolución lo habían hecho antes a su vez. Se puede decir que, tras las representaciones del interior del país en las obras de Rafael Delgado o Emilio Rabasa, surge otra representación de la provincia, esta vez atravesada por las contingencias del conflicto revolucionario. En obras como *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello o *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno se aprecia la provincia o la región profundamente marcadas por los hechos de la Revolución mexicana; pero, sobre todo, se puede ver también una representación distinta de la región, bajo un nuevo tratamiento narrativo¹¹⁰. No son más el cuadro costumbrista, sino el espacio de acción de la promesa, la tentativa, el esfuerzo, la reflexión o el desengaño revolucionarios. De manera que textos como los antes mencionados brindan otra imagen del interior del país y, de paso, renuevan o dan pie para la renovación de la corriente regional.

No se puede negar que ficciones como las de Azuela, Campobello y Magdaleno comienzan a introducir algunos de los procedimientos narrativos que serán fundamentales en los novelistas de la década siguiente: Yáñez, Revueltas, Rulfo. El empleo del monólogo interior, el contrapunto de voces narrativas y la cronología enrevesada con distintos planos temporales ayudan a conformar la visión de novelas como *El luto humano* (1943), *Al filo del agua* (1947) y *Pedro Páramo* (1955). Si bien esta última parece cerrar el capítulo de la narrativa rural, no cierra la corriente más amplia de la narrativa regional. Después de ella vienen obras como las de Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957), Juan José Arreola (*La feria*, 1963), Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), Inés Arredondo (*La señal*, 1965), Jorge Ibargüengoitia (*Estas ruinas que ves*, 1975)¹¹¹.

¹¹⁰ Desde luego que también están las obras de los demás novelistas de la Revolución, que brindan otras tantas representaciones de la región y provincia mexicanas. Sin embargo, destaco especialmente a estos tres escritores, debido a que sus obras comienzan a plantear innovaciones narrativas importantes.

¹¹¹ De Ibargüengoitia, también sus otras novelas que se ambientan en Cuévano.

De manera que Gardea, junto con otros escritores del norte, al ambientar sus historias en su propio espacio, estaban de algún modo renovando una literatura regional que ya había sido renovada en sucesivas oleadas, con recursos y tratamientos novedosos. Sin embargo, puede parecer raro referirse a una nueva oleada de literatura regional en las últimas décadas del siglo XX, como es el caso de la producción de Gardea y otros escritores del norte que cubren este periodo. Desde luego que no se trata de la misma narrativa regional de hace más de 50 años: esa corriente que en el continente produjo obras como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos para dar cuenta de la selva, la pampa y el llano americanos. La narrativa regional que llega a Gardea tiene ya la impronta de Rulfo y, más allá de México, de Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*, 1949), João Guimarães Rosa (*Gran Sertón: Veredas*, 1956), las novelas indigenistas de José María Arguedas (*Los ríos profundos*, 1958) y Augusto Roa Bastos (*Hijo del hombre*, 1960), así como la obra de Gabriel García Márquez, en particular *Cien años de soledad* (1967).

El regionalismo que está en el horizonte de escritura de Gardea es ya el superregionalismo del que habla Antônio Cândido. Como lo señala el crítico brasileño al hablar del regionalismo, “en su aspecto más grosero, la imitación servil de los estilos, temas, actitudes y usos literarios tiene un aire risible o constringente”¹¹², aunque al mismo tiempo, como lo asegura Cândido, es cierto que este uso fue en su momento una etapa necesaria para dirigir la literatura a la realidad local. El superregionalismo supone por el contrario: “una floración novelística marcada por el refinamiento técnico, gracias al cual se transfiguran las regiones y se subvierten en contornos humanos, llevando a los rasgos, antes

¹¹² Antônio Cândido, “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández Moreno (coord. e intr.), *América Latina en su literatura*, UNESCO/Siglo XXI, 12ª. ed., México, 1990, p. 349.

pintorescos, a descarnarse y a adquirir universalidad”¹¹³. Cândido plantea incluso que la corriente regionalista no está muerta, sino: “basta tener en cuenta que algunos entre los buenos, e incluso entre los mejores, encuentran en ella sustancia para libros universalmente válidos”¹¹⁴. Claramente está pensando en los nombres de Arguedas, García Márquez, Roa Bastos, Guimarães, Rulfo. Las obras de estos autores constituyen una “especie nueva de literatura” que, no obstante, no deja de articularse con el nativismo. Hay que agregar que justamente por su procedencia de origen estas obras adquieren novedad bajo un tratamiento técnico notable. Se tiene en lo regional una veta fértil para la ficción —por su sello de autenticidad, por ser objeto de hallazgo de una realidad desconocida—, que hace de esta corriente literaria una de las más modernas de la narrativa escrita en América Latina.

Ángel Rama igualmente destacó la modernidad de este regionalismo en lo que llama los “narradores de la transculturación”: escritores cuyas obras, fuertemente arraigadas en la región, recrean una lengua y una visión de mundo (Guimarães: Minas Gerais; García Márquez: la costa colombiana; Rulfo: los Altos de Jalisco). Justamente para estos narradores procedentes del regionalismo “el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la lengua regional, apareció [*sic*] como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad”¹¹⁵, asociados a la literatura moderna. Como se puede ver, tanto en Cândido como en Rama hay una valorización de la corriente regionalista, que la coloca en un nivel muy distinto al de un simple localismo pintoresco. Este último no es más

¹¹³ *Ibid.*, p. 353.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 351.

¹¹⁵ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982, p. 42.

que una perspectiva del costumbrismo, la cual, no obstante, parece que todavía llegaba a pervivir como prejuicio de la literatura de provincia por los años en que escribía Gardea¹¹⁶.

De modo que Gardea, al comenzar a publicar, se inscribe dentro de la corriente regionalista posterior al superregionalismo y a la transculturación narrativa. Cabe añadir que el mismo autor en su momento se mostró simpatizante de algunos de los escritores a los que se suele incluir dentro de estas dos categorías, empezando por Rulfo: “Lo único que te puedo decir es que si me identifican con Juan Rulfo, que si ven mis textos y piensan en él, lo único que puedo decir a quienes han tratado el asunto malévolamente, es que para mí es un honor”¹¹⁷. También llegó a hacer explícita su admiración por la obra de Arguedas: “Me hubiera gustado escribir algún libro de José María Arguedas, por ejemplo *Los ríos profundos*. Me hubiera gustado casi cualquier libro de este hombre”¹¹⁸.

No hay que pasar por alto que, en tanto narrador adscrito a una corriente regionalista, Gardea se nutrió de la literatura del sur de los Estados Unidos, cuando leyó mucha literatura de ese país en la biblioteca de su consulado en Guadalajara¹¹⁹. Dada la región del norte de México que Gardea recrea, de pueblos recién establecidos y de colonos, es significativo que éste probablemente encontrara en las obras de narradores sureños como Carson McCullers un mundo que podía decirle mucho para recrear el suyo¹²⁰.

¹¹⁶ Dice Gardea en 1988: “No sé si tú sepas que un escritor, Ramírez Heredia, sacó una crónica del encuentro de escritores en mayo en Cd. Juárez, en donde se permite atacarme trasluciendo precisamente esa posición estúpida y gastada, con toda la carga proyectiva posible de la posición chilanga cuando juzga a la gente de la provincia; por ejemplo, a mí se refiere como al ‘escritor del lugar’ pero carajo, mi lugar es México, mi lugar es Latinoamérica” (Alfredo Espinosa, “En busca de los ríos profundos de la vida”, *Cuadernos del Norte*, 2, septiembre-octubre, 1988, p. 30).

¹¹⁷ Vicente Francisco Torres, “Jesús Gardea: mis maestros son los americanos”, *Revista Mexicana de Cultura* suplemento de *El Nacional*, 11 de diciembre de 1983, p. 12.

¹¹⁸ Entrevista a Jesús Gardea por Lourdes Quezada incluida en el volumen antológico Jesús Gardea, *‘Todos los años nieve’ y otros relatos*, presentación de Karina Avilés, Ediciones del Azar/Congreso del Estado LXII Legislatura, Chihuahua, 2010, p. 252.

¹¹⁹ *Vid.* Cap. I, p. 23.

¹²⁰ *Vid.* Cap. I, p. 45.

A Gardea se lo puede ubicar también dentro de un regionalismo no nostálgico, del que habla Schmidt-Welle, y en el que se cuentan otros escritores provenientes de provincia¹²¹. Al fin post-superregionalista o regionalista no nostálgica, la obra inicial de Gardea comienza a situarse a partir de la fundación de Placeres: su atmósfera desolada de pueblo abandonado y abrasado por la inclemencia del sol, en la que no está excluida la maravilla de la imagen; el carácter agónico de sus habitantes y la calidad poética del decantado lenguaje rulfiano. Así es como Gardea incursiona, en primer lugar, por la veta del regionalismo y, en segundo, por la de Rulfo, que es también la de Juan Carlos Onetti y William Faulkner, cuya tradición, además de estar marcada por la utilización de varias técnicas narrativas de carácter experimental, también lo está por la presencia de esos seres fantasmales provenientes de un mundo perdido¹²².

Sin embargo, si bien Gardea se sigue manteniendo cercano a Rulfo en la atmósfera de muchos de sus relatos y, como se verá, en la evocación de un inframundo, progresivamente va mostrando un manejo del lenguaje distinto, al apostar por una mayor complejidad lingüística en sus novelas, a partir de *Los músicos y el fuego*¹²³. Especialmente en estas últimas deja de trabajar la depuración de la frase, que no obstante sigue empleando en los libros de cuentos, para manejar un lenguaje que se va adensando a fuerza de elipsis, metáforas e hipérbatos. Ese progresivo alejamiento de Rulfo se va dando en esferas distintas. Por ejemplo, pronto Gardea comienza a utilizar un lenguaje muy diferente al de Rulfo, mientras todavía pesan en sus historias los ambientes desolados e incluso la creación

¹²¹ “Los [casos] de autores ‘fronterizos’ del norte de México como Cristina Rivera Garza, Daniel Sada, David Toscana, entre otros” (Friedhelm Schmidt-Welle, “Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región”, *Relaciones*, núm. 130, 2012, p. 125).

¹²² Perdidos en la Historia, como el Sur de Faulkner o en la nostalgia de deseos incumplidos como la Santa María de Onetti. Como se verá en el siguiente capítulo, Gardea apela al fantasma de esta tradición en una novela como *El diablo en el ojo*.

¹²³ *Vid.* Cap. I, pp. 59 ss.

de un pueblo eminentemente fantasmal en *El diablo en el ojo*¹²⁴. Gardea comienza a realizar en cada novela una ardua labor de concentración de estos procedimientos. Sigue escribiendo al ritmo de una novela cada dos años en promedio, dejando obras que no pasan de las 135 cuartillas, pero que le exigen tiempo y dedicación al lector. Al convertirse en su apuesta principal la concentración en la escritura (y la lectura), el autor precisa el camino que emprende su novelística, algo que se desprende de una entrevista que le hace Vicente Francisco Torres:

—En 1985 se habló bastante de tus libros y se dijo que, si bien tienes muchas armas, no has entregado la novela *ambiciosa*, de *largo aliento*, que se espera de ti. ¿Te has propuesto esa *gran novela* que se dice puedes hacer y no has escrito?
—No entiendo nada bien la relación entre largo aliento y ambición. ¿No podría ser un ambicioso en la literatura alguien que, por ejemplo, prefiera a ese mentado largo aliento *una pelea más dura cada vez y que toda esa ambición cupiera en un puñado de cuartillas*? Hay adobes en literatura que no suelen ser más que eso: paja y barro cocinados [las cursivas son mías].¹²⁵

Es como si Gardea hubiera encontrado su propia veta. Las reseñas a sus novelas, a partir de *Los músicos y el fuego*, dan cuenta del desconcierto de sus lectores ante una escritura que se está buscando. Se comienza, entonces, a vincular a Gardea con la tradición del barroco literario en América Latina: Alejo Carpentier, João Guimarães Rosa, José Lezama Lima¹²⁶. Con cada nueva novela, la extrañeza de las reseñas es mayor. José María Espinasa encuentra, aun dentro de la afinidad con Rulfo, una diferencia fundamental: en éste todavía hay personajes, mientras que en Gardea éstos se desvanecen: “se pierden en el paisaje, en la

¹²⁴ Igualmente se mantiene cercano al misterio rulfiano de la escritura: el mito de las voces que vienen y se anuncian. *Vid.* Cap. I, pp. 37 s.

¹²⁵ Vicente Francisco Torres, “La literatura: tráfico entre vivos y muertos”, *Siempre!*, núm. 2442, 6 de abril del 2000, p. 64.

¹²⁶ Parece evidente que Gardea tenía una preferencia por Lezama Lima: “La literatura debe ayudarte a vivir. No estoy diciendo que pretendo ser moralizante, pero no estoy de acuerdo con aquellos escritores que escriben de manera *light*, bastante tragable y que sólo te ayudan a pasar el rato. Por ejemplo, si tu lees a Lezama Lima, tu vida adquiere peso, gravedad, aunque te cuente cosas muy festivas” (“Charla con Jesús Gardea”, en Verónica Irina Lara Lozano, *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales*, Tesis de maestría, Universidad de Texas, 2000, p. 59).

voluntad terrosa de la imagen”¹²⁷. Pareciera que los personajes de sus novelas van perdiendo sus contornos ante la densidad mayor que el lenguaje ha ido adquiriendo. Para algunos despistados, Gardea se asemeja a un *trasnochado* de la vanguardia experimental¹²⁸. El lenguaje de sus novelas ahora parecería estar más cerca de los narradores asociados al barroco latinoamericano así como de los narradores del *nouveau roman*: Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, entre otros.

Diez años después de la publicación de su primer libro, la crítica reconoce el drástico cambio experimentado por la narrativa de Gardea: “A lo largo de dos lustros, los argumentos de sus narraciones se fueron desdibujando hasta quedar en gestos, imágenes, sueños y ensueños”¹²⁹. La crítica comienza a tener mayores dificultades para reconocer el argumento de las novelas entre su trabada textura lingüística. Después, su atención se vuelca en la complejidad del lenguaje para comenzar a ver como trasfondo una anécdota:

AE: Tengo la impresión de que en tus novelas cuidas mucho el lenguaje, pero también que desdeñas la trama; una pequeña anécdota te sirve de motor para escribir una novela completa. En *Los músicos y el fuego* hay un personaje que se encandila con su verbo. ¿No temes que te suceda a ti lo mismo?

JG: Bueno, claro, siempre puede ser temible una situación así pero hasta el momento no es una cosa que me inquiete demasiado y como respuesta a esto que estás diciendo, están los cuentos de *Las luces del mundo*, en donde ya cuento algo. Puedo contar algo y si puedo hacerlo de *otra manera* quiere decir que hay oficio y una gran conciencia de lo que escribo. En todo caso hay variantes¹³⁰. [Las cursivas son mías.]

¹²⁷ José María Espinasa, “La soledad como un texto. Los cuentos de Jesús Gardea”, “Sábado” de *Unomásuno*, 9 de enero de 1988, p. 9.

¹²⁸ “Más allá del año 1978 que el crítico Brushwood le asignó como final a esta tendencia literaria, todavía en los años ochenta podemos encontrar en los últimos textos de Jesús Gardea el experimento lingüístico y la escritura ensimismada que sigue esta línea. Porque si la vanguardia se dio primero en París en los sesenta y después en la ciudad de México en los setenta, en los años ochenta llegó al norte del país, a la región más desarrollada después de la capital” (Sara Sefchovich, *Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987, pp. 214-215).

¹²⁹ Vicente Francisco Torres, “Jesús Gardea: *El diablo en el ojo*”, *Sábado* de *Unomásuno*, 3 de junio de 1989, p. 11.

¹³⁰ Alfredo Espinosa, art. cit., p. 29.

Sin embargo, tal como lo plantea el mismo Gardea, se trata sencillamente de *otro modo de narrar* una historia, distinto a como lo haría usualmente en sus libros de cuentos, pero al fin mediante el cual está contando algo. Cuando el autor afirma que en *Las luces del mundo* ya cuenta algo, probablemente se refiera a que narra de una manera que es más familiar a cualquier lector; no quiere decir que en los cuentos sí relate una historia y en las novelas no. Pero tampoco se trata de que tras la tupida textura lingüística de las novelas lo que se relate sea un mero hecho anecdótico. Si fuera así, si quisiera comunicar solamente una anécdota, ¿qué necesidad habría de sobrecargar el lenguaje? Tal parece ser el problema central de las últimas novelas de Gardea: la identificación entre anécdota y lenguaje. O se ve en el fondo de éstas una mera anécdota o se ve como trasfondo el trabajo del lenguaje, su calidad poética:

Hugo Gola: Tu narrativa está más cercana a la poesía, se carga, se hace densa, ya no importa la anécdota, quizá no hay anécdota. Eso la coloca en un plano muy diferente de lo que sucede en la narrativa mexicana actual; en cambio, en las novelas del momento parece que sólo hay anécdotas, como si nunca hubieran leído a Joyce o a Proust.

Jesús Gardea: Esa diferencia es la que me ha acarreado cierta marginación, precisamente. Mejor hubiera escrito tal y cual, y nada más... Yo pienso que la anécdota estaría dada por el mismo lenguaje. La anécdota sería el lenguaje¹³¹.

Pero para el mismo Gardea anécdota y lenguaje no están separados. No es desde luego posible extraer el argumento de la novela independientemente de su textura lingüística, como tampoco lo es concebir la novela solamente en términos de lenguaje, sin ninguna relación con una historia que contar. Por el contrario, anécdota y lenguaje se integran de tal modo, que la supuesta anécdota tiene necesidad de contarse de *ese modo* tan particular, con lo que ya se está contando algo más que una simple anécdota. Es aquí donde surge la

¹³¹ Daniela Tarazona, "Jesús Gardea: Ananké", *El poeta y su trabajo*, núm. 32, 2009, p. 74.

pregunta más allá del por qué: ¿qué es lo que está narrando entonces Gardea en sus últimas novelas?

Se puede ver, en efecto, cómo se han ido volviendo cada vez más inaprehensibles para lectores y críticos: se observa una drástica transformación del lenguaje que si en un principio era próximo a la dicción rulfiana, se mostraría ahora más cercano al de los narradores del barroco latinoamericano y al del *nouveau roman*. De modo que primeramente situada en la corriente del regionalismo posterior al superregionalismo, la obra novelística de Gardea adquiere nuevas aristas. Pero más allá de su cercanía con las dos corrientes antes mencionadas, en el fondo está la pregunta acerca de qué representa y cuál es la razón de ser de esa voluntad estilística del autor. Hay una clara radicalidad de su escritura en esa sólida convicción de concentrar en sus textos una serie de procedimientos del lenguaje. Tal tratamiento de la novela dinamita evidentemente, como ya lo apuntamos antes¹³², nociones como las de trama o personaje. De modo que el tratamiento de las últimas novelas de Gardea es entendible en el horizonte de las innovaciones narrativas del siglo pasado, que en términos generales impusieron objeciones al realismo de la novela convencional. Al proponerse una concepción tal de novela, Gardea parece plantearse una alternativa al problema de la narración.

En ninguna otra época como a partir de principios del siglo XX, este problema se planteó con una serie de obras y escritos ensayísticos que interrogaban el concepto de la novela y de la narración. Ya desde antes, un estilista como Flaubert, en su larga correspondencia con Louise Colet, se anticipaba a algunas ideas modernas al respecto¹³³.

¹³² *Vid.* Cap. I, p. 60.

¹³³ “Lo que me parece hermoso, lo que querría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se aguántese a sí mismo con la fuerza interna de su estilo, como la tierra, sin que la sostengan, se sostiene en el aire; un libro que casi no tendría argumento, o al menos donde el argumento fuera casi

Pero ya en los años veinte, cuando Virginia Woolf se ocupa del estado de la narrativa moderna, marca una distancia muy clara con respecto a la narración convencional. Ésta le produce un sentimiento de insatisfacción dado que “la forma narrativa más en boga rara vez nos da lo que queremos. Tanto si lo llamamos vida o espíritu, como si lo llamamos verdad o realidad, esto, lo esencial, se ha ido lejos, o más allá, y se niega a quedar contenido en las mal cortadas vestiduras que le ofrecemos”¹³⁴. Woolf veía una falta de correspondencia entre los medios de expresión de la novelística de ese momento y lo que llama la ‘visión mental’, que empezaría a ser posible gracias al monólogo interior. Reconoció que la novela había dejado de retratar la vida y se preguntaba si las novelas de verdad debían ser así, si la vida realmente estaba representada en la novela. Algo no muy distinto a la ‘ingenuidad’ que Henry James, varios años antes, encontraba en la novela tal como la concebían Dickens o Thackeray¹³⁵. Este autor también advertía que la novela debía ser sobre todo una impresión personal y directa de la vida, con todo y a pesar de que se tratara de una experiencia inaprehensible:

La experiencia nunca es limitada ni completa; es una inmensa sensibilidad, una especie de gigantesca tela de araña compuesta de finísimos hilos de seda y suspendida en la habitación de la conciencia, que atrapa en su tejido toda partícula suspendida en el aire. Es la atmósfera misma de la mente; y cuando la mente es imaginativa —y aún más cuando se trata de la mente de un hombre genial— capta los más tenues rastros de vida, convierte en revelaciones las pulsaciones mismas del aire¹³⁶.

invisible, si puede ser.” (Gustave Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, trad., pról. y notas Ignacio Malaxecheverría, Siruela, Madrid, 2003, p. 107).

¹³⁴ Virginia Woolf, “La narrativa moderna”, *La torre inclinada y otros ensayos*, trad. Andrés Bosch, Lumen, 2ª ed., Barcelona, 1980, p. 133.

¹³⁵ “Durante el período al que he aludido, existía en el extranjero la cómoda y alegre sensación de que una novela es una novela como un budín es un budín, y de que lo único que teníamos que hacer con ella era tragárnosla. Pero, por alguna razón, han aparecido señales de animación en los últimos años; pareciera como si se hubiera abierto, hasta cierto punto, la era de la discusión” (Henry James, “El arte de la novela”, *El arte de la novela y otros ensayos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001, p. 8).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 18.

El hecho de que tanto Woolf como James insistieran en conseguir una ficción que fuese consecuente con las pulsiones de la vida, lleva a pensar sobre todo en la condición moderna de la narración, la cual está ante otra manera de experimentar la realidad del mundo. Realidad que en buena parte, por cierto, había cambiado visiblemente en muchos ámbitos de la vida moderna con las innovaciones tecnológicas, pero también con acontecimientos decisivos como la Gran Guerra¹³⁷. ¿Cómo narrar para dar cuenta de esta condición que ya no cabe en los moldes tradicionales de la novela?, ¿cómo hacerse de los medios expresivos y técnicos que den cuenta de esta nueva visión?, parecen ser las interrogantes centrales del problema de la narración en esos años.

Es posible encontrar una respuesta a esos interrogantes en las obras de ese entonces que más han perdurado: las obras de William Faulkner, Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust, por mencionar sólo algunos narradores excepcionales de la experiencia de la modernidad. Novelistas que apostaron por una nueva manera de narrar para un mundo y una mentalidad que ya no eran los mismos; optimizadores de innovadoras técnicas narrativas para dar cuenta de una visión renovada. Es indudable que las obras de estos autores representan una aportación fundamental al problema de la narración. Son escrituras en crisis para tiempos de crisis, tanto para la novela como para la vida; escrituras que se vuelven críticas de sus propios medios de expresión, con el propósito de lograr una visión eficaz de las complejidades y conflictos de la modernidad en que sus narraciones están instaladas.

¹³⁷ Elementos de los que da cuenta especialmente la narrativa moderna: la aviación, ese ‘pato salvaje’ de las páginas finales de *Orlando* de Woolf; la huella de la Gran Guerra que atraviesa sombríamente el comienzo del último tomo de *À la Recherche...*; la valorización de los caballos y las mulas en ese Sur de Faulkner tan reacio al automóvil, cuya aparición casi grosera señala el fin de una época.

Si tal pareció ser la labor de la narrativa moderna, no fue difícil para Woolf imaginar las narrativas del siglo por venir¹³⁸. De ahí el descarado y honesto desparpajo de Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1931), el desesperado lirismo de Hermann Broch (*Der Tod des Vergil*, 1958) y las narraciones desconcertantes de Samuel Beckett (*L'innommable*, 1953 y *Comment c'est?*, 1961). El problema de la narración aparece todavía con la escritura radical del *nouveau roman*, heredero de la gran narrativa del siglo XX según Juan José Saer, autor que a su vez se planteó el problema con narraciones y textos ensayísticos iluminadores¹³⁹.

El problema de la narración, que radica principalmente en una objeción al realismo de la novela tradicional, sigue planteándose en las últimas novelas de Gardea a más de un siglo de innovaciones narrativas¹⁴⁰. Por la energía, la convicción y la naturaleza crítica de la escritura de estas obras, vale la pena detenerse a analizar cómo, dentro de esta problemática, Gardea brinda su particular apuesta por *otro modo de narrar*.

¹³⁸ “En la novela o las variantes de la novela que se escribirán en el porvenir se incorporarán atributos de la poesía. Darán las relaciones del hombre con la naturaleza, con el destino, con su imaginación, con sus sueños. Pero también darán la mofa, el contraste, el interrogante, la intimidad y la complejidad de la vida. Será el vaciado de esa rara aglomeración de incongruencias que es la mentalidad moderna” (Virginia Woolf, “El estrecho puente del arte”, *La torre inclinada y otros ensayos*, trad. Andrés Bosch, Lumen, 2ª. ed., Barcelona, 1980, pp. 195-196).

¹³⁹ “Sin estridencias pero también sin concesiones, la tradición de la narrativa moderna es el ejemplo mismo de una exigencia artística y filosófica obstinada en hacer surgir, contra ‘las fuerzas que tiran hacia lo oscuro’, según la expresión de Henry James, una galaxia luminosa de mundos imaginarios, que ya es imposible distinguir del otro, al que por un abuso de lenguaje llamamos real.” (Juan José Saer, “Vanguardia y narración”, *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006, p. 27).

¹⁴⁰ La cuestión en Gardea sigue siendo la misma que Ortega y Gasset, autor muy leído por él, observó en su momento. Esto es, en buena parte, la inversión de los términos que advierte el filósofo español: “la acción o la trama no es la sustancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco —advírtase que me refiero tan sólo a la novela moderna— no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es ‘pasar algo’, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes” (José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, *Obras completas*, t. III, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 407-408).

B) LA IMAGEN POÉTICA

No cabe duda de que la imagen poética es uno de los recursos más usados en la literatura, pero también de los más difíciles de aclarar en los estudios literarios. Su significado y empleo han variado a lo largo de la historia de la literatura. No es menos cierto que la complejidad de este recurso se acentúa cuando aparece en forma cada vez más predominante en la narración, como ha venido ocurriendo en la narrativa moderna desde hace más de un siglo. Stephen Ullmann, quien se ocupó de este fenómeno, advertía en la postura de Proust una nueva perspectiva ante la narración, en la cual la imagen poética adquiere mayor relevancia¹⁴¹.

Si antes de finales del siglo XIX la imagen no era propiamente del dominio exclusivo de la poesía, sí es en ella donde desplegaba más ampliamente sus cualidades. No así en el terreno de la novela, en que la imagen no tenía la misma importancia y trascendencia para la historia que los perfiles de los personajes o el asunto de la trama. Es con la novela moderna de principios de siglo XX cuando la imagen poética resulta más relevante y decisiva para la cabal comprensión de novelas como las estudiadas por Ullmann: *Regain* (1930) de Jean Giono y *La mort dans l'âme* (1949) de Jean-Paul Sartre¹⁴². Sin embargo, es con autores como Marcel Proust y José Lezama Lima que el empleo de la imagen ha sido llevado a terrenos antes desconocidos en la narrativa, en la cual han abierto

¹⁴¹ “In his article on Flaubert, from which I have already quoted, Proust categorically declared: ‘Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style’. This view is symptomatic of a revolutionary change which has occurred in the style of fiction since the end of the last century” (Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, University Press, Cambridge, 1957, p. 211).

¹⁴² Vid “Chapter. VI. The Image in the Modern Novel”, en Stephen Ullmann, *op. cit.*. En otro libro fundamental para este tema, *The Image in the Modern French Novel* (Greenwood, Westport, 1960), Ullmann estudia igualmente el desarrollo de la imagen en las novelas de André Gide, el símbolo del mar en *Le Grand Meaulnes* (1913) de Alain-Fournier, la textura metafórica en el primer tomo del ciclo proustiano, así como la imagen en el estilo de las novelas de Albert Camus.

perspectivas sugerentes y excepcionales. A partir de estos escritores podría hablarse de una poética de la imagen, por el modo que tienen de concebir sus obras.

Es por ello que más adelante se reflexionará sobre la construcción de la imagen poética en la narrativa de ambos¹⁴³. Ésta puede brindar algunas pistas acerca del empleo de las imágenes, semejante al que lleva a cabo Gardea en las novelas analizadas en los siguientes capítulos. Existe, efectivamente, en estos autores un trabajo con la imagen que puede orientar nuestro análisis. En un primer término, se hace un breve repaso en torno a la fortuna del término ‘imagen’, con la finalidad de extraer del mismo algunos de los sentidos que se irán viendo en las tres maneras de entender el concepto imagen. Estos tres grados de la imagen han de resultar en una herramienta de análisis para el posterior estudio de las novelas de Jesús Gardea.

1. TRES GRADOS DE LA IMAGEN: FIGURA, ANALOGÍA, VISIÓN

La imagen poética supone una noción que puede entenderse de distintas maneras y que ha variado su significado con el paso del tiempo. Una forma de considerarla hoy día (en tanto analogía), era entendida en la retórica tradicional mediante otros términos como los de tropo o figura¹⁴⁴. Quintiliano hablaba de los tropos al final del libro octavo de *Institutio Oratoria*, mientras dedicaba todo el libro noveno a las figuras. Basta repasar junto con Auerbach el seguimiento del término ‘figura’, desde la Antigüedad Clásica hasta la Edad

¹⁴³ Ambos escritores, por cierto, fueron muy leídos y apreciados por Gardea como se desprende de algunas entrevistas en el caso de Lezama Lima y del testimonio de su hijo en el caso de Proust (Iván Gardea, “Conversación”, 9 de marzo de 2014, Cuernavaca).

¹⁴⁴ “It plays only a minor role in traditional rethorical theory, where related notions such as ‘figure’ and ‘trope’ are the dominant terms”, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, University Press, Princeton, 1993, s. v. IMAGE.

Media, para reconocer en éste varios significados que ahora se dan al término ‘imagen’¹⁴⁵. Ciertamente este último desempeñaba un rol menor y se usaba más para significar reproducción, copia o imitación¹⁴⁶; así funciona en la retórica clásica para hablar de las representaciones de las cosas (*images*) convenientemente acomodadas en los lugares (*loci*) en vistas a una mayor retentiva del orador. De manera que todavía durante el Renacimiento el término mantenía este uso, mientras que los de tropo y figura seguían siendo dominantes para significar todo lo que tenía que ver con el sentido figurado del lenguaje¹⁴⁷.

Sin embargo, con el surgimiento del empirismo a finales del siglo XVII y principios del XVIII, y en general con el movimiento de la Ilustración, tiene lugar una reacción en contra de la ornamentación retórica y en favor de la claridad en la expresión. Esto provoca que términos retóricos como ‘figura’ y ‘tropo’ entren en desuso, en tanto que el término ‘imagen’ comience a abrirse a otros significados¹⁴⁸. Ray Frazer apunta que los estudiosos de la literatura manejarán ‘figura’ con más cautela a partir de entonces. De ahí que algunos de ellos no tenían ya muy claro cuáles eran las figuras de palabras o cuáles las de

¹⁴⁵ Forma plástica, configuración sensorial, visión de ensueño, expresión figurada. *Vid.* Erich Auerbach, *Figura*, trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Mínima Trotta, Madrid, 1988.

¹⁴⁶ “Yet the term originally meant no more than picture, imitation or copy” (Ray Frazer, “The origin of the term ‘image’”, *ELH*, 27, 2, 1960, p. 149). El origen etimológico de la palabra delata estos significados primarios: “El lat. *imago* debió ser derivado de un verbo preliterario **imari*, cuyo frecuentativo *imitari* ‘reproducir, representar, imitar’ persistió en el idioma literario”, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, s.v. IMAGEN.

¹⁴⁷ Para el renacentista no había tanto imágenes como figuras: “When we speak of Spenser’s ‘picturesque imagery’ or Donne’s ‘powerfull imagery’ we are using a term unknown to them. [...] The Renaissance poet, whose work was characteristically so full of imagery, didn’t think of himself as using any. What he did think in terms of was ‘figures’ —the techniques of expression.” (Ray Frazer, art. cit., pp. 149-150).

¹⁴⁸ “But technical virtuosity was to become suspect in the later seventeenth century; ‘artificial’ was to take on a pejorative meaning; the employment of figures came to be thought of as a sort of dishonest tampering with the truth. As poems themselves became less rhetorical, argumentative, sententious, didactic, so the terminology of criticism changed. The curiously urgent demand for ‘perspicuity’ after 1600, [...], the new science, philosophic empiricism, the reaction against religious enthusiasm (or all of these together), expressed itself chiefly in a hostility towards rhetoric, towards figures, and particularly towards metaphor. The proscription of rhetoric proscribed the chief critical vocabulary of the past. Image was one of the terms to fill the vacuum.” (*Ibid.*, p. 150).

pensamiento¹⁴⁹. Ante la incomprensión o desconfianza —continúa Frazer— que inspiraban ciertos términos de la retórica clásica, como el de ‘figura’, hubo espacio para una nueva terminología: “But before a new term can come into vogue there must be a particular need for it: something new in poetry which it can define or a new way of looking at poetry which it can express”¹⁵⁰. Para Frazer, la epistemología de Thomas Hobbes y la psicología asociacionista de John Locke fueron las que condujeron a un nuevo modo de mirar la poesía en el que la imagen fue vista como el vínculo entre la experiencia y el conocimiento¹⁵¹. De acuerdo con esto, el conocimiento tiene su fundamento en las sensaciones sensibles, las cuales son configuradas por una imagen mental:

His epistemology, as categorically set down in the first and second chapters of the *Leviathan* emphasized the sense origin of all knowledge. Sensations, he said, were registered in the mind in ‘images’; an object perceived caused an impression or print which could convey the idea of the subject to the mind¹⁵².

De modo que la teoría empirista de Hobbes magnificó la importancia del término ‘imagen’ en el proceso creativo y en la experiencia estética, tanto para el poeta como para el lector: “the poet would naturally think in terms of images, and the reader would as naturally respond to them”¹⁵³. Cuando se habla de ‘imagen’ en esta época se piensa sobre todo en una imagen visual¹⁵⁴. De allí que Frazer encuentre en el siglo XVIII un florecimiento de la poesía descriptiva¹⁵⁵. El nuevo modo de mirar la poesía a partir de la experiencia sensible

¹⁴⁹ “The whole classical system has somehow faded out of knowledge” (*Ibid.*, p. 153).

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

¹⁵¹ *Cf. loc. cit.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 154.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵⁴ “In the eighteen century, one theory of imagination was that it was a faculty for visualization, so literature was often regarded as a medium which promoted visual responses in the reader: that is to say ‘images’”, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London, 2006, s. v. IMAGE.

¹⁵⁵ “And there was something new in poetry: the descriptive ‘nature’ poetry of eighteenth century is characteristically full of visual images, and the dominant metaphorical mode —personification— is itself pictorial” (Ray Frazer, art. cit., pp. 153-154).

(visual) revitalizó este género que sería tan representativo de la literatura neoclásica. El término ‘imagen’ devendría entonces importante para esta nueva estética. Cabe destacar que supone una estética de la sensación (visual), donde pesa más la experiencia directa y sensible; esto no porque no exista artificio retórico alguno, sino porque —al contrario— sigue estando de alguna manera presente, pero sin el antiguo sentido que tenía en la retórica como apología del virtuosismo técnico.

Así, pues, un significado básico del término ‘imagen’ lo provee este contexto del siglo XVIII: la representación mental de una sensación sensible como punto de contacto entre la experiencia (objeto) y el conocimiento (sujeto). Una representación que más allá de lo estrictamente visual involucra toda clase de sensaciones y experiencias. Pero todavía faltaría que el término adquiriera un sentido fundamental con la aparición del Romanticismo. Se comprende que con el advenimiento de la estética romántica su significado tuviera que cambiar:

By the time of the romantic poets, however, the concept of “image” shifted once again. Given romantic transcendentalism, the world appearing as the garment of God, the abstract and general were seen as residing in the concrete and particular, and thus Spirit was felt to be immanent in Matter. Attempting to resolve the old dualism, they regarded Nature (q. v.) as Divine and nature poetry as a way to body forth the sacred. I., therefore, was elevated to the level of symbol (q. v.), to become thereby one of the central issues of modern criticism.¹⁵⁶

Marcada por el trascendentalismo romántico y su concepción religiosa del arte, la imagen aparece como convergencia de lo concreto y lo abstracto, lo visible y lo invisible, la materia y el espíritu, lo mundano y lo sagrado¹⁵⁷. Su valor analógico adquiere mayor relieve para

¹⁵⁶ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. IMAGE.

¹⁵⁷ “La experiencia religiosa no está ligada a un fin, por ejemplo, en el sentido de que promete una retribución en el más allá, o acarrea un prestigio moral, o hace apto para el trabajo y la obediencia. Es la experiencia de lo infinito en el instante finito. Es el instante lleno, vida vigorosa, y por eso puede irradiar en

vincular las esferas contrarias del viejo dualismo. El llamado ‘sentido y gusto por lo infinito’ del Romanticismo encuentra en la imagen analógica el instrumento adecuado para apuntalar su propia estética y visión de mundo: una aprehensión de lo infinito en lo finito. De modo que el término ‘imagen’ se entiende en tanto instrumento unificador, como el símbolo, pero que también, como éste, puede representar un sugerente elemento poseedor de profundo significado.

La proximidad de la imagen con el símbolo, o su franca identificación con éste¹⁵⁸, delata una clara progresión de sus significados. La imagen llega a tener un alcance más allá de su sentido analógico. La ulterior aparición del Simbolismo, heredero del movimiento romántico, con su teoría de las correspondencias y su corte de poetas visionarios, da cuenta de la dimensión que la imagen poética proyecta. Además de entenderse como analogía, subyace en la imagen una intención metafísica de vestir la Idea con un ropaje sensible. Los poetas simbolistas se entretienen trasladando una imagen concreta en una realidad abstracta, con el fin de aventurarse a alcanzar la realidad superior de la sensibilidad. Las afinidades secretas entre el mundo sensible y el mundo espiritual son vislumbradas por la imagen-símbolo, que devela ese pozo recóndito de significado que, en la poesía moderna, es la visión de esa otra dimensión: lo Santo (Otto), lo Divino (Zambrano), lo Otro (Paz)¹⁵⁹.

La noción de imagen que llega a nuestros días no deja de estar marcada por las vicisitudes del término. Es por ello que tal noción se entiende en distintos sentidos que

los demás ámbitos de la vida con un efecto vivificador. No sirve a ningún fin, pues ella misma es el fin. Tiene eso en común con el arte, tal como lo entienden los románticos. En consecuencia éstos podían referir el ‘sentido y gusto por lo infinito’ también a la pasión por el arte.” (Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, México, 2011, p. 132).

¹⁵⁸ “Images suggesting further meanings and associations in ways that go beyond the fairly simple identifications of metaphors and simile are often called symbols” (*Concise Dictionary of Literary Terms*, University Press, Oxford, 2004, s. v. IMAGERY).

¹⁵⁹ Cf. Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, 2ª. ed., Madrid, 1965; María Zambrano, *El hombre y lo divino*, FCE, 2ª. ed., 5ª. reimpr., México, 2005; Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, ed. facsimilar de la 1ª ed., México, 2006 [1956].

deben distinguirse claramente unos de otros. Existe una distinción básica que muchos críticos aconsejan no pasar por alto¹⁶⁰ y que consiste en las dos acepciones de ‘imagen’: en tanto representación mental y en tanto analogía, primer y segundo grados de la imagen, respectivamente, para los fines del presente estudio. En el primer grado, la imagen se entiende como una forma plástica o una sensación sensorial que involucra todos los sentidos (incluso más de los que se conocen normalmente)¹⁶¹. En el segundo grado, es la expresión figurada, el instrumento de la metáfora, el recurso de la analogía.

Pero ¿dónde está la imagen, exactamente, dentro de los términos implicados de la metáfora? Para dilucidar esta cuestión cabe partir del tenor, vehículo y fundamento establecidos por Richards¹⁶². El tenor se refiere al concepto, objeto o persona significada. Éste sería el término de partida de la traslación metafórica (primer término de comparación). El vehículo representa la imagen que carga con el peso de la comparación, a donde arriba la traslación (segundo término), mientras el fundamento vendría a ser el rasgo común entre los dos términos anteriores. Si se estableciera con el siguiente enunciado, “las piedras son plumas”, una implicación metafórica desde tal perspectiva, sus términos serían piedras=tenor, plumas=vehículo, la característica del peso aquí ironizada=el fundamento.

¹⁶⁰ “There is a particular certain danger of confusion between ‘image’ in the sense of ‘mental representation’ and ‘image’ in the sense of ‘figure of speech expressing some similarity or analogy’” (Stephen Ullman, *Language and Style*, Basil Blackwell, Oxford, 1966, p. 176); “A critique of the concept of the poetic image would probably begin by noting that it tends to blur a distinction that underlies a large tract of poetics, namely, the difference between literal and figurative language” (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. IMAGE).

¹⁶¹ “Psychologists have identified seven kinds of mental images: visual (sight, then brightness, clarity, color, and motion), auditory (hearing), olfactory (smell), gustatory (taste), tactile (touch, then temperature, texture), organic (awareness of heartbeat, pulse, breathing, digestion), and kinesthetic (awareness of muscle tension and movement)” (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. IMAGERY).

¹⁶² Vid. I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London, 1936.

La imagen de la implicación metafórica está representada por las plumas. Se entiende así que ésta es eminentemente la analogía¹⁶³.

La imagen es, pues, lo que se proyecta, segundo término de comparación a donde arriba la traslación metafórica. En ella recae y por ella se revela la gran capacidad intuitiva del poeta quien articula la fórmula mágica del “esto es aquello”. La imagen aparece ahí donde sólo había un término de comparación. Pero sería un error considerar que aquello que se tiene por imagen sólo se entendiera como el segundo término de comparación, sin repercutir en la totalidad de la implicación metafórica. Tenor y vehículo ya no tendrían por qué ser términos tan constreñidos, pues ambos constituyen la totalidad de la imagen¹⁶⁴. De allí su carácter inquietante y ambiguo que la hace mágica. La imagen es efectivamente ‘aquello’ proyectado por la traslación metafórica, pero también es ‘esto’ transformado ya por ese segundo término de comparación: “En algunas imágenes —precisamente las más altas— las piedras y las plumas siguen siendo lo que son: esto es esto y aquello es aquello; y al mismo tiempo, esto es aquello: las piedras son plumas, sin dejar de ser piedras”¹⁶⁵. De modo que la imagen originariamente se encuentra en el segundo término implicado en la metáfora (vehículo), pero al final termina comprendiendo al primer término.

Para los fines del presente estudio, se puede entender una imagen de primer grado, simplemente, como el primer término implicado: una imagen mental de cualquier sensación sensible de un objeto (las piedras). Una imagen de segundo grado ya se puede entender como el segundo término implicado: la analogía (las plumas). Pero la segunda imagen está

¹⁶³ “A device of language by virtue of which one thing is said (analogue) while something else is meant (subject), and either the analogue, the subject, or both may involve image —although most characteristically it is the analogue” (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s. v. IMAGERY).

¹⁶⁴ “Some critics have asserted that the fundamental subject or tenor of a figure is in reality the relationship itself and that therefore the analogy or vehicle includes the two things related” (*Loc. cit.*).

¹⁶⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 92.

constituida no solamente por la analogía, sino también por la imagen de primer grado transformada por aquella: las plumas que son piedras, que son plumas¹⁶⁶.

Cierto es que además, en la imagen, subyace una enorme voluntad de aprehensión de lo intuitivo. Imposible negar que en la misma hay un fondo de significado, que en varios casos descansa en estructuras antropológicas o en el imaginario. La imagen por excelencia es detentora de una poderosa fuerza de evocación. Mircea Eliade, desde la perspectiva antropológica, afirma: “La misión y el poder de las Imágenes es *hacer ver* todo cuanto permanece refractario al concepto”¹⁶⁷. Hay algo que la imagen, próxima al símbolo, alcanza a revelar de lo profundo y lo inaprehensible, aun con toda su ambigüedad inherente. Porque la imagen tiene sobre todo lo ambiguo del símbolo más que lo claro del concepto: “las Imágenes son *multivalentes* por su propia estructura”¹⁶⁸. El fondo de significado que subyace en la imagen nunca es claro, sino todo lo contrario: “Si el espíritu se vale de las Imágenes para aprehender la realidad última de las cosas, es precisamente porque esta realidad se manifiesta de un modo contradictorio”¹⁶⁹. En tal ambigüedad de la imagen radica justamente su riqueza y lo que podría entenderse como su reverberación de significados¹⁷⁰.

La cercanía de la imagen con el símbolo aparece ahí donde aquélla, a pesar de seguir basándose en la analogía, incluso la trasciende. El tercer grado de la imagen reúne a los dos anteriores. En primera instancia, supone una potenciación de la imagen de primer grado: una representación sensible viva y eficaz. Pero también incluye el sentido analógico

¹⁶⁶ Como se verá, esta distinción resulta bastante útil para el análisis de *El diablo en el ojo* de Gardea, puesto que define mediante estos términos puntos de partida para examinar la construcción de la imagen dentro de la deixis de la narración.

¹⁶⁷ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1992, p. 20.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁹ *Loc. cit.*

¹⁷⁰ “La Imagen en cuanto tal, en tanto que haz de significaciones, es lo que es verdad, y no una sola de sus significaciones o uno solo de sus numerosos planos de referencia” (*Loc. cit.*).

que adquiere esa misma representación, cuando ésta da cuenta de una visión de mundo. Este último grado de la imagen supone una de las tantas fuerzas que “proyectan al ser humano, condicionado históricamente, hacia un mundo espiritual infinitamente más rico que el mundo cerrado de su ‘momento histórico’”¹⁷¹. El ser humano cuenta por ello con una redimensión de su existencia y de su entorno, una conciencia de sí y de su posición con respecto a los otros seres.

Sin embargo, esta visión como tercer grado de la imagen no es fácil de extraer, pues depende de algo que está más allá de la implicación puntual del mecanismo metafórico. Tiene su origen, es cierto, en este último, pero constituye el conjunto de significados que encierra una obra en la totalidad de sus imágenes, las cuales suponen entonces una clave más o menos recurrente para penetrar en la visión de mundo de la obra¹⁷². No hay que pasar por alto que aunque la imagen no tiene ninguna sintaxis específica¹⁷³, sí conforma una unidad de significado que puede convivir con otras tantas, hasta llegar a formar incluso una metáfora hilada¹⁷⁴. El conjunto de la obra queda de este modo compuesto por una mirada de imágenes, cuya suma es significativa de la visión que se concibe en aquélla. Pero no se

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷² “A given poet’s preoccupation with certain settings, situations, and characters will be seen, when viewed in the perspective of his total achievement, to act as a symbolic key to his ultimate vision of life, just as his recurring metaphors, when systematically inspected, will do.” (Norman Friedman, “Imagery: From Sensation to Symbol”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12, 1, 1953, p. 31).

¹⁷³ “Nor does image have a syntactic dimension. It may be a word, a phrase, a clause, a sentence — even a whole poem” (Ray Frazer, art. cit., p. 149).

¹⁷⁴ Una de las tentativas para definir la metáfora hilada se debe a Riffaterre: “Ce qu’on appelle métaphore filée est en fait une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe —elles font partie de la même phrase ou d’une même structure narrative ou descriptive— et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d’un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série.” (Michael Riffaterre, “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, *Langue Française*, 3, 1969, p. 47). Vale tener muy en cuenta la metáfora hilada dada la dimensión narrativa que ésta puede adquirir, como se verá más adelante.

trata de una mera suma de las imágenes; es relevante la función que tienen en su conjunto.¹⁷⁵

El enclavamiento de las imágenes en el contexto de la obra resulta de trascendencia para objetivar esa noción tan peculiar que es la visión de la misma. Si la imagen deviene símbolo por su contexto¹⁷⁶, entonces es inevitable examinar su recurrencia y su relación con otras tantas imágenes, puesto que de ahí sería posible extraer la visión. Lo es más cuando se trata de una obra narrativa en la que el contexto de la imagen está dado por la deixis de la narración. La imagen en este caso está claramente ubicada en un espacio y un tiempo de la historia, una situación en especial, cualquiera que ésta sea, y proyectada desde la perspectiva, ya de un narrador, ya de los personajes. Dentro de tales factores, la visión extraída del conjunto de las imágenes de la obra no puede ser menos que significativa y trascendental. El tercer grado de la imagen reúne, de este modo, la totalidad de las imágenes de la obra y redondea el sentido de ésta en una visión.

2. CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN EN LA NARRATIVA MODERNA: PROUST Y LEZAMA

LIMA

La impronta de la imagen en la narración representa uno de los rasgos estilísticos más notorios de la narrativa moderna. Supone un recurso altamente expresivo, del cual los

¹⁷⁵ “We can therefore best discuss the *functioning* of a poem’s imagery without involving at any point the question of the sensations in our minds or in that of the poet” (Norman Friedman, art. cit., p. 32).

¹⁷⁶ Como observa Friedman en el segundo caso: “An image may become a symbol either by heredity or environment. That is to say, an image may achieve symbolic value either by virtue of its history, its relation to certain archetypical patterns appearing in myths and dreams, or by virtue of its context, its frequency of recurrence, and its relation to other images in the same work and to the author’s intentions” (*Loc. cit.*).

narradores se pueden servir para dotar sus relatos de peculiares sentidos¹⁷⁷. Pocos autores como Marcel Proust (*À la recherche du temps perdu*) y José Lezama Lima (*Paradiso y Oppiano Licario*) llevan tan lejos el empleo de la imagen en la narración. Por la concentrada distribución de imágenes y variedad de usos con que las trabajan en sus obras, éstas adquieren tal dimensión que conmueven la misma textura lingüística de las novelas. Cómo no hablar de la enorme flexibilidad de la imagen proustiana, que se extiende en periodos largos y meticulosos, y de la libre rienda verbal de asociaciones recónditas y festivas que aparecen con cada imagen que sale al paso del díptico novelístico de Lezama Lima.

Se trata de dos narradores para quienes la imagen es central. Para ambos, la imagen no sólo es relevante por su enclavamiento en el decurso narrativo, sino que lo es sobre todo por el rol que desempeña dentro de la narración. La imagen no funciona simplemente como mero ornato de la acción. Ella misma motiva y va delineando el curso de la historia que se cuenta, de modo que se convierte en principio constructor de la novela. Ambos casos constituyen sendas poéticas de la imagen.

En el ciclo de Proust las imágenes representan, sencillamente, un cúmulo abrumador. Aún más lo es contabilizar la variedad y modos en que aparecen en cada uno de sus siete tomos. Ullmann, por ejemplo, registra en el primero de ellos imágenes provenientes del campo médico, científico, artístico, zoológico y botánico, con distintos y particulares modos de representación en cada uno de estos casos¹⁷⁸. Tantas de ellas están trabajadas con tal detalle y cuidado que, dentro del conjunto de la novela, dan al lector la

¹⁷⁷ “In the field of vocabulary and grammar, a writer can choose only between a limited number of alternatives for the expression of the same idea. In the field of imagery, the choice is virtually unlimited and therefore far more revealing: a person, object or experience may be compared to anything that bears even the remotest resemblance to it” (Stephen Ullmann, *The Image in the Modern French Novel*, *op. cit.*, p. VII).

¹⁷⁸ *Vid.* “Chapter III. The metaphorical texture of a Proustian novel”, en Stephen Ullmann, *The Image in the Modern French Novel*, *op. cit.*, pp. 124-238.

impresión de hallarse situado ante las antiguas catedrales. Sin embargo, como en éstas, en que hay efigies, vitrales mejor ubicados que otros para el atónito visitante, en el ciclo de Proust hay unas cuantas imágenes que ocupan un lugar privilegiado y son determinantes como pocas del curso entero de la novela: el *sabor* de la legendaria magdalena remojada en el té de tila, la *vista* de las flores de un espino, de dos campanarios de Martinville, de tres árboles en el camino de Balbec, el *tanteo* del pavimento irregular en el patio del hotel de Guermantes, el *sonido* de una cuchara contra un plato, el *tacto* de una servilleta almidonada en la biblioteca del mismo hotel.

La impresionante totalidad de la novela de Proust podría sintetizarse como la búsqueda de la imagen poética en la vida del narrador y en la obra que éste aspira escribir, la cual ha de resultar ser, felizmente, la misma novela. En este sentido, tales imágenes aparecerían como la quintaesencia de esa búsqueda en que termina redondeada la totalidad de la obra. El narrador busca una imagen de belleza, vida y felicidad. Busca o espera encontrar, sobre todo, una imagen auténtica. Pero la relación del narrador con la imagen nunca es sencilla. Hay una serie de encuentros y desencuentros entre ambos que marcan las vicisitudes de la novela. Enmarcados por los días de infancia del narrador en Combray, por su descubrimiento y exploración del mundo del esnobismo, por su voluntad de escribir siempre aplazada, por acontecimientos de la Historia como el caso Dreyfus y la Gran Guerra, por la vida de reclusión con Albertina, sus encuentros y desencuentros con la imagen van dando la pauta de la historia.

Ese puñado de imágenes resulta esencial, puesto que en ellas está contenido el sentido argumental de la novela¹⁷⁹. El legendario pasaje de la magdalena no constituye

¹⁷⁹ “Proust ha hecho de esta experiencia mística un leitmotiv de su arte compositivo” (Samuel Beckett, *Proust*, trad. Juan de Sola, Tusquets, México, 2013, p. 40). Por ‘experiencia mística’ Beckett se

tanto el clímax de la historia, como apenas el punto de partida del largo itinerario del narrador en busca del tiempo perdido (la imagen). Este comienzo abre sobre todo con una pasmosa serie de interrogantes¹⁸⁰. A partir de entonces se ve planteado el conflicto medular de toda la obra, entre imágenes vívidas y el paso del tiempo, porque la naturaleza tornadiza de los seres humanos o la debilidad de los recuerdos las acaba borroneando. Los ulteriores encuentros con la imagen dan cuenta de toda la clase de problemáticas que surgen de tal inadecuación entre el sujeto contingente (el narrador) y el objeto ideal (la imagen). Entre ellas cabe contar las muchas decepciones de un sujeto marcado por la contingencia del tiempo, la diferencia de percepción o el debilitamiento de sus emociones. Sujeto que en un principio está imposibilitado para distinguir una imagen viva y auténtica¹⁸¹.

Sin embargo, incluso en el momento límite en que el narrador se sabe totalmente incapacitado para reconocer una imagen digna de fe, tiene lugar en la historia el milagro de la analogía y de la memoria involuntaria. Una irregularidad en el pavimento del hotel de

refiere a la evasión de la tiranía del tiempo, que ocurre con cada encuentro del narrador con lo que llama 'el fetiche' (la imagen).

¹⁸⁰ “Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? [...] ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? [...] Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es justamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que la sirva de nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su visión. [...] Y otra vez me pregunto: ¿Cuál puede ser ese desconocido estado que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad, y de su realidad junto a la que se desvanecen todas las restantes realidades? [...] Ya no siento nada, se ha parado, quizás descendiendo otra vez. Hay que volver a empezar una y diez veces, hay que inclinarse en su busca.” (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, t:1: *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Origen, México, 1983, pp. 52-54).

¹⁸¹ Quizá el caso más implacable de este desencuentro, en todo el ciclo, sea la vista de los tres árboles en el camino de Balbec: “Vi cómo se alejaban los árboles, agitando desesperadamente sus brazos, cual si me dijeran: 'Lo que tú no aprendas hoy de nosotros nunca lo podrás saber. Si nos dejas caer otra vez en el camino ese desde cuyo fondo queríamos izarlos a tu altura, toda una parte de ti mismo que nosotros te llevábamos volverá por siempre a la nada.' Y, en efecto, aunque más adelante encontré otra vez esa clase de placer y de inquietud que acababa de sentir, y una noche me entregué a él —tarde, sí, pero para siempre—, ello es que nunca supe lo que querían traerme esos árboles ni dónde los había visto. Y cuando el coche cambió de dirección, les volví la espalda y dejé de verlos, mientras que la señora de Villeparisis me preguntaba por qué estaba tan preocupado; me sentía tan triste como si acabara de morir a un amigo, de morir yo mismo, de renegar a un muerto o a un Dios.” (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, t:2: *A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Pedro Salinas, Alianza, 10ª. ed., Madrid, 1984, pp. 336-337).

Guermantes propone un nuevo y definitivo enigma al narrador¹⁸². Este renovado encuentro frontal con la imagen desencadena una explosión de evocaciones distintas, alejadas entre sí en espacio y tiempo¹⁸³. Es, sí, el pavimento de Guermantes, es el bautisterio de san Marco en Venecia, la magdalena, los árboles y otras imágenes. Pero también esta explosión en cadena opera el milagro de la analogía entre el tintineo de unas cucharas y el martilleo que el narrador escuchó de venida en el tren; y en otra analogía entre lo almidonado de la servilleta y una visión de azur: el océano verde y azul de Balbec. Tres goces en que se resuelve el misterio de la imagen, que redundan en el desenlace de la novela.

Pero este feliz encuentro no hace olvidar toda la problemática de la imagen que se atestiguó a lo largo de la obra. Tal problemática al final está dentro de lo más notable de *À la recherche...* El cúmulo incontable de imágenes de que consta la novela y su variedad de modos de representación constituye un claro indicador de la relevancia que la imagen ocupa no sólo en la narración sino en la manera en que ésta se desarrolla. Habida cuenta de la postura de Proust con respecto a la metáfora (“Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style”¹⁸⁴), es comprensible que el estilo de *À la recherche...*

¹⁸² “Cada vez que daba sólo materialmente este mismo paso, resultaba inútil; pero si, olvidando la fiesta de Guermantes, lograba revivir lo que había sentido al posar así los pies, de nuevo me rozaba la visión deslumbrante e indistinta, como diciéndome: ‘Cójeme al paso si eres capaz de ello y procura resolver el enigma de felicidad que te propongo.’” (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, t.7: *El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza, 7ª. ed., Madrid, 1984, p. 213).

¹⁸³ “La eternidad de la que Proust abre aspectos no es el tiempo ilimitado, sino el tiempo entrecruzado. Su verdadera participación lo es respecto de un decurso temporal en su figura más real, que está entrecruzada en el espacio, [...]. Es el mundo en estado de semejanza y en él dominan las ‘correspondencias’, que en primer lugar captó el romanticismo y más íntimamente Baudelaire, aunque ha sido Proust el único capaz de ponerlas de manifiesto en nuestra vida vivida.” (Walter Benjamin, “Una imagen de Proust”, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pról., trad. y notas Jesús Aguirre, Taurus, 2ª ed., Madrid, 1999, pp. 29-30).

¹⁸⁴ Marcel Proust *apud* Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*, *op. cit.*, p. 211.

hiciera de la metáfora el elemento básico de construcción de una obra que aspira a la esencia de lo real¹⁸⁵.

Todas las imágenes del arte narrativo de Proust están, pues, profundamente marcadas por ese sentido analógico de la metáfora, como si existiera una tensión en el narrador por encontrar en cada personaje, objeto o situación su esencia secreta. Ya sea ésta una epifanía o una caricatura, desde las principales imágenes (la magdalena, el pavimento y las cucharillas en el hotel de Guermantes) hasta las que se pierden dentro del ancho universo de caracteres proustianos. Su presencia es tal que, como se ha dicho, conmueven visiblemente el tejido lingüístico de la novela y toman parte también en el modo de narrar.

La intervención de la imagen, como parte del desarrollo narrativo de *À la recherche...* y no como un mero elemento ornamental, fue vista por Albert Henry, cuando al reconocer la complejidad de la metáfora hilada recuerda un pasaje del segundo tomo del ciclo en el que el narrador comienza a emprender una serie de paseos con Madame de Villeparisis cuando ve la imagen de un ‘arbóreo mozo’¹⁸⁶. Se trata del mismo pasaje que

¹⁸⁵ “La metáfora es la expresión privilegiada de una visión profunda, la que sobrepasa las apariencias para acceder a la esencia de las cosas” (Gérard Genette, “Proust palimpsesto”, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. N. Rosenfeld y M. C. Mata, Nagelkop, Córdoba, 1970, p. 45).

¹⁸⁶ Henry, al reparar en la capacidad de la metáfora hilada para evocar un paisaje intermitente o un personaje episódico, observó que la serie metafórica del pasaje arriba mencionado podía involucrarse en el nivel de conjunto de la obra al poseer una función estructural (*Vid.* Albert Henry, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971, pp. 136-137). El pasaje en cuestión es el siguiente: “Junto a los coches, delante del pórtico, en donde yo esperaba, estaba plantado, como un arbusto joven de rara especie, un botones que llamaba la atención visual tanto por la singular armonía de su encendido pelo como por su epidermis de planta. Dentro, en el *hall*, que correspondía al *narthex* o iglesia de los catecúmenos de las iglesias romanas, lugar donde tenían derecho a entrar las personas que no vivían en el hotel, había otros compañeros del *groom* exterior, que no trabajaban mucho más que el de afuera, pero que por lo menos ejecutaban algunos movimientos. Es muy probable que por la mañana ayudasen a la limpieza; pero por la tarde estaban allí solo como esos coristas que, aun cuando ya no sirven para nada, se quedan en escena para aumentar la comparsaría. [...] Pero el botones de afuera, tan rico de matices, de tan buen tallo y estatura, ese *groom* junto al cual me paseaba yo esperando que bajara la marquesa, manteníase inmóvil, inmovilidad que se teñía de cierta melancolía porque sus hermanos mayores habían abandonado el hotel para más brillantes destinos y él se sentía aislado en aquella tierra extraña. [...] Y como la señora de Villeparisis pertenecía a la vez a estas dos clases de gente, el arbóreo groom deducía que no tenía nada que esperar de la marquesa, y dejaba a su mayordomo y a su doncella que la instalaran en el coche, sin salir de su vegetal inmovilidad, soñando

Luz Aurora Pimentel analiza con detalle para destacar el aspecto narrativo de la metáfora hilada. Ahí aprecia una dimensión paranarrativa originada a partir de la imagen del mozo arborescente: “In the metaphoric description of the footman, a virtual paranarrative line is traced, coexisting with the main diegetic space and time co-ordinates”¹⁸⁷. En términos generales, esta dimensión paranarrativa es motivada por una serie de interacciones metafóricas (generalmente, una metáfora hilada) de varios tipos y en distintos niveles, que involucra todos los aspectos de la narración en términos del sentido y de los modos de representación del tiempo y espacio ficcionales¹⁸⁸. En el caso del ‘arbóreo mozo’, éste, cual fenómeno vegetal, adquiere realidad en la historia:

The metaphor is particularly striking, not only because it culminates and crystallizes the effect created by all the others, but because it grows out of the text: being both metaphor and textual reality, the threaded tree metaphor *institutes* the footman and *makes him arborize*. The footman continues to grow, treelike, at the end of the series of promenades, when the narrator redescribes him, playing once more on the vegetal-isotopy, and adding more details to the portrait of this rare plant¹⁸⁹.

La intervención de la imagen dentro del mecanismo de la narración pocas veces ha estado tan compenetrada. Proust abre con esta manera de trabajar la imagen perspectivas interesantes para la narración. Ello puede observarse desde el lugar central que la imagen ocupa argumentalmente dentro de toda la obra, hasta el minucioso rasgo descriptivo en que se revela por ejemplo en un personaje incidental. Aquí la imagen en Proust adquiere una sorprendente presencia en la ficción, a tal punto de que comienza a crear un decurso narrativo propio.

tristemente en la envidiable suerte de sus hermanos.” (Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, t:2: *A la sombra de las muchachas en flor*, pp. 321-322; los subrayados son míos).

¹⁸⁷ Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in À la recherche du temps perdu*, University Press, Toronto, 1990, p. 73.

¹⁸⁸ *Vid.* Luz Aurora Pimentel, “Preface”, *op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 72.

Por otro lado, la impronta de la imagen en la narrativa de Lezama Lima ocupa igualmente un lugar central. No podía ser de otro modo en un autor que fue formulando una teoría de la imagen compleja y sugerente a lo largo de toda su obra. Efectivamente, tanto su poesía como sus ensayos participan de la práctica y la reflexión en torno a la imagen, pero no es sino en el díptico novelístico de *Paradiso y Oppiano Licario*¹⁹⁰ donde se encuentra una concepción de la imagen tan desarrollada e, incluso, un recurso explicativo de su teoría¹⁹¹.

Aunque se trata de un díptico inconcluso y, por ende, es imposible saber cuál es el desenlace en que terminaría resuelto el sentido último de la imagen¹⁹² (como ocurre con Proust), *Paradiso y Oppiano Licario* brindan aún así suficiente material para verificar la importancia de la imagen en la narración.

Antes que nada, la imagen en Lezama Lima está concebida como un ente que se materializa por obra de la metáfora¹⁹³. La imagen tiene su origen en la “sustancia resistente” que aquella segrega¹⁹⁴. Hay algo de corpóreo y de carnalidad en la imagen; su

¹⁹⁰ Un díptico desde luego inacabado, ya que la repentina muerte de José Lezama Lima dejó trunca la segunda parte del mismo. Se sabe de un esquema en que se basó el autor para la redacción de esta segunda novela, la cual quedó con el nombre de *Oppiano Licario*: “Con este ‘Esbozo para el *Infierno*’ (pues así lo llamó su autor), la crítica ya cuenta con las pruebas necesarias para concluir que la muerte interrumpió su redacción y que *Oppiano Licario* es un fragmento” (Enrico Mario Santí, “*Oppiano Licario*: la poética del fragmento”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 19, 1982, p. 8).

¹⁹¹ “Paralelo al sistema poético comenzaron a surgir los capítulos del *Paradiso*. Era como su ilustración, su iluminación” (José Lezama Lima, “[Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*]”, *Paradiso*, Archivos, México, 1988, p. 711).

¹⁹² Si bien a lo largo de todo el díptico, y especialmente en *Oppiano Licario*, hay un hondo sentido teológico de la imagen (en tanto Resurrección, entendida más bien en una forma heterodoxa), no se puede concluir que, entendido así, éste sea el sentido final de la imagen en este díptico incompleto.

¹⁹³ “La relación entre la metáfora y la imagen se puede establecer con un caballo tan alado como nadante que persiste en una sustancia resistente que en definitiva podemos considerar como la imagen. La imagen es la realidad del mundo invisible. [...] Yo creo que la maravilla del poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora, que avanza creando infinitas conexiones, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*” (José Lezama Lima, “Suma de conversaciones”, *Lezama Lima*, Jorge Álvarez, [Buenos Aires], 1968, p. 28).

¹⁹⁴ El uso del término ‘segregar’ no supone ningún abuso de mi parte, sino todo lo contrario: la asistemática y escurridiza teoría de la imagen del propio Lezama acude al término segregar (“como el caracol segrega formas en espiral inmóvil”) para precisar la manera en que la imagen surge de la metáfora. La imagen

pulpa, como afirma Lezama. Ciertamente, la operación analógica de la metáfora o “su fuerza conectiva [...] avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía”¹⁹⁵. La imagen se constituye, entonces, de esta sustancia resistente, que va ocupando un lugar en el espacio, como en el tiempo¹⁹⁶.

Por consiguiente, la aparición de la imagen en la narrativa de Lezama Lima se asemeja, de entrada, a la segregación de una sustancia resistente. Se trata de una especie de *desprendimiento* por obra de la metáfora. Desprendimiento de un cuerpo nuevo, que ha sido segregado de otro cuerpo, que está en un tiempo y espacio específicos. La manera como ocurre tal desprendimiento tiene que ver, esencialmente, con la operación analógica que se puede dar con cualquier personaje o acontecimiento de la historia¹⁹⁷. De este modo, buena parte de los personajes lezamianos *desprenden* una fisonomía distinta (reyes georgianos, escitas, cualquier tipo y carácter legendario o exótico) y los hechos, hasta a veces los más nimios, *desprenden* un acto mítico o una dimensión ritual. En el primer caso, se puede referir el enfrentamiento entre los estudiantes de Upsalón y la caballería al comienzo del capítulo noveno de *Paradiso*, donde aparece un personaje que se comporta como si se tratara del dios Apolo. El personaje termina desprendiendo una imagen del dios griego, la cual alcanza durabilidad en la historia mientras sucede el enfrentamiento. En el segundo caso, se podría recordar el pasaje en el que Rialta y sus hijos juegan una especie de

viene a constituirse producto de una materia elaborada y despedida por la misma metáfora. Como se puede ver, el empleo de tal término orgánico (y nada mecánico) en la teoría de la imagen de Lezama da perfecta cuenta de todo un orden de valores, en el que conceptos como gestación y nacimiento ocupan un lugar primordial.

¹⁹⁵ José Lezama Lima, “Suma de conversaciones”, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁶ Hasta constituir la imagen misma un fluir en el tiempo: “No una sustancia resistente al tiempo, que concentra una energía para el tiempo, sino el mismo tiempo que se sabe que es una sustancia, el mismo tiempo que es capaz de sustantivarse en un cuerpo” (José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, *op. cit.*, p. 187).

¹⁹⁷ “Los personajes comenzaban a relacionarse como metáforas y las situaciones se comportaban como imágenes.” (José Lezama Lima, “[Apuntes para una conferencia sobre *Paradiso*]”, *op. cit.*, p. 711).

matatena (*Paradiso*, cap. VII). La situación, en apariencia trivial, adquiere la forma de un conjuro que vuelve al mundo de los vivos la presencia del difunto coronel.

En ambos casos, hay una penetración de la imagen en la historia. Algo que no estaba ahí, pero que se originó en ella. Se trata de una dimensión paranarrativa similar a la de Proust. Sin embargo, si en éste tal dimensión se presenta en algún episodio incidental, en Lezama tiene lugar con una constancia y radicalidad que a veces desconcierta. Quizás el pasaje más emblemático de ello sea el de la cantante de ópera que acaba transformada en manatí (*Paradiso*, cap. III). Por consiguiente, la dimensión paranarrativa no sólo es cuantitativamente mayor en Lezama, sino que también el tipo de interacción metafórica con que se construye resulta más compleja. Mientras en Proust tal dimensión gira en torno a un único símil (una sola unidad semántica en la que se teje la metáfora hilada), en Lezama hay toda suerte de símiles y alusiones intrincadas¹⁹⁸, que exigen una atenta interpretación (cuando no, investigación) del texto.

Tal multiplicidad metafórica delata otra de las cualidades de la imagen lezamiana: su carácter de posibilidad¹⁹⁹. La imagen es, en este sentido, una gestación. En el díptico esto se puede ver más claramente cuando la imagen encarna en la historia. Especialmente en el caso de los personajes, se trata de una encarnación de su imagen, que para Lezama significa su resurrección.

Los personajes de *Paradiso* y *Oppiano Licario* son seres que aspiran a habitar la imagen y, por consiguiente, a vivir en un mundo pleno de “gravitaciones”, para usar palabras del propio Lezama. Al hallarse bajo el influjo de la metáfora, la existencia de estos

¹⁹⁸ Vid. Benito Pelegrín, “Las vías del desvío en *Paradiso*. Retóricas de la oscuridad”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, Archivos, México, 1988, pp. 621-645.

¹⁹⁹ “Cuando profundizaba en las eras imaginarias [...] encontré la palabra *potens*, que según Plutarco representaba en el toscano sacerdotal el *si es posible*, la posibilidad infinita que después observamos en el *virgo potens* del catolicismo [...] y llegué a la conclusión de que esa posibilidad infinita es la que tiene que encarnar la imagen.” (José Lezama Lima, “Suma de conversaciones”, *op. cit.*, pp. 31-32).

personajes se encuentra atravesada por una trascendencia de su tiempo y de su espacio. De suerte que al tiempo sucesivo se suma una dimensión extra-temporal. Es lo que Lezama entiende por la vivencia oblicua que les permite a los personajes alcanzar la imagen.

Si la totalidad del ciclo proustiano se sintetiza como la búsqueda de la imagen en la vida del narrador, el díptico lezamaniano podría hacerlo como el deseo de sus personajes por habitar la imagen. No sólo el personaje central, José Cemí, sino el resto de personajes principales participan de esta aspiración²⁰⁰. Si bien José Cemí es el llamado para cumplir un destino de conocimiento por medio de la poesía, se trata de un destino compartido con otros personajes.

Habitar la imagen para los personajes de Lezama Lima significa, junto con experimentar la vivencia oblicua, acceder por medio de la poesía al conocimiento de la resurrección, entendida ésta desde una perspectiva más bien heterodoxa. Se trata, sin duda, del designio que está en la base del sistema poético y la teoría de la imagen de Lezama²⁰¹. Tan es así que no sería errado afirmar que en esta resurrección descansa el derrotero argumental de la novelística de Lezama, entendido como encarnación de la poesía y de la imagen en la Historia. De manera que los personajes de *Paradiso* y *Oppiano Licario* al aspirar a la resurrección buscan encarnar en una imagen reveladora de lo real. Una imagen

²⁰⁰ Ambas novelas siguen principalmente los pasos de José Cemí (*alter ego* del propio Lezama), pero no se centran sólo en éste, sino también en otros como en Fronesis, Oppiano Licario, Foción, o Ynaca Eco. También como *alter ego* del autor, éstos conforman con Cemí distintas triadas que los coloca en igual jerarquía que éste, lo cual se puede ver en la relevancia de la narración sobre los orígenes y entorno familiar de estos personajes. Cabe decir que en *Oppiano Licario* la historia sigue por igual las andanzas individuales de Fronesis y Cemí.

²⁰¹ “Fue entonces que adquirí el punto de vista que enfrente a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, levantando el concepto de la poesía que viene a establecer la causalidad prodigiosa del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De tal manera que si me pidiera que definiera la poesía, una coyuntura casi desesperada para mí, tendría que hacerlo en los términos de que es la imagen alcanzada por el hombre de la resurrección.” (José Lezama Lima, “Suma de conversaciones”, *op. cit.*, p. 32).

compuesta de esa sustancia resistente de la poesía que se contraponga a toda muerte y toda ficción del tiempo.

En varios episodios del díptico ocurren afortunados y determinantes encuentros con la imagen. Un encuentro determinante es el de la imagen encarnada de Licario después de muerto, que se le aparece a Cemí entre sueños (*Oppiano Licario*, cap. IV). Es así que los personajes desprenden una imagen que está más allá de su vida y de su muerte. Habitan el reino de la imagen.

Sin embargo, este desprendimiento de la imagen no es cosa sencilla. Implica que la imagen alcance esa consistencia resistente que le permita perdurar en el tiempo y penetrar en el espacio, para aparecer en el mundo visible como encarnación de lo real invisible (de acuerdo con la concepción neoplatónica-cristiana del sistema poético del autor de “Muerte de Narciso”). Esto contempla la idea de un tránsito hacia una cuidadosa conformación de la imagen, ya que conlleva sus riesgos: “es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o ente”²⁰². Si la imagen encuentra tal camino de vicisitudes hacia su conformación, es porque la metáfora que la construye está operando en la infinita posibilidad para dirigirla a su destino. Todo está en tensión de encarnar, en vistas a la resurrección.

Por último, el modo en que las imágenes de *Paradiso* y *Oppiano Licario* participan del mecanismo de la narración está dado fundamentalmente por la lógica no causal que siguen los acontecimientos de la historia. Éstos más bien aparecen mediados por la lógica que impone la imagen, que es la misma de la metáfora y la coincidencia. Esto llena visiblemente la narración de interrupciones, saltos, digresiones, de hechos inesperados, cuya pauta va siendo marcada por la dinámica propia de la imagen.

²⁰²José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, *op. cit.*, p. 161.

Como se puede ver, la impronta de la imagen no sólo es profusa en Lezama Lima, como en Proust, sino que igualmente constituye un elemento estructurador de su obra. La manera como tanto uno y otro autor trabajan la imagen en sus obras abre perspectivas de análisis y orienta el trabajo que se propone aquí de las novelas de Jesús Gardea. Es claro que se trata de visiones distintas en cada caso, pero también es cierto que hay un trabajo con la imagen en estos autores que ayudará a entender lo que Gardea está haciendo en sus novelas. El procedimiento estilístico de la narración metafórica (Proust), como se verá, resulta capital en el propio estilo de Gardea, mientras también lo es la concepción de la imagen como un cuerpo constituido de una sustancia resistente que penetra en la historia y busca la resurrección (Lezama Lima). La narrativa de Gardea también supone una poética de la imagen que vale la pena analizar.

CAPÍTULO III:

TRANSFIGURACIÓN DE LA IMAGEN

EN EL DIABLO EN EL OJO

A) LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

El diablo en el ojo es la última novela que Jesús Gardea ambienta en Placeres. No se trata de que Gardea cierre con ella una etapa de su narrativa. La novela siguiente, *El agua de las esferas*, aunque no hace más mención de este pueblo imaginario, todavía se desenvuelve en un ambiente similar y relata igualmente una historia con un trasfondo de violencia. Si con algo hubiera que caracterizar *El diablo en el ojo* dentro de la obra de su autor, sería que en ella se concentran una serie de elementos constitutivos de su narrativa, que habían ido apareciendo en diversos cuentos y novelas, aparte de una voluntad estilística mayor. Confluyen en *El diablo en el ojo* el ambiente de Placeres en la mitad del llano —que es como decir de un limbo donde el tiempo parece haberse detenido—, las viejas rencillas, la sociedad de hombres rijosos y solos, de trato parco, y la violencia contenida e inminente junto con la aparente coexistencia de los vivos con los muertos. Asimismo es central la percepción de la luz y la intensificación de las demás sensaciones sensoriales. La novela incorpora a la historia de un ajuste de cuentas, tan característica de Gardea, la apertura hacia una dimensión metafísica tangible en esa presencia de los muertos —pero también, como se verá, en un orden superior de luz—, como antes no se había dado en su narrativa.

Especialmente significativa es la sensación de la luz y su contraste con la oscuridad que marca toda la historia, y que en el fondo expresa una lucha entre las tinieblas y la luz que apunta al conflicto medular de la obra. De suerte que pareciera que los hechos se relatan a partir de ciertas modulaciones de la luz: sensación e impresiones que gravitan alrededor de un objeto o de un personaje. Sustancia espejeante de seres y formas, desde los cuales el narrador va hilvanando la historia, cuyo argumento en ningún momento es claro. Por ejemplo, la identidad del narrador se verifica hasta el capítulo XV en la figura de un

hombre tuerto, es decir, hasta el antepenúltimo capítulo de la novela, aunque desde el inicio se alude al mismo como el ‘ojo’. En líneas generales, este narrador busca vengarse de Borja, quien, además de haberle sacado un ojo, ha cometido otras atrocidades que se van conociendo en el transcurso de la novela. El narrador, identificado como el ‘ojo’²⁰³, teje la historia de esta venganza con episodios que dan cuenta de la brutalidad de Borja y su gente, y de su propia iniciativa para lograr eliminarlo, cuando busca el consentimiento de uno de los amigos de Borja y de sus seguidores. Pero la trama nunca es tan nítida; hay que ir adivinando. Al contrario, se trata de una serie de hechos que van tomando forma a partir de un ejercicio narrativo de asociaciones, intuiciones, casi presentimientos, en el que la sensación de la luz es trascendental. Tampoco sería exacto decir que sólo es la historia de una venganza. En un primer plano se observa esa apreciación determinante de la luz y su contraparte de oscuridad, su claroscuro, así como una serie de imágenes poéticas desde las que la percepción del narrador en tanto ojo termina configurando la historia.

La voz narrativa fluctúa desde una primera persona hasta una tercera. Como primera persona, se entiende claramente que se trata del narrador tuerto, el ‘ojo’, pero cuando se narra en tercera persona ya no está tan claro. Hay algunos indicios de que se trata del mismo ‘ojo’, quien, de acuerdo con la historia, adquiere una presencia ubicua. El ‘ojo’ narra, a veces, acontecimientos desde el exterior como, por ejemplo, cuando relata la reunión del grupo de Borja y cómo éste hiere a Meneses (cap. III). En esos casos, el ‘ojo’ está presente para narrar lo que ve, pero su presencia es extraña, pues el mismo no es enteramente visible para los demás. Se juega con la coexistencia con un mundo espectral para dar cuenta de esta ambivalencia del narrador entre una voz en primera y tercera

²⁰³ Nos referiremos en lo que sigue, indistintamente, al narrador o al ‘ojo’, como se le llama en la novela.

personas. La figura del 'ojo' en tanto narrador es fundamental. De ahí que la imagen de un tuerto ilustre la portada del libro: un retrato lúgubre de colores fríos y trazos gruesos.

Pero el narrador no está fuera de los acontecimientos que relata, ya narre en una primera o tercera personas, sino que participa activamente en la historia. Cuenta la historia de *su* venganza, en la que va descubriendo las condiciones del mundo que habita. Al paso de la novela, se revela la singularidad de Placeres y empiezan a tomar sentido algunos hechos, en apariencia aislados, de ese mundo. El narrador se encuentra con una serie de escenarios y personajes en donde radica la clave de su venganza: un cajón que intenta abrir en la oscuridad y en el que guarda un arma (cap. I); el ataque de Borja y su gente a Boscán, en el que se muestra toda la brutalidad de la que es capaz el 'diablo' (caps. II y IV); la mencionada agresión de Borja a Meneses que a la larga hará que sus parciales le den la espalda y lo dejen solo; los encuentros de la antigua tropilla de Borja con Ontiveros para tratar de enemistarlo con el 'diablo' y evitar que lo ayude (caps. IX, X, XI, XIII, XIV) o las sucesivas entrevistas del 'ojo' con Ontiveros para convencerlo de consentir sus planes de desagravio (caps. V, VII, IX, XV). Son sucesos que se tejen con el paso de las estaciones e incluso de los años, pero al final el narrador pierde toda noción del tiempo al hablar de su mundo, a tal punto de que parece que las rencillas, la violencia y el predominio del mal son un asunto inmemorial en la historia. A esta dimensión característica del tiempo se suma la del espacio de Placeres. La ubicación de este pueblo en medio del llano incommovible habla también de cierto vacío existencial. Los personajes están solos en ese mundo donde no pasan cosas más trascendentes que las tolvaneras de marzo o los grillos que cantan al anochecer, y en el que pesa no obstante el clima soterrado de violencia.

La soledad de los personajes es sumamente significativa porque no aparece ni una sola mujer en toda la novela. Es una ausencia efectiva pero también simbólica, puesto que

el llano ahoga toda presencia de fecundidad como el agua, las plantas o las mujeres. La esterilidad se añade a la degradación de un mundo donde predomina el mal. En su soledad, a los hombres no les queda más que bregar entre sí e idear negocios absurdos como el de las flores de papel, con cuyas ganancias Borja, supuestamente, soborna a Ontiveros para que lo deje cometer todas sus tropelías.

En ese contexto tiene lugar la transfiguración de la imagen. Hay que ver el comportamiento tan peculiar de la imagen en esta novela en relación con su mundo. A la vez que es parte de este mundo, representa una reacción ante el mismo, como se verá más adelante. Por ahora basta señalar que el ‘ojo’ en tanto narrador se convierte en el testigo primordial de la transfiguración y que, como tal, entrará en un delirante juego imaginativo, que será uno de los elementos centrales en el mundo de la novela.

Pero todo lo que sucede en la novela se va sabiendo poco a poco. La novela comienza de manera enigmática con la figura de una chapa y una llave doradas en medio de la oscuridad. El narrador, con la llave en una mano y con un cerillo acabado de consumir en la otra, aparece sumido en la penumbra, sin que se sepa bien qué es esa llave y qué es lo que guarda la chapa. Se advierte un contraste de luz y sombra desde este primer momento, como también un ritmo sintáctico particular y un par de analogías:

La chapa, de laminilla ovalada, dorada como la llave. Por su ojo negro absorbió casi toda la luz. Se resentía la laminita, se doblaba, atraída por el oscuro como por un remolino²⁰⁴.

El ritmo comienza por estar visiblemente marcado por la pausa de las comas y por la manera en que esa pausa alterna con la fluidez de la siguiente oración, para después volver

²⁰⁴ Jesús Gardea, *El diablo en el ojo*, Leega Literaria, México, 1989, p. 5; en adelante la paginación irá entre paréntesis en el texto. (Edición algo descuidada, pero única publicada en vida del autor. Contiene varias erratas y desatiende especialmente la puntuación, que llega a ser tan determinante en Gardea.)

al ritmo de las comas. La pausa, en el primer caso, además de incidir en el ritmo también llega a incidir en el sentido, pues supone una elipsis con la omisión de un verbo “ser/estar”: la chapa [es] dorada como la llave. El comienzo de la novela, con esta analogía, brinda una idea del modo en que se desarrollará a lo largo de sus páginas. Tan sólo una línea abajo, otra analogía se establece entre el ojo de la chapa y un remolino, cuyas oscuridades a la vez atraen y amenazan. Aquí también está presente la elipsis en el primer término de comparación (el [ojo] oscuro), para sustantivar esa peculiar cualidad del ojo de la cerradura. Igualmente, el ritmo del comienzo da cuenta de la clase de alternancias y variaciones, entre la pausa y la fluidez de la frase, que marcarán el resto de la novela.

Se observa en este inicio de *El diablo en el ojo* una serie de procedimientos como la elipsis, el símil y una incipiente dislocación de la sintaxis, advertida mediante el uso relevante de la coma. La novela se desenvuelve mediante la combinación de estos procedimientos hasta llegar, en ciertos momentos, a intensificarlos. De modo que a la par de los símiles y esa incipiente dislocación sintáctica, aparecen metáforas en forma y un hipérbato cabalmente construido. La elipsis llega a tener un papel determinante en la constitución de esas metáforas, al elidir muchas veces el comparativo con el que formalmente supondrían un símil: A es *como* B > A es B²⁰⁵. Por un lado, también la elipsis tiene mucho que ver con la manera en que es dislocada la sintaxis, pues la falta de nexos y verbos copulativos permite dar autonomía a los elementos de la oración, que así no están obligados a ocupar una posición determinada, sino que pueden constituir una estructura oracional más flexible. Por otro lado, al anular en ocasiones toda clase de nexos además de

²⁰⁵ “La diferencia [entre símil y metáfora] es esencialmente la que hay entre imagen explícita e implícita, o, como dijo Paul Éluard en una ocasión, entre la ‘imagen por analogía’ (A es como B) y la ‘imagen por identificación’ (A es B)” (Stephen Ullmann, *Lenguaje y estilo*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 113). Como queda claro, la distinción entre símil y metáfora es puramente formal. Se respeta aquí la distinción para apreciar la materialidad lingüística de la prosa de Gardea, pero sin dejar de lado que ambas figuras tienen su origen en el mismo ejercicio de analogía.

eludir el comparativo, la elipsis crea un estilo que tiende más hacia la aglutinación de imágenes que a dar cuenta de una acción²⁰⁶.

Hay, por lo tanto, un desenvolvimiento de la narración que por oleadas acrecienta y decrece esa combinación de procedimientos. En el nivel en que la expresión resulta más fluida, presenta cláusulas sin gran complicación sintáctica, con sólo algunos símiles, una que otra metáfora, mientras que en el nivel más denso, estilísticamente hablando, concentra metáforas y símiles a un ritmo interrumpido por comas o hipérbatos y bajo una expresión elíptica que no permite saber exactamente lo que está ocurriendo. La dificultad mayor, por consiguiente, estriba en esa condensación del lenguaje y en esa supuesta indeterminación. El uso que Gardea hace del lenguaje literario plantea una narración sumamente concentrada y misteriosa, que avanza por tropiezos, que tantea y obliga a detenerse.

La complejidad textual de la novela dice mucho acerca del proceso creativo mismo del escritor, quien comienza a concebir su obra a partir de una imagen y un ritmo particulares. Es como si el lenguaje brotara poco a poco de la oscuridad y fuera adquiriendo la forma y los contornos que una imagen persistente va develando al escritor, algo que ya se comentó al reflexionar sobre la concepción de escritura del autor²⁰⁷.

Al intentar un acercamiento a una textura lingüística semejante, resulta necesario hacerlo desde la inmanencia del lenguaje. Es por eso que se propone un análisis de tres fragmentos significativos de la novela, análisis que se efectúa mediante un seguimiento minucioso de las imágenes. La elección de los pasajes —al inicio, mitad y final de la novela— obedece sobre todo a que presentan una combinación mayor de procedimientos y a que hay una clara simetría entre los tres: en cuanto a que tiene lugar en ellos el fin de la

²⁰⁶ Como se verá más adelante, por medio de esta aglutinación de imágenes la novela abre un cauce peculiar a la acción narrativa.

²⁰⁷ *Vid.* Cap. I, pp. 32 ss.

noche y el comienzo del amanecer: la hora oportuna del claroscuro. El seguimiento de la imagen busca aclarar la manera peculiar en que aparece como transfiguración, y cómo tal metamorfosis puede originar la acción narrativa.

Se trata de una aproximación a la novela que evita lo más posible dar pasos en falso. El trabajo tan prolijo con el lenguaje llevado a cabo por Jesús Gardea desmerecería si la lectura crítica no se detuviera a apreciar la fuente de sentidos manados desde esa mencionada condensación verbal. Este análisis trasciende lo inmanente en el inciso B para intentar una comprensión mayor de la obra al articular la imagen en el contexto mayor de la novela y tratar con ello de esclarecer la visión de conjunto.

1. “UN REINO DE ANIMALES NOCTURNOS”: LA LLAVE

El comienzo de la novela con la imagen de la chapa y la llave en medio de la oscuridad semeja un *close up* inquietante. Tal técnica cinematográfica procura un efecto visual como de cámara lenta que crea cierto *suspense*, una sensación que se mantiene a lo largo de la historia. Una vez que el narrador ha dado con la analogía de la chapa y la llave, prosigue el relato y a partir de allí empieza un desarrollo imaginativo en el que la llave adquiere la apariencia de un objeto vivo: “Por el calor ganado a costa de mi cuerpo y del va y viene de mi pulso, la llave estaba cambiando. Entraba a un reino de animales nocturnos” (6). Aquí ya no se trata de la mera figura de la llave, sino de una imagen más compleja. La llave trasciende el nivel de la simple apariencia para constituir, con la analogía, una viva representación producto de la visión imaginativa del narrador²⁰⁸. Pero esta representación

²⁰⁸ Imagen entendida como figura del lenguaje que expresa una analogía (como se verá posteriormente, una serie de analogías), por cuyo valor constituye una visión poética. En adelante, cuando se

intuitiva tiene la particularidad de que se construye de sucesivas transformaciones de la imagen, de transfiguraciones. Otras figuras de su entorno se integran en esa transformación y constituyen en conjunto una visión poética más compleja. La imaginación del narrador no parece conocer límites y llega a volverse problemática al confrontarse con su propia realidad, como se verá más adelante. Se vuelve tan vívida la representación imaginaria que parece real y, más aun, parece incidir en la propia realidad de la historia.

La imagen de la llave con sus transfiguraciones ocupa buena parte del primer capítulo de la novela. El narrador imagina sucesivas transformaciones de la llave y de los objetos a su alrededor, las cuales se expresan mediante una serie de analogías, en las que la llave es un arado que abre primero un surco en la madera del cajón con chapa, luego ese surco adquiere la figura de un bucle y un resorte encendidos. Más adelante, la madera semeja planchas de una estufa y después las motas de polvo que desprende la fricción de la llave sobre la madera se parecen a unos panecitos que se tuestan sobre esa estufa. Finalmente, el olor de sus llamas son vapores de ácido para el olfato del narrador.

Argumentalmente no es sino en estas analogías (metáforas o símiles) en donde recae la narración, de manera que la imagen de la llave viene a constituir en principio lo que L. A. Pimentel nombra una narración metafórica²⁰⁹. En Gardea, ésta tiene la particularidad de que toda la serie de analogías, detonada por la imagen primera, no se enlaza precisamente con una sola unidad semántica, aunque el ámbito del fuego y sus múltiples ramificaciones predomine desde un principio. Más bien lo que enlaza a cada una de estas analogías es el desenvolvimiento de su acción, mediante la que experimentan una constante

emplea el término imagen, se lo hace considerándola como tal. Los términos figura o analogía se emplean para designar grados menores —la analogía especialmente— de la imagen. *Vid.* Cap. II, pp. 91 ss.

²⁰⁹ “A virtual narrative line, resulting from metaphorical interactions of various kinds on different levels, and affecting all aspects of narrative in terms of both meaning and modes of representation of fictional time and space” (*Cf.* Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. X). *Vid.* Cap. II, pp. 99 s.

transfiguración en imágenes nuevas. La imagen en Gardea suele estar unida a una acción, de modo que, como se ha visto, la llave es un arado que abre un surco en la madera del cajón, y ese surco, que apareció *por la acción de raspar la madera con la llave*, se transforma en un bucle y un resorte encendido, etcétera. Al relatar esta serie de transfiguraciones, el narrador terminará dando cuenta de lo que ocurre en la historia²¹⁰. Por otra parte, Gardea construye un escenario misterioso donde se pone en juego una progresión metafórica e imaginaria a partir de la llave y la chapa.

Así es como la imagen inicial, que establece una analogía con el arado, da cuenta de la acción que lleva a cabo el narrador en esos momentos: raspar el cajón de madera. La consecuencia de esta acción, en que se extienden las metáforas implícitas llave-arado y cajón-campo: “No paraba yo de labrar” (7), produce la siguiente metáfora: “La ponía a garabatear, a que hiciera del *surco un bucle*”²¹¹. Ahora la narración se desarrolla a través de esta analogía, no sin antes integrar un par de metáforas más dentro del mismo orden y apelando a la imaginación cada vez mayor del ‘ojo’: “Imaginaba mi ojo al *rizado*. En otra noche que no fuera la del animal nocturno, *el rizado, resorte* hecho de incandescencias, derritiendo en su luz el aire oscuro”. La imaginación del narrador comienza a cobrar mayor relieve a partir de este momento. A partir de una simple acción como la de raspar la madera del cajón, el ‘ojo’ llega a imaginar que el rayón producido genera una luz considerable. Pero aunque pareciera que la luz consume la oscuridad a su alrededor, no es más que un chispazo aislado en medio de la insondable noche que envuelve al narrador. Será hasta el

²¹⁰ Es claro que se manejan términos como argumento o acción, términos tradicionales y poco adecuados al fin para tratar de describir y analizar una narrativa poco convencional. Sin embargo, aquí se emplean como puntos de referencia para llevar a cabo un análisis más cuidadoso.

²¹¹ El subrayado es mío a fin de resaltar en lo posible los términos implicados. En todas las citas de la novela que siguen las cursivas son mías.

final de la novela, después de una serie de circunstancias y con un sentido simbólico, que la luz efectivamente logre “derretir” la oscuridad del ambiente.

De manera que la serie analógica (surco-bucle-rizado-resorte), que la llave ha motivado, origina la siguiente metáfora de la madera del cajón: “Entonces, el bucle a fuego, contenido por *paredes* que hervían, *planchas de una estufa*”. Instalada ahora la narración en la analogía entre las paredes del cajón de madera y las planchas, se configura una metáfora producto de aquélla: “*Panecitos*, se tostaban *las motas de polvo*”. La imaginación del narrador se ha precipitado a tal punto, que no sólo concibe un término de comparación con las migajas de polvo en la imagen de unos panecitos, sino que la apariencia de éstos adquiere cuerpo y aroma en la historia. El narrador aprecia la analogía sugerente de los panecitos: “Aspiraba yo su olor y el de las invisibles llamas”. Hay que mencionar que prácticamente de la nada el narrador ha llegado a esta analogía. Se entiende que han sido las llamas imaginarias producidas con el raspar de la llave en la madera, las que le han hecho ver las motas de polvo como panecitos, estimulando considerablemente su olor. ¿A qué viene esta experiencia placentera? Ese juego desbordante con su imaginación, ¿no será en el fondo una tentativa para evadir un ambiente poco propicio? En este sentido, bien cabría entender el ámbito de las analogías (el fuego) en absoluta concordancia con el ambiente de penumbra en el que el narrador intenta hacer algo de luz. ¿Qué supone este fuego que el narrador se afana en producir al raspar la llave con la madera del cajón? En el fondo de esta imagen late la intención de iluminar la oscuridad del ambiente, pero no sólo: hay también una alusión sexual, una suerte de “frotamiento” que busca inflamar un objeto de deseo ausente, como se irá viendo²¹². Se puede conjeturar hacia dónde se encamina el

²¹² Como explica Gaston Bachelard, y con ello intenta una explicación psicoanalítica en torno al descubrimiento del fuego por los primitivos, “es preciso reconocer que el frotamiento es una experiencia

juego imaginario del narrador: hay un solaz de por medio que subrepticamente, más adelante, aludirá a un fantasma sexual, anunciado desde el inicio por los “amores” (5) de la madera con el fuego y con la alusión final a la mano como “mujer en unas bodas” (129)²¹³.

Sin embargo, la sensación placentera de inmediato se ve frustrada: “La punta [de la llave], luego, destruía el más denso de los dos olores; desmoronaba los panecitos, mezclaba el carbón de sus migas al resto del polvo. La muerte de uno de los olores, fortaleza, hasta el colmo, del otro. Como *vapores de un ácido*, me estaba quemando *el tufo* la nariz”. El narrador pasa de percibir el olor agradable de los panecitos al de sufrir el de las llamas, ya como “ácido” o azufre. Es significativo que sea todo lo contrario a la sensación agradable que el narrador esperaba encontrar, pues el fuego es una imagen ambivalente. Lo mismo implica la cocción de unos panes, que un “fuego sexualizado”, como diría Bachelard²¹⁴, o también el azufre que evoca el infierno, el mal y lo demoníaco en consonancia con la atmósfera de la novela. De ahí que el narrador detenga su curso imaginativo —“Había que enfriar el corazón del fuego [la llave]. El peligro de una caldera embravecida, el de las llamas sin rienda”—, para guardar cierta cautela ante los riesgos que pudiera acarrear la aparición de llamas y ácidos, en que se ha convertido la transfiguración de la llave por obra de su imaginación. La transfiguración parece revelar aspectos perniciosos, cuando se supone que brindaría todo lo contrario. Pero la ambigüedad del fuego no se limita a este

fuertemente sexualizada”, y agrega: “será fácil convencerse de que el ensayo *objetivo* de producir fuego mediante el frotamiento es sugerido por experiencias perfectamente íntimas” (Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966, p. 43; el énfasis es del autor). De modo que en la imagen del fuego se encuentra tal raíz objetiva, que en el texto de Gardea es manifiesta, aunque marcada por la evocación de una presencia fantasmática, como se verá más adelante.

²¹³ El fantasma sexual o presencia fantasmática alude a un objeto imaginario que, de acuerdo con Freud, es una formación de deseo creada por el ser introvertido, quien se aparta de la realidad y se vuelve, en cambio, hacia esa vida fantasmática. Cf. *Diccionario de psicoanálisis*, s. v. INTROVERSIÓN. No es casual que el narrador de la novela represente, por cierto, un ser introvertido. Por otro parte, conviene señalar que para precisar este fantasma sexual —objeto de deseo ausente— entre el fantasma y la fantasmagoría, se hablará de ‘presencia fantasmática’ o bien construcción, realidad escenario, proyección, visión fantasmáticas.

²¹⁴ Cf. Gaston Bachelard, “Capítulo 4. El fuego sexualizado”, *op. cit.*, pp. 75-100.

rango de cocción, sexualidad e infierno, sino que posee incluso otro valor más que será decisivo: el fuego purificador. El final de la novela establecerá una simetría con las páginas iniciales, al oponerle esta cualidad del fuego.

Hasta ahora no se ha reparado lo suficiente en el sentido que cobra la oscuridad en el inicio del texto, por centrar la atención en la transfiguración de la llave y la franca voluntad imaginativa del narrador. En un primer nivel, hay una oscuridad textual que se constata en la concentración de procedimientos ya aludidos (elipsis, símil, dislocación sintáctica). En un segundo nivel, la penumbra en que se encuentra el narrador es el punto de partida de lo que ocurre en la historia; y curiosamente, como trasfondo de la acción, se convierte en un indicador del mundo de la novela, nunca explícito, ni expresado mediante la convencional descripción de un ambiente: se tiene que inferir a partir de la concatenación de imágenes. Resulta paradójico que una oscuridad semejante exprese tan claramente las circunstancias de ese mundo, tal como se vislumbra en el comienzo de la novela, pues habla de la sensación de encierro y ofuscamiento en que se halla el narrador. De ahí la concentración excesiva en las sensaciones sensoriales que sugieren que el narrador va como ciego por el mundo. De modo que la penumbra intensifica las sensaciones por las que el tacto, el olor, el oído y la vista de claroscuros se convierten en los hilos delgados por los que el narrador sobrenada tal oscuridad.

Pero un ruido proveniente de afuera amplía el marco inicial restringido de sensaciones; se trata de la coincidencia entre dos sonidos, una asociación que hace avanzar el relato: “Descansando del juego, este pensamiento tuve. Y el que le seguía: nunca oí las llamas. Y menos aún, en el trasfondo de las cosas de esa noche, el otro ruidito, el de la planta de Boscán” (7). En este momento, el narrador deja de ocuparse de la llave para centrar su atención en algo que está pasando afuera.

Mediante una prosa igualmente contenida, aunque con menos analogías, el narrador relata haber reconocido un ruido potente, furioso, febril, que parece provenir de una planta de luz que su propietario, un tal Boscán, está forzando. Con su estilo elíptico, relata: “Tal vez Boscán mismo, causa del encabritamiento. Con acelerar el motorcito, Boscán podía producirlo” (8). El narrador piensa en los motivos que incitan a Boscán a forzar el motor: “Si yo pensaba en la luz anémica de la ristra de focos del tejaván, razonable la decisión. Solo, en lo más hondo de esta noche, debió sentir necesidad de más luz. De que los foquitos, transfigurados, rabiaran como soles de un espléndido mediodía de agosto”.

Más adelante, el narrador, mientras espera que se entibie el calor de la llave, habla del desquiciamiento del sueño de los habitantes de Placeres: “Recio por el aire de todos, como viento joven, [el intenso ruido] iba a provocarle problemas, columbraba yo, a Boscán. Del sueño en los dormidos en Placeres, no quedaría, antes del amanecer, nada”. El narrador parece entonces anticipar las consecuencias de ese desquiciamiento y da cuenta, en una especie de prolepsis, de lo que pasaría después, como si se tratase de un presentimiento: “Un montón de desvelados, y luego, saliendo de ahí, los de la venganza. Su sueño roto, quiénes, a cuestras, me imaginaba. Recordé a Borja”.

Es llamativo que la primera idea que se le ocurre al narrador es la de una venganza, como si en medio de esa oscuridad argumental encontrara el hilo de la historia, y que recuerde posteriormente el nombre de Borja; no menos, también, que el narrador apele a su imaginación para figurárselo. ¿Acaso el narrador imagina los hechos o ha sido testigo de la historia que relata? Pareciera que la historia que se va a contar oscila entre estas dos posiciones. La oscuridad que permea el ambiente de la novela y el estilo elíptico propio de la narración coadyuvan a crear esa sensación imprecisa, pues, como ocurre en este pasaje y

en el resto de la novela, de los hechos que se relatan no se dan más que indicios e impresiones.

Entre imaginación y testimonio habría que identificar el ejercicio narrativo del ‘ojo’. Una planta de luz, Boscán, Borja, la venganza: sólo se cuenta por el momento con estos elementos para saber qué clase de historia el narrador está tratando de contar: señales que han aparecido dentro de la misma dinámica analógica e imaginativa de su narración. Valga recordar que es la coincidencia de ruidos la que abre en el relato un paréntesis con acontecimientos externos. No se trata solamente de un mundo marcado por la penumbra, sino que en el día sigue estándolo, dada la luz apabullante que ciega. Un mundo también marcado por el desasosiego, la angustia en que viven los personajes y la violencia a flor de piel, inevitable, que parece mediar sus relaciones. Una vida asfixiante que no les permite vislumbrar una salida, como la de hacerse más luz (Boscán) o deleitarse en el aroma de unos panes (el narrador). En ambos casos, tal intento de evadirse, por igual desesperado, refleja la tribulación que provoca en los personajes. Lo que evidencia tal intento es finalmente la imposibilidad de una sensación más gratificante: en el primer caso, el de Boscán, el forzamiento de la planta de luz acarrea una venganza, como se verá más adelante, de parte de Borja y su gente. En el segundo, el desmoronamiento de los panecitos, una visión inicialmente gratificante en la imaginación del narrador, y la posterior disipación de su aroma hablan del impedimento para que encarne esa visión placentera. Lo único que podría florecer con toda naturalidad son las imágenes ácidas y sulfurosas que parecieran provenir, como se dijo, de algún infierno.

Posteriormente, en el primer capítulo, el narrador ya no se refiere a lo que pasa afuera o a los nombres de Borja y Boscán, y prosigue con el curso de su imaginación hasta el final: “Pero la llave estaba lista. Había que volver al juego; terminarlo” (8). Como se ha

insinuado, parece haber una connotación sexual detrás de la manipulación de la llave, que mantiene al narrador a la expectativa. En esta segunda serie la transfiguración de la llave va más lejos todavía: la “mano dibujante” del narrador sugiere la imagen de un “brasero copeteado de carbones”. Los carbones se materializan desde esta primera analogía e intervienen activamente en el decurso de lo que se está narrando, al ocasionar “en un abrir y cerrar de ojo, el incendio del *campo*” (8-9), una metáfora que a su vez retoma un par del comienzo: la llave-surco y el cajón-campo. Se puede advertir en esta concatenación de imágenes un núcleo semántico que gira alrededor del fuego, el calor y el incendio, y que guarda una estrecha relación con el “fuego sexualizado” y el juego imaginario con la llave.

La transfiguración de la imagen no abandonará ya este nivel en donde la representación, además de “verse”, se puede tocar, como las llamas de ese incendio que casi queman al narrador: “El corazón del fuego, trasladado, desde su centro en la llave, a mi persona” (9). Ante la amenaza del incendio, el narrador no intenta guarecerse y, por el contrario, con un gesto de rechazo trata de echar lejos las llamas: “Pero *yo* no me encastillaba sino que, como *un cristal* vigoroso, señalaba a las llamas que me envolvían su dirección”. Aquí la transfiguración involucra al narrador, pues éste ya asume la cualidad de un cristal, que devuelve la imagen de las llamas que se aproximan y, por ende, en un sentido figurado, las rechaza. La narración prosigue mediante esta transfiguración del narrador y de su entorno, que convierte las imágenes en un cuerpo que va ganando espesor y que prosigue la unidad semántica alrededor del fuego.

Cuando vuelve a centrarse la atención del narrador en la chapa —“Las llamas debían alcanzarla primero que yo. Con sus lenguas, ablandarla, echarle fuera la frialdad de la noche”—, la narración retoma su punto de partida tras el desconcertante rodeo detonado por la transfiguración de la llave. El ‘ojo’ repara en el fenómeno como un hecho ilusorio:

“Pero mi mano nada participaba en lo imaginario”, como si el trabajo de la mano fuera independiente de “lo imaginario” e introdujera con ello una ruptura en la experiencia del narrador. De alguna manera esto último parece cancelar la realidad de la transfiguración (ya no hay materialización de la imagen en la historia); sin embargo, al afirmar el narrador de inmediato, “Había continuado [la mano] con lo suyo”, no anula el sentido lúdico de lo imaginado. Esta experiencia de ruptura entre la mano y “lo imaginario” coloca al narrador, al final de cuentas, en lo ilusorio, en una especie de delirio imaginativo generado por la transfiguración.

No se puede negar que desde que la transfiguración ha empezado a adquirir cuerpo y aroma, el narrador, atraído por la magia de la imagen, parece vivirla, habitarla. La imagen suscita otras imágenes, la sensación primera desencadena otras tantas sensaciones ilusorias que fascinan al narrador y que, nuevamente, lo incitan a seguir buscando una experiencia que semeja una suerte de delirio sensorial que deja la extraña impresión de que puede desvanecerse en cualquier momento.

El narrador ahora explicita su intención de introducir la llave en la chapa, con lo que vuelve a primar la imagen de la llave, arrojando sensaciones que serán mucho más táctiles que visuales. Esta intención se ordena de acuerdo con el escenario imaginario y sexual al que se ha aludido anteriormente y que, por ende, fomenta un regodeo sensual que se hará explícito. Se verá en adelante una exploración de distintos registros sensoriales, por medio de la cual la activa fantasía del ‘ojo’ se regocija. La llave se transfigura en la imagen de un animal que se demora en oliscar la entrada abismal de la cerradura, como ese remolino del que se hablaba en el principio: “*La punta* [de la llave] se detenía como *un perro* que presintiera, en la oscuridad, la boca de un abismo”. Como la imagen de la llave, el ojo negro de la cerradura es un elemento persistente que opera en distintos niveles. Tiene una

función específica en la historia: es la chapa de un cajón que, con ayuda de la llave, el narrador intenta abrir para sacar un objeto clave, como se verá. Asimismo el ojo de la cerradura tiene un sentido simbólico: es un centro sombrío, “boca de un abismo”, pozo, puerta de entrada a una profunda sima, que puede ser la de la sexualidad misma, si se coordina este símbolo con la representación fálica de la llave²¹⁵. Aunque también el ojo negro de la cerradura podría representar la apretada oscuridad desde donde podría aparecer el diablo, una penumbra insondable que atrae. No hay que olvidar la enigmática imagen a la vez atrayente y amenazadora del principio de la novela: “Por su ojo negro absorbió casi toda la luz” (5).

Ya se había advertido el trasfondo sexual sugerido por el juego imaginario con la llave, un juego que evoca el “fuego sexualizado” estudiado por Bachelard. Pero parece tratarse, sobre todo, de un fuego masculino como el que el mismo Bachelard halla en la alquimia: “una ciencia de hombres, de célibes, de hombres sin mujer, de iniciados excluidos de la comunión humana en provecho de una sociedad masculina. La alquimia no recibe directamente las influencias de la ensoñación femenina. Su doctrina del fuego está fuertemente polarizada por los deseos no saciados”²¹⁶. Además de las similitudes con respecto al carácter solitario del narrador y la sociedad exclusiva de hombres de Placeres, igualmente el fuego que genera el juego con la llave está marcado por el deseo de inflamar un cuerpo ausente. De modo que el fuego evoca el fantasma de una mujer en la

²¹⁵ La sexualidad late en el fondo de la historia narrada a través de este tipo de imágenes y símbolos, como también en el del surco que el arado (llave) abre en las paredes de madera del cajón al principio del fragmento analizado. Podría tratarse de una asociación que se encuentra en el imaginario de las antiguas civilizaciones, entre la vagina de la mujer y el surco, y entre el falo y el arado. Cf. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Era, 22ª. reimpr., México, 2010, p. 238. Parecería forzado hablar de la representación fálica de la llave sin considerar el tipo de sexualidad deturpada que se plantea en la novela, donde aparecen ciertas imágenes con connotaciones sexuales pero en un ambiente marcado por la soledad, la esterilidad y la ausencia de la presencia femenina.

²¹⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 92.

imaginación del ‘ojo’ solitario, este ser eminentemente introvertido vuelto por completo hacia una vida fantasmática.

Otra analogía empieza a configurarse subrepticamente, la del óvalo de la chapa con una isla, que involucra más la sensación táctil, “Y la punta de la llave, sentí topaba de pronto, con una orilla. La punta, luego de una breve vacilación, subía siguiendo el filo de la orilla. No tardaba en curvarse el filo. [...] Descubría que estaba regresando al punto de partida. Y que el filo aquel correspondía al de *un óvalo*. Al de *una isla* en las soledades del polvo” (9-10). Desde luego que el narrador se refiere a la chapa, pero por la forma en que la caracteriza parece aludir a algo más. Esa “isla” solitaria en medio de la polvareda también podría ser una primera imagen de Placeres. Desde la mínima representación de la chapa, el ‘ojo’ sugiere una proyección de este pueblo ficcional, al que encuentra marcado por la soledad y la desolación de su ambiente. El narrador va develando poco a poco ese mundo lóbrego y violento que se revela ahora como un espacio abandonado y estéril. La narración se extiende a través de la imagen del óvalo, demorándose en la exploración de su forma y recovecos, como lo es el ojo de la cerradura. Esta sensación más táctil lleva al narrador a levantar “en mi memoria, imagen de un reloj de arena” (10). La narración gana amplitud en esta exploración táctil del ojo de la cerradura, para después retomar la imagen de un animal que explora, como la anterior de la llave-perro: “Como hocico de *topo*, *la yema* husmeaba en el agujero”. Esta vez se trata de la yema del dedo que husmea como un topo.

En este punto, la narración se encamina hacia sensaciones que son más olfativas que táctiles, pues el topo (la yema): “Había sentido los perfumes de sus paredes de madera [del cajón], alcanzadas por el fuego de la entrada”. El aroma se intensifica con las llamas originadas por el raspar de la madera con la llave, lo que provoca la inmediata reacción del “topo”: “La exaltación de la yema se comunicaba al resto del dedo y lo hacía endurecerse

para embestir. Pero el agujero, taponeado, pronto saturaba de *perfume* su *oscuridad*. Su *noche* se convertía en un *licor fuerte*, en un convite a la embriaguez”. La representación de la densa oscuridad del cajón de madera sellado por la yema tiene su analogía con la sensación intensa del aroma y el sabor poderoso de un licor. Como en la imagen placentera de los panecitos, aquí el ímpetu imaginativo del narrador lleva la sensación del aroma hacia otro nivel: “Empezaban yema y dedo a perder los estribos. Gemía la yema, encorchada en el ojo. El empuje del dedo, también le arrancaba gemidos. La mano se había metido por su cuenta en el afán, como cuando la ponemos en carne de mujer” (11). La serie analógica de la yema-topo, oscuridad-perfume y oscuridad-licor confluye hacia una sexualidad fantasmada, evocada desde la carencia y la soledad nocturna del ‘ojo’.

Desde que la transfiguración de la imagen transitó de sensaciones visuales a sensaciones más táctiles y, posteriormente, de estas mismas a sensaciones más olfativas, el curso imaginativo del narrador se ha ido encaminando, cada vez más, hacia una imagen que evoca un deseado cuerpo femenino, anunciada desde la mención inicial de la “madera que había vivido amores con el fuego” (5) y a lo largo del núcleo semántico de las llamas; asimismo, en las tentativas de la yema de “penetrar” en el “ojo grande” de la chapa, que, como el frotamiento de la llave con la madera, supone una experiencia fuertemente sexualizada. Se vuelve evidente que late en todo el fragmento una pulsión sexual, estimulada por el perfume embriagador y, al final de cuentas, acicateada por la imaginación del narrador. Esta pulsión podría entenderse en el mismo sentido que el sugerido por el aroma de los panes, puesto que representaría una vivencia grata en medio del mundo sombrío que poco a poco se va revelando. La pulsión sexual también muestra que la tentativa de evasión es desesperada. La radical “sexualización” de la imagen, por lo demás

desconcertante, parecería reaccionar intempestivamente a ese profundo estado de soledad nocturna y esterilidad.

De manera que, como se verá más adelante, el narrador parece experimentar una vivencia intensa que lo arrebató, cuando culmina el escenario imaginario en torno a la llave y la cerradura, que lo coloca en otra dimensión. La narración prosigue su curso mediante la analogía de la yema con un topo, pero ésta experimenta otra transfiguración: “Apartada *la yema* del anillo tentador, la dejaba enfriarse. *Cuerda* la necesitaba. Pues había de encargarle, en un minuto más, trabajo de finas comparaciones” (11). El ‘ojo’ quisiera contar con una yema todavía sensata, sin los arrebatos de la excitación, cuando de súbito se ve sorprendido por la transfiguración de ese instante en un lapso mayor de tiempo: “*Lapso insignificante. Pizca de polvo* en la tolvanera del tiempo que iba a transcurrir a la velocidad normal, pensé; y no”. El instante se expande en una dimensión mayor, que se carga de toda clase de ruidos: “*La pizca*, segundo a segundo, fue llenándose no sólo del ruido del motor de Boscán, sino de otros. Acompañantes, de grillos la mayoría. Entreverados”. La sensación intensa y vívida causa una profunda extrañeza en el narrador: “Parecida a qué veían los ojos de mi imaginación la pizca”. La consciencia de la imagen como hecho ilusorio no cancela la supuesta realidad de la transfiguración, como sucede con la imagen de las llamas. La materialización de la imagen del “instante” en la historia, convertida en una “pizca” que el ‘ojo’ no sólo puede ver y tocar, sino que también siente que crece y lo envuelve, causa en éste una profunda estupefacción. A tal punto que, paradójicamente, el delirio sensorial no lo parece tanto frente a la poderosa presencia de la imagen, que adquiere así una existencia más real.

Es interesante notar que la extensión del instante en tiempo y espacio induce a que el narrador dé cuenta de otros sucesos del exterior. Se trata nuevamente del ruido que

produce la planta de Boscán y de un elemento nuevo en el relato: el narrador habla de grillos, canturreo de grillos entre buena parte de los ruidos trenzados en el interior de la “pizca”. La mención puede resultar desconcertante en un principio, pero no lo es tanto cuando se atiende particularmente a los motivos de su aparición y al sentido que tienen grillos y chicharras en el universo narrativo de Jesús Gardea. Por un lado, la intensificación del sonido en el oído exacerbado del narrador provoca que éste sea permeable a toda clase de ruidos, desde el potente de la planta de luz que Boscán fuerza hasta el ensordecedor de los grillos. Por otro lado, canto de grillos, chicharras y coros de muertos alternan como términos equivalentes en determinados momentos de la narrativa gardeana y llegan a representar para algunos personajes las voces de los muertos que tratan de comunicarse²¹⁷.

²¹⁷ Esto es bastante claro, por ejemplo, cuando en *El tornavoz* el personaje de Marta Licona habla con Omar Vitelo acerca del prodigio de Jeremías Paniagua de haber callado el canto de las chicharras:

—No. Tú no crees en lo que estás diciendo. Pero tú viniste a decirme algo de Varandales o de Jeremías.

—De Jeremías.

—¿Qué es?

—Que silenció, nomás con mirarlas, ayer por la tarde, a las chicharras que cantaban enfrente de mi casa.

—Ya lo sabía. Varandales me lo dijo.

Marta mira cómo Vitelo se encorva y apaga sobre el banquito.

—Yo no pude dormir.

—Tenías miedo.

—¿Tú qué piensas de eso?

Vitelo desde que entró Marta, mira por primera vez la calle, y olvidándose de los girasoles, dice:

—Yo creo que son los muertos, que quieren vivir.

—¿Cuáles muertos, Vitelo? No.

—El muerto.

Marta Licona dejó nerviosa el vaso en el piso, y se levantó para irse. Vitelo sigue mirando la calle.

—Cosas así, como lo de Jeremías, no son como el pan, lo sé. Pero son de esta tierra. Adiós, Vitelo.

—Adiós, Marta.”

(Jesús Gardea, *El tornavoz*, Joaquín Mortiz, México, 1983, pp. 107-108.)

El canto de grillos y chicharras, por lo demás motivo fértil de la poesía desde hace siglos, adquiere en Gardea un sentido sugerente. No está de más citar un pasaje del *Fedro* en el que se asimilan chicharras, cigarras, a hombres muertos, cuyo canto resulta conmovedor por cuanto hay en él de humano: “Es fama, pues, que en otro tiempo las cigarras fueron hombres de los que vivían antes de las Musas, y que al nacer ellas y aparecer el canto, a algunos hombres de los de entonces, hasta tal punto los sacó de quicio el placer, que, cantando, se despreocuparon de la comida y la bebida, y murieron sin darse cuenta de ello. De éstos se originó después la raza de las cigarras” (*Fedro, o de la Belleza*, 259 a-d).

Por el “entrevero” de ruidos se va abriendo el mundo de la novela. Junto con la planta de luz de Boscán están también las voces de los muertos, que se hacen más presentes cuando el narrador siente la presencia de los coros y orienta esa experiencia hacia un sentido metafísico. Es notorio que algunos personajes de Gardea perciben voces, lo cual habla, más que de una capacidad sobrenatural, de una sensibilización para tratar de escuchar algo más allá de su mundo. Un anhelo que busca colmar la ausencia dejada por sus muertos y la profunda soledad de su propia vida. Éste es el caso del narrador de *El diablo en el ojo*. Desde el inicio de la novela, se suma la presencia latente de los muertos al mundo narrativo, que parece ser una especie de proyección de su deseo de compensar el vacío de la muerte. El narrador vislumbra otra realidad, un espacio posible de comunión que trascienda la el desamparo de un mundo lúgubre.

Más adelante, el narrador asume la imagen de la “pizca” con toda la fuerza de su transfiguración, a tal punto que se ve envuelto por ella: “Era *un globo*, pero yo me encontraba dentro, como estar en *el aire del llano. La sonaja pertinaz*, enorme en pleno día. Enloquecidos estaban los cantantes. Navegando con el aturdimiento, como en *una tormenta de polvo*, realicé la defensa”. Las imágenes del “globo” y de la “sonaja” abren otro mundo que el narrador habita e instauran una dimensión distinta de la existencia, una experiencia que el ‘ojo’ vive intensamente.

La sensación cada vez más exaltada del ruido sólo puede culminar con la penetración de la llave en el ojo de la cerradura: la “defensa” a la que se refiere el narrador. Supondría el fin del juego imaginario que el narrador ha venido proyectando sobre el gesto mínimo de manipular la llave. Pero, paradójicamente, conforme avanza hacia el fin, el ruido se exagera todavía más. La imagen ruido-aire es prueba de ello: “Para entonces, el ruido del motor y el de los grillos, retumbo de un trueno inagotable. Se le respiraba como *el*

aire". Supone una materialización del ruido que envuelve al narrador y, aún más, lo transfigura para dar cuenta de una experiencia en verdad alucinante, en que el narrador llega a habitar la imagen en que se ha transfigurado la "pizca": "Pero el retumbar, también crecía; se hinchaba con más ruido el trueno. La violencia presente en el aire me agitaba como *un manojo de varas secas el alma*. Azotaba[n] *las varas*. Silbaban en la escondida oscuridad. Y era un milagro, centro yo del estruendo, el poderlas oír como las oía" (12). Este pasaje revela huellas de un lenguaje místico y, por ende, de un encuentro extático. La "escondida oscuridad" recuerda el escondite en la espesura del Amado de san Juan de la Cruz²¹⁸, como asimismo la aliteración en "oír como las oía" guarda cierta resonancia mística. Al cabo de las múltiples transfiguraciones de la imagen que se aprecian en el inicio de *El diablo en el ojo*, llama la atención que se abra esta dimensión mística en la experiencia del narrador. Se suma, con ello, una honda aspiración espiritual y hay una correspondencia con las imágenes ascendentes del final de la novela.

Lo místico y lo sexual conviven, extrañamente, en este punto límite al que llega el juego imaginario con la llave, cuando finalmente el narrador la introduce en la cerradura. Es significativo que justo este momento represente el clímax del juego con la llave. Por una parte, así como el fuego generado por la llave evocaba un fantasma de mujer, igualmente la acción de introducirla evoca una penetración sexual. Ello supone la culminación del juego solitario con la llave que ha ido *in crescendo*, una experiencia por cierto profundamente deformada de la sexualidad²¹⁹. Por otra parte, se incorpora cierta elevación mística también en este momento climático, con lo que se crea una ambigüedad interesante. Sobre todo,

²¹⁸ Escondite en que se recoge el encuentro místico. Cf. San Juan de la Cruz, "Cántico espiritual. Canciones entre el Alma y el Esposo", *Cántico espiritual y otros poemas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 2001.

²¹⁹ Qué más desvirtuado que la evocación de un cuerpo en el mueble donde el 'ojo', visiblemente exhausto, ha penetrado la cerradura con la llave: "Me apoyé en el mueble, y el mueble, como un animal en sueños, protestando, soltó un quejido. No me aparté de él, no podía" (12).

porque aparece fuertemente unida con una sexualidad deturpada²²⁰. De modo que, como se ve, estas dos dimensiones aparecen muy compenetradas como lo atestigua el clímax del juego con la llave, cuando alcanzan su nota más alta los ruidos del motor y los grillos, y cesan. En ese momento, queda la resonancia de la experiencia intensa: “Consideraba el estado de *mis oídos* y de *mi alma*. Habían quedado zumbantes como *trompos*. Mi alma no: *silencioso arbolito*, a medias vivo después de la tormenta”. Al referirse a su “alma”, el ‘ojo’ destaca el carácter espiritual de su experiencia. Espino solitario que brotara de la tierra vacía, el alma parece hallarse de pronto en un mundo lleno de embeleso místico y de “coros” (“centro yo del estruendo”), donde puede comulgar con sus muertos.

La mención del “centro”, reiterativa en este capítulo inicial, dice bastante de la experiencia del narrador, como si se aludiera a una especie de ombligo del mundo, un espacio sagrado en el que se comunican los distintos niveles cósmicos: tierra, cielo y regiones infernales²²¹. Representa un espacio de ruptura en el orden del mundo que posibilita la comunicación, como la que ocurre, efectivamente, con los muertos (los coros). Sin embargo, desde luego, se trata sobre todo de una profunda aspiración, pues en realidad el narrador está abandonado a su soledad y a la desesperanza de un mundo estéril.

El impulso imaginativo del narrador parecería entonces orientarse hacia la búsqueda de una experiencia vital y sagrada. Como se ha visto, la concatenación de imágenes se ha ido ordenando alrededor del núcleo semántico del fuego, una imagen que se expande y encierra múltiples sentidos. La imaginación del narrador pasa del ocio al regocijo y al desahogo, y se va radicalizando.

²²⁰ Cabe destacar que no se trata de la correspondencia mística con la sexualidad plena, sino con una visión deformada de la misma.

²²¹ Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, 2ª. ed., Madrid, 1973, pp. 37 ss.

La imaginación del narrador concebirá otra transfiguración más cuando intuye hacia el final del capítulo la presencia del diablo en la figura de una especie de palomilla. Lo que se relata más bien cabe dentro de lo que se imagina el narrador, que en lo que en realidad ocurre²²². Es reveladora esa aparición del diablo, pues ahí radica una de las claves de la novela: el ‘ojo’ y su obsesión por dar con el diablo para vengarse. Hay un juego de contrastes en el que ya participan los binomios oscuridad-diablo y luz-mirada: un duelo silencioso entre la luz (la mirada, el ‘ojo’) y la oscuridad (el diablo), especialmente en esas horas difíciles de la madrugada, en que la desolación del mundo de la novela es todavía más atroz. Una zozobra que concluye con las primeras luces de la aurora: “Toque final, mi equilibrio, la luz de la mañana” (14). Hay un apaciguamiento con la llegada del amanecer. La oscuridad, que llega a ser más densa en esas altas horas de la madrugada, finalmente es dispersada: “el chiflón del sol, las diluye [las tinieblas] en los cuatro vientos”. También la transfiguración inquietante, nocturna, de la llave es diluida por la serenidad que trae consigo la luz de la mañana, que la devuelve a su condición de delirio sensorial, de fuego de artificio, en que se ha recreado el ‘ojo’ durante las intranquilas horas de la noche.

La figura del diablo, elusiva e imprecisa, adquiere distintas formas a lo largo de la novela: la fisonomía de un animalillo volador, la persona de Borja o la misma oscuridad, esa zona del “vacío de las tinieblas” (13) dejada a la mano del mal. Bien pudiera ser solamente Borja, el diablo al que hace referencia el título de la novela. Pero, como se verá más adelante, el diablo adquiere todas esas apariencias y ninguna por sí sola. Es Borja y, más allá de él, la oscuridad, el vacío y el mal que recorren toda la novela.

²²² Así lo delata el modo subjuntivo con que se comienza a narrar la acción: “Acuclillado, pensativo, le hallarían mis luces en la cabeza de la llave. Pero no invadirían luego, a manera del rayo del sol entrando en una sombrilla leve, el abismo del meditante. La cabeza de la llave, una piedra marina, de oro. La alumbraría primero que al malo; iba a resplandecer. La sigilosa nadadora miraba cómo el otro, como una mosca de agosto, manchaba el metal. Ganaba el diablo pisándolo. Los reflejos, así, no le velaban la negrura del cuerpo. Doraban, en cambio, el aire donde él estaba” (14).

Si por un lado, la transfiguración de la llave representa tal vez una tentativa de evasión de ese mundo, un símbolo fálico y de fecundidad²²³ que busca materializarse en un ambiente estéril, también supone, por otro, un delirio sensorial producto de la más viva fantasía del ‘ojo’ narrador. De modo que esa supuesta materialización tiene una consistencia un tanto huidiza, como las mutaciones de la transfiguración de una imagen en otra. De allí el extraño comportamiento de las cosas en aquel “reino de animales nocturnos”, momento de animación de la materia inerte. La oscuridad insondable potencia al máximo las sensaciones sensoriales. Un animismo cubre las insomnes horas nocturnas del ‘ojo’ en que las imágenes lo regocijan y a la vez lo atosigan como los vapores del azufre. Se trata de un “reino” donde la materia parece hecha de la misma sustancia fantástica y efímera de los sueños. La volición del ‘ojo’ la representa dotada de vida y la moldea a su gusto para que no deje de rendirle experiencias sensibles.

Es sin duda significativo que sea la llave el objeto primero del impulso imaginativo del narrador, puesto que desempeña un rol determinante en la historia: la llave abre el cajón de madera en donde el narrador guarda un arma de fuego, con la que espera vengarse de Borja. En este sentido, la llave devela una clave del argumento y el desenlace de la historia. Pero también es relevante la forma en que se transfigura la llave: establece una constelación de imágenes alrededor del fuego, un “fuego sexualizado” harto significativo en el mundo de desolación que paulatinamente se va descubriendo en la novela.

El fragmento del capítulo I analizado es fundamental porque abre la novela y en él aparecen elementos esenciales de su mundo: la llave que conduce al arma de la venganza; el ojo negro de la cerradura como “boca de un abismo” amenazador, densa oscuridad donde late la presencia siniestra y elusiva del diablo que acecha cada rincón de Placeres; y, sobre

²²³ Aunque se trata de un símbolo que opera en una dimensión sexual deformada. *Vid.* Nota 215.

todo, el ‘ojo’ narrador como testigo y fabulador al mismo tiempo. No se puede pasar por alto el carácter de ese narrador que fluctúa entre una primera y tercera personas, adquiriendo con ello cierta ubicuidad, como si fuera, a la vez, un ‘ojo’ anónimo que testimonia y un ojo que “ve” más allá de lo que otros pueden hacerlo²²⁴. De ahí su posición privilegiada de narrador cercano a la omnisciencia que insinúa una historia entre modulaciones de la luz y claroscuros, para contar lo que otros no pueden ver, inmersos en un mundo sombrío.

2. JUEGO DE CLAROSCUROS: EL DIABLO Y LA LUZ

La presencia del diablo aparece a lo largo de toda la novela, donde está latente en cualquier nicho de oscuridad o en el animalillo volador del final del primer capítulo, o también en un destello, quizás una sonrisa o mirada maliciosa, que aparece en uno de los hombres de Borja identificado como la Sombra: “Boscán vio, como destello siniestro un fulgor en aquella Sombra, y en el fulgor, escueto, al diablo” (17). El mismo Borja puede verse como diablo que subyuga con el miedo a su gente, una tropa de diablillos. En cualquier caso, se trata de una presencia que se transfigura ante la mirada inquisitiva del ‘ojo’ o frente al

²²⁴ Este narrador podría relacionarse con aquellas figuras que siendo tuertas ven mejor que los demás. Así, el dios principal de la mitología nórdica, Odín, quien para poder beber del pozo de Mimir tuvo que sacrificar su ojo derecho. Mientras bebía, Odín vio todo el sufrimiento y las dificultades que los hombres y los dioses debían soportar, pero también vislumbró por qué era necesario que fuera así y cómo ellos, siendo nobles en las épocas de pena y tribulación, podrían liberar una fuerza que algún día destruyera el mal que trajo terror y pena y desesperación al mundo. El sacrificio de Odín simboliza la voluntad de obtener el conocimiento. Cf. Padraic Colum, *The Children of Odin. The Book of Northern Myths*, Macmillan, New York, 1962, p. 81. También está el tuerto al que se alude en los Evangelios: “Y si tu ojo te fuere ocasión de caer, sácalo y échalo de ti: mejor te es entrar con un solo ojo en la vida, que teniendo dos ojos ser echado en el infierno del fuego” (San Mateo, 18, 9). En ambos casos, su condición de tuertos paradójicamente es la razón por la que “ven” más.

asedio de la luz. La transfiguración del diablo en un cúmulo de analogías lo convierte, como en el caso de la llave, en una imagen producto de la visión imaginativa del narrador.

Dos son los pasajes decisivos en que tiene lugar la transfiguración del diablo. Uno ocurre hacia la mitad de la novela (capítulo VII), cuando el narrador recuerda una entrevista con Ontiveros, supuesto amigo y protector de Borja, a quien denuncia las atrocidades que ha cometido y con el que busca pactar para eliminarlo. Otro tiene lugar al final de la obra, cuando consumada la venganza del narrador, las luces del amanecer persiguen y acorralan al diablo.

El capítulo VII comienza con la figura de Ontiveros, que se ha mantenido fija en la memoria del narrador, a pesar de las vueltas del tiempo: “Los espejismos de afuera nada trastornaban en el ojo las sucesivas estampas de Ontiveros” (57). El ‘ojo’ no sólo las ha registrado, sino que las ha conservado vivamente en lo más profundo: “Las imágenes de Ontiveros reposaban en el hondón del ojo como en un limo”. La fijeza de estas imágenes de Ontiveros es un hecho vivo. De esta evocación el narrador relata un encuentro entre Ontiveros y él. Sólo que la naturaleza de la entrevista parece incierta, entre lo soñado y lo real: “Cruzaba el llano. Me citaba en alguna sombra del sueño. Coincidencias hubo entre espejismo y raíz”, que es como volver a la anterior dicotomía entre imaginación y testimonio en el ejercicio narrativo del ‘ojo’.

Como por acto de magia las formas de la evocación adquieren cuerpo y se precisa el espacio del encuentro: Ontiveros y el narrador conversan en un auto durante una ventosa y relampagueante tarde de verano, cuando está a punto de caer un aguacero. Ya a oscuras y pasado el chubasco, Ontiveros habla al ‘ojo’ acerca de relámpagos, mientras fuma un cigarrillo. Distingue entre rayos y centellas. Los primeros, asegura, son mortales, en tanto que a las segundas: “Luz especial la consideraba Ontiveros. Vertiginosa lumbre para

iluminar abismos que, de otra manera, empleando la claridad, las lámparas, nunca se hubieran podido ver” (59). El personaje parece apelar a esa oscuridad tan honda que envuelve al mundo de la novela. Pero cuando agrega más adelante: “Dios en Placeres. Dios, tren de vagones iluminados en la boca del llano. Pitaba triste”, Ontiveros ve en el fulgor y estruendo de los relámpagos la iluminación súbita de un poder superior que permite dar algo de claridad a ese mundo. Una presencia que, a pesar de su trascendencia, no deja de parecer melancólica y aún doliente, como si en lugar de confortar surgiera para exhibir las dimensiones reales del abismo.

También la centella revela los nichos de oscuridad en donde puede esconderse el diablo, como el sexo de la mujer, por eso, “Para Ontiveros, de gran peligro, además, entrar en mujer si había *techo de arborescencias, relampagueo. La centella, ramita de árbol* desgajada por el viento. Sobrevolaba los cuerpos que acababan de separarse. Revelaba cosas. Entre los muslos de la mujer, *la mariposa, el matojo negro*” (60). Recóndito, su sexo no deja de ser menos insondable cuando el relámpago se congela ante él, en ese instante impenetrable para la luz. De esas apretadas oscuridades suele salir el diablo, como el animalillo volador en el final del primer capítulo de la novela. La analogía de la mariposa negra con el diablo delata ciertas creencias populares que atribuyen cualidades siniestras o presagios funestos a las palomillas opacas²²⁵.

Del sexo de la mujer que Ontiveros evoca aparece, pues, la figura del diablo que ha de experimentar una transformación como la de la llave, aunque evidentemente en otro contexto de la historia y con otro sentido. Aquí no se trata precisamente de un juego de imaginación sino de una evocación entre recuerdos soñados y verídicos, lo cual abre un

²²⁵ La novela está imbuida de cierto ámbito animista del llano en el que creció el autor. Como Rulfo, Gardea reelabora y vuelve artísticas esas creencias.

gran trecho para la visión imaginativa del ‘ojo’, que lo coloca nuevamente en una posición intermedia e imprecisa entre el testimonio y la imaginación de los hechos. Como ocurría con la transfiguración de la llave, la mariposa que han revelado los relámpagos ya adquiere realidad en la conversación entre Ontiveros y el ‘ojo’: “Andaban [las mariposas] por los techos aleteando. Ontiveros quiso espantar al animal. Levantaba la sombra de su mano”. Más adelante se transfigura en una centella, como la que la develó: “La centella giraba en el cuarto. Iluminaba la mano como a un centro en una tormenta de luces”. Se menciona, nuevamente, un “centro” que podría insinuar un eje cósmico: espacio de comunicación, como ya apuntamos, entre los tres mundos (cielo, tierra, regiones infernales). Con ello, parecieran disponerse las condiciones de comunicación con los muertos (los coros) que tendrá lugar más adelante. Se sugiere también que entre destellos intermitentes se produce la transfiguración entre la mariposa, el sexo de la mujer, la misma centella, a tal punto de que en uno de esos resplandores se vislumbra el cuerpo femenino de la evocación y la mano de Ontiveros tratando de ahuyentar a la mariposa, que también es una centella: “La sombra de la mano, en el vientre de la mujer, en la plaza vacía”. La enigmática imagen presenta una especie de cuadro onírico en el que se superponen distintos espacios y planos: la silueta sombreada de la mano en vez de proyectarse en algún lugar del interior del auto, lo hace encima del vientre de la mujer que Ontiveros ha evocado, el cual de inmediato aparece como una “plaza vacía”²²⁶.

²²⁶ La “plaza vacía” sería el término de comparación en la metáfora del vientre de la mujer. Una imagen precisa que contrasta notablemente con aquella de Paz en *Piedra de Sol*: “voy por tu cuerpo como por el mundo, / tu vientre es una plaza soleada” (vv. 42-43). A diferencia del mundo pleno y solar de exaltación amorosa del poema de Paz, en Gardea la imagen opera con un valor contrario: vendría a ser una plaza desierta, en un mundo nocturno y espectral. De nueva cuenta, como en el caso de la “isla en las soledades en el polvo”, aquí parece aludirse también a Placeres desde una imagen minúscula, con lo que se va dando otro atisbo más de ese mundo. Cabe mencionar que el trabajo del autor con el lenguaje, más próximo a la condensación poética, lo lleva a integrar naturalmente algunas imágenes aprovechadas ya por los poetas, para así construir una historia mediante la analogía. Su aparición no es gratuita, pues se trata de imágenes bastante

Pero la transfiguración prosigue: “Ontiveros callaba. Con el silencio, la centella se había transfigurado. Rayo en los espejos. Nuestro miedo al cielo, cruzando los espejos”. Tal parece que los personajes esperaran una aparición de lo desconocido propiciada por el poder de los relámpagos y por el espacio de ruptura que sugiere la alusión a un “centro”:

A Ontiveros el silencio lo doraba. Cubierto de fulgores, nada le hacían los años. Alrededor suyo vibraban encantados muertos. Coros los muertos, dispuestos en niveles, como en una casa de muchos pisos. Ensartaban a Ontiveros. Los del primer piso movían las alas como el viento de marzo la hierba.

Se trata de los muertos que como un coro de grillos o chicharras hacen vibrar sus élitros en una escala muy tenue del silencio. El sentido de la transfiguración parece abrir otra dimensión en virtud de la doble visión de la analogía (el término a comparar y el término de comparación implicados en la relación metafórica). Conjura presencias, en principio, desconocidas e inasibles, como la de los muertos y se atisba un umbral de comunicación con este “otro” mundo. Con ello, se sigue desarrollando en la novela un principio de analogía, que abre ahora una dimensión metafísica en el decurso de la historia. No se trata precisamente de la implantación inapelable de otra realidad, sino de la aproximación y apertura a esa otra dimensión. Valga recordar que la aparición de los coros es motivada sobre todo por la aspiración de los personajes de oír algo que trascienda su mundo. Existe entonces una extraña confusión en la novela entre lo imaginario y lo real que es paralela a la ambigüedad ya observada en un narrador que oscila entre imaginar y testimoniar hechos. Se acentúa la situación liminal de los personajes entre un mundo de muertos y vivos. Al igual que esas imágenes que el narrador parecía casi tocar, la presencia de los muertos es un

eficaces. Igualmente recurre a la imagen, que en un principio pudiera parecer desconcertante, de la espuma del caballo con que el ‘ojo’ representa la coloración del atardecer en la claridad de las nubes: “Pero al huevo comenzaban a hostigarlo las brasas. Pronto: caballo encabritado. La fulg[u]rosa espuma del hocico caía en el aire” (57). Una imagen en que resuena aquella otra de Luis de Góngora en *La fábula de Polifemo y Galatea*: “tascando haga el freno de oro, cano, / del caballo andaluz la ociosa espuma” (vv. 13-14).

elemento de la historia que roza lo palpable. Encerrado en la propia desolación de su presente, el mundo de la novela apunta asimismo a una dimensión trascendente, un mundo en el que coexisten dos realidades.

La presencia de los muertos que cohabitan con los vivos y los acompañan representa una experiencia gratificante que cautiva a los personajes: “Un muerto es una ventana en la profundidad. Vidrio luminoso, durante la noche. Pieza de esplendor en la vitrina, Ontiveros no había alcanzado a oírme”. La comunicación con los muertos, con sus voces, la expresa Ontiveros al narrador con un lenguaje muy cercano a cierta oralidad: “Me desgració usted el momento. Cuando fumo soy como dios. Pan de azúcar. Para mi parentela muerta. Cuando fumo. Y más, cuando ya terminé. Perduran meses los coros” (61).

Uno de los muertos queda desprendido de esos coros que se acaban de disolver. Este hecho ya representa un fenómeno nuevo e insólito. Los coros no dejan de ser parte de una radical sensibilización en el oído de algunos personajes. Su existencia se proyecta en la esperanza de los personajes por encontrar algo que trascienda su entorno. Se trata de algo que el ‘ojo’ tal vez esperaría, pero no la aparición efectiva de uno de los muertos, uno sólo de ellos, con quien Ontiveros empieza a interactuar. El asombro del narrador es notable: “Nadie puede mentir que ha visto cosas en lo oscuro, como los gatos. Nadie; yo tampoco. La noche de los rayos, y de las soledades mías y del otro al volante, yo vi” (62).

El ‘ojo’ reconoce con sorpresa haber visto la “sombra”. Destaca su capacidad de ver más allá de lo aparente, como en este caso al dar cuerpo a “uno de los muertos”. Como la figura del tuerto antes mencionada, el ‘ojo’ puede ver lo invisible, una arista más de ese mundo animista de arraigadas creencias que se perfila en la historia: “Ojo funcionando, testigo del cielo. Solito, la sonda con la que Dios rastrea el piso de los infiernos”. Distingue el narrador un alma que arde: “El alma en la sombra, en la ventanilla de Ontiveros ardía,

lámpara en una mesa. La llama del sufrimiento, atormentada en el vientre de la bombilla. En el espejo del ojo, el sufrimiento alcanzaba su delirio, su nombre: Arizpe”. Se trata de uno de los hombres que trabajaba con Ontiveros y al que servía con lealtad: su alma arde como la de un condenado y su sufrimiento es probablemente el de no morir en paz, por saber que su asesinato (otra atrocidad de Borja) no tiene ninguna justificación ni será expiado. Ante la incredulidad de Ontiveros, Arizpe cifra en una imagen la clave de su muerte: “La llama del alma de Arizpe, de filo. —Centella —dijo”. Esto es, el disparo de un arma de fuego.

Aparece así la dimensión metafísica que la transfiguración de la imagen del diablo ha abierto en la historia. En este caso, no tuvo tanto lugar un desencadenamiento de analogías motivadas por cierto impulso imaginativo del narrador. Solamente ocurren tres: el sexo de la mujer, la mariposa y la centella. Sin embargo, como en el caso de la llave, la transfiguración adquiere cuerpo en la historia, de modo que motiva un desenvolvimiento narrativo. Es lo que sobremanera interesa de la transfiguración, o sea su capacidad de convertir la imagen en un elemento activo y no simplemente en una pieza ornamental: el sexo femenino en la noche de tormenta, oscuro, misterioso, ante la luz de los relámpagos, se vuelve una mariposa negra rodeada de maldición que Ontiveros trata de espantar. Pero también es una centella intermitente que abre otra dimensión, recóndita e íntima: la comunión con los muertos cuando aparecen los coros y la figura de Arizpe.

Se cierra significativamente la dimensión metafísica del pasaje con el amanecer, en que el ‘ojo’ mismo vislumbra, no sin esperanza, un orden superior de luz en cierta arquitectura del cielo: “En Placeres el sol inventaba la altura del mundo. Las cosas de Placeres tenían sus dobles, torres cristalinas navegando en el aire. Entraban hasta el cielo. Y había andamios, y escaleras de caracol. Esto quiso ver mi ojo” (65). Se delata el carácter

anhelante de esta visión y se reafirma el estado de coexistencia de un más acá y un más allá en el mundo de la novela, un mundo entre cielo y tierra, entre lo espiritual y lo material, entre la trascendencia y lo abyecto. Desde luego que esta polarización no es tan fácil de reconocer a primera vista, sino que se la va intuyendo mediante la combinación de las imágenes en juego.

Antes de pasar al siguiente pasaje de transfiguración, basta agregar que la historia prosigue con el relato de otras entrevistas entre el ‘ojo’ y Ontiveros, con conjuras del grupillo de Borja, convencido de la necesidad de eliminar al jefe y, finalmente, con el encuentro definitivo del ‘ojo’ con Borja en el que logra, al fin, vengarse.

El otro momento decisivo de transfiguración del diablo ocurre en el último capítulo de la novela, que motiva igualmente la transfiguración de la luz, pues como se adelantó, las luces del amanecer bajo distintas formas persiguen y acorralan al diablo en el cuarto donde el ‘ojo’ se ha vengado de Borja. La luz así viene a constituir una imagen en sí misma. Esto ocurre después de que el narrador ha vaciado un disparo en un ojo de Borja; una venganza que delata una antigua ley, la ley bíblica del talión que constituye todavía un rudimentario y primitivo sistema jurídico: “Mas si hubiere muerte, entonces pagarás vida por vida, ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie, quemadura por quemadura, herida por herida, golpe por golpe”²²⁷. Esta forma de aplicar la ley por cuenta propia y, sobre todo, esta clase de ley es bastante elocuente del mundo narrativo de Gardea en *El diablo en el ojo*. Ya se conocía bien la violencia que marca su ambiente, pero todavía no era claro el componente de primitivismo que media las relaciones entre los personajes. Tan es así que la venganza es básicamente una ley. Por otro lado y para entrar de una vez en materia, es

²²⁷ Éxodo, 21, 23-25. También presente en Levítico, 24, 18-20 y Deuteronomio, 19, 21.

significativo que el cumplimiento de esta ley por parte del narrador desencadena la lucha definitiva entre la luz y las tinieblas en el último pasaje de transfiguración.

Tal pasaje inicia con el símil entre la representación del “eco del disparo” y un boquete que se abre en las nubes. Comienza así la luz a entrar en el mundo y a ponerle fin al cuadro invernal, que alude también a las penas²²⁸: “La luz le ponía fuego a la nieve. Hierba las plumas; el calor, la lumbre, despacio. Advertía el ojo, en el aire penumbroso del cuarto, reflejos del incendio que estaba comenzando afuera” (129). En un sentido figurado, es una luz que, presumiblemente, también llega para despejar un mundo sombrío y siniestro, y el “incendio” del amanecer resulta purificador. En el pasaje está en juego una dialéctica de la luz y del fuego, como la que Bachelard describe a propósito del principio por el cual “el fuego *lo purifica todo*”²²⁹. Se trata de un valor más de la ambivalencia característica de este elemento, que ya se apuntaba en el inciso anterior. Con ello aparece una simetría (inversa) entre el inicio y desenlace de la novela. Mientras, al comienzo, el fuego era cocción y “fuego sexualizado”, pero sobre todo azufre y vapores infernales, en el final aparece como agente de purificación y “fuego idealizado”²³⁰, como se irá viendo.

La luz dota de una nueva dimensión la realidad de las cosas; en su deslumbramiento transfigura la mano y el arma: “La pistola, dueña de las primeras claridades, se envolvía en ellas. La mano, también, radiante. Mujer en unas bodas. La mano y la pistola, saliendo del silencio de muerte dejado por el disparo y el eco, empezaban a moverse. Alumbraban a su obra. Como si fuera lámpara la pistola, la de las bodas la levantaba”. Como se ve, la analogía no se hace esperar. Hay otra simetría inversa con el capítulo I: está la mano (pero

²²⁸ Desde el primer capítulo se lee: “Los sufrimientos, vengan de donde vengan, *invierno. Nieve, y la muerta calma*” (13).

²²⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 171.

²³⁰ Cf. Gaston Bachelard, “Capítulo 7. El fuego idealizado: fuego y pureza”, *op. cit.*, pp. 165-179.

en la oscuridad), tanteando, buscando el arma en “un reino de animales nocturnos”, al acecho, que impiden que “se [derrita] el aire oscuro” (7), y ahora hay una mano radiante, “mujer en unas bodas”, que acaba de ejecutar la venganza que desencadena ese ascenso de la luz en Placeres. Las “bodas” aludirían a una unión entre las dos esferas contrarias que se han ido perfilando en la historia: una alianza del mundo bajo y umbroso con la arquitectura del cielo, lo que significaría la disolución de las contradicciones de Placeres, cuando al fin se ha cumplido la venganza.

Más adelante, se hace explícita la analogía de la oscuridad correteada por la luz, en que se transfigura la presencia del diablo, como también la de la misma luz que lo comienza a hacer en imágenes sugerentes de su escalada. La luz empieza a cubrir el cuarto con un avance rumoroso:

Los rayos, alzados, daban en más cosas. Le descubrían al ojo, en un vaso como el de Ontiveros, en una silla al lado de la cama, flores de papel. [...] Lo claro que llegaba como *un murmullo de llamas* al cuarto, y los rayos, se resistían a iluminar de lleno las descubiertas. Había como *un diablo* rondándolas, a la defensiva. Volaban sus escupitajos. (129-130)

Vuelve la lucha, que ya estaba presente desde el final del capítulo I, entre el ‘ojo’ y el diablo, “posible transfigurado en volador”, y que ahora parece definitiva. La oscuridad, convertida en diablo y amenazada por la luz, se transforma y es Borja: “Para el ojo, el diablo, el alma de Ontiveros [*sic*] [Borja], copia hacía, libre en el mundo, de una costumbre del muerto” (130)²³¹. Como parte de la persecución, tiene lugar una serie de transfiguraciones de ambos elementos. Además de un incendio, la luz también se convierte

²³¹ Cabe aquí una aclaración importante. Ya se ha advertido acerca del descuido de la edición. Aunque el texto registra el nombre de Ontiveros, es claro que el narrador se refiere a Borja. La mención de la “costumbre del muerto” (el “escupitajo”) hace referencia a la navaja de éste con la que en el capítulo III hiere la mano de Meneses, uno de los suyos, y amedrenta al resto. Además de que, como se sabe, Borja es quien está en el cuarto, pues el ‘ojo’ se acaba de vengar de él, y no de Ontiveros.

en un “turbión de agua”, otro elemento purificador, cuyo paso hace rechinar el marco de la puerta del cuarto donde yace Borja, “cubierto de aquellos resplandores, como en el centro de una boda” (132). El propio Borja, transfigurado en su lecho de muerte, parece hallarse en el corazón de un rito de renacimiento. La “boda” también podría aludir al encuentro con la otra parte anhelada, el cuerpo ausente evocado en el juego imaginario del primer capítulo. La simetría inversa aparece nuevamente: si el comienzo de la novela está impregnado de la presencia difusa de un cuerpo deseado, en el final queda aludida una promesa de unión.

El “centro” refulgente en que se sitúa Borja alude al eje cósmico que ya se ha visto en otros pasajes: el “centro del estruendo” que habita el narrador cuando finalmente introduce la llave en el inicio de la novela, o la mano iluminada como un “centro en una tormenta de luces” en el capítulo VII. Sin embargo, a diferencia de esas otras menciones al “centro” que se relacionaban con la comunicación con los muertos, aquí podría entenderse que se abre un umbral hacia la cima del eje cósmico. En medio de la irrupción de la luz, el “centro” aquí de resplandores tiene que ver con una estructura superior: la arquitectura del cielo. Se trata de un indicio claro del orden hacia el que se encamina la transfiguración de la luz.

Pero la muerte de Borja no suprime la presencia del diablo en la historia, que sigue acechando en la oscuridad. El diablo, es cierto, sería Borja en la medida en que representa el lado maligno de la naturaleza humana. El mal encarnado por un solo hombre. Pero el diablo, una vez muerto Borja, se transfigura y vuelve a manifestarse desde la oscuridad de ese mundo. Se entiende que la venganza del ‘ojo’ va más allá de Borja: el diablo como algo inasible que está desperdigado en el mundo de la novela. De modo que continúa el asedio luminoso al diablo, transfigurado ahora en otras imágenes: es la “musiquita” que ameniza la

fiesta en la que Borja, cubierto de tanto resplandor, es como centro de una boda: “La *tocaba* el sol en los cristales de las ventanas. Pero en la superficie de los espejos, la que estaba sonando, ardía como la *pólvara*” (132). El avance de la luz continúa su paso avasallador cuando se transfigura también en viento y fuego, aunque también no deja de haber indicio de la dimensión honda que tiene el diablo en la novela: “Obedece la luz a la luz largamente oscurecida. Esta luz siempre tendrá que ver con el sufrimiento; en Placeres, cuando menos”.

La luz avanza encarnizadamente (“rayos como perros”) mediante otra transfiguración: “Cruzaban *los perros* por el cuerpo de Borja como por un montón de tierra. Levantaban polvo helado. Lámpara de mi ojo, la luz de la calle. La llevaba hasta el lugar, en el extremo del cuarto, de sospechoso silencio” (132-133). La luz acorrala al diablo con ferocidad y aun con violencia, como se reprende a los demonios en la tradición bíblica. El murmullo y la musiquita anterior de la luz, así como la rabiosa jauría actual contrastan con el silencio en que se guarece el diablo en la oscuridad, cada vez más apretada frente al asedio: “Ante *la perrada*, el repliegue de las penumbras. La densidad sentida en el silencio la comparaba el ojo a la de una noche de borrasca” (133). Parece irreductible la presencia del diablo en esa oscuridad tan cerrada. Tanto que diera la impresión de que ésta adquiere cuerpo, ante el estremecimiento de la jauría: “La luz temblaba al iluminarlo. *Piedra* siniestra, desviaba los rayos a los lados”. En ese punto límite en que embiste con más fuerza al diablo-oscuridad, la luz incendia prácticamente las cosas: “el polvo flechado del piso, ardía como *un matorral*, humeaba”. De hecho, la luz forma un cerco de fuego alrededor del diablo. Otra vez aparece el valor purificador del fuego, pero ahora adquiere una significación precisa. El incendio en el “matorral” podría sugerir “el fuego agrícola que

purifica los barbechos”²³², una de las razones importantes que Bachelard encuentra para la valorización del fuego en este sentido. Considerando el ambiente de esterilidad que las imágenes han ido proyectando de Placeres, esta imagen del incendio provocado por la luz implicaría la destrucción del campo inculto para enriquecer la tierra y llenarla de abundantes jugos. El ‘ojo’ siente que por fin ha atrapado al diablo en un orden donde impera la luz:

En el cielo, el sol había abierto las ventanas de la casa del aire. Casa de la luz. La nieve no tocada por el fuego, la de sus sombras, brillaba tanto como si estuviera, sin faltarle cristal, pluma, en plena calle. Advertía yo la inmensa claridad de la mañana. La puerta como en un vendaval. Y las sillas. [...] Estaba la luz como acabando con el mundo.

Sin embargo, a pesar de ese impulso, el diablo se mantiene todavía protegido en la oscuridad y el silencio. La última y definitiva transfiguración de la luz se asimila precisamente al silencio para enfrentar al del diablo: “Pero luego: la luz del cuarto, y la descomunal de las calles de Placeres, quedaban silenciosas. El silencio del cielo comenzaba a disolver el otro silencio”. Finalmente, la luz vuelta silencio ya no persigue más, sino acoge, diluye, disgrega en sí misma al diablo. Esto queda muy bien expresado en la última línea de la novela: “Sombras de sol en el agua: el diablo, su noche”. Esta última imagen da perfecta cuenta, por un lado, de la imposibilidad de reducir el mal a la nada y, por otro, de la manera en que aquél ha sido desvanecido: la única oscuridad a la que el diablo puede recurrir es a la de las tenues sombras que forma el sol en la materia traslúcida del agua. Termina de este modo aquí el otro pasaje decisivo de transfiguración del diablo, en la última página de la novela. Paralelamente, se da la transfiguración de la luz, a través de una persecución que enfrenta y correlaciona imágenes.

²³² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 173.

La visión imaginativa de la transfiguración final del diablo y la luz se expresa mediante un claroscuro que supone la tensión entre dos mundos. Por un lado, el vacío de las tinieblas, dejado a la propia suerte de hombres solitarios y rijosos, en donde campean las fuerzas del mal siempre al acecho; y de otro, el mundo de comunión, lleno de “coros”, y un orden de luz, en donde los habitantes de Placeres accederían a otra dimensión de la realidad. Tensión, sin embargo, que no se resuelve en absoluto, tal como lo expresa la sugerente imagen final de la novela. ¿Qué queda, entonces, de este desenlace en el que, aun con la tentativa ulterior de la luz, el diablo pervive? El anhelo tal vez. Y en este sentido, ¿no vendría a ser acaso esa imagen final la expresión última, la cifra absoluta, de ese anhelo? No la dominación categórica de la luz sobre las tinieblas, sino alternativamente la posibilidad e imposibilidad de doblegarlas. No la supremacía del mundo del diablo, de Placeres, ni del otro, el de la luz, arquitectura del cielo, que el ‘ojo’ se convence de ver, sino más bien el paso de uno a otro: la grieta donde es posible vislumbrar otra realidad, sin dejar de permanecer, no obstante, enteramente en Placeres. Tal parece ser éste el anhelo del ‘ojo’ y de un mundo inmerso en un juego de claroscuros.

B) LA IMAGEN EN PLACERES

Hay una construcción imaginaria y fantasmática en *El diablo en el ojo*. Para contextualizar el despliegue sensorial y la preeminencia de la imagen en Placeres es necesario asociarlos con la extrañeza del lugar, un lugar donde las cosas y la materia inerte se animan y en el que el diablo acecha. También deben destacarse en ese mundo las voces de los muertos, que se oyen en los coros de los grillos, un sitio que parece habitado más por almas que por seres de carne y hueso.

A esa construcción de Placeres corresponde un modo de narrar particular. Dejándose llevar por los caminos de la analogía, el ‘ojo’ profundiza en el mundo que las imágenes le van descubriendo y que sostienen su tejido narrativo: busca la imagen en el claroscuro y, en esa búsqueda, va construyendo la historia. El hilo argumental de la novela es sugerido mediante la sucesión de las imágenes: antecede la historia y es lo que la detona o le da cauce. Pero sólo se lo vislumbra de un modo parcial e incompleto. A partir de cierta oscuridad textual, el lector distingue figuras y formas entreveradas. Conforme narra, el ‘ojo’ va presintiendo y descubriendo algunas de sus zonas. Mediante la imagen se testimonia y sobre todo se imagina una historia, a final de cuentas: se narra. Y sólo puede narrarse de un modo elíptico, entrecortado, contenido, casi asfixiante. Se trata de un ejercicio de imaginación muy próximo al trabajo de un poeta con el lenguaje. Los símiles suelen abrir el sentido de lo narrado. La concentración de imágenes y la condensación en general del lenguaje, esa máxima carga expresiva depositada en las palabras, habla de la posición más bien poética del escritor frente al objeto intuido.

El tiempo en Placeres no lo hace un lugar menos extraño. No se sabe cuánto llevan ahí los personajes. Por la monotonía con la que transcurre la novela, se pierde la noción del

tiempo, a pesar de los aparentes cambios de estación que son como una ilusión de movimiento. Los acontecimientos semejan estar detenidos o indeterminados en un tiempo sin variación. Como apunta el narrador: “El tiempo de Placeres, abundancia de remolinos. Días, horas, dormidos trompos. Tanto girar en la serenidad, una sola, lenta vuelta. Pero los remolinos engañan. Carcomen el mundo, desgastan la tela del alma. No sé cuál mañana escogí, en el centro de mis años, para ir donde Boscán. Puede que la misma del desastre” (43). Se entiende entonces que hay un tiempo casi mítico que parece no transcurrir, un tiempo fuera del tiempo, estancado en un mundo sin expectativas, ni esperanzas, ni incluso memoria: “Las soledades pronto se comían hasta los recuerdos” (31).

Otro componente esencial es la violencia en un mundo primitivo y bárbaro, con acentos bíblicos. La ley del talión que el narrador aplica al final de la novela es significativa del primitivismo que todavía pervive en las relaciones entre los hombres y en el que la venganza es ley. También se hace patente en la importancia arcaica del fuego, que en un momento aparece asociado a la cocción y a la sexualidad.

Hay una presencia vaga pero constante de los muertos y, como se vio, se trata de una aparición que suele compensar la soledad de Placeres y buscar comunión: “Con los días, vuelven. Desembocan en puertas secretas sus caminitos. Pero sólo las abren cuando la ocasión les favorece. Si hay viento, en marzo; si hay plática. Las noches de verano Placeres crece, se hincha de muertos. La invisible muchedumbre de julio y agosto, impide los alientos, el libre tránsito de los cuerpos” (47). Las tolvaderas de marzo y el verano son particularmente favorables para sentir su presencia. Así los esperan por esas fechas algunos anónimos personajes de la novela:

Había afición a estas voces de un grupo de orejas perfectas. El número de orejas, secreto. Nunca se les conocía cuarto habilitado. En cada uno de los aficionados, completo el grupo. Pero había también en Placeres los más

vigilantes de todos nosotros. Dormían y comían poco; dormían con las almas paradas. Las almas, como a la luz de una luminaria, blancas como aparecidos, mirando, oyendo. Vigilar es templar una guitarra para otro. Las cuerdas lloran peor que palomas. Lugar de tanta luz como Placeres, volverá a la oscuridad. Sombra de huesos las vigilantes, sus invenciones. Las probaban en la fuerza del cielo. (55)

Los personajes escuchan lo mismo esas voces en los coros de chicharras o en una sesión espiritista²³³. En este caso, su atenta expectación y vigilancia hablan más del anhelo por escucharlas (“sus invenciones”), que de oír las realmente.

Es notable que en todo momento se hable de los personajes en términos de almas. Hay una ambivalencia interesante en considerarlos de este modo, como si no fueran ni vivos ni muertos, sino en un estado intermedio entre uno y otro. El tiempo detenido de la novela acrecienta su ambivalencia, en particular cuando el narrador, al moverse libremente en el espacio y tiempo de la ficción, da cuenta de los distintos acontecimientos adquiriendo con ello ubicuidad. El ‘ojo’ se considera a sí mismo como “fantasma o sueño despierto” (47), algo que tiene un visible aire rulfiano. Tal presencia un tanto irreal y etérea no puede ser advertida por el resto de los personajes. Placeres supone, por consiguiente, un espacio en el que las almas se mueven indistintamente entre un mundo de vivos y muertos, con un halo fantasmal.

El ‘ojo’ tiene la capacidad de ver más allá que los otros. Puede ver lo invisible, cierta dimensión metafísica, como de cierta forma lo es la arquitectura del cielo y la transfiguración de la luz, que otros habitantes de Placeres, cegados por la oscuridad de su mundo, no son capaces de ver. Puede asumir también una voz colectiva: un “nosotros” (55). A la fluctuación entre una primera y tercera personas, ya señalada, se suma esta otra

²³³ Práctica que todavía bien entrado el siglo XX se mantenía en algunos pueblos del norte del país. El espiritismo, al que aquí Gardea alude sesgadamente, se insinúa también en *El tornavoz*.

que, por única vez, parece hablar por la colectividad de Placeres, un pueblo sumido en las penumbras y que, bajo el yugo del diablo y las tinieblas, busca liberarse. De modo que la venganza del narrador es la de todo Placeres para cumplir la ley del talión y aspirar a un orden de luz. De ahí también que, con la venganza, aparezca la imagen del fuego purificador, que sugiere la renovación del cansado suelo de Placeres. Hay un agotamiento y esterilidad incurables que vienen de la misma tierra, donde son “sueño los jardines” (25). Pero la desolación en Placeres va más allá. Vacíos, ausencia y oscuridad representan un espacio libre dejado al mal. Se redondearía de este modo la imagen total de Placeres como un infierno alejado de la gracia de Dios. No faltan varios indicios que así lo representan: desde el olor sulfuroso de las llamas hasta la alusión al “piso de los infiernos” (62).

Pero si por un lado Placeres adquiere la imagen de un infierno, por otro, coexiste con una dimensión trascendente otorgada generalmente por la transfiguración de la imagen, la cual constituye una especie de vía purgativa. Es cierto que la transfiguración puede adquirir a veces un signo negativo, como cuando se generan vapores sulfurosos; sin embargo, la mayor parte del tiempo la transfiguración busca trascender algún aspecto hostil o adverso de Placeres: la experiencia sensual (si bien onanista) sugerida por el contacto de la llave con la madera; la comunicación con los muertos (la comunión con los “coros”) y asimismo la luz como purificación de un mundo degradado. La coexistencia de lo sombrío y la dimensión trascendente supone una tensión y una lucha entre elementos contrarios, que es un conflicto central de la novela.

El ‘ojo’ imaginativo, fabulador, sugiere la relevancia de este órgano en un sentido espiritual²³⁴, observable en la alusión a la arquitectura del cielo o, del mismo modo, al final

²³⁴ Cf. Fernando Delmar, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, UNAM, México, 1993. Me parece importante recurrir a este estudio, que destaca el sentido estético y espiritual de la imagen en

de la obra, con la irrupción avasalladora de la luz. Existe la huella de una visión beatífica, una soteriología en la que el ‘ojo’ busca de cierta forma un consuelo ante el mundo aciago en que vive. De este modo, el ojo en tanto órgano de visión y la luz corresponden a un orden de valores en el que se vislumbra una analogía de la luz con la gracia divina y en el ojo un sentido más espiritualizado y sutil, que excede a los otros órganos sensoriales. El ojo y la luz vendrían a ser vehículos de un conocimiento parcial y reservado a una realidad superior. Ésta última sería la única forma en que se puede plasmar la presencia de la gracia de Dios en un mundo de sombras²³⁵. La luz supone un “fuego idealizado”: “Ella espera al ojo. Espera al alma. Ella, pues, es la base de la iluminación espiritual”²³⁶. Como se puede ver, se está ante una visión poética de la luz con una fuerte carga religiosa, pero en un contexto de modernidad marcado por esa ausencia de Dios. Es claro el sentido trascendente de la luz en Gardea.

La historia que se narra va descubriéndose en función de una especie de luz intermitente. No hay una visión completa sobre el mundo. Sólo hay vistazos, zonas de luz, ciertos claros. Pero más que una mirada, parece ser la luz misma la que va descubriendo las cosas. La crítica ha comentado que la manifestación de la luz en Gardea contradice la idea de que el sujeto ilumina las cosas con su percepción; afirma que más bien son las cosas visibles por la luz misma, de modo que “the eye is in things, in luminous images in themselves”²³⁷. Algo que se puede esbozar tentativamente en *El diablo en el ojo*. El ‘ojo’ se

la Edad Media, como punto de partida para lo que se comentará a continuación. Es claro que en el caso de Gardea se trata de una concepción de la imagen propia de la modernidad, sin embargo, lo que expone Delmar resulta bastante útil para mi interpretación de la transfiguración de la imagen.

²³⁵ Imposible negar en la novela esa condición que aspira a otro orden y que aparece, no sin reconocer la lejanía de tal dimensión, en determinados momentos como en el siguiente diálogo: “—En Placeres, ¿cómo cantarían un ángel?” (122).

²³⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 178.

²³⁷ Gilles Deleuze *apud* Dickon Hinchliffe, *Histories of Luminous Motion: The Space, Language and Light of Jesús Gardea's Placeres*, Tesis de doctorado, Kings College, University of London, 1998, p. 139.

cieme sobre imágenes producidas por la interacción de la materia y la luz, pero la percepción del narrador no parece controlar esta impresión, sino que la percepción de la luz tiene lugar por sí misma. De esto se desprende que el ‘ojo’, más que una conciencia de percepción, represente una materia reflejante. Es como si la luz actuara, extrañamente, por sí misma y todo lo que pasara por ella se debiera a una conciencia superior de la luz²³⁸. Considerando el carácter espectral del narrador e incluso de los otros personajes, podría sugerirse que no tienen existencia sino en la medida en que, en un mundo de claroscuros, la luz los ilumina: una conciencia superior que les brinda existencia. De otro modo, permanecen en las tinieblas y en la nada.

La visión trascendente de la luz proporciona un sentido a la historia. Es el anhelo de otra realidad, que conforte material y espiritualmente la penuria de Placeres. Desde el deslumbramiento final de la luz, la historia adquiere forma, puesto que a ella se dirige y en ella el ‘ojo’ encuentra un término a sus vicisitudes y resquemores. Una vez cumplida la venganza de todo Placeres, a través del ‘ojo’, viene la irrupción de la luz en el mundo de la novela y el ansia de liberación. Sin embargo, ese sentido trascendente de la luz aparece, especialmente al final de la novela, sin perplejidad alguna para el ‘ojo’. De esta manera tan extraña para un observador externo y, al mismo tiempo, tan natural para su mundo suceden

Este interesante aspecto ha sido estudiado y problematizado por Hinchliffe en uno de los capítulos centrales de su tesis, donde toma algunas ideas de *La imagen-movimiento* de Deleuze y de *Materia y memoria* de Bergson para examinar el sentido de la luz en Gardea.

²³⁸ Si bien se trata de un camino interpretativo distinto al planteado en el presente análisis, la exposición de Hinchliffe acerca de la luz en Gardea es sugerente para tomarlo en cuenta. Sobre todo porque trasciende y supera ciertas interpretaciones: “Like Bergson, Gardea's work seems to remove light from the control structures of metaphor imposed by both western Christianity and Enlightenment thinking. Similarly, it resists the more subtle attempts of Berkeley and the phenomenologists to reduce light to the intellect, 'the absolute source' of the mind. In doing so, Gardea counters the mythical symbolic linkage of light and knowledge (revelation), that continues to dominate philosophies of light in the 20th century” (Hinchliffe, *op. cit.*, p. 138). Sin embargo, Hinchliffe extrae mucho sus interpretaciones fuera del contexto de los cuentos y las novelas, y particularmente, no aparece ninguna ejemplificación de esas interpretaciones con algún fragmento de *El diablo en el ojo*. Es valioso recuperar su perspectiva pues es uno de los puntos fuertes de su tesis, que trabajó en comunicación con Gardea, como se desprende de las misivas que cruzaron.

las cosas en Placeres. Los parámetros cambian: la volición es real y el anhelo adquiere realidad precisamente por su carácter volitivo. El anhelo es verosímil en ese mundo. La materia inerte se anima y ese animismo comunica el sentimiento de las cosas. Una experiencia y visión que, más que artificiosa, es claramente normal en Placeres. El ‘ojo’ participa bastante de esta fantasía, que sin embargo no lo es para él²³⁹. La dimensión metafísica en *El diablo en el ojo* es una visión que se integra de manera natural en coexistencia con el otro mundo lúgubre, oscuro, de Placeres.

Es imposible negar que Gardea construye espejismos de sentidos encontrados. La falta de perplejidad que hay al final de la novela está perfectamente en correspondencia con lo que pareciera ser lo contrario: un delirio e ilusión sensorial por obra de la más viva fantasía, una fantasmagoría. ¿Por qué? Quizás no porque la transfiguración signifique esa trascendencia, sino porque representa más bien la búsqueda y el anhelo de esa otra dimensión. De ahí el sentido crítico de la transfiguración de la imagen, a la que no le basta con representar una mera visión trascendental, sino que reproduce una visión en transformación constante y dirigida hacia algo más allá, inacabablemente, en un proceso agudo de metamorfosis.

Esa mutación de la imagen, por cierto, apunta a una tentativa de encarnación en la historia, lo que implicaría una honda aspiración de renacimiento. Cercana a la poética de la imagen en Lezama Lima,²⁴⁰ la transfiguración de la imagen busca una especie de resurrección en el mundo degradado y estéril de Placeres. Sin embargo, por lo lóbrego de ese mundo, la imagen no puede encarnar. Como el aroma de los panes del primer pasaje analizado, la imagen se disipa en medio de un delirio sensorial que expresa esa reiterada

²³⁹ Un observador externo sí lo consideraría una fantasía, una abstracción como lo supone también la transfiguración de la imagen.

²⁴⁰ *Vid.* Cap. II, pp. 104 s.

imposibilidad de adquirir cuerpo en la historia: va tomando una forma cuando ya toma otra, en la viva imaginación del narrador. La encarnación es un suceso que se va aplazando infinitamente en el vacío existencial de Placeres.

La novela construye una gran paradoja: la viveza de la imagen habla más bien de su carácter ilusorio. Por ello, si este comportamiento de la imagen expresa, por un lado, una visión directa y clara de su mundo, por otro, supone una fantasmagoría. Placeres, en la ficción, parece estar hecho del mismo material de las almas y de los sueños. No es gratuito que sus personajes estén en un punto intermedio entre la vida y la muerte, que sean presencias fantasmáticas, como tampoco que la imagen no pueda encarnar, ni que tal vez Placeres sea la expresión de un infierno, probablemente un infierno gnóstico²⁴¹, ya que para el gnóstico el mundo está degradado y corrompido por el mal, como se evidencia en la novela. Los personajes son seres fantasmales condenados al tiempo y espacio inmovibles de Placeres. La expresión infernal se da sobre todo en el tormento de vivir en Placeres, que significa para las almas que lo habitan un morir eternamente o un no poder morir y un vivir la propia muerte. Es el caso de Arizpe, asesinado por Borja, cuya alma no reposa. Pero también el tormento o la condena tienen lugar por esa grieta que se abre en Placeres: en los “coros” o en la transfiguración de la luz que se traducen en la posibilidad de aspirar a la comunión y a otro orden. Como se puede ver, la condición infernal de Placeres no aniquila enteramente la esperanza sino, más aún, la apuntala. De ahí la vía purgativa que representa la imagen enclavada en Placeres, y la dialéctica de luz y oscuridad

²⁴¹ Si bien es cierto que se entiende la concepción de una visión del infierno judeocristiano en Placeres, se trata sobre todo de una concepción particular del mismo. No se pueden negar algunas proximidades y coincidencias con otras visiones del infierno, empezando por la del gnosticismo para el que el infierno sobre todo es la vida: “En cierto modo, el infierno, para la sensibilidad gnóstica, es la existencia. Para algunos gnósticos se puede hablar de una verdadera angustia existencial, idea que aparece ya en Lucrecio y que reaparece regularmente en la historia. El gnóstico tiene la sensación de estar atrapado en este mundo, sin posibilidad de huir, porque después de esta vida el alma se reencarna.” (Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 102).

que construye un espacio infernal para emprender una búsqueda. Búsqueda y anhelo imposibles como las flores de papel del buró de Borja, que a pesar de su apariencia nunca tendrán olor ni color vivo²⁴². Presencias todas espectrales como las distintas evocaciones de la mujer como un cuerpo deseado y ausente, o los personajes fantasmales que transitan por la novela.

La afinidad del mundo de Gardea con el de Rulfo en *Pedro Páramo* salta a la vista. Se puede notar en esta novela y otras de Gardea una oralidad muy trabajada, por ejemplo, en los diálogos concisos, como en Rulfo²⁴³. Pero también, en ambos casos, se trata de un inframundo, en el que hay voces y comunicación con los muertos. En Rulfo, ésta última es más efectiva, a tal grado que básicamente buena parte de la narración recae en esas voces, mientras que en Gardea las voces están más distantes, pues suponen sólo un anhelo, una ilusión, de los personajes por comulgar con sus muertos.

Además de la afinidad con Rulfo, podría aludirse también a la proximidad de Gardea con Faulkner y Onetti en cuanto a la presencia de seres fantasmales. Se trata, desde luego, de una visión afín, pero a la vez propia y original. Cuando se piensa en Sutpen, evocado por Rosa Coldfield en *¡Absalón, Absalón!*, se lo ve (“hombre-corcel-demonio”) invadir la habitación tranquila donde Quintín Compson la escucha con resignación. Ella también es un fantasma y al cabo de los años el mismo Quintín lo será. Pero no ahora, mientras la escucha para ser después, él, narrador de la historia, cuando llegue el momento de contar algunos hechos del Sur a sus compañeros de cuarto en Harvard. Igualmente, en *La novia robada*, se pasea un fantasma cotidiano que es una blancura lejana y ausente.

²⁴² La presencia de flores no naturales o que especialmente carecen de olor es una constante de la narrativa de Jesús Gardea y aparece generalmente con este mismo sentido. Están las lilas de Cándido Paniagua en *El tornavoz*, así como las flores de papel de Mercedes en “El trono”.

²⁴³ *Vid.* Cap. II, p. 71.

Aunque la presencia deformada que supone haya sido aceptada por el narrador y toda Santa María, lo cual revela, ciertamente, el aspecto fantasmal del lugar, el narrador se coloca en la perspectiva de ese fantasma que es Moncha Insaurralde. En *El diablo en el ojo*, el narrador (alma que deambula en Placeres) pasa igualmente por fantasma. Él no es el objeto de su relato, pero sí la historia en que participa y el mundo en que se desenvuelve. Por lo mismo, no hay mayor distancia.

Se puede notar un paulatino acortamiento de esa distancia, entre el narrador y su fantasma, de uno a otro autor. El fantasma que en Faulkner surge del pasado, en Onetti lo hace desde la cotidianeidad, en la que, sin embargo, no deja de estar presente un extrañamiento, aun con la persistencia natural que representa el espectro vivo de Moncha Insaurralde. El fantasma de Gardea es evocado desde un tiempo que no es pasado, sino que es presente para su narrador. Es él mismo inmerso en un mundo de rencillas, anhelos, venganzas y esperanzas, y sobre todo, en un mundo de fantasmagoría.

CAPÍTULO IV:

EXPLORACIÓN DE LA IMAGEN
EN *EL BIOMBO Y LOS FRUTOS*

A) LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN

El biombo y los frutos pertenece al último grupo de novelas de Jesús Gardea, que ya no se ambientan en Placeres. Efectivamente, después de *El agua de las esferas*, las historias se ubican en un solo espacio (un cuarto o un patio), los personajes se tornan todavía más abiertos a los sentidos sensoriales y el manejo del lenguaje prosigue su camino de radicalización irreversible²⁴⁴. Estas tres características de la última etapa de la narrativa de Gardea guardan una profunda relación: la mayor intensidad de las sensaciones de los personajes circunscribe la acción dentro de los estrechos límites de un solo espacio y esta concentración de lo sensorial implica una complejidad mayúscula del lenguaje para expresarla.

Si con *El diablo en el ojo* se cuenta con una textura lingüística que combina una serie de procedimientos estilísticos que por momentos el autor entrelaza con gran complejidad, en *El biombo y los frutos* lo que prima es una enorme concentración de procedimientos a lo largo de todo el texto²⁴⁵. De modo que la elipsis, la metáfora y la dislocación sintáctica prevalecen en la textura lingüística de la novela desde el principio hasta el final²⁴⁶.

²⁴⁴ La acción no sucede en distintos espacios como en *El diablo en el ojo* (la casa del narrador, el patio de Boscán, el carro de Ontiveros). Además, en esta etapa de la narrativa de Gardea, aparecen personajes creadores y no sólo abiertos a la percepción. *Vid.* Cap. I, pp. 62 ss.

²⁴⁵ La condensación verbal vista en *El diablo en el ojo* aquí es total.

²⁴⁶ En *El biombo y los frutos* no hay una preeminencia de la metáfora sobre los otros dos procedimientos, sino más bien un equilibrio entre ellos. De ahí que la imagen se mantenga muchas veces en su primer grado (figura) y baste su mera representación para los efectos estéticos de la obra, es decir, su propuesta pictórica, como se verá más adelante.

La historia, que no transcurre más allá de unas cuantas horas de un día soleado de agosto²⁴⁷, está atravesada por sonidos y silencios, formas, texturas, colores, tonalidades, aromas, a partir de los que se perfilan los personajes. Hay un narrador extradiegético que relata la historia de dos hombres que se dan a la tarea de pintar un biombo para complacer a una mujer. La novela empieza con la mirada puesta en unos limones (los modelos para pintar), que lleva el “portador” por un corredor que desemboca en la habitación, en donde se encuentra el biombo y lo espera la mujer. Una vez en la habitación, mientras ambos permanecen sentados frente al biombo, el hombre comienza a sentir una profunda atracción hacia la mujer y se mantiene atento al magnetismo que ella irradia (capítulo I). Después, los dos hombres trasladan el biombo a un patio donde lo liján y preparan para que sea pintado (capítulo II). Posteriormente, uno de los hombres, identificado como el “maestro”, pinta los limones en el biombo, pero sin terminar el trabajo (capítulo III). Al final, permanecen la mujer y los dos hombres en el patio tras el atardecer (capítulo IV). Sin embargo, como en toda novela de Gardea, ocurre algo más. La clave de la trama está en las imágenes de la novela. En este sentido, lo sensorial marca la pauta de una historia apenas sugerida y expresa a cabalidad lo que *realmente* está ocurriendo: revela el fondo de la trama.

La novela no trata únicamente de tres personajes alrededor de un biombo: lo que se narra es la exploración que aquéllos hacen de la realidad que los rodea durante un día de agosto. En ese limitado espacio de una habitación, un corredor y un patio, donde transcurre la historia, tiene lugar un sorpresivo encuentro con todo un universo de presencias que aguarda en el interior de los objetos y de los personajes. Y, sin embargo, nunca deja de ser la historia de tres personajes y un biombo.

²⁴⁷ Al igual que sucede con la intensificación de lo sensorial, Gardea circunscribe la acción a un solo espacio y también la ciñe a un marco temporal de menor duración en las últimas novelas.

Como en otras novelas de Gardea de la misma etapa (sin Placeres), en *El biombo y los frutos* los personajes se ocupan de una labor (pintar un biombo, en este caso) que se vuelve pretexto para penetrar en una realidad más plena. Sin embargo, en ninguna otra novela los personajes tienen el anonimato que se aprecia en esta obra. En efecto, no tienen nombre, sólo se conocen como “la mujer”, “el portador” (de los limones) o “el ayudante” y “el maestro” o “el jefe”. Sumado a este anonimato, a lo largo de toda la novela no hay un solo diálogo²⁴⁸. Pero esto no significa que no exista interacción entre los personajes. Por el contrario, éstos intercambian miradas, gestos, ademanes, mímica en una suerte de pre-lenguaje sensorial. Además, por la intensidad que adquiere ese despliegue de lo sensorial en la historia, están siempre atentos a ciertas señales ínfimas: el sonido de sus pasos, sus movimientos o el aroma particular que dejan en el aire. Por medio de esos elementos o indicios nimios así como por la dimensión pulsional que los habita, se constituye el perfil de los personajes. Se trata de seres sin voz, pero no sin carácter ni temperamento.

Al no existir ningún tipo de diálogo entre los personajes, toda la narración recae en el narrador, quien se convierte en la única voz mediadora de cuanto ocurre en la historia. Esa exclusividad sobre la narración implica que el narrador adquiera por momentos la perspectiva de uno u otro personaje. Esto será decisivo cuando ciertos pasajes de la novela se presenten como cuadros pictóricos²⁴⁹: lo que refiere ese narrador extradiegético es lo que está viendo algún personaje desde su particular perspectiva. Igualmente, ese monopolio sobre la narración implica que el narrador no guarde ninguna distancia con la experiencia del personaje y narre cuanto éste experimenta. Esto se aprecia, especialmente, en los pasajes en los que la narración se sumerge en una prolija exploración de sensaciones. En

²⁴⁸ *El biombo y los frutos* es, ciertamente, la única novela de Gardea sin diálogos.

²⁴⁹ El diálogo con la pintura será muy importante en la novela, como se verá más adelante.

esos casos, el personaje parece desaparecer por completo ante la presencia dominante de las imágenes. Pero, ¿quién experimenta esas sensaciones?, ¿acaso no hay una conciencia de por medio? La conciencia del personaje experimenta, en efecto, esas imágenes y el narrador da cuenta de ello. Aunque aparentemente desdibujado, el personaje está presente como conciencia (sujeto) que penetra intensamente en la experiencia de la sensación (objeto), al punto de confundirse casi con ella. Esta vaga impresión de identidad entre sujeto y objeto revela mucho acerca de lo que ocurre en la novela.

Tanto los personajes como el narrador están empeñados en llevar a cabo una exploración de la realidad. La tarea de pintar el biombo, a la que se prestan los personajes, representa quizás un pretexto para tener tratos (en la historia) con una realidad de formas, texturas, colores, aromas, sonidos, etc. Estos personajes podrían ser también un pretexto para que el narrador-escritor²⁵⁰ tenga tratos con la misma realidad material, pero por medios verbales (en la escritura). A la vez que se propone explorar la materialidad del lenguaje en la escritura, este narrador-escritor aclara la propuesta estética de *El biombo y los frutos* y plantea un marco de referencia dentro del cual cabe interpretar la novela.

En primer lugar, se trata de una novela que pertenece a ese tipo de obras de Gardea que están más cerca de un trabajo poético con el lenguaje, un trabajo, como se vio, que subyace en la concepción de escritura del autor²⁵¹. Si la escritura, figuradamente hablando, equivale a “excavar un hoyo”²⁵², un proceso de ahondamiento en los mundos que laten en las palabras, en *El biombo y los frutos* se expresa con relieve esa capacidad del lenguaje para profundizar en sí mismo y cargarse de significado. El paso de Placeres a los espacios

²⁵⁰ No hay ninguna caracterización del narrador en *El biombo y los frutos*. El hecho de tratarse de un narrador extradiegético lo coloca fuera de toda interacción directa con los personajes en la historia. Se trata de un narrador, como se verá, que está muy cerca del escritor y del proceso creativo de la obra.

²⁵¹ A partir de *Los músicos y el fuego* y, todavía con mayor intensidad, a partir de *El árbol cuando se apague*. Vid. Cap. I, pp. 59 s.

²⁵² Vid. Cap. I, pp. 33 s.

interiores supone una consecuencia natural de la necesidad de condensar la narración en una interiorización de la palabra.

En segundo lugar, el papel del narrador en tanto explorador de la realidad (al igual que los personajes de la historia) marca la pauta que ha de seguir el desarrollo de la novela. Más que las motivaciones de los personajes para pintar el biombo, conviene destacar el afán por penetrar la realidad que los envuelve (ya se había mencionado que la tarea de pintar el biombo era un mero pretexto para ello). Narrador y personajes se adentran una y otra vez en las sensaciones: en la imagen. El paulatino reconocimiento de la realidad constituye el motor principal de la novela que avanza mediante la exploración minuciosa y morosa de imágenes sensoriales en las que se van revelando otras tantas imágenes: una experiencia que se vuelve cada vez más intensa en la medida en que se profundiza en ella.

De este modo, se puede decir que la exploración de la imagen es el principio constructor de *El biombo y los frutos*. La narración se abandona a un desmenuzamiento, un desentrañamiento obsesivo de la imagen, detonado por un sonido, un aroma, una textura, un objeto, etc. De allí que la narración parece no avanzar en un sentido convencional: lo que está en movimiento es la acción de formas y de fenómenos de la realidad a que da lugar ese adentramiento en la imagen.

Pero la imagen, en esta novela, no se abandona a la analogía (no se transfigura, como en *El diablo en el ojo*²⁵³), sino que se contiene y se adentra en sí misma. También se

²⁵³ Las diferencias entre la exploración y la transfiguración de la imagen son evidentes. Por un lado, la transfiguración obedece a una visión de mundo que tiene correspondencia con la existencia de Placeres. Tal parece que, una vez desaparecido Placeres en la obra de Gardea, no hay espacio para tal transfiguración. Por otro lado, la transfiguración se apoya mucho en la metáfora, a tal grado de que ésta domina en el texto por encima de la elipsis y la dislocación sintáctica. Sin embargo, en *El biombo y los frutos* la metáfora no es tan dominante, puesto que hay un equilibrio entre estos tres procedimientos estilísticos. Como ya se ha mencionado (nota 246), la imagen no aparece tanto como analogía, sino que permanece como figura, aunque ello no evite que efectivamente llegue a prevalecer la analogía en algún pasaje, pero sin aparecer como la transfiguración a la que *El diablo en el ojo* nos tenía acostumbrados.

observa una iteración de la imagen que, al prolongarse, va adquiriendo nuevos matices. Repetición y recurrencia que obligan al lector a detenerse, porque parece que la escritura persigue el desentrañamiento de los mundos que laten en una imagen, para expresarlo en los términos del mismo Gardea²⁵⁴. La imagen poética en *El biombo y los frutos* se encamina a su exploración, en el sentido de un examen de sí misma, una observación cuidadosa, un análisis por parte de una consciencia:

Desde una sombra, los limones. Tardaba, el oscurecido amarillo, en irse aclarando, lentos días. Por angosta puerta, los frutos. Aromático sin ganas, iba el limonerío²⁵⁵.

Las líneas iniciales de la novela aluden a unos frutos que transporta un personaje desdibujado a través de un corredor con ventanas; pero no solamente se presentan bajo un claroscuro (motivo caro a Gardea), sino que también lo hacen observando los cambios de luz, con el matiz de su progresivo aclaramiento, como si se tratara de una pintura. La exploración inicial de los frutos representa un ejercicio de análisis en el que una y otra vez se configura el mismo objeto pero desde distintos ángulos²⁵⁶, como si se tratara de ir penetrando, imagen tras imagen, como en una suerte de caja china, al interior del mismo.

Desde un principio se entiende que la exploración de la imagen guarda relación con “el saber del ojo” (9), con lo cual se augura un interesante diálogo con la pintura a lo largo del texto. Pero el sentido visual, aunque principal, no será el único medio que narrador y personajes exploren. El oído y los demás sentidos también ocupan un lugar protagónico.

²⁵⁴ “Es que además las palabras están cargadas de mundo. Hay que oír qué mundos traen ahí ellas mismas, echarlos para fuera.” (Eduardo Mendoza, entrevista citada, p. 5).

²⁵⁵ Jesús Gardea, *El biombo y los frutos*, Aldus, México, 2001, p. 9; en adelante la paginación irá entre paréntesis en el texto.

²⁵⁶ Aquí cabría tender un paralelismo con la técnica pictórica de la multiplicidad de perspectivas, de la cual Paul Cézanne es iniciador.

Cuando el portador de los limones repara en el sonido del aire sobre la hierba, profundiza de inmediato en esta imagen que le revela un coro de voces:

Varias voces, una sola espiga. Al principio, en la oreja atenta, confusas, anárquicas como lenguaces demonios en un salón. Esa primera impresión nube, nube pasajera, porque luego, como si el vocal desbarajuste hubiera entrado de pronto en orden, cada voz, como quisque de un coro, acomodándose la vestidura a dos manos, tomaba, en unas gradas, su lugar, listo para el concierto. Y la oreja que miraba al patio encontraba al coro armado de espigas; racimo de granos quieto; por cabeza, uno. Otras cosas advertía la oreja: los de las tablas, criaturas con voz suya no eran; y también: los granos, apiñadas cajitas resonantes, y tubos, dorados que modulaban, los tallos. Y del patio vecino, en cajitas, en tubos, voces de unas plantas, y de unas sombras. El portador las escuchaba como si las tuviera allí, tumbadas, al pie, en el umbral del laberinto. Tema, el agua. Y cuando los silencios, las conversantes, refrigerio, rebanadas de melón y sandía; el agua —ligero verde, colorada— de las frutas, era llevada, después, al tema. Una laguna, la piel boscosa; ríos, pero al atardecer: en su espinazo, cresta de llamas. (11)

Al cabo de la exploración, el interior de la imagen aparece habitado por otras tantas imágenes, que lo mismo pueden ser sonidos, que sabores (las frutas) y vistas (la laguna, el bosque, los ríos), en fin, una serie de imágenes entrelazadas cuya yuxtaposición expresa el sorprendente encuentro de formas que cobran vida. Como si el personaje descubriera en la imagen un mundo orgánico y secreto: voces, espigas, demonios, una nube, un coro, más espigas, un racimo de granos, tallos, más voces, un tema musical, silencio, rebanadas de fruta, una laguna, un bosque, ríos y su superficie rizada, probablemente, por la luz del crepúsculo.

Hay que señalar, desde el principio, que la manera en que se presentan las imágenes de la novela está marcada por una conmoción del lenguaje. A primera vista, hay una clara dislocación sintáctica que crea el efecto de una yuxtaposición de imágenes. Este procedimiento estilístico, al que en otros casos se suma la elipsis y la metáfora, está perfectamente encaminado a representar esa tentativa de exploración de la imagen. Impone

un ritmo particular a la narración, un lento reconocimiento de lo que se narra; en definitiva, expresa el azoro de la conciencia ante una realidad que se le está develando²⁵⁷. Por eso también, la flexibilidad de las cláusulas, la articulación de imágenes distintas y su yuxtaposición reproducen fielmente el estado de un lenguaje en exploración: casi la misma condición del lenguaje en el momento de la escritura²⁵⁸.

De todas las formas de representación de imágenes en la novela, destaca la visual, ya que *El biombo y los frutos* establece un dialogo especial, como lo anticipamos, con la pintura. En primer lugar, la novela cuenta la historia de tres personajes alrededor de un biombo. No se trata de artistas consumados, sino tan sólo de un sencillo maestro pintor, un ayudante y una mujer, que parece tener el papel del “modelo” del pintor. Pero “modelo” aquí en un sentido peculiar: inspira, con su presencia, a los pintores, desata aromas y colores, o sea, todo un mundo sensorial que va gravitando en el cuadro de la novela. El tercer capítulo, en particular, es el que más dialoga con la pintura, ya que el narrador refiere la dedicación con la que el maestro pinta el biombo. Como se verá más adelante en el análisis, la narración adquiere la forma de un ejercicio efrástico. En segundo lugar, interesa la clase de representación que el maestro pinta: unos limones, como si se tratara de una naturaleza muerta. El género de bodegón o naturaleza muerta, que fuera usado, entre otras razones, para representar los productos propios de alguna región, fue redescubierto por Cézanne a finales del siglo XIX, un género con el que “desarrolló una nueva técnica de representación de objetos en el espacio”²⁵⁹. Esto será importante a la hora de definir con

²⁵⁷ Cabe resaltar la similitud y diferencia con el talante del lenguaje de *El diablo en el ojo*, un lenguaje que avanza por tanteos, una escritura ciega que se corresponde bastante bien con la visión de mundo de esa obra. El lenguaje de *El biombo y los frutos* también impone un ritmo detenido, pero ello se debe a una visión de mundo distinta, como se irá viendo.

²⁵⁸ Como ya se ha advertido, el narrador y los personajes en tanto entes que exploran la imagen están muy cerca de la figura del escritor que explora el lenguaje.

²⁵⁹ Cf. Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne*, Taschen, Santiago de Chile, 2011, p. 55.

mayor detalle la tentativa de representación que se lleva a cabo en *El biombo y los frutos*. Por lo pronto, se ha visto un paralelismo entre la técnica pictórica de la multiplicidad de perspectivas, iniciada por Cézanne, y la configuración iterativa de los limones en la narración. En tercer lugar, la concepción de la novela podría pensarse como la de un biombo de cuatro hojas-capítulos, en los que el narrador representa distintos momentos de la pintura del biombo. La marcada elipsis que hay entre uno y otro capítulo favorece esta interpretación²⁶⁰. No está de más agregar que los personajes de la novela, al representar seres anónimos —una mujer y dos hombres—, se acercan a las figuras o personajes de un cuadro. Tal vez también su anonimato esté en consonancia con el interés puramente pictórico de la figura humana en una pintura. En cuarto lugar, la representación de imágenes visuales revela una factura tan acabada, que cabe entenderlas mediante algún principio plástico o pictórico: dibujo de figuras, claroscuros, composición, trampantojos, *collage*, tonalidades de color, multiplicidad de perspectivas.

Como se puede ver, el diálogo de *El biombo y los frutos* con la pintura ocurre de dos maneras: por medio de la écfrasis y del pictorialismo²⁶¹. Por la primera vía, la narración describe cuadros de la historia como si se tratara de representaciones visuales. Lo que se representa con palabras es una imagen visual. Por la segunda, la narración representa la realidad con la ayuda de técnicas pictóricas. No tiene que representar, necesariamente, una imagen visual, sino otro tipo de imágenes sensoriales. Una no implica necesariamente a la otra, aunque generalmente aparecen unidas. Por ejemplo, en las líneas iniciales de la

²⁶⁰ La elipsis entre capítulos o segmentos narrativos es una constante de la novelística de Gardea. Es interesante que aquí adquiere un sentido mayor al tratarse de una novela que puede entenderse como un biombo de cuatro hojas-capítulos, cuatro lienzos de la historia narrada.

²⁶¹ La crítica ecfástica, que tomó nueva vida a partir del artículo de Murray Krieger en 1965, “The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or Laokoon Revisited”, es un asunto largo y complejo que no cabe desarrollar aquí. Me baso en el artículo de James A. W. Heffernan para diferenciar entre écfrasis y pictorialismo. *Vid.* James A. W. Heffernan, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History*, 22 (1991), pp. 297-316.

novela, se representan los limones bajo un claroscuro. Se trata de una representación visual por medios pictóricos (el claroscuro). Sin embargo, también, en el texto antes citado del sonido del aire sobre la hierba, al cabo de la exploración de esta imagen hay una serie de imágenes yuxtapuestas, como en un *collage*. Se trata de una representación tanto de sonidos como de visiones (desde el concierto coral hasta la vista del lomo encendido de un río al atardecer) por medios que son eminentemente plásticos. De hecho, la representación de todo tipo de sensaciones sensoriales entremezcladas (que, regularmente, constituyen sinestesias) mediante la técnica del *collage*²⁶² será una constante de *El biombo y los frutos*.

Los vasos comunicantes que se observan entre esta novela y la pintura revelan en el fondo el problema mismo de la representación que se plantea a lo largo de esta novela. La exploración de la imagen constituye la expresión ideal de este problema, pues la representación de la realidad se problematiza por medio de la misma exploración de la imagen. El narrador encuentra un mundo pleno de imágenes que obliga a construir una peculiar representación del mismo. El ejercicio de ahondamiento en la sensación, el análisis de la misma, que conlleva la exploración de la imagen, está de por sí atravesado por una tentativa de representación. Aquí es donde el pictorialismo, o la representación mediante técnicas pictóricas, abre una vía para esa búsqueda.

Como en el anterior capítulo dedicado a *El diablo en el ojo*, se propone aquí un minucioso análisis de algunas de las imágenes presentes en tres fragmentos de la novela. Sin embargo, en este caso, no se eligen porque haya en éstos una mayor concentración de procedimientos estilísticos, pues, como se ha dicho, su intrincada utilización se mantiene desde el principio hasta el final de *El biombo y los frutos*. Su elección obedece, más bien, a

²⁶² El uso de este término no va más allá de hacer referencia a la técnica pictórica que consiste en pegar sobre el lienzo u otro tipo de superficie diversos materiales, la cual se trasplanta a la literatura.

que representan estados diferentes de la luz, un elemento central tanto en la pintura como en la novela de Gardea. Retomando la metáfora de la novela-biombo, cada uno de sus capítulos-hojas son atravesados por una luz distinta: la intensa del mediodía, la más templada de la tarde y la luz en caída del atardecer. Pero no es que la luz configure una mera atmósfera dentro de la cual ocurre la historia, sino que la luz incide directamente en el comportamiento de los personajes²⁶³, al tomar parte importante en la acción de la novela, como se verá más adelante. También se toma en cuenta el hecho de que los pasajes elegidos representan, en cierto modo, nudos argumentales de la novela. En el primero está sugerida una seducción amorosa entre el portador de los limones y la mujer. En el segundo, el maestro pinta para la mujer los limones en el biombo; mientras que en el tercero, ya bajo la luz del crepúsculo, la mujer comunica al ayudante una imagen. El latente conflicto amoroso, que semeja realmente un divertimento, sólo puede leerse por medio de las imágenes, que revelan el fondo de la trama. En los cuadros o telas (capítulos-hojas) que “pinta” el narrador, se irá definiendo paulatinamente la misma. Más allá de la supuesta trama, hay que ver lo que ocurre *realmente* al cabo de una historia que se cuenta a partir de las imágenes. El narrador, como los personajes, están atentos al misterio de las formas y los fenómenos de la realidad, mientras transcurre un día cualquiera de sus vidas. En la medida en que exploran un mundo de imágenes, participan de una visión²⁶⁴. Esclarecerla nos permitirá alcanzar una comprensión más profunda de esta obra.

²⁶³ El papel de la luz en Gardea ya se ha visto en el análisis de *El diablo en el ojo*, en el capítulo anterior. En *El biombo y los frutos* también desempeña un rol importante, aunque distinto.

²⁶⁴ El último grado de la imagen. *Vid.* Cap. II, pp. 92 s.

1. BAJO LA LÁMPARA DEL CENTRO DEL CIELO

El primer capítulo de la novela está dominado por una luz sin matices que parece vaciar las cosas. Cuando el portador de los limones pasa por el corredor se percata de ello: “Entonces se acercaba a una ventana, respiraba hondo. Y como la lámpara del mundo, a esas horas, centro del cielo, mucho desnudaba las cosas, de imaginárselas así, el asomado, al poco tiempo, tristón” (9). Lejos del claroscuro inicial de la novela, la luz del mediodía no parece muy sugerente, ni amable para el personaje. Es desoladora su presencia, a tal punto de que aflige al portador de los limones, que se muestra bastante sensible a los efectos de la luz, la cual, como un agente en la historia, es capaz de obrar en el estado de ánimo del personaje.

Pero la misma luz se ablanda y matiza, una vez que el portador ha llegado a la habitación en donde aguarda la mujer: “la luz en que nadaba [el portador] su medio cuerpo como pez, por el reflejo de los rayos en los limones, tenía *un matiz amarillo, un aire azafranado, de yema de huevo, de girasoles*. Y, a un paso de la mesa el portador, *el fuego del amarillo, agua de unas flores* que se extiende, penetra, ganaba la tabla, el mandil” (13; el subrayado es mío)²⁶⁵. Se observa cómo opera en el personaje ese cambio de luz, entre el exterior y el interior. Afuera, está la luz (a plomo) del mediodía, una luz que abrumba y hasta entristece, porque parece iluminar un mundo vacío y desencantado. Adentro, se trata de una luz menos intensa y más amable, que entra a través de un ventanal y es matizada con sutileza por el amarillo de los limones. La recurrente descripción llena de matices de esa luz (aire azafranado, agua de flores, etc.) contrasta con la aspereza de la luz del exterior. Adentro, el portador parece abrirse a una percepción que afuera se le niega y puede

²⁶⁵ Para dar cuenta de ese cambio de tonalidad de la luz, el narrador intenta describirla una y otra vez. Se trata tan sólo de una forma incipiente de exploración de la luz ya que, como se verá más adelante, tal exploración se extiende todavía más.

explorar las gradaciones de la luz. Su iterativa representación corre pareja al paulatino develamiento de un misterio que mantiene absorto al portador, como si lo viera con ojos de pintor²⁶⁶. Como en este ejemplo, en la narración no hay explicación alguna del misterio, sino un dejarse abandonar al mismo. Pero la conciencia del portador de los limones sigue despierta gracias a ese cambio que se ha operado en la atmósfera del cuarto.

Bajo esta nueva atmósfera de luz se agudiza la sensibilidad del portador y lo prepara para el deleite sensorial que se avecina. El portador ha llegado a un espacio donde parece nadar en la luz su propio cuerpo. A diferencia de la luz del exterior, reseca a fuerza de tanta intensidad, la luz del interior es una sustancia acuosa y de vida. Mientras afuera la inmensidad del cielo *desnuda las cosas*, en el sentido de un despojo de su esencia, adentro, tanto los limones como la mujer reverberan con vida propia bajo una luz distinta y más grata. Un mundo de presencias se abre para el portador²⁶⁷.

Una vez colocados los limones sobre la mesa, la mujer y el hombre se dirigen hacia el biombo, con el cual se guarecen de la luz que, inesperadamente, ha recobrado su intensidad. Se entiende la importancia de la luz porque incide en los personajes: cualquier ligera variación suya produce efectos. La luz adecuada ayuda a “mirar” formas de lo real, pero al cambiar su estado, súbitamente, puede ser dañina. Es en este sentido que el biombo también sirve de resguardo a la pareja: cumple su función de ocultarlos y protegerlos a la vez de la intensa luminosidad del mediodía.

²⁶⁶ Es reveladora una carta atribuida al pintor Johannes Vermeer que da cuenta de esa mirada en particular: “Seguramente me reprochará por qué nuestro arte no resuelve ninguno de los enigmas de la naturaleza. Nuestra labor no es resolver enigmas, sino estar conscientes de ellos, inclinarnos ante ellos y también preparar los ojos para un deleite y un asombro sin fin. Sin embargo, si requiere absolutamente de descubrimientos, le diré que me honra haber logrado combinar un cobalto de especial intensidad con un amarillo luminoso, tipo limón, así como registrar el reflejo de la luz del sur que atraviesa el vidrio grueso y golpea la pared gris.” (Vermeer *apud* Zbigniew Herbert, “Carta”, *Poesía y Poética*, núm. 33, 1999, p. 9).

²⁶⁷ El recuento de este tipo de pasajes ayuda a enmarcar el momento en que se explora la imagen, así como también para subrayar detalles relevantes en la narración.

Al igual que el portador experimenta el despertar de su sensibilidad al hallarse bajo una atmósfera de luz distinta, la mujer, a su vez, abre sus sentidos a su entorno cuando se resguarda tras el biombo. Es ella quien empieza a inspeccionarlo y trata de descubrir sus secretos aromas. Los encuentra en las hendiduras del biombo por donde se filtra la luz agresiva del mediodía, pero ya en una zona límite en la cual todavía hay un resguardo. De allí que cuando la mujer, con un gesto, invita al hombre a encontrar esos aromas, éste duda, pues “verano seguramente fiero encontraría; donde se encajonaban las maderas, duro agosto. Y luego la luz; por la hendidura filtrándose, atizando” (15).

En ese espacio liminar, el portador hace un reconocimiento paulatino y más próximo de la mujer: explora su imagen. El narrador se sitúa en la perspectiva del portador y describe cuanto éste observa: no una imagen completa de la mujer, sino una serie de imágenes centradas en algún detalle de la misma. La utilización de la elipsis, la dislocación sintáctica y la metáfora perturban visiblemente el lenguaje, creando así el efecto de una morosa exploración en que se recrea el portador de los limones. Básicamente, ése es el sentido que la concentración de los procedimientos estilísticos adquiere en la novela: dar cuenta de un lenguaje en conmoción que expresa las impresiones de una conciencia que explora una realidad plena y viva:

Encaramado otra vez en el asiento, la mirada en el moño del mandil; como muertos, la mariposa, los lacitos. La hora les había chupado el almidón, pero en el resto de la prenda, intactos los cristales; pequeños espejos en lo verde a medias comido por la luz del ventanal intensa. Alfiler en la cintura sentía la mujer la mirada. Entonces, una mano como ciego pájaro que volaba desde adelante, la revisión, al tanteo, del moño. Como unos lectores de cosas hundidas en la noche, los dedos tomaban el nudo, frutilla seca; y cuidadosos, el apretarla. Y las yemas, por las vueltas de los lazos, lerdas, como por un minado tobogán. Terminada la exploración, la mano se desprendía del moño, regresaba al sitio de donde había venido y allí, en las holaneadas espumas de la cima, se posaba, acuática. El de los limones la veía no mecerse nada. Había llegado a los holanes no como a un nido sino como a una estación. Respiro en la escala y enseguida, abandonándola, vuelo de nueva cuenta. Y así. Pero la mano, de su

anterior trayectoria ni asomo, pues tendida iba hacia arriba, a la nuca, descubierta, húmedo margen de un espeso trigal. Todos los ojos del cuerpo estaban en la mano, que recogía del suelo, y volvía a la dorada muchedumbre, vencidos por el sudor, lacios cabellos. Escampada la nuca, resplandeciente ofuscaba. Trabajó el portador para seguir, en la tormenta de reflejos, la mano, en las luces, como un fantasma. Después de acomodar los pelitos, como una sombra por el macizo de trigo; y luego, como acariciándola, en la corona del chongo. (15-16)

La elipsis del sujeto, al principio del pasaje, de entrada desdibuja al portador de los limones (el personaje encaramado) y atrae la atención, en cambio, hacia su mirada. La focalización de la narración en la mirada se logra muy bien mediante la dislocación sintáctica que la coloca en el cierre de la oración, destacándola con ello de los otros términos: “Alfiler en la cintura sentía la mujer la mirada”. La narración sigue la mirada del portador por el moño del mandil de la mujer y su mano que lo lleva sucesivamente a recorrer los holanes, su nuca y sus cabellos (el trigal). La metáfora no se hace esperar con asociaciones como la mirada-alfiler y la mano-pájaro, principalmente. A juzgar por la prolija narración, se trata de una mirada que ciertamente se demora en el moño del mandil y en cada movimiento de la mano de la mujer. Evoca el lento reconocimiento de un cuerpo, pero no sólo por la mirada sino, inclusive, por el tacto, ya que la forma en que el narrador habla de la mano sugiere que el observador (o sea, el portador) también siente o imagina las texturas que la mano toca: el *ciego pájaro*, el *tanteo*, los *lectores de cosas hundidas en la noche*, las *yemas*, *todos los ojos del cuerpo en la mano*. No es una mirada cualquiera la del portador. Es una mirada aguda, como *alfiler*, que busca penetrar en las cosas y “ver” más allá: tocar²⁶⁸.

²⁶⁸ Como se irá viendo, las sinestesias serán una constante de la novela como expresión de la exploración de la imagen. Esa fusión de sentidos habla de un delirio sensorial que permite a la conciencia de los personajes ir reconociendo una realidad llena de estímulos distintos, y también el juego entre lo que se percibe a la distancia y lo que es palpable, como planos diferentes de realidad.

Al seguir la mirada del portador y al trazar el dibujo minucioso del moño y de los holanes, también el de los movimientos de la mano de la mujer, se observa un profundo sentido plástico en el quehacer del narrador. Comportándose como pintor, el narrador apela a un “estilo lineal” de representación²⁶⁹. De ahí que al final del fragmento tenga tanta importancia el tacto, pues es a lo que invita tal estilo.

En ese moroso reconocimiento, la mirada del portador encuentra frutillas secas (el moño), espumas (los holanes), trigales y un campo escampado (la nuca), imágenes e indicios de una presencia mayor que empieza a cautivarlo: la mujer. Por medio de estas imágenes que son sinécdoques, el portador sugiere la cercanía del otro cuerpo femenino, percibido “en cámara lenta” (20).

Otra exploración de las imágenes de la mujer que merece destacarse al comienzo de la novela es el siguiente:

Luego, resbalando hasta la orilla de la manga, en el brazo, ciñendo su torneado, la mirada; el abarcante anillo le transmitía al portador, con las delicias de lo suave acariciado, el húmedo salobre de la carne. La boca y la lengua fingiéndolas como si lo probara, el portador, desbaratado el anillo, el imaginario recorrido por la blanca extensión que se le ofrecía. Los besitos, los toques de lengua, iban punteando de pizcas de saliva luminosa el deslizarse hacia la muñeca. El portador pensaba en la muñeca como en una estación terminal: la del alegre retorno. Pero se equivocaba. Pues llegado al fin del placentero, la lengua, cargada al tope con la sal recogida por el camino, blancas llamas que habían prendido fuegos ya en otras provincias del cuerpo, no podía más; no tenía sentido la vuelta sino, cuanto antes, como en un pozo de agua, en la cosa de verdad apagar la lumbre. (20-21)

De nueva cuenta, la narración se focaliza en la mirada con ayuda de la dislocación sintáctica, que la arroja al cierre de la primera cláusula antes del punto y coma. Esta vez la

²⁶⁹ De acuerdo con Heinrich Wölfflin, el “estilo lineal”: “templado esencialmente para lo objetivo, aprehende las cosas e intenta infundirles virtud según sus proporciones táctiles y sólidas, [...]. El estilo lineal es el estilo de la precisión sentida plásticamente. La delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad, como si pudiese tocarlos con los dedos” (Enrique Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 30).

focalización de la mirada es más pronunciada, pues, como sujeto, es colocada al final²⁷⁰. La mirada del portador se fija, nuevamente, en formas, en las que “resbala” y que “ciñe”. De modo que el narrador delinea figuras, cuya plasticidad invita al tacto. Es lo que ocurre con la exploración visual del brazo torneado de la mujer. Pero se trata de un contacto hecho también con los labios (los besos), por lo que a la vista y al tacto se suma el gusto. Sólo que éste último es imaginario, como aparente es también el contacto físico que se hace con la mirada: el portador mira, efectivamente, el brazo de la mujer, como si lo pudiera tocar y besar, pero en realidad no lo toca ni lo besa. La experiencia del portador parece unir lo lejano y lo próximo en una sinestesia que no diferencia sentidos. Lo lejano (mirar) es lo próximo (tocar y gustar): cifra de su deseo. Encontramos, con ello, dos planos de realidad superpuestos: lo que se mira y ocurre, y lo que imagina el portador, que viene a ser otra realidad, fantasmática. Pero no menos real que la sugerente imagen del brazo torneado de la mujer, es el sabor de las sales que los besos del portador recogen en él. Estos dos planos son esenciales para entender la novela. Problematizan, visiblemente, la representación de la realidad que tiene lugar en la obra. Uno de los planos se refiere a la realidad fantasmática, ámbito más o menos deformado en que se representa la realización del deseo. El narrador

²⁷⁰ Esta manera de violentar la sintaxis en la narración al arrojar el sujeto al final se encuentra también en un autor como Juan José Saer, en algunas de sus novelas, un autor con quien Gardea tiene algunas semejanzas. Por ejemplo, en una novela de Saer publicada en México, *Nadie Nada Nunca*, se lee: “El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvoriento, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla.” (Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, Siglo XXI, México, 1980, p. 9). Es un recurso que demora el sujeto de la oración para darle mayor relieve, pero también para que los demás términos oracionales, mientras se espera el sujeto, adquieran una resonancia que no tendrían al ser colocados convencionalmente en la oración. Se podrían agregar otros ejemplos que permiten un acercamiento mayor entre ambos autores: no sólo estilístico, tangible en la complejidad de las construcciones sintácticas, sino también, como sostiene Julio Premat, en esta “transcripción de lo más elemental y nimio: la percepción, los sentidos, el contacto con las substancias de la otredad material” (*La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002, p. 16). Igualmente, existe una posible aproximación a lo que Saer considera el territorio propio del escritor, su “patria”, lo que llama la “espesa selva virgen de lo real” (Cf. Juan José Saer, “La selva espesa de lo real”, *Una literatura sin atributos*, Universidad Iberoamericana/Artes de México, México, 1996, pp. 51-55). Por otro lado, estamos conscientes de que estos vasos comunicantes entre Gardea y Saer ameritarían una reflexión detenida que aquí no puede llevarse a cabo.

jugará con estos planos, en medio de los cuales los personajes se lanzan al fondo de su realidad.

Por su parte, la mujer emprende una exploración de la imagen. Apenas empieza a advertir una sensación, cuando el portador recorre con la mirada y besos imaginados su otro brazo: “sentía vaga la caricia; como sería, caduca flor en las nieblas de una siesta, un destello” (21). Los besos que para el portador son fuente de arrebató, para la mujer suponen una débil llamarada. Sin embargo, se trata de un “destello” que, si bien tenue, va cobrando cada vez mayor fuerza a medida que la mujer se ocupa de explorarlo:

Con una mano, la mujer se tocaba en el lugar del beso; las yemas, los dedos, sufriendo sabroso, a pasitos, el disfrute de los cristales encendidos por el deseo. Parte del fuego que se extendía como una lengua, había penetrado, por debajo de la manga, en las sombras; iluminándolas, subía en busca de combustible en el cuello. Cubiertos por el algodón del toldo, los dedos le seguían la pista. Corto era el hacerlo. Apenas holgada, la manga daba poco campo a la penetrante que ahí, obligada por la estrechez del tubo, reculando indicaba el salirse. Pero no desistía de su propósito: el fuego había alcanzado el cuello como a una graciosa torre, y lo envolvía. Salvaba la mano, de un brinco, la tela en el hombro y, de lleno, su palma sobre las llamas. El sofocón las privaba de aire; el sofocón, como un oportuno manotazo dado a una tropa de zancudos, allí mismo, en lo blanco, los mataba. Quemándola como si fueran brasas, la mano inmóvil, aristas ardiendo sentía varios cristales. No se retiraba del castigo; contraria actitud la suya, aplastamiento, hasta desmoronarlos como a granos de sal entera, de los ofensivos. La sensación de ardor se iba muriendo en la palma; soltaban, los cristales rotos, íntimo líquido, turbio que tiraba a blanco, perfumado. Y en aquella especie de agua, de lechoso, había terminado su efímero, brasero y fueguitos. (21-22)

Se puede ver que el plano de realidad abierto por la imaginación del portador no está vedado a la mujer. Al contrario, ella participa de este plano en el que los besos se transforman de sutiles llamaradas en molestos tábanos. Quizás esto se deba a la exacerbada pasión del portador, ya que los besos llegan a un punto (la zona del cuello) en que ya no le parecen igualmente gratos a la mujer y que tal vez la comprometen. Es perceptible que la

inclinación del portador hacia la mujer no es correspondida, de la misma manera, por ésta. Pero, aun así, el portador no ceja.

Pareciera que los besos del portador han dado todo de sí; sin embargo, todavía falta que den un poco más (aún no termina de explorarse la imagen), pues la mujer descubre en la fragancia del líquido (desprendido tras aplastar a los mosquitos-besos) un aroma que ha percibido antes en el biombo y en sus ropas. En ambos casos, se entiende que se trata de un aroma especial despedido por toda aquella materia bajo el calor del fuego: el biombo y las ropas frente a los potentes rayos del mediodía, y la piel de la mujer bajo el fuego de apasionados besos. Resulta curioso que la mujer haya estado, en lo que va del día, tras la pista de este aroma y que éste haya llegado a ella con los besos del portador, a los cuales, por cierto, acaba rehusándose.

Pero, ¿qué estará detrás de este aroma que tanto atrae a la mujer? Como la iterativa representación de la luz en la habitación, al principio de la novela, este aroma aparece envuelto por el misterio. Dado el contexto de la historia, cabe decir que es producto del paso del calor entre los objetos, un cambio de temperatura, casi una reacción química. Sin embargo, quizás, está más allá de una mera concepción material y toca a la emoción humana. Esto es, una sensación intensa en el espíritu, una alteración del ánimo. Tan misteriosa como la morosa atracción entre dos cuerpos.

El portador de los limones, por su parte, entregado por completo al misterio desde que sintió la presencia de la mujer, no tiene mucho qué cavilar. Una vez que sus besos-miradas fueron aplastados y rechazados cuando escalaban por el cuello de la mujer, paladea los despojos finales de los besos y explora sus imágenes:

[...] estaba cascando, como a diente corazas de pepitas, los cristales, el gozable muestrario. Gran variedad: redondo abanico de sabores. Desechaba, apartándolos escupidas breves, los que nada, desde la otra carne, venían a

decirle o a recordarle. Y, a sus pies, piso, poco a poquito, coruscante. En la colección, las piezas que sí traían miga de viejas imágenes, de palabras, eran retenidas, trabajadas. Poderosos cristales, de cuando en cuando, como mundos en los cielos de un día vacío, en la muestra; para el portador, mundos enteros: carros de fiesta, banderolas, mujeres. Los mundos, los brillantes colores en la calle, el aire fresco, modos de presentarse la gracia. Sombras como pájaros escapados de las jaulas de un perfumista sobrevolaban el desfile. Polvo finísimo como harina, panes y frutas llovían las nubes de sombra. Finalizada la molienda, nada ya, en la boca gustadora, de la rica cristalería, el portador, beato, saturado por todo lo que había estado probando, sonrisa primero, se volvía hacia la mujer, la miraba. (22)

El portador encuentra mundos enteros en ese cascar los cristales remanentes de los besos. El producto de ese cascar, como un quebradero del lenguaje, redunda en una serie de vivas y festivas imágenes yuxtapuestas, como un *collage* enriquecido de vitalidad. Es una molienda de sensaciones que, por cierto, el narrador asocia a una memoria. La manera en que el portador va dando con esas imágenes se da a partir de cierta recordación y de inclinarse por aquellas piezas que “sí traían miga de viejas imágenes”. Podría tratarse de “una memoria involuntaria” que arroja al portador a la pureza de la imagen, pero, en lugar de llevarlo a la esencia de lo real, como en Proust, lo instala en la beatitud. De esta manera, la imagen de los besos termina por ser explorada, primero, por la mujer y, después (sus despojos), por el portador.

Después de oler su mano en donde está el aroma del perfumado líquido, la mujer la desploma en la falda de su mandil verde, con lo que: “La humedad sobrante de la palma, sello de perfumes y agua salados, dejaba cambiado de tono el verde, mancha de subido color; con el verdín del resto del valle, marcado contraste” (22). Con esta mancha se crea un efecto de tres capas a partir del mandil de la mujer, pues para la mirada del portador: “tres hojas presentaba, como una lechuga, la vaina [el mandil]” (23). Tal fijación del narrador en el color verde del mandil ha de redundar en una representación abstracta del

verde, pues no se define primero en algo concreto (como se verá, aún no toma la forma de la “vaina” de donde se propaga el color) sino que supone una mera representación de la tonalidad verde. Como un pintor, el narrador parece apelar ahora a un estilo pictórico de representar²⁷¹.

Siguiendo la mirada del portador, el narrador se detiene para explorar cada una de las capas. La primera capa es: “La externa, harto rebajado el verde, color que, como puente de grácil curva, llegaba, descendiendo, a las orillas del aire respirado, a la sombra del biombo. El verde, allá, doblada espadaña en el espacio, acá, de este lado, teñía al sutil [el aire] que le había dado asiento” (23). Se trata de una tonalidad verde clara que el mandil (la vaina) apenas colorea en el aire. Pero el incipiente verde va cobrando extensión por el cuarto y va cambiando el torrente luminoso que entra al cuarto a través del ventanal por una luz más viva y amable:

Inauguraba, en el respirable, en sus márgenes de yermo, precoz primaveral, una alfombrilla. Aire adentro, la mancha ganaba extensión, cubría lomas y hondonadas, las crestas de agosto; el portador, que observaba la cosa como desde un altozano, sin prisas, se iba viendo rodeado por el verdor. [...] Las paredes, un blanco aparte, estaban absorbiendo, esponjas de cal planas, como si fuera agua, el verde. Y chupaban de un oleaje apenas rizado. (23)

Como se ve, hay una representación abstracta del color verde que no se ciñe a un objeto concreto. Es cierto que cubre “lomas y hondonadas”, pero no es ciertamente eso sino, más bien, algo más abstracto como una “mancha”, un “verdor”, “el verde”. La exploración del color insinúa el elemento sexual antes de llegar a la “vaina”, pues está la búsqueda de una “deseada entrada” (24) para penetrar con la mirada las otras dos capas verdes. Pero el

²⁷¹ Si el narrador había seguido cierto “estilo lineal” para describir el moño del mandil y los holanes, ahora sigue el “estilo pictórico”, el cual “se aparta más o menos de la cosa tal como es. No reconoce ya los contornos continuados, y las superficies palpables aparecen destruidas. Para él no hay más que manchas yuxtapuestas, inconexas” (Enrique Wölfflin, *op. cit.*, p. 30). El narrador apostó primero por la plasticidad de la representación y ahora se inclina por la irrupción del color sin límites definidos.

portador va descubriendo poco a poco los perfiles de la “vaina” en una mancha que la mujer, al dejar caer su mano sobre la falda del mandil, ha dejado en ésta. La mancha adquiere una especial forma y textura que estimulan la imaginación:

Permanecía intensa la mancha, pero su forma, como la de una gota de agua desflecada por el voraz del algodón, había cambiado. Coto puesto a la influencia del textil, la mancha se recogía la gironeada orilla, y mimética, adoptaba la figura de un triángulo. La del soñoliento jardincillo debajo de ella. Con el calor, como un aro de metal sometido a las llamas, la luz del túnel [por el que la mirada había penetrado la segunda capa del verde], más amplia, más grande cada vez; y, al término del túnel, de un verde oscuro de marinos bosques. Fiel a su modelo, la mancha, copiándolo en todo. Felpuda empezaba. Clara la evidencia de su verde que se acolchonaba, el portador veía cómo, con un surco sagital, quedaba partida. Partida, no separada; en la parte superior, en la zona ancha del triángulo, remache, símil de la lengüeta oculta del jardincillo, aseguraba el cierre del surco. (24)

De este modo, la mirada del hombre penetra las tres capas en que explora la abstracta representación del color verde del mandil. Primero, la tonalidad verde clara del aire, después, la mancha verde y, por último, la figura con la que ésta se mimetiza: un jardincillo “verde oscuro de marinos bosques” y “un surco sagital”. Considerando estas dos últimas imágenes, no resulta casual que, desde antes, se haya establecido el símil del mandil verde de la mujer con una vaina. Hay los visos de una pulsión sexual, cuando la mirada del portador penetra en la tonalidad del aire y encuentra una figura (la vaina) asociada al mundo vegetal y a lo germinativo. La pulsión se explicita cuando se ahonda más en la imagen y se arriba al ámbito de la sexualidad con la aparición de un jardincillo de marinos bosques y una especie tan particular de ‘vaina’ que se dibuja con el surco. Se observa que al final de la exploración de la imagen primera, la vaina (el mandil verde), aquélla se repite y se clarifica cuando se profundiza por último en la imagen del “surco sagital”²⁷². Junto con

²⁷² Interesante notar que vagina y vaina comparten la misma raíz latina: *vagina*. La exploración de la imagen conlleva, en este caso, naturalmente, una exploración del lenguaje.

la mirada del hombre se abre paso un escenario fantasmático en el que late el deseo y una dimensión pulsional.

Tal vez era natural que el portador llegara a esta imagen tras pelar, como a un fruto, las distintas capas que proyectaban el verde del mandil de la mujer. Desde un inicio, éste adquirió para la mirada del portador la fisonomía de una vaina. Y el hecho de que se tratara del color verde, asociado, como la vaina, al mundo vegetal y a lo germinativo, también apunta a la misma dirección. La seducción o el proceso paulatino de seducción pasa por un “imaginario recorrido” (20) que va tanteando los distintos matices de la mancha verde.

En una interacción carente en absoluto de palabras, las miradas y las imágenes fungen como los agentes que median las relaciones entre los personajes. En el nivel de lo sensorial, va aclarándose lo que está ocurriendo en la historia: el despertar del deseo del portador hacia la mujer. De allí que la exploración sensorial en torno a la mujer resulta cada vez más apremiante para el portador de los limones, una exploración que culmina con un fuerte llamado sexual. Este llamamiento ha venido acompañado, como ya dijimos, de una representación abstracta del color verde, que se extiende en distintas capas que la mirada del portador intenta penetrar. No menos abstracta puede parecer también, en un principio, la vaina: semeja un escueto trazo de pincel. ¿Qué estará representando? Como la mancha verde, ningún objeto en concreto; sí, probablemente, una pulsión.

Se ha visto cómo hay de por medio, a través del juego de las imágenes, una seducción amorosa entre los personajes. La exploración de esta realidad más plena por medio de los sentidos viene acompañada de la incursión del portador en la proliferación de imágenes que despierta la mujer. Es cierto que la mujer forma parte de la realidad, al igual que el biombo o los limones. Pero, a diferencia de éstos, la mujer, el otro, se convierte en

medio para penetrar una realidad más profunda: la pasión amorosa. De ahí la fuerza de sus imágenes, tan vivas, y el misterio en el cual queda absorto el portador.

La mujer ha de suponer un enigma para el portador de los limones. La siguiente imagen que este personaje explora da cuenta de ello. No es una imagen que llegue tan hondo como la exploración del mandil verde de la mujer, pero dice algo acerca de la manera en la que los personajes de Gardea siguen interactuando. Después de trasladarse la pareja a un rincón de la habitación para escapar de la luz intensa del mediodía, el portador mira el biombo que parece haber sido arrastrado por el oleaje de la misma luz. Pero también la mirada del portador se detiene en el mandil de la mujer. Entre el biombo y el mandil hay una clave. El hombre repara en la consistencia similar de ambos: “Común a las claves, lo tieso. El de la tela, almidón, como un hielo, como una copa de nieve, llevaba fines refrigerantes, paliar, en lo íntimo de la tela, el duro castigo de la estación. Coraza inverosímil de heladas plumas en pleno estío, la que habían almidonado. Secreto diciembre. Pero en cambio, del modo de ser de los árboles le venía al biombo la tirantez” (28).

El portador ve ahora una imagen muy distinta del mandil: en lugar de sugerir una impresión vívida y natural, el mandil se presenta como algo frío y mortecino (invernal). Hay una razón para ello: la nueva apariencia del mandil obedece a un recurso de defensa frente a los potentes rayos del mediodía. Pero se puede adivinar alguna otra razón: así como el mandil aparece como una *coraza* que resguarda de los rayos, igualmente supone una defensa ante los fuegos de la seducción. Esto se hará más explícito, cuando el narrador repare en la dureza del biombo, el cual, al contrario del mandil, guarda el calor de la luz del mediodía.

A partir de ahí, se sugiere una relación entre el mandil y el biombo como objetos representativos de la mujer y el portador, respectivamente. La clave que el portador había

visto entre el biombo y el mandil, entonces, parece clarificarse de acuerdo con esta asociación: “El portador creía que entre ambas durezas debía haber algo de súbito iluminador. La desprendida imagen del nevado, deslumbrante paisaje interior [el mandil] yendo al encuentro de la desprendida imagen del seco paisaje exterior [el biombo]. Las nupcias en el aire de agosto, por delegación y poder de las imágenes, del agua y del pino” (28). Parece que la clave estaría en ese fenómeno por el cual la interacción de los objetos, bajo el efecto del calor y por ese intercambio de energía entre los cuerpos, puede entenderse también como un proceso de seducción. De modo que el portador cree descubrirla en el encuentro entre la aparente tibieza de la mujer (el agua) y su exaltación amorosa (el pino).

Cada gesto, cada detalle, cada “pincelada” en la historia son explorados a profusión: la sombra de la mano de la mujer, su pecho, su blusa, los holanes de su mandil. Todo gira en torno a dos misterios fundamentales en la novela: la mujer y la luz. Al final del primer capítulo de la novela, hay una danza de la luz alrededor de la figura de la mujer, que llega a su final por una pequeña variación de aquella: “Miraba las manos el portador. El elemento que las sostenía no el que desde siempre han aprovechado los pájaros, las nubes, sino el de la luz, difícil apoyo. Y de pronto, arco la luz, como gaviotas heridas por el mismo venablo de un rayo, las manos se desplomaban” (31). Con la caída súbita de las manos (gaviotas), llega también a su final el proceso de seducción de las imágenes en esta parte de la novela, sostenidas en vilo y precipitadas por la intensa luz del mediodía.

2. VAIVENES DE LA LUZ

La atmósfera de la luz cambia en los siguientes capítulos de la novela. A medida que avanza el día, la historia ocurre bajo una luz distinta. Los capítulos intermedios, como las

hojas interiores de un biombo, aparecen iluminados por una luz más bien templada, que en nada recuerda el vigor solar del primer capítulo. No es una luz que acose a los personajes, ni que los obligue a resguardarse. Pero tampoco es una luz que, por su fuerza, desprenda secretos aromas de los objetos, como los que la mujer estaba empeñada en encontrar en el biombo. Se trata de una luz que brinda más espacio de acción a los personajes, pues los dos hombres pueden salir ahora al patio, en donde liján el biombo y lo preparan para pintar, sin mayor cuidado de los rayos del sol.

Pero no se pierde de vista, en esta parte de la historia, el rol de la luz como fenómeno que incide en el comportamiento de los personajes. Ésta vuelve a desempeñar un papel central, cuando uno de los personajes, el maestro²⁷³, comienza a pintar el biombo (capítulo III). Por los cambios de estado de la luz que ocurren en ese momento, se lleva a cabo una exploración del color que influye en la relación entre la mujer y el maestro²⁷⁴. Y junto a estos vaivenes de la luz, se revela un importante nudo argumental de la novela.

Efectivamente, lo central es el proceso creativo del maestro que mira la mujer desde una de las ventanas del corredor, un sugerente diálogo entre la pintura y la mirada. Cabe mencionar que al enfocarse en la figura del maestro, el narrador se planta en el punto de observación de la mujer y toma su perspectiva. Más adelante, se verá cómo ese campo de visión de la mujer, enmarcado por la ventana, convierte la escena del patio en un cuadro pictórico.

La atenta expectación de la mujer halla correspondencia con su despierta sensibilidad. Ya se la había visto inquisitiva del secreto aroma del biombo en el pasaje

²⁷³ El narrador describe el trabajo de un maestro pintor de ‘brocha gorda’ más que de un artista: “Manos de pintura verde nilo, capas de esmalte, con mucha materia y no poco rastro de cerdas, aplicaba, el maestro, a unas hojas del biombo” (59).

²⁷⁴ El otro personaje, el portador de los limones y ahora identificado como el ayudante, por alguna razón desconocida se ha ido a sentar en una esquina del patio. De modo que el maestro comienza su labor “desasistido de su ayudante” (59).

anterior. Ahora sus sentidos están abiertos a todo cuanto sucede con la labor del maestro. La escena que mira le resulta rica en formas y colores que deleitan su mirada y atrapan su sensibilidad.

En este sentido, el trato del maestro con la pintura llama poderosamente la atención de la mujer, quien puede admirar la viveza del color que el maestro ha elegido para pintar los limones: “Como si emergiera no de la oscuridad del bote sino de un pozo de sol, reaparecía, embadurnado, amarillo hasta el ceñidor de lámina, el pincel. Medido salto de una flamita de oro” (70). Otra vez la narración se focaliza en un punto determinado con ayuda de la dislocación sintáctica. Se trata del recurso de lanzar el sujeto hasta el final de la oración. En este caso, es el pincel, en donde la mujer centra su mirada. Pero no se trata solamente de la concentración de color en el pincel (“flamita de oro”), sino de la luz que imprime a las cosas a su alrededor: “Ella ardiendo, el del mono [el maestro], la calma del mundo suyo, empezaba a acercarla a una de las tablas, a una de las dos [tablas] corazón [en el centro] del biombo. El verde, la hoja de pino, se iban iluminando con la perfumada luz de la pluma que venía” (70).

Además de la luminosidad del color, el narrador repara en cierta cualidad aromática del mismo, la cual (se sobrentiende) es captada por la despierta sensibilidad de la mujer. Probablemente se refiera al olor de los limones, sugerido por la intensa luminosidad del amarillo en una sinestesia que expresa una viva impresión de los frutos. Esto habla de la perfecta correspondencia entre el color de la pintura y lo que por medio de ella se va a representar. Es como si la mujer ya adivinara los limones en la esencia del color, no porque ya lo supiera de antemano (los modelos en la tapadera de cartón), sino porque encuentra justamente su olor, en ese momento, en la intensidad del amarillo. Por lo visto, el color de

la pintura con el que trabaja el maestro se carga de un sentido más profundo al ser expresión, también, del olor de los limones²⁷⁵.

El color de la pintura, la pintura en sí, se convierte en un poderoso elemento que atrae la atención de la mujer. Su cuidada manipulación por medio del pincel se asegura de la mirada expectante: “Llegaba la punta del pincel, como la de un rayo abundantemente dorado, a la tabla, al coloreado haz de la hoja y, antes de tocarla, dibujando un círculo, se detenía. Tiempo abierto, a propósito, el compás, por el del mono. Le bastaba para procurar, atraer y fijar, como un imán de lumbre a la complementaria llama de otro imán: al pincel atenta, la mirada de la observadora” (70). En esta última oración, la narración se focaliza en un punto, de nuevo, con ayuda de la dislocación sintáctica que lanza al final, esta vez, no al sujeto de la oración sino a su complemento directo: la mirada de la mujer que busca atraer el maestro. Con esto, se funde la mirada de la mujer con la punta del pincel, en una plena identificación entre sujeto y objeto, que es una de las constantes de la novela.

Hay que observar que este gesto del maestro es paradigmático de sus intenciones de entrar en diálogo con la sensibilidad de la mujer, quien sigue su labor con atención. Parece que el maestro busca complacer a la mujer, no sólo pintando el biombo, sino estando al tanto de su mirada para pintar para ella. El maestro desempeña el papel del ejecutante que se sabe observado y, por lo mismo, dispuesto a agasajar con su arte esa mirada. Desde aquí ya se puede adivinar el motivo.

De este modo, el maestro corresponde al interés de la mujer por seguir su proceso creativo y, más aún, por experimentarlo, pues el aseguramiento de su mirada hace de ésta uno solo con el pincel: “como el otro lo había querido, la imantada llama de la mirada de la

²⁷⁵ Más adelante, el narrador sigue reparando en el vivo olor de los limones que sugiere la pintura amarilla: “El amarillo, capa del verde que iba él cubriendo, no se ensuciaba, las pinceladas pasaban por la hierba como *sombras olorosas* por un jardín hondamente dormido” (72; las cursivas son mías).

mujer, molde el reciente trazo del pincel [era], de su propio trazo” (70). La mirada, como el pincel, describe un primer círculo, que de por sí ya es una atractiva representación en la superficie del biombo, como “una serpiente, un aro despidiendo llamas en la hierba” (70). Pero apenas comienza el proceso creativo, de modo que el maestro se detiene a pensar en la composición, en tanto que la mujer se mantiene a la expectativa: “Miraba como meditando en el dibujo, posibles otros círculos; cadena de estos enganchada al eslabón primero, pero, si no alineados, dispuestos en brillante enjambre, envoltura del redondo centro clave. En el ventanal detrás del transparente la imantada, tan silenciosa como el maestro, parecía estar aguardando la aparición, junto al perfecto inicial, de nuevos círculos” (71). Como parte de ese diálogo con la sensibilidad de la mujer, ésta no sólo se recrea en los colores y tonalidades que surgen del trato del maestro con la pintura, sino que también participa del dilema del maestro en su labor, así como de su ejecución.

El proceso creativo del maestro es visto por la mujer como en una especie de cuadro, el cual se explicita cuando la mujer, por un leve apagamiento del amarillo que atrapaba su atención, amplía su campo de visión y mira la escena dentro del marco de la ventana del corredor (como si fuera dentro del marco de un cuadro):

La mirada de la mujer, su imán, piedra sola en la Rosa de los Vientos, abarcaba la totalidad de la escena: recortado, el corpachón del maestro en su overol, contra el fondo, verde, de las tablas; la mano, la diestra, demasiado grande y poderosa para el calibre del manguito que fácil estaba manejando; el pincel mismo, color madera, limpio como un lápiz el cuerpo, el cabo no peludo, punta, evocadora en la memoria de la mujer, de agresivos agujones; el puente, agudo arco tendido de sol, entre el amarillo de la tabla y el, más denso, del montado instrumento; y todo, como un mundo en aparador, respirando el aire y la luz de la tarde, en el patio, como en una plaza de polvo, dando vueltas. (71)

Semejante a un ejercicio ecfástico²⁷⁶, el narrador describe una serie de elementos espaciales distribuidos en el campo de visión de la mujer, cuya mirada se abre hacia todas direcciones. El narrador apela al estilo lineal de representar y de acuerdo con la propuesta pictórica de la obra, se explica la relativa escasez de los verbos y la preeminencia del sustantivo en su textura lingüística. Todo parece estar en pausa o detenido en su sitio; no hay acción, hay representación: el corpachón del maestro, recortado contra el fondo verde del biombo, la mano, el pincel, la punta del pincel, el puente de luz entre éste y el amarillo del biombo. Cada elemento ocupa un lugar dentro del recortado cuadro de la ventana por el que mira la mujer. Pero no es una simple reunión azarosa de elementos. Hay, por lo menos, un contraste que se advierte en su composición: la corpulencia y la gruesa mano del maestro frente al delgado y pequeño pincel, esto es, la fuerza frente a la delicadeza de las formas y los volúmenes. Igualmente, también hay una correspondencia entre los colores que se comunican (el amarillo del pincel y del biombo), estableciendo así un puente de color²⁷⁷. La aclaración final acerca de la atmósfera de la luz y el aire de la escena semeja una representación pictórica.

Hay un procedimiento metaficcional en este pasaje de la novela. Pero no en cuanto a una narración dentro de la narración, sino a una representación dentro de la representación, como en una pintura²⁷⁸: jugando con la idea de la novela-biombo, el narrador-pintor representa el proceso creativo del maestro como un cuadro pictórico que la mujer observa. Como consecuencia del trato del maestro con la pintura y el pincel, esta

²⁷⁶ Se entiende que no es estrictamente una pintura lo que nos describe el narrador, sino lo que ve la mujer a través de la ventana como si fuera un cuadro.

²⁷⁷ Como se puede ver, además de la écfasis, hay otro modo en que el texto dialoga con la pintura: el pictorialismo, el cual genera un efecto de composición pictórica en el texto. *Vid.* James A. W. Heffernan, art. cit.

²⁷⁸ Quizá el ejemplo más emblemático del cuadro dentro del cuadro sea *Las meninas* de Diego Velázquez. Otra obra que también plantea una metarrepresentación es *El arte de la pintura* de Vermeer.

metarrepresentación ha de motivar la exploración del color y las tonalidades. La mujer verá, dentro del marco de la ventana, una sucesión de variaciones de la luz en el patio: un mismo cuadro repetido bajo distintos efectos de la luz, lo que produce cuadros diferentes.

Exactamente, será la sucesión de distintos cuadros con luz propia. Todos son producto del trato del maestro con la pintura y el pincel. Mientras el narrador refiere la labor del maestro, se detiene en la manera en que el aire alrededor cambia de tonalidad y de color a consecuencia de este quehacer. El primer cuadro se presenta bajo una luz apagada, mientras el maestro hunde el pincel en el bote de pintura: “Tan morosamente cargaba de materia el instrumento decorador el maestro que el nubo, limitado al principio, había empezado a extenderse; parcelas del aire más allá que la reducida de la atmósfera del biombo, también, por el oscuro, luz alcanzada. Sucedió esto como si una gota de tinta crepuscular, brincando al centro del patio desde la orilla del cielo, estuviera inaugurando, de alrevesada manera, el inesperado punto, la noche” (72-73). El narrador apela ahora al estilo pictórico de representar. Más que representar el dibujo del cuadro (estilo lineal), los elementos espaciales distribuidos en él, como en ese fragmento en que la mujer amplía su campo de visión, el narrador recoge el matiz del color que, por cierto, tiene una duración dentro del cuadro. Al describir esa tonalidad de la luz, el narrador la sitúa en el momento justo en que las fuerzas del color están experimentando un cambio: el oscurecimiento de la luz por la ausencia de la pintura amarilla del pincel. Se capta el instante del cuadro.

El narrador reafirma esta condición pictórica al hacer referencia a esa “gota de tinta crepuscular”. Es especial esa luz que retrata el narrador, pues, sin el vivo amarillo del pincel, se deja ver en ella el atardecer incipiente: “Nocturna nunca vista, y, en el encerrado calor del patio, como una semilla, pero de las aguas no, del fuego [del crepúsculo]” (73). El cuadro que presenta el narrador expresa esa lenta y sutil transformación de la luz en un

instante. La dislocación sintáctica brinda suspensión a esa exploración minuciosa de los vaivenes de la luz.

El segundo cuadro recobra luminosidad: “El amarillo untado, numeroso resplandor de saetas lanzando a los cuatro cardinales del patio, las hincaba en el cuerpo del nublado; herido, sombra que comenzaba a esfumarse” (73). Pero el siguiente cuadro muestra una tonalidad distinta:

 Pero varias saetas, de las que a su lluvia el nublado había escapado, certeras vibrando las varas, simultáneamente, en el círculo amarillo y en la tabla que lo sostenía; los campos flechados, uno redondo, el otro extendido como un pastizal, como polvorines con lumbre, luego al aire, los fulgores de las expresiones. Luces como lengüetas de llamas verdes cundidas por la pintada superficie; en el mono del maestro, sombras como humo de las luces, nubes, en tránsito, de lo verde. Otras manchas igual de verdosas, pero brillantes en la tarde más que nada, se habían desprendido de la circular figura. (73)

El narrador se sirve de la analogía para retratar este cuadro, en el que las tablas verdes del biombo se incendian, “como un pastizal”, por los rayos amarillos que lanza el pincel. De este modo, el humo de ese incendio tiende hacia una coloración verde que se esparce en el aire. Mediante este estilo pictórico de representar, el narrador repasa en la vaguedad de “lo verde”, las “llamas verdes” y las “manchas verdosas”, que, por cierto, aparecen “en tránsito”. Otra vez el cuadro capta un instante de la coloración de la luz.

Pero el siguiente cuadro vuelve a recobrar la luminosidad del amarillo, cuando el maestro pinta dos círculos amarillos más:

 Alrededor del biombo como de un farallón, aguas de amarillo el mar de la tarde en el patio, donde los enmonados habían puesto de pie el mueble, como tejos de oro molidos el suelo. Los rayos que despedía el sustentante penetraban, hasta arriba, como relámpagos de gran intensidad, el aire. Quebrados brillando más que su luminoso campo. Las brechas en lo amarillo abiertas por los zigzag, color de un sol tostado; el de un heliotropo, si al centro se le mira. (74-75)

Esta vez, el narrador vuelve a servirse de la analogía para representar la atmósfera del cuadro. Como aguas, como un mar, el aire amarillo rodea el farallón del biombo. La elipsis del verbo principal de la primera oración contribuye, notablemente, a mostrar esta representación de la tonalidad de la luz.

Sin embargo, este instante de la luz captado en el cuadro, naturalmente, pronto empieza a cambiar, cuando el amarillo ya no puede desparramarse más por el aire y el azul del crepúsculo se acerca al biombo: “en torno al plegadizo de tablas, los hálitos, humillos del azul oscurecedores” (75). Se representa, entonces, otro cuadro bajo una luz distinta que combina el amarillo con el azul: “Al azul así alterado, azafranaba el amarillo espléndido de las aguas que le daban envoltura al biombo, y, filtrándose hacia abajo, la misma sombra, como un manto de nube, opacaba el brillante suelo marino” (75). En este nuevo cuadro, el narrador retoma la analogía del mar-amarillo para representar un vivo contraste de colores, antes de que se termine imponiendo uno de ellos. El cuadro capta el instante de convivencia entre ambos, que pronto desaparece:

Y como si la posada sombra hubiera, de una máquina lanzadardos atascado el mecanismo, el desplegado de doradas ruedas y resortes en el suelo, paraba su acción. Mortecino empezaba todo. La nocturna, eso aparentaba, había comenzado a engullir, como a la sombra de un creciente palio, el color del agua y el de los rayos —nada de su siena era ya— que habían estado atravesándola.
(75)

Se representa un cuadro distinto que no sólo vuelve a la analogía del mar-amarillo sino también a los rayos que este color lanzaba desde el suelo, con lo que se forma otra analogía: la de la máquina lanzadardos del amarillo. Sin embargo, el azul de la tarde la atasca para dominar la luz del cuadro.

Hasta ahora, la mujer ha mirado, por lo menos, seis cuadros “vivos” bajo una luz distinta, originados por la actividad del maestro con la pintura y el pincel: el primero,

oscurecido; el segundo, amarillento; el tercero, verde; el cuarto, de nuevo amarillento; el quinto, azul y amarillo; el sexto, oscurecido nuevamente. Hay una exploración de colores y tonos que hacen pensar en una voluntad por descomponer y analizar la luz en términos estéticos, describiendo las leves variaciones de la misma, como lo haría un pintor²⁷⁹. Como hilo conductor de esta sucesión de cuadros bajo luces distintas, está la aparición y desaparición del amarillo en el cuadro, centro e imán de atención de la sensibilidad de la mujer, a causa de lo que este color representa y sugiere: los limones y su olor, como se ha visto.

Llama la atención cómo el narrador se ocupa de estas tonalidades, que podrían parecer mínimas para el contador de historias, pero no para el pintor. Hay un ejercicio analítico de la luz en la voz del narrador, quien intenta captar, con sus propios medios, este complejo elemento, la luz, que ha sido largamente explorado en la pintura. Este narrador se encuentra más cerca de lo que hace, por ejemplo, un Claude Monet con sus series, como la de la catedral de Rouen, al repetir un mismo motivo bajo efectos distintos de la luz. Para entender por qué el narrador se ocupa de esta manera de la luz, hay que recordar que relata desde la perspectiva de la mujer. Su viva sensibilidad está abierta a los más sutiles vaivenes de la luz entre colores y tonalidades; más aún, a la expectativa del amarillo que se convierte en el elemento que anima el cuadro y, dado lo que este color representa y sugiere, promete la visión que espera encontrar la mujer en el biombo: unos limones.

De este modo, la luz media la relación entre la mujer y el maestro. Hay un diálogo que se alienta con la manipulación de la pintura y en el cual el amarillo busca imponerse para contento de la mujer. El maestro anima ese diálogo, porque es también un diálogo

²⁷⁹ Paul Cézanne, por ejemplo, dice que: "La luz no es una cosa que pueda reproducirse, sino algo que puede representarse con colores" (*Apud* Ulrike Becks-Malorny, *Cézanne, op. cit.*, p. 75).

amoroso. A su manera, el maestro seduce a la mujer por medio de colores y trazos. Pero la mujer, como en el pasaje anterior, no repara en las motivaciones del otro. Su sensibilidad sólo está abierta, en este caso, a la contemplación de trazos y colores.

El maestro acude a un poderoso recurso para ganarse la admiración de la mujer y, aun, su afecto: hace el gesto de descorrer una cortina “imaginaria” (77), y entonces la mujer ve pintado un limonero. No se sabe en qué momento el maestro lo pintó. Su aparición súbita resulta al principio un poco irreal: “Fantasmas de la vespertina, un azar del aire, lo que retiene a la mujer en los recuadros [las ventanas]: contempla allí, como proyectado en una pantallita, el árbol limonero, pintura del maestro, afortunadas las exactitudes de su dibujo, en la tabla de pino” (77). Pero no se trata tan sólo de la representación de un limonero en el biombo, sino de que esta pintura adquiere perfiles reales para la mujer: “Agobiadas ramas por el peso han soltado, como a esferas de oro macizo, el suyo, que está brillando, como en un suelo de hierbas, en el verde fondo de la tabla; dos de los desprendidos, en una de las orillas del pino, besan la tierra del patio, se empolvan” (77).

En un plano de realidad parecido al de los besos del primer pasaje analizado, el maestro ha pintado para la mujer el trampantojo de un limonero. La cortina que supuestamente descorre supone un guiño para sugerir que se trata de un trampantojo o *trompe-l'œil*²⁸⁰, con lo que asoma el problema de la representación. El narrador juega con el elemento pictórico de la cortina²⁸¹ no para que semeje una pintura en sí misma, como en la

²⁸⁰ Esta técnica pictórica que intenta engañar la vista se remonta a la Antigüedad clásica. Plinio el Viejo da cuenta del concurso entre Parrasio y Zeuxis para determinar cuál de los dos era el artista más grande: “Esto, dicen, que [Parrasio] competía con Zeuxis. Este trajo las uvas pintadas con tanta verdad, que las aves llegaron a picotear. El otro trajo una cortina tan natural representada, que Zeuxis, orgulloso de la adjudicación por las aves, pidió que retirase el telón de una vez, para ver la imagen. A continuación, reconociendo su ilusión, admitió la derrota con hidalguía, ya que él había engañado a los pájaros, pero Parrasio había engañado a un artista como fue Zeuxis” (Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXXV, 9, 5).

²⁸¹ Este elemento ha sido muy utilizado en la pintura, a veces, para plantear problemas sobre la representación. Por ejemplo, la cortina que aparece en *Muchacha leyendo una carta* de Vermeer juega con el

anécdota que cuenta Plinio, sino para revelar detrás una pintura con perfiles reales: los limones representados que caen del árbol están empolvados, como si estuvieran ahí en el patio, al igual que el limonero. La mujer mira una representación vívida: “Los limones, eran, en su aspecto extraordinarias presencias de pronto, representados frutos, en lo que ella estaba fijándose. Sentía, la mirada, su balanza de precisión, edificio de repisas delicadas en el aire del árbol” (78)²⁸².

El maestro del pincel se convierte en maestro del engaño con tal de complacer a la mujer y seducir su mirada. La súbita aparición del limonero pinta en su campo de visión una atmósfera del aire próxima al amarillo, que tanto había cautivado su sensibilidad: “Los cristalinos que lo copian [al limonero], como él, no fronda sino armazón dorada es, tienen, a la mirada de la contemplativa, ambarina la luz” (77-78). La luz es captada de nuevo en otra de sus metamorfosis. Sin embargo, pronto comienza a enrarecerse el aire. El ámbar circundante en el cuadro que mira la mujer va creando el efecto de una ensoñación: “aparece el de mono, el color vario de las manchas de su overol neutralizado por el de la atmósfera imperante en la lámina. Sonríe como niño en sueños el maestro. Como si estuviera soñándose dibujando actor en un vidrio” (78). Efectivamente, se trata de una perfecta visión de ensueño apenas suspendida en el aire y, por lo mismo, cerca del colapso:

Mal soportaban, las repisas los limones. La mujer, imaginadas auténticas, más a cada momento, las frutales envolturas, los lozanos continentes, nítido, de las repisas, creía oír el crujidero. A punto de volar estaban, como rubios y gordos pájaros de un árbol en otoño, los frutos; un vuelo, una caída libre, para,

siguiente dilema: ¿la cortina se encuentra dentro de la habitación o está al frente de la pintura? ¿Dentro o fuera de ésta? Se sabe que antes se solía proteger con cortinas las pinturas que estaban colgadas de los muros.

²⁸² Hay que destacar cómo ese motivo recurrente en la narrativa de Gardea, por el cual las sensaciones sensibles adquieren inusitada realidad en la historia, se redimensiona aquí en presencia del trampantojo. Podríamos definir que, desde el principio de su narrativa, Gardea hace de sus imágenes poéticas perfectos trampantojos, que cautivan la sensibilidad de sus personajes no menos que la de sus lectores.

redondos de jugo llenos, estrellarse contra el suelo; allí, entonces, de botijas emplumadas pedacería²⁸³. (78)

El vivo engaño del maestro no puede durar por mucho tiempo, aunque hay que reconocer que es tan realista la representación del limonero, que al principio comienza a resentirse como lo que es: un árbol que cruje y deja caer sus frutos, y no se esfuma, simplemente, como evanescente ilusión. Sabiendo que está cerca el desplome del limonero, el maestro se mueve despacio en medio de la atmósfera ambarina, como si el menor brusco movimiento fuera a precipitarlo. Pero es demasiado tarde, pues, ligeramente, la atmósfera de la ensoñación comienza a desvanecerse: “Humo semejaba disipándose, removido por los brazos, el atmosférico ámbar” (79). De esta manera, el trampantojo termina esfumándose, y así el engaño a la mujer no menos que al lector, pues el narrador en complicidad con el maestro le hizo suponer, por algún momento, que en efecto se había pintado un limonero en el biombo. El narrador se revela como otro maestro del engaño.

Ya sin el limonero, se desvanece el ámbar en el aire y el cuadro se aclara para la mujer que mira a través de la ventana: “El vidrio, como a golpes de aire desde el patio, lámina sin colores, cristalino. La transparencia del vidrio vuelta, los ojos de la observadora recuperaban, limpias y en la perspectiva justa, las visiones del mueble y su decorador” (79). La luz, que tantos vaivenes había experimentado a lo largo del fragmento, queda en una incolora transparencia. Ya no es más la atmósfera amarilla, verde, azul o ámbar del aire, que se coloreaba en el cuadro donde la mujer veía al maestro en medio del proceso creativo del biombo. Parece que el maestro ya no seguirá agasajando a la mujer con su labor. Esta transparencia sin color revela que el maestro ha dejado de seducir la mirada de la mujer. El

²⁸³ Qué gran manera de Gardea de concentrar los procedimientos estilísticos como en esta última cláusula, logrando así una sugerente imagen “allí, entonces, de botijas emplumadas pedacería”: allí, entonces, quedaría la pedacería de botijas emplumadas (los limones como rubios y gordos pájaros).

diálogo con su sensibilidad llega a su fin y asimismo su empresa de seducción: falta esperar para ver si su arte ha sido suficiente para ganarse su afecto. Pero para saberlo, habrá que ir a las imágenes del último capítulo.

3. DESPEÑAMIENTO DE LA LUZ

Con el atardecer, tienen lugar una serie de imágenes en que se termina resolviendo el divertimento amoroso de la novela. Las imágenes refieren ruidos provenientes del cielo, peces de fuego, un jardín de formas, almidones blancos y tiesos, entre otras sensaciones. Se trata de imágenes que comunican las impresiones sensoriales de los personajes, las cuales dan cuenta de cómo interactúan entre sí. Hasta el momento, por alguna razón que se desconoce, uno de los hombres, el “portador”, quien aparecía al principio de la novela con la mujer, se alejó del biombo y se fue a sentar enfrente de una pared (al final del capítulo II). Después de comenzar a pintar el biombo (capítulo III), el maestro (ahora identificado como “el jefe”) va hacia él (en el capítulo IV) y trata de llamar su atención, pero, tras varios intentos, no lo logra. Entonces, cuando el jefe trata de identificar unos ruidos, aparece la primera de las imágenes que comienzan a decidir el final de la historia:

El jefe, a un lado y otro la cabeza, las miradas, despacio, como a unos visitantes, trataba de identificarlos: volaban, planeando, los que ve[n]ían de más allá de las bardas, empujados, desde los casilleros del aire, por las oscuras puertas del crepúsculo. Desgranaba el cielo palomas. Batir remos la muchedumbre de la pluma para hacer que, como un campo, el vespertino sonara, falta no le hacía; bastaba para eso, para traer los animantes al sutil, las plumíferas cajitas del pecho, talegas de los pájaros, depósitos —como si fueran de canicas, sonoros puñados. (86)

Como la mayoría de las imágenes de la novela, estos ruidos van apareciendo paulatinamente a medida que el personaje, el jefe, explora la imagen. No sólo se parecen a

unas aves, sino que hay algo más, encerrado en esos ruidos. De la lejanía de la que provienen, traen consigo imágenes que, supuestamente, se han disipado con el transcurrir de las horas. Los ruidos, como de canicas, reflejan en su límpida superficie las imágenes del día:

Esferas de espejo las canicas; cada esférico temblante, poblada lámina con las imágenes que habían subido, sofocadas de calor, durante el día, al cielo. Y, cosas allí, otra vez, vivas, pero en el esférico, los limones, los verdaderos, los transportados en la mañana a la habitación del biombo. Y en la tapadera de cartón; entre sí, choque de los frutos apagado. Luego, en los auriculares laberintos del atento de mono, los pequeños mundos del limonero que pegaban, que rodaban como bolas de billar sonando en el fieltro, en la tabla de la mesa; y también, perceptible apenas, el quejarse, como de lejanas puertas, las bisagras, las parejas de goznes al de pino atornilladas para casar sus hojas, cuatro temblonas embestidas por la luz de afuera. (86-87)

El regreso de las imágenes habla de un mundo de resonancias²⁸⁴. Todo parece retornar (y resonar) con la venida del crepúsculo. Junto con la luz, las imágenes del día se vuelcan en la tierra. Pero al estrellarse contra el suelo conforman un rumor enrevesado: “no entran en los laberintos llevando, como los del cielo, entera la imagen: como dispersos murmullos, un hervidero de mundos, de ecos —el lleno de las galerías del laberinto [el oído]— los oía el de mono” (87). La expectación del jefe ante estos ruidos se profundiza todavía más:

Semillas de todo; un sonar, una constante, en el fondo de abajo, de cáscaras reventadas por el fuego. Y viejas sombras de incontables otras tardes de agosto, sus pasos. Caminar de sombras que rozaban, como a dura flota, los coronamientos de las semillas. Más cercano ruido en el tiempo, el que había dejado en el aire el lluvioso polvo, nube de regreso al cuerpo del ayudante, nube tallando la lámina de la luz como si las motas fueran, de una lija, granos desprendidos. Y compañía de ese ruido, pero a intervalos presentes en los laberintos, el que producía, seco como el sol, el pico; en un principio, piqueta para el cojincillo. (87)

²⁸⁴ La resonancia es un asunto caro tanto en la visión de Placeres como en la concepción de la escritura de Gardea. *Vid.* Cap. I, p. 35. Es cierto que *El biombo y los frutos* no se ambienta ya en Placeres, pero, como se verá más adelante, parece que hay un leve asomo a ese mundo de ficción dejado atrás por Gardea.

Desconciertan algunas imágenes del día que explora el jefe. Se entienden un par de ellas, como el sonido de la humareda de polvo que hace fricción en la luz y el aire, o el puntapié seco del maestro entre el cuerpo del ayudante y el suelo para que éste se levantara. Pero, ¿de qué semillas está hablando el narrador?, ¿a qué caminar de sombras se refiere? Esta especie de sonaja de semillas recuerda un poco un fragmento del primer capítulo de *El diablo en el ojo*, en el que el narrador siente que está en el centro de un globo de sonidos que no cesa de crecer²⁸⁵. Así como también las “viejas sombras” recuerdan el aspecto fantasmal de los personajes de Gardea en su etapa de Placeres. Parece que hay una fugaz reminiscencia de la visión de aquel pueblo ficcional, que el escritor ya había abandonado en su obra. Pero pronto el narrador deja de lado las “semillas” y el “caminar de sombras” para dar cuenta de otras imágenes que explora el jefe, no lejanas en el tiempo, sino presentes:

Pero el oído del jefe, no pasados, no fantasmales, brisa colándose por el estrecho de las puertas, los ruidos del momento; el aire del patio mimándolos como a una filigrana. Ubicados, el jefe los sentía venir de atrás. Y no avanzaban primero unos, otros luego, sino en un solo frente, desplegados, gráciles, juguetones. Para oírlos, de perfil el jefe, la oreja derecha, el destacado caracol receptor. La suma de atención puesta en los que se le iban acercando, le rendía al jefe ganancia de un descubrimiento: mezclados a los ruidos evidentes había, como en un jardín de formas, perdidos los de una crujiente arquitectura de almidones y enfriada sal. Vuelo de cristales blancos imaginaba, engullidos por la hierba, el de mono, y cómo, salados pináculos, puentes, terrazas, cedían, se hundían. (87-88)

La imagen representada al final esboza aristas irracionales o toca los límites de la abstracción, aunque visualmente se alude a “salados pináculos, puentes, terrazas”. No se sabe qué pueda ser exactamente, sólo está claro que tiene algo de blanco y tieso. Al principio de la novela, ya se habían visto estas cualidades en la ropa almidonada de la mujer. Cuando el portador de los limones reparó en la afinidad entre lo tieso del biombo y

²⁸⁵ *Vid.* Cap. III, pp. 128 ss.

del mandil, vio el almidón de la tela como hielo y copa de nieve refrigerantes para paliar el calor de la estación, pero también como defensa ante los fuegos de la pasión que intentarían seducirla.

Tal vez el jefe esté adivinando la llegada de la mujer al lugar donde se encuentra. Pero, ¿por qué razón los almidones aparecen derruidos? El narrador presenta imágenes visuales de un derrumbe: “Pero los caídos de la altura cristales al penumbroso [suelo], en la humedad de éste, como cuerpos: de facetadas palomas muertas, el desbarajuste comenzaba[n] de sus dibujos. Rotas las aristas, bocas. Separados unos de otros los planos de cristal, el desorganizado, como un pomo era, abierta la respiración” (88). Las imágenes han pasado de ser una representación sonora a una representación visual bastante sugerente. El narrador, al hablar de “palomas muertas”, tal vez las mismas del principio de este pasaje, parece referirse a la precipitación de la luz en el atardecer. Al final de su trayecto, desde la luminosa altura al suelo penumbroso, quedan pedazos rotos y abiertos. Son los despojos del crepúsculo. Sin embargo, se trata de una imagen que el jefe no sólo pueda observar, sino también oler. La exploración de la imagen, que había sido primero sonora, se profundiza todavía más cuando se trata de una impresión que es también olfativa, además de visual. El jefe continúa en su exploración:

Envío, pero doble, de noticias había empezado a llegarle al jefe. Los envíos, sí habían partido de idéntica fuente y parecían, hermanos, por el aire del patio unos instantes, al aproximarse a las puertas de los laberintos [los oídos], y ver el abanico de los pabellones que les daban protección, se separaban; el que tenía por destino las cuevillas de la olfatoria, hermano en solitario volando, desplegaba, como banderas, flámulas de cálidos colores; con esos trapos pretendía, a las miradas del acucillado, anunciarse. No estaba equivocado; luz de pronto de amarillo y rojo teñida, la que, asombrado por el cambio, el del mono, retratando sus ojos aquellos relámpagos, veía. Y arriadas de sus palos las enseñas, cuando ni gaveta aún o tinieblas de cajón las recibían, el jefe, olisqueando ya. (88)

Se puede advertir una alternancia de impresiones, las cuales, surgiendo del mismo lugar, se manifiestan mediante modos distintos. Primero, el ruido que, casi por entrar en el oído, se divide para ingresar por las fosas nasales (segundo modo), no sin antes desplegar flámulas de luces crepusculares para anunciarse a la vista (tercer modo) del jefe. De estas tres impresiones, o imágenes, el jefe profundizará en la segunda, en la que encontrará imágenes todavía más desconcertantes:

Como peces, de fuego por las turbulencias de la sangre, arrojados luego, humeantes escamosos del agua, cadáveres, al cogollo de los cristales, los olores. Un nublado los primeros; pero después, la olfativa, desmenuzadora de la nube, el aprender que sólo dos clases de acuáticos sacrificados lograban imponérsele; una, formada por los, en la cristalería de sal, reposantes; y la segunda, constituida por cuanto nadador de escamas había ido a dar —como el recién pescado a un mundo de aire— al corazón de los almidonados cubos. El perfume de las llamas, pisciformes brevemente, más intenso después, en los despojos, en su acabamiento. (88)

El jefe se topa con un olor como de peces de fuego moribundos. El olor no es tan claro al principio, pero después resulta más definido, debido a su afán de indagación. En efecto, se trata de dos clases de peces. Éstos parecen estar en la “crujiente arquitectura de almidones” y en la deshecha “cristalería de la sal”, ambos despojos del crepúsculo, como se ha visto anteriormente. Los peces mismos representan despojos de la precipitación de la luz, pues traen consigo el fuego del crepúsculo, en el cual se abrasan. Curiosamente, éste es el olor que adquiere el desplome de la luz. Con esto, se puede observar aquí también una alternancia de impresiones, tanto olfativas como visuales, puesto que el olor se traduce en una imagen visual (los peces), misma que vuelve a traducirse en términos de un perfume cada vez más intenso. La sinestesia, que supone esta alternancia de impresiones, prosigue cuando el jefe, a raíz de la intensidad del perfume, da con una imagen visual:

Y al de mono, la intensidad, viniera de los cristales que viniera, imágenes le suscitaba de una mujer acostándose, albergue rosado la alcoba de las valvas,

con los peces vivos del mar, transfigurados a los que ella desnudaba de la coraza y hacía arder, antes de que la penetraran, como el verano. Los estivales, adentro, como alumbrantes lámparas, iluminando, en las paredes de la concha, figuras. (88-89)

Hasta el ámbito de la sexualidad ha llegado, nuevamente, la exploración de la imagen inicial de los ruidos y del despeñamiento de la luz. El desconcierto crece, pues ahora el jefe tiene ante sí la sugerente imagen de una mujer y unos peces que copulan, como si se tratara de un cuadro de Francisco Toledo²⁸⁶. Trátese o no de los mismos peces moribundos, ahora en su más alto punto de vida (y muerte) en la cópula. Como sea, el caso es que estos peces iluminan las paredes del “albergue rosado” y descubren figuras, como si se tratara de las pinturas rupestres de una cueva.

La aparición de la mujer recostada y los peces se ve justificada por la presencia de la mujer del biombo, quien se va acercando al jefe. Éste parecía adivinarla desde antes y, en este momento, ya la empieza a percibir. La percepción tiene lugar, de nueva cuenta, con esa particularidad de sentidos sensoriales entremezclados, oído y olfato, a los que también acompaña la vista. Se trata de la mujer quien, por su perfume, sus pasos, el color verde de su mandil y el resplandor de sus holanes es perceptible para el jefe, aunque parecía que ya adivinaba su presencia en la imagen desconcertante de la mujer y los peces. Incluso desde antes, cuando percibía unos delicados ruidos, que remitían a imágenes asociadas a lo blanco y tieso, como el almidón en los holanes de la mujer. En todo caso, es como si estos ruidos o la aparición de la mujer de los peces prefigurara la presencia de la mujer del biombo que se

²⁸⁶ Dentro de la zoología fantástica de animales que copulan entre sí, del pintor oaxaqueño, hay un cuadro cuyo nombre es *Mujer atacada por peces* (1972), que presenta la imagen de una mujer rodeada por una multitud de peces, en vilo, antes de atacarla. En una entrevista dice Gardea: “Una vez a Toledo le preguntaron que por qué estaba pintando tantas figuras similares. Y él dijo que eso no lo sabía, que lo que sí sabía era que tenía que obedecer. Eso me lo apropio y digo que no es un dominio del estilo, sino que se trata de obedecer. Obedecer a qué, no sé. Uno se sienta a escribir y se la juega” (César Güemes, entrevista citada, p. 67).

acerca. Cabe advertir que, como ocurrió con el hombre del primer capítulo (el portador de los limones y ahora ayudante), la sola presencia de la mujer despierta hondas pulsiones en el jefe.

Pero esta presencia se va dando poco a poco, pues todavía es un perfume y un resplandor, antes de definirse claramente en los perfiles de la mujer. El jefe la va reconociendo tras destellos y reflejos que entorpecen su vista, como el mismo lenguaje va narrando con tiento: “Enfrentar el columbrado esplendor, casi lo ciega. Enredo de la mirada en múltiples aros como aureolas, y luego, idos los que, luminosos confundían, el ojo se recuperaba y, como de vidrio terso, recuperaba el resplandor original. Y claro, sin sombra, enseguida el cuerpo. El jefe veía venir, en dirección suya, despacio caminando, a la mujer” (89). Sin embargo, la presencia de la mujer se asoma por medio del olfato. El jefe explora su aroma, cuando ésta se detiene junto a él:

Y la nube, como soplo de marino jinete, ponía en pie, en el aire, otros perfumes, dormida tropa hasta entonces. Y a bosque de pinos como espigas de fuego entrelazadas, olían los despiertos. Abría la boca el jefe. Para tanta lumbre invasora del respirable, las ventanas de la nariz, insuficientes resolladeros. El paso por la húmeda de los que ardían fundidos, en la bóveda del jefe sabor a intensos limones brillando abiertos al sol de un fuerte agosto. (90)

No es casual que entre las imágenes que el jefe encuentra en el aroma de la mujer, esté el sabor de los limones en pleno verano: de nuevo los frutos y más como parte de las imágenes vivas de la mujer, fuente del magnetismo que ella irradia. Sin embargo, en adelante, el jefe deja de ocuparse de las imágenes, pues será, más bien, la mujer que inicie su exploración, cuando se detiene frente al ayudante, o sea, el portador de los limones del principio de la novela. No se sabe la causa de su postración. Es sello distintivo del estilo de narrar de Gardea la poca certidumbre en las motivaciones de sus personajes: siempre

permanecen ocultas, de modo que el lector tiene que ir adivinando o intuyendo zonas más secretas en su actuar.

Cuando la mujer observa al ayudante, mira en él la imagen de un navío azotado por la tempestad: “mirándolo como a un barco desarbolado, encallado. Minuciosamente la mirada, desde los pies del quieto, recorrido; centímetro a centímetro; en alguna parte, señales de tormenta quizás, chirlos, fulminaciones” (90-91). La mujer ha de explorar esta imagen del barco intentando descubrir lo que tiene postrado al ayudante: “Examinaba [la mujer] el filo de la cresta. [...] Seguían los [ojos] detallistas adelante” (91). En este sentido, espera encontrar una marca de la tempestad, pues desconoce por qué el ayudante se encuentra en ese estado. Pero al mirar los ojos del ayudante, encuentra una imagen apacible, lejos, al parecer, de los embates de la tormenta: “El piloto de la embarcación, allí; no había sido de las olas, de los grandes peces, alimento; tumbado dentro del casco, la memoria cada vez más lejana del claroscuro del cielo y de los embates del viento y del agua, plácido descansaba” (91).

Como parte de la exploración de la imagen, el rostro del ayudante se convierte en un texto a descifrar por la mirada inquisitiva de la mujer. Se continúa la analogía del navío encallado. Por eso, las imágenes que encuentra reproducen las voces lastimosas de un naufragio: “Embrollo de murmullos oyendo, la mujer cruzaba por la tabla. Del fondo del cubierto, los más. Procesiones vagabundas de gente ahogada, hileras en la playa de sal interminable; como de pinos al viento negros, el susurro” (91-92). La mujer se figura imágenes enigmáticamente melancólicas: “se imaginaba también, de todos aparte, a unos que, como a la orilla de un río, tristes mirando ese vidrio, se mecían. Alguno, salvando del reflejo su sombra, dibujante a tinta, la llevaba a la sal del suelo. Porosa extensión de cristales. Chupada la mancha, tenerla perdida, sufrimiento, agudo, para el dibujante; pero

luego, como nadie puede vivir solo demasiado tiempo, el tiempo renacida sombra en el agua le ofrecía al afligido” (92). ¿Quiénes son estos seres? Al cabo de explorar la imagen del ayudante abatido como un barco que ha naufragado, parecieran minúsculos espíritus que expresan la aflicción del ayudante. Se está ante un mundo de presencias, como es usual encontrar en la narrativa del autor.

En este ambiente, la mujer escucha otras voces, provenientes del corredor con ventanas: “del pasillo la demás, con predominio, murmuradera. Producto de tres o cuatro voces, las entrelazaban como tejedores obsesivos sus dueños, afán de figurar mallas que retuvieran de un viejo caudal vivido, los restos, la escasez del cardumen” (92). Parece que la exploración de la imagen del ayudante abatido no tiene fin. Está por aparecer un coro (motivo caro de Gardea)²⁸⁷, pues las voces son capturadas por una especie de pescadores, que las preparan para conformar un conjunto coral: “Pero ya en la trama los capturados, a otra cosa convertidos los musitantes pescadores. La revuelta platería cogida en la red era por ellos sometida, según intensidad de [re]fulgencias, a un orden, evidente preparación, bases para un coro. Transformados en apenas audibles cantantes, los pasados murmullos” (92). La mujer encuentra una cancioncilla repetitiva que puede entender fácilmente. La cancioncilla da perfecta cuenta de un naufragio, en el que, en medio de la tempestad, salen disparadas de un barco las voces de unas almas. Sus lamentos, como pájaros, son arrojados a la arena de la playa, donde unos pescadores del rumbo los van a alumbrar con sus linternas:

Todo barco y marino navegándolo, zarandeados cuerpos si tempestad había, unísonas almas, la de la madera y la del timonel, lanzaban hacia la costa desplumadas voces como pájaros. Exánime la parvada, pero en los ojos fuego los quebrados aceros de los relámpagos, aterrizaba, faroles para la pista los

²⁸⁷ Ya había aparecido uno al principio de la novela, cuando el portador de los limones reparó en el sonido del aire sobre la hierba.

iluminados, en la arena; y pescadores del rumbo, que habían pensado que las luces chispas eran vomitadas por el torbellino en el mar, al verlas caer y no apagarse, desbordado el curioso, premura de acercárseles. Volaban al sitio blancos círculos de eléctricas linternas. Reunida luna en el suelo, alumbraban a la volatería. Tarde, los remos de pluma, en la arena, agónicos figuraban el trazo de su muerte; oscurecidas, sin el fugaz de las luces, las cabezas, los que se morían, aves de negra capucha. (92-93)

Parece la cancioncilla de un destino incumplido, roto, naufragado, una cancioncilla de muerte, que presupone los peligros del mar, como pueden ser también los peligros de aquel que desea y se enreda en la pasión amorosa. Por ello, la mujer aprecia en ésta una pista para poder leer el rostro del ayudante abatido: “Luces encontraba proporcionadas por el coro del pasillo para la lectura; clarificación de las líneas, en los tajos de una línea, en sus hundimientos, luz que revelaba, hacía visibles, los escombros del fondo” (93)²⁸⁸. Pero, ¿qué ve, exactamente, la mujer en el rostro del otro?: “Historiados mosaicos veía, como decorativas chapas, como flores en el montón, la mujer; superficie celeste, y dorados, y verdes, en cada cuadrito, y, en uno que otro, como de almidonada y luminosa lencería, blancos” (93). Al principio, la mujer encuentra estos enigmáticos mosaicos que tienen algo de dorados, verdes y blancos (estos dos últimos colores recuerdan mucho el mandil y los holanes de la mujer). Posteriormente, salvando aún obstáculos, puede distinguir entre ellos una imagen clara: “Pero precisa la atención, la mirada de la mujer, escogiendo una pieza entre todas las del revestimiento del caído puente, lentamente descubría, en el verde, que el dorado color lo daban cantidad de apiñadas esferas diminutas; representación, como un sueño en las últimas horas de la tarde, en la casa, en el patio, de una mesa-biombo, mueble de limones” (93).

²⁸⁸ Es interesante ver cómo Gardea retoma el motivo del coro, aunque esta vez añadiendo un elemento nuevo. No se trata de las voces de los muertos, sino más bien de presencias que revelan una verdad o ayudan a los personajes a encontrarla (en este caso, a la mujer), al igual que sucede con el coro en el teatro clásico griego.

De nuevo, aparecen los frutos, aunque en un plano de realidad imaginario. La mujer encuentra en el rostro del hombre los limones del principio de la novela y, con ellos, la promesa de un biombo pintado. Promesa no cumplida por el ayudante, ya que al parecer se negó a asistir al maestro en la labor de pintarlo. En el fondo del abatimiento del ayudante podría estar el incumplimiento de esta promesa. Sin embargo, para la mujer, ésta sigue viva, pues siente más intenso que nunca el olor de los limones, aun cuando se trata de los imaginarios que acaba de encontrar en el rostro del ayudante. Como en el pasaje de los besos del portador y en el del trampantojo, el narrador juega con el plano de realidad imaginario para confrontar su viveza con el plano de realidad ‘real’ de la historia: “como si a los frutos nada reales inventándoles el aroma fuera [a] despertar del sueño, empezaba, del aire, olfativa. El ahondamiento de la oliscante no mucho lo soportaba el sutil: el ajeno husmear le había abierto, como a un cuerpo, vena de fuertes olores. En la vigilia ya, alzando la vista, los reconocía, penetrantes como agujas, la mujer; venían de su lado izquierdo” (93-94). La mujer se remonta a la fuente del aroma, la cual no se encuentra en los limones imaginarios evocados a partir del rostro del hombre, sino en los limones pintados en el biombo. Pero al acercarse más a éste, se da cuenta de que sólo está pintado un lado del mismo. El disgusto que esto le provoca vuelve como de hielo a la mujer, quien “se había, con cristales como espinas, nevado” (94). Con ello, la sensibilidad de la mujer, que se había despertado al dar de nuevo con los limones, se cierra y se refugia en una defensa de hielo: una defensa lo mismo para los rayos del sol, como para los fuegos seductores.

El narrador va a jugar con esta postura defensiva de la mujer, al enfrentarla con las miradas que lanza el jefe. Como ya se había visto en otras partes de la novela, la mujer interpone una actitud fría ante el asedio del hombre y sus encendidas miradas. La primera

mirada se asemeja a unos “rayos de fuego” que “quemaban, pero sin convertirlos en agua, los cristales [la defensa de hielo] [...] El pecho de la mujer, pronto alborotadas luces, esplendor de hirvientes visos, como en el verano, como en un agosto lleno” (95). La elipsis del verbo y la yuxtaposición de las frases producen ofuscamiento en la oración, como el enceguecedor resplandor de la luz en el pecho de la mujer. Las imágenes que refieren el asedio de las miradas tienen como común denominador el fuego y la luminosidad. Cuando el esplendor del pecho de la mujer se traslada a su mano, ésta la cierra para tratar de sofocarlo. Pero el esplendor no se extingue, al contrario, la mujer abre su mano y: “Llamarada y nube de vapores lo que la palma, boca arriba, dejaba escapar; y de la fogarada, en los ojos de la mujer, en los del jefe, el vivo brillo, repentino enceguecedor” (95). De nuevo, la elipsis verbal (particularmente, a partir de “y de la fogarada [...]”) y la yuxtaposición producto de la dislocación sintáctica enturbian la oración, como el ofuscamiento de que es presa la mirada del jefe.

El narrador suma a las imágenes de fuego, la analogía de esas miradas con el asalto de una tropilla invasora: “ávida de cristales se acercaba a los de la torre que era el cuello, brillaba ésta, por mil multiplicaba en los azogues al enemigo avanzando” (96). La tropilla invasora se despliega sobre la mujer para conquistarla, estableciéndose así un símil con la tradición amatoria de la conquista. El narrador desarrolla este símil con la siguiente imagen: “Línea de agudos fuegos como tendidas lanzas, las alas para encerrar en un círculo el objetivo, despliegue de tenazas lento” (96). Como parte de la comparación de la conquista amorosa con un campo de batalla, la narración tiende a avanzar pausadamente, sin verbos y con una yuxtaposición de frases que simulan el lento tanteo sobre un terreno enemigo. Es el tanteo moroso de la mirada que invade cada vez más el espacio de la mujer. Pero, cuando el fuego de la mirada llega a su nuca, el narrador ofrece la siguiente imagen:

Cambios de la suerte, ofuscamiento de la estrella, mortecinos luego los fuegos: cristalinas infanterías y caballerías, tropas que humeaban. Sin sorprenderse el jefe por el vuelco, echaba mano de los efectivos disponibles aún en el horno y, como a traición, los enviaba por detrás de la torre; negra, fina hierba en remolinos, crecía allí. Pero el cuerpo expedicionario, las mechas, como si la hubiera metido no en aceite sino en agua de sudor, no le funcionaban, llegaban a su trenza de algodón, a morir nomás, las chispas de lumbre. (96)

Mediante el símil de la conquista amorosa y del fuego de la mirada, continuando la imagen de la helada indiferencia de la mujer, el narrador construye una serie de relaciones, con las que ahora se expresa el fracaso del asedio de las miradas del jefe. Al final, termina imponiéndose la indiferencia de la mujer con imágenes que redondean la serie de relaciones que el narrador ha venido construyendo: “Y fracasadas las iniciativas, brusco, el de mono, para nada el contacto con el fondo de reserva; y sus miradas, pájaros abandonando como a un árbol de hielo el cuerpo de la mujer” (96). Concluye la exploración de las imágenes motivadas por las miradas del jefe y la narración inicia la exploración de otras imágenes.

Cuando la mujer frota con los dedos los holanes de su mandil, el narrador explora la imagen simultáneamente como una textura, un sonido y una impresión visual:

Moroso recorrido; delicadamente, como alfeñiques piezas de azúcar, tratadas las ondulantes que le daban el encrespado dibujo al holán. El de mono escuchaba el ruido leve, como el que harían granos de arena, de los frotados cristales del almidón en las caras de las hojuelas; el ruido volaba desigual, tenía ondas. A las laminillas los dedos las pulsaban como a pequeños instrumentos, como a las escamas de un pez. (97)

Lo enrevesado del estilo da cuenta de esa morosidad con la que, al tiempo que recorre los holanes, la mujer va descubriendo sensaciones distintas, precisas e intensas. La exploración de la imagen es provocada por la curiosidad de la mujer, pues hay de por medio una imagen que busca especialmente. Hay una fascinación por la imagen, como la del aroma

desprendido por el biombo en el primer capítulo. La búsqueda de esta imagen ha de conducir la novela a su desenlace.

La mujer cree descubrirla en las yemas de los dedos, con los que ha frotado los holanes de su mandil. Introduce los dedos en su boca para paladear esa sensación que la intriga. Pero esto a la larga produce un efecto en ella: “Pero, obsesiva, la enclaustrada en ejercicio, empezaba como fuego atizado, a producir calor” (98). Por tal motivo, los fríos cristales, que habían mantenido a la mujer a distancia de las miradas del jefe, comienzan a derretirse. El jefe puede oír ahora el fluir del agua de los cristales: “Miraba otra vez el de mono en el pecho a la mujer; escuchaba. Se oían, por los redondos bajar al valle entreverados hilos de agua” (98). El deshielo que tiene lugar recuerda en mucho al de una primavera. Así lo demuestran las imágenes que se suceden: “desde el sol del agua, y por debajo de su lámina, el hielo de la fría almendra y sus rayos, nieve, espinas, lentamente licuándose. Perforaba el tibio centro ventanas en el suelo helado para la respiración de la hierba; y por los rotos mosaicos de cristal, compañeros de la que volvía al mundo, aparecían, para el jefe, como una brisa perfumada, los aromas” (98). La primavera imaginaria viene acompañada de aromas que no sólo goza el jefe, sino también la mujer: “La mujer había cerrado los ojos, estiraba como las garzas el cuello, levantaba el mentón; gestos en poder de la gracia. Pues había que dejar correr al interior, el paso no estorbarles, a las médulas de la fécula desnudada por el fuego; los frutillos luego así, gozándolos el cuerpo entero. Predominio de uno enseguida entre los olorosos” (98). La mujer se deja avasallar por un cúmulo de aromas, dentro de los cuales prevalece con mayor fuerza uno. Parece que ésta, ahora sí, ha encontrado, felizmente, la imagen encerrada entre las yemas de sus dedos.

El jefe se ve envuelto en la inundación del aroma, a tal punto de que comienza a imaginarse poseyendo a la mujer que había deseado: “Y llevado era el de mono a una profunda delicia por el que, destacando se volaba, tendía un puente. En lo hondo sumergido como en un cielo de limoneros a mediodía, en su magín, como en una proyección de deseos cumplidos, empezaba a verse, como amante de la mujer, el jefe; los gajos a la fruta abriéndola, curva la lengua, como un bruñidor la punta, subía; una y otra y otra vez, por el fondo de los separados, hasta la semilla” (98). El narrador profundiza en esta visión, una proyección fantasmática de su deseo, como la que se comentó a propósito de los besos del portador en el brazo de la mujer. La escena imaginada, por la peculiar disposición de sus elementos y la especial atmósfera de la luz bajo la que tiene lugar, recuerda un cuadro pictórico:

La mujer estaba de espalda en la mesa, desnuda; los limones, apartados por las manos de la mujer, habían caído de la tabla al piso, y desde allí, como redondas luminarias, iluminaban la raíz y la copa del árbol del aire del cuarto; los reflejos en la fronda, amarillos en el azogue de las hojas, vestían con polvo de oro el botón de los pezones, los montes, la llanura y el marco dulce de hierba a la entrada de la gruta. Injertado en el nicho el tallo, temblona, como si pájaros la agitaran, la espejería. (98-99)

En otro plano de realidad similar al de los besos y el trampantojo, el narrador presenta ahora un cuadro suspendido en la sutileza de la luz vespertina, cuya fijeza apenas vibra en el aire. Pero, pronto, esta especie de écfrasis de la visión deseada por el jefe se disipa, pues “la mujer, en el patio, bajo el árbol de la tarde que se iba, abriendo los ojos, la boca, exhalaba perfumadísimo vaho” (99). Parece que se trata de la misma imagen que buscaba la mujer, cuando examinaba las yemas de sus dedos: un aroma. Esta imagen sigue explorándose en impresiones nuevas, cada vez más sutiles, tomando la forma ya de una nube o ya de un barco que surca el aire: “La volátil sustancia de los almidones no pasaba;

no se desparramaba y perdía como tantas fragancias; como una asediada nube, no presentaba escarpas; como un barco frutero, acabado de arribar, plegaba la nube el velamen. Pero a pique debido al peso en sus bodegas, la flotante” (99). Pero el aroma ya no está solamente para solaz de la mujer, sino que se dirige hacia donde está el ayudante: “la nube a submarina especie convertida, nada tarde, asentada su fondo en el cuerpo del ayudante como en una piedra. Y luego, en el silencio, el de mono la veía abrirse como las frutas, o como una flor, amarilla, sobre el casco del volcado barquito” (99). Como se puede ver, el narrador recupera la imagen del ayudante abatido como un barco encallado. De manera que sobre éste se posa el aroma, que se abre y derrama sus perfumes. Con ello, la mujer invita a la sensibilidad del ayudante a participar de la experiencia. Se trata de dos sensibilidades despiertas frente a una sensación en común.

Pero, igualmente, la mujer desciende hacia el ayudante, quien ha permanecido sentado todo el tiempo. La narración, marcada por la elipsis y la dislocación sintáctica, se demora con la delicadeza del ademán de la mujer: “La otra, hundiéndose, también había comenzado a bajar; después, a la cabeza del espiritado, posándose con suavidad” (99). Este descenso es descrito a detalle, como una representación pictórica en la que el trazo y el color ganan protagonismo:

El mandil burbujase hincaba en el piso, y luego, como si se reclinara en una banqueta, nalgas, cuerpo, el apoyo en los talones. La mano izquierda, la del brote de la llamarada, desinflaba, presión leve haciéndole, los restos de la burbuja; se aplanaba la falda del mandil, entonces, y como si la tela empapada en agua realmente estuviera, a las miradas del jefe, el contorno de los muslos, su línea de separación. En uno, como lánguida en una larga colina, descansaba, abanico los dedos, la mano. El verde alrededor de ella, como el de los pastos tiernos vistos a pleno sol, reluciente, intenso. (99)

Pero se sigue explorando el aroma, pues la mujer rasca la tela del mandil para dejar caer encima del ayudante lo que han recogido las uñas: “Lo escarbado, verde cutícula en las

uñas; la mujer, como si sus dedos fueran manojos de cargadas espigas, la hierba el trigo, poniendo el abanico por encima, como una sombra, de la cabeza del tumbado, lo agitaba” (100). La mujer comunica al ayudante un mundo germinativo y de fecundidad, que en mucho recuerda al del primer fragmento de la novela analizado: el de la vaina del mandil. Sólo que ahora no se trata de una sensación que experimenta únicamente uno de los personajes, sino de una experiencia compartida: una comunicación por obra de las imágenes.

Mientras tanto, el jefe, después de su visión fantasmática, no ha dejado de mirar a la mujer, como si aguardara alguna señal que le haga reemprender su acción de conquista. Sin embargo, el último gesto de la mujer está dirigido al ayudante, el portador de los limones del primer capítulo:

Libres de las transitorias el resbaladizo, por la derecha de la mujer aparecía entonces, cerrada como estuche, brillando, la mano de ese lado. La ponía la mujer en el centro del aire que su boca respiraba; luego, un dedo, gajo de una fruta, era el abrirla. Hueso de la empuñadura, sorpresivo corozo, uno de los limones, partido, estaba allí; y, dejada la mitad en el cuenco de la izquierda, usando la otra, la mujer comenzaba a exprimir, en los labios del ayudante, gotas de jugo. Pero, tocándolos éstas, fríos cristales. (100)

La mujer exprime una mitad de limón en los labios del ayudante. Los limones vuelven a desempeñar un rol central en la historia, pues mediante éstos (su jugo) la mujer establece un contacto, a la vez, intenso y sutil con el ayudante, el otro pretendiente. Este gesto posee una gran ambivalencia, pues mientras implica estrecha cercanía, el contacto también expresa distancia con los “fríos cristales”, esa frialdad indiferente que ha acompañado a la mujer desde un inicio. Igualmente, la imagen final de la novela contrasta bastante con las imágenes del fuego asociadas a la mirada seductora del jefe y a la pasión amorosa, como si se estableciera con este final un oxímoron. De ahí la intensidad de la imagen, con que la

mujer comunica al ayudante una señal ambivalente que cierra la novela, dejando abierta, no obstante, la conclusión del divertimento amoroso de la obra: ¿la mujer corresponde a los deseos del ayudante o se mantiene indiferente? En el fondo, la imagen cierra coherentemente una historia que ha sido contada a partir de gestos, silencios, indicios y señales.

B) LA IMAGEN PRIMARIA

Para dilucidar la visión de mundo de la novela, es preciso partir de su lenguaje y del diálogo que establece con la pintura. A final de cuentas, es el estilo de la obra el que apuntala su visión. Sobre el estilo de *El biombo y los frutos* hay que recordar que, a diferencia de *El diablo en el ojo*, mantiene una uniformidad a lo largo de todo el texto. Es sorprendente cómo la novela mantiene esa concentración de procedimientos de principio a fin. Se han visto diversos usos de la dislocación sintáctica para expresar distintas sensaciones, como el ofuscamiento producido por el deslumbramiento de ciertas imágenes, la molienda del lenguaje de la cual surgen imágenes intensas, la sinestesia en la yuxtaposición de sensaciones distintas, la impresión del *collage* o el tanteo moroso de la mirada sobre el cuerpo de la mujer. La constancia de la dislocación sintáctica en el lenguaje de la novela está en función de lo anterior, pero también, en general, de una voluntad por brindar mayor resonancia a cada palabra, extrayéndola de su orden convencional para colocarla en una posición donde rinde una mayor expresividad. Se trata de un recurso que, sin negar su paso por la poesía de los Siglos de Oro, de la cual el autor se nutría, hunde sus raíces en los orígenes de la lírica occidental: Píndaro²⁸⁹. Además, con la dislocación sintáctica, el narrador construye una sintaxis singular que rompe constantemente la

²⁸⁹ “La palabra tiene en Píndaro una disposición táctica, que es difícil entender inmediatamente. Por su especial colocación, los vocablos quedan aislados, como bloques, en la estructura de la frase, transformando constantemente lo convencional, y los miembros de la frase se unen de modo insólito. Pero esta estructura formal hiere lo usual y corriente, no las leyes del lenguaje. [...] Técnica suya fundamental es el aislamiento de la palabra. Quien lee su texto original, ha de oír primero cada palabra en sí, que adquiere, precisamente por tal aislamiento, su máximo poder significativo. Se pretende apresar cada sustancia de cada cosa, proyectada en la palabra, reduciéndola a un lugar estratégico donde una a una se vayan presentando en su propia sustancia” (Alfonso Ortega, “Introducción”, en Píndaro, *Odas y fragmentos*, intro., trad. y notas Alfonso Ortega, Gredos, Madrid, 1984, p. 46).

continuidad de las oraciones, obligando al lector a retrocesos persistentes, a miradas sobre la página como si se observara una pintura o un dibujo²⁹⁰.

La dislocación sintáctica, junto con la elipsis y la analogía conmueven visiblemente el lenguaje y crean el efecto de un paulatino reconocimiento de una realidad plena. Expresan, en sí, lo que supone la exploración de la imagen: un desmenuzamiento de la sensación sensible, a través de un (otro tanto) desmenuzamiento del lenguaje. Pero, aún más, estos procedimientos estilísticos contribuyen a una particular representación con ayuda de técnicas pictóricas. Por una parte, con la iteración de la imagen, como los limones del principio de la obra, se configura el mismo objeto desde ángulos distintos, similar a la técnica pictórica del multiperspectivismo inaugurada por Cézanne. Por la otra, la yuxtaposición de imágenes emula perfectamente la técnica del *collage*. Ambos modos de pictorialismo son expresión cabal de la exploración de la imagen. En el primer caso, se vuelve sobre la imagen una y otra vez, mientras que en el segundo se abre la imagen para descubrir cuáles son las muchas otras imágenes que están encerradas en su interior.

El diálogo de la novela con la pintura va más allá de la simple historia de unos sujetos que pintan un biombo. Tal diálogo está estrechamente vinculado con la naturaleza del lenguaje de la novela que, más que relatar, se ocupa de representar. De ahí la relativa escasez de verbos, la preeminencia del sustantivo y el recurso de ciertas técnicas pictóricas, entre las que cabe incluir también los estilos lineal y pictórico de representación. Por el primero, se definen los contornos de los objetos, se aprecia su solidez e, incluso, su plasticidad invita y sugiere una experiencia táctil, como los detallados y precisos dibujos que se analizaron anteriormente. Entre líneas, se puede advertir que el autor mismo

²⁹⁰ Simplemente, el tiempo de lectura de una página de Gardea siempre es mayor que el que se tarda en leer, de corrido, de la primera a la última línea, pues hay que demorarse en los detalles del conjunto.

reconoce una cualidad de su escritura en dicho estilo y, en general, en la importancia de las artes plásticas para su propio quehacer:

La música del lenguaje es interior, aprendida desde antes. Klee decía que escribir es como dibujar: me parece que eso tiene más miga, porque cuando uno está escribiendo es como si estuviera haciendo un dibujo de Ingres; yo sigo una línea precisa y muy vibrante como la de él. Me gusta contemplar obra de arte: el grabado, el dibujo. Eso me lleva a escribir de la manera que escribo. Mi ojo me lleva a relacionarme con el lenguaje²⁹¹.

En cuanto al segundo, el narrador opta por la irrupción del color que desvanece los límites definidos por el dibujo. Esto se puede ver, claramente, cuando el narrador se ocupa del color verde del mandil, que se proyecta en tres capas por la habitación. Igualmente, cuando describe los cambios de la luz en la atmósfera del patio y, en general, cuando el color irrumpe en el relato: a diferencia del estilo lineal, tiene algo más visible que palpable y, por ende, más ilusorio²⁹². Como ocurre con el *collage*, el empleo de esta técnica de representación no se limita solamente a imágenes visuales (el color), sino que se extiende a imágenes de otro tipo. Por ejemplo, hay una representación casi abstracta —esto es, sin definirse en un objeto en concreto— de lo almidonado, después de que el jefe oye los

²⁹¹ Daniela Tarazona, entrevista citada, p. 76. En este orden de ideas, no se puede pasar por alto cierta vena plástica en Gardea, llevada alguna vez a la práctica: “Parece que todo escritor siempre tiene una vena, aparte de poder manejar el lenguaje, una vena plástica. Yo también la tengo por ahí, una venilla que no vale tres cacahuates pero ahí está. De vez en cuando pinto o dibujo, pero tengo unos tres o cuatro años que no he vuelto a incurrir en eso, además me resulta mucho aliciente manejar el color y la forma, sobre todo blancos y negros, tinta china por ejemplo” (Miguel Ángel Quemain, entrevista citada, p. 8).

²⁹² El estilo pictórico que Wölfflin ejemplifica con Rembrandt —mientras el lineal lo ejemplifica con Durero— se caracteriza por el carácter ilusorio de la representación: “Tan pronto como se despoja a la línea de su poder confinante, empiezan las posibilidades pictóricas. En seguida parece que cada rincón empieza a animarse a impulsos de un movimiento misterioso. Mientras la elocuencia enérgica del borde circundante hace indesplazable la forma y por así decir da fijeza a la visión, es algo propio de la esencia de toda representación pictórica el dar carácter de vaguedad a la visión: la forma comienza a jugar; luces y sombras llegan a constituir un elemento de por sí, buscándose y enlazándose de un nivel a otro y de un fondo a otro; el conjunto cobra el aspecto de un movimiento inagotable, sin fin. Es indiferente que el movimiento sea flameante y vivaz o sólo un temblor suave y titilante: será inagotable siempre a la contemplación” (Enrique Wölfflin, *op. cit.*, p. 28). Como se verá más adelante, la oscilación del narrador entre estos dos estilos de representar (el trazo y el color, o lo palpable y lo ilusorio) ha de ser determinante para esclarecer la visión de la novela.

ruidos provenientes del cielo al atardecer. No se aclara nunca qué pueda ser aquella textura: ¿los despojos del crepúsculo, el mandil con holanes de la mujer?

El diálogo con la pintura no se agota con el pictorialismo. También se encuentra, naturalmente, en el ejercicio de écfrasis que lleva a cabo el narrador en distintos momentos de la novela: ahí es donde su lenguaje prosigue con esa labor de representación. El principio de la novela es emblemático con ese manejo del claroscuro en los limones. Otros episodios, como cuando la mujer observa al maestro por la ventana del corredor o la escena imaginada por el jefe, son presentados como cuadros pictóricos, de modo que la narración se convierte en una descripción de esos cuadros. Pero la écfrasis no sólo aparece en estos momentos escogidos, donde es más que evidente, sino a todo lo largo de la novela al volverse el narrador un contemplador que repara, constantemente, en los distintos efectos de la luz o en las relaciones entre colores y formas.

¿Cómo habría que entender el primer pasaje analizado en el inciso 1 de este capítulo si no es como una pintura que el narrador está describiendo? Una pintura que, por cierto, tendría algún parecido con los interiores de Vermeer: figuras humanas y algunos objetos cotidianos bajo la luz suavizada de una ventana, luz a la que no son indiferentes, pues la aceptan o la rechazan, la absorben o la reflejan; cuadros interiores productos de la observación de los efectos de la luz diurna en los objetos, volúmenes minuciosamente descritos por la iluminación del día, y también una atmósfera profundamente serena e intimista. Se observan también actitudes contenidas de las figuras humanas que parecen aludir a un mundo de anhelos y sueños, fuente de sugerente poesía. Algo semejante sucede al comienzo de la novela con el ventanal, la luz y la callada seducción que despierta la mujer en el portador de los limones.

Ese mundo de anhelos y el diálogo con la pintura son sin duda puntos de entrada para tratar de definir la visión de la novela. En un inicio, antes del análisis pormenorizado de algunos fragmentos del texto, se había advertido que, más allá de la resolución de un supuesto juego amoroso, lo más importante estaba en saber qué ocurría *realmente* en el texto de Gardea. ¿A dónde conduce la incesante exploración de imágenes y qué significa? ¿Por qué están desdibujados los personajes?

Una gama amplia de sensaciones sensoriales, lo vimos, atrapan la atención de los personajes y responden también a deseos y pulsiones más ocultos. Un mundo lleno de presencias se abre paso a través de las imágenes desde el inicio mismo de *El biombo y los frutos*: la luz del comienzo da espacio para la contemplación y prepara los sentidos de los personajes para explorar una realidad más plena, rica en alusiones, sugerencias y reminiscencias que acaban descubriendo un mundo íntimo, secreto, de sensaciones, estímulos y pulsiones. La multiplicación de percepciones e imágenes en torno a la mujer, al principio de la novela, sólo se entienden como la expresión de pulsiones alentadas por un proceso de seducción amorosa.

Vale la pena detenerse en la pulsión, especialmente desde su concepción freudiana, que afirma que: “la ‘pulsión’ [...] aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante {*Repräsentant*} psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal”²⁹³. Freud se centra en las pulsiones sexuales, que es el tipo de pulsión que experimentan los dos hombres alrededor de la mujer en la novela. Pero cabe también identificar otro tipo de

²⁹³ Sigmund Freud, “Pulsiones y destinos de pulsión”, *Obras completas XIV*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu editores, 7ª. reimpr., Buenos Aires, 1996, p. 117.

estímulos, próximos a la idea de pulsión, por la unión tan fuerte entre lo anímico y lo corporal que delatan ciertas imágenes de la novela. Esto es, en un sentido más amplio, como fuerzas e impulsos instintivos. Por un lado, hay impulsos que provienen del trato de los personajes con ciertas sensaciones, como el aroma del biombo bajo los rayos del sol o el ruido de algunas aves en el atardecer y, por otro, hay igualmente ciertos estímulos o fuerzas de orden estético, como la pintura amarilla que atrae la mirada de la mujer, al igual que los vaivenes de la luz en la atmósfera del patio.

Podría hablarse, por lo menos, de tres impulsos distintos (uno de ellos una pulsión sexual claramente identificable) si consideramos los fines de las mismas: el deseo sexual, la indagación sensorial y la contemplación estética. En el primer caso, se encuentran, como se anticipó, el deseo latente de los hombres alrededor de la mujer; en el segundo, la curiosidad de los tres personajes por explorar a fondo algunas sensaciones; mientras que en el tercero, la admiración estética de la mujer, por ejemplo, cuando observa los trazos del maestro pintor del biombo. Tal pulsión y estímulos, que surgen en el texto a partir de la exploración a la que se lanzan los personajes, son los que van delineando la trama, en particular, la sospecha de un triángulo amoroso, aunque desde luego no puede restringirse la novela a esa historia.

La novela revela, sobre todo, una visión. ¿Qué mundo es ése en donde los personajes parecen desdibujarse, desde una perspectiva convencional, ante la presencia avasalladora de las imágenes? En realidad, están íntimamente compenetrados con las imágenes y con la sensorialidad que las habita. La presencia de los personajes, desde las primeras líneas de la novela, es una presencia intensa en que aparecen fundidos con las sensaciones, y en donde los límites entre la conciencia y los objetos se desvanecen.

El biombo y los frutos representa un mundo de pulsiones sexuales y estímulos sensibles, estéticos, en que por el cauce de lo sensorial se intenta dar cuerpo y vida a ese mundo íntimo. La exploración de la imagen en tanto principio constructor de la narración busca la quintaesencia de ese mundo en una imagen primaria, como podría ser la del trazo verde del mandil, la vaina, la vagina. Dentro de lo “multivalente” de la imagen, como dice Eliade, la imagen primaria parece reunir o asir esa “realidad última de las cosas” que siempre se revela “de un modo contradictorio”²⁹⁴. Es asimismo una tentativa por representar lo difícilmente representable, pues tales impulsos, ambiguos, son inaprehensibles al discurso denotativo. En tanto energía psíquica, profundamente enraizada en lo sensorial, desafían al lenguaje.

Ciertamente, tal mundo implica el problema de su representación. No hay que olvidar que el ejercicio de análisis de la imagen, su exploración, está de por sí atravesado por una tentativa de representación. En efecto, tratándose de pulsiones y estímulos sensoriales, se juega con la manera en que se los representa mediante imágenes. No es gratuito que el narrador recurra a la écfrasis y el pictorialismo para dar cuenta del problema de la representación de ese mundo de impulsos y deseos. La presencia de trampantojos, escenarios fantasmáticos como los estilos lineal y pictórico (vívidas evocaciones ilusorias todas ellas) colocan en un mismo nivel de realidad lo imaginario y lo que se supone real en la historia²⁹⁵. Un plano es tan válido como el otro, pero uno no se deja de preguntar: ¿por qué ambos, aunque diferentes en apariencia, parecen igualmente reales? ¿La realidad fantasmática, de delirios y sueños, aun cuando se trate de una realidad subjetivizada por los personajes, acaso no refleja una realidad honda, fuertemente sugestiva?

²⁹⁴ *Vid.* Cap. II, p. 92.

²⁹⁵ Vale la pena distinguir entre uno y otro plano a fin de reparar en lo que el juego del narrador con ambos puede decir sobre la visión de la novela.

En este sentido, es significativa la imagen que cierra la novela. Tras el despliegue sensorial que envuelve todo el texto, el mismo culmina con una imagen sencilla, sin ninguna sinestesia ni aparición ilusoria: el tacto de las gotas del limón en los labios del ayudante. Tal parece que la mujer hace contacto físico, por primera vez, con este personaje. Es relevante que se haga por medio del sentido táctil cuando, a lo largo de toda la novela, la relación con la mujer se había dado a la distancia y a través de sonidos, aromas y miradas. Es un contrapunto interesante. El portador de los limones del comienzo de la novela y, al final, ayudante, experimenta un último estímulo sensorial por medio del sentido más concreto de todos, el tacto. Mientras el delirio sensorial lo había transportado por toda clase de sensaciones y sinestesias, productos de la más viva imaginación, y en cierto plano de realidad ilusoria, el simple contacto del jugo de limón en sus labios lo confronta con una sensación que parece más tangible. Sin embargo, esto no hace a esta imagen más real que, por ejemplo, la vívida imagen del limonero, la visión de la mujer desnuda o todo el vivo despliegue sensorial de la novela.

El meollo de *El biombo y los frutos* está entonces en esa tentativa de representación de un mundo de pulsiones y estímulos, que manifiesta la presencia abrumadora de imágenes. Aquí es donde opera la exploración de la imagen como principio constructor del relato, pues constituye la expresión ideal de ese propósito. Éste adquiere forma en el ahondamiento y desmenuzamiento de la sensación sensible. Los personajes se empeñan en explorar su realidad plena, en tanto el narrador que describe ese paulatino reconocimiento se enfrenta con el problema de cómo narrarlo. La estupefacción que provoca su lenguaje es prueba de esa dificultad.

La novela tal vez exprese una suerte de pre-lenguaje sensorial entre personajes sin voz. Sin embargo, paradójicamente, este pre-lenguaje recurre inevitablemente a un lenguaje

verbal para ser o, más bien tratar de ser, formulado. Esa formulación no puede menos que emular el desconcierto ante una realidad pujante de estímulos. Podría tratarse de una especie de lenguaje primitivo. Beckett, al referirse a Joyce, menciona algo interesante acerca de la concepción del lenguaje en Vico: “La poesía fue la primera operación de la mente humana, y sin ella el pensamiento no existiría. Los bárbaros, incapaces de análisis y abstracción, debieron utilizar su fantasía para explicar lo que su razón no podía comprender. Antes de la articulación viene la canción; antes de los términos abstractos, las metáforas”²⁹⁶. No es casual que en *El biombo y los frutos* casi todo esté mediado por la analogía. Sus personajes responden a impulsos analógicos que, en su hondo sentido, a veces rozan el símbolo.

De ahí tal vez la exploración obsesiva de la imagen para hallar imágenes primarias que aluden a una realidad oscura, honda, latente. El autor apuesta a contar *lo otro*, pero, más aún, ‘desde’ *lo otro*, algo que obliga al escritor a narrar mediante un lenguaje cuyo significado resulta sin duda difícil de desentrañar. Tal vez *El biombo y los frutos* esté más cerca de un trabajo poético con el lenguaje; es, además, el texto que mejor expresa la concepción de la escritura de Gardea.

El biombo y los frutos cuenta no tanto lo que se entiende comúnmente por una historia, sino su propia génesis, el trabajo duro y frontal con las palabras, sin el auxilio de un plan o esquema previo, confiando en la resonancia del lenguaje, al llamado de la escritura. A la vez que el escritor narra cómo se pintan unos frutos en un biombo se plantea el problema de cómo representar. En este sentido, es paradigmático el procedimiento metaficcional analizado en “Vaivenes de la luz”: el proceso creativo del maestro al pintar el

²⁹⁶ Samuel Beckett, “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, *Detritus*, edición digital preparada por Jenaro Talens, p. 114, consultado el 15 de febrero de 2016, descargable en línea en <http://www.academia.edu/4485004/Samuel_Beckett_Detritus>.

biombo es narrado (representado) por el narrador-pintor de esta novela-biombo, quien a su vez *se revela* enfrentado a su propio proceso creativo. La conmoción del lenguaje de la novela, marcado por una serie de procedimientos estilísticos, muestra ese estado casi ígneo de la creación. El texto describe las tensiones de la escritura: la vacilación, la reafirmación, el nacimiento de la forma. Se impone al escritor la necesidad de arriesgarse al someterse al lado irracional de la escritura: fuerzas vitales en estado bruto y corrientes de energía. Gardea, consagrado a lo incesante, no narra para el fácil reconocimiento; al contrario, le interesa explorar *eso* desconocido, lo que no tiene nombre. Como la pintura moderna que rehúye la perspectiva o lo figurativo, Gardea en su escritura indaga otros modos de narrar. Para Gardea, como en el caso de Saer, “el espacio textual se convierte así en un campo de batalla o, si se prefiere, una metáfora menos bélica, en un escenario donde se juega el drama de la construcción del relato, de la posibilidad de narrar y de los límites de la representación en la escritura”²⁹⁷. Gardea está tratando de narrar un mundo difícilmente representable, de orden pulsional, desde el centro mismo de *eso* que convoca a la escritura. Hay, por lo tanto, una especie de voto de obediencia, el mismo del que habla Francisco Toledo²⁹⁸, algo que escapa a la razón, pues el escritor, como el pintor, a la hora de escribir, *se la está jugando*.

²⁹⁷ María Teresa Gramuglio, “El lugar de Saer”, en Juan José Saer, *Juan José Saer*, Celta, Buenos Aires, 1986, p. 291.

²⁹⁸ *Vid.* Nota 286.

CONCLUSIONES

La imagen constituyó nuestro objeto de análisis de las dos novelas estudiadas, consideradas aquí como hitos decisivos de la narrativa del autor. Ambas novelas representan cimas de su mundo ficcional, principalmente, por suponer la realización más acabada de una etapa (*El diablo en el ojo*) y por llevar más lejos una voluntad estilística que con cada novela se hacía más patente (*El biombo y los frutos*). Intentamos mostrar que Gardea construye un sugerente universo de ficción en el que subyace una poética de la imagen como principio de construcción de su narrativa. Distinguimos dos poéticas en *El diablo en el ojo* y *El biombo y los frutos*: la transfiguración y la exploración de la imagen, respectivamente.

Ha sido necesario meterse de lleno en la enorme complejidad verbal que encierran estas novelas, pero, al mismo tiempo, se ha tratado de trascender el análisis inmanente del texto. Para contar con una herramienta de análisis que pudiera lograrlo, se propuso distinguir tres grados de la imagen. El primer y segundo grados (figura y analogía) se refieren a los elementos implicados en el proceso de las imágenes (transfiguración y exploración), mientras el tercer grado constituye la visión: una intuición viva y eficaz. El tercer grado, que contiene en sí a los otros dos, procura trascender el análisis inmanente y dar cuenta así de una visión de mundo más abarcadora de la obra de Gardea. Se intentó llegar a esa visión a partir de un seguimiento puntual de las imágenes para, al fin, extraer de su revisión y estudio un conjunto de significados que permitieran una mejor comprensión de estas obras.

Las dos maneras (transfiguración y exploración) en que opera la imagen en la narración suponen una síntesis del trabajo con la imagen en la narrativa de Gardea. Lo interesante, al verificar esta síntesis y el paso de una a otra construcción de la imagen, radica en profundizar en la visión original del autor, una “visión intuicional del mundo y de

la vida, sentida, vivida y objetivada en la creación poética”²⁹⁹. Por ello, es necesario partir de algunas ideas surgidas a raíz de los análisis de las novelas para, posteriormente, ver la originalidad de Gardea.

La construcción de la imagen en *El diablo en el ojo* se consolida después de las experiencias narrativas llevadas a cabo en dos novelas anteriores, *Los músicos y el fuego* y *Sóbol*. Como se adelantó en el primer capítulo, ese mecanismo de la narración que da continuidad a la imagen está más logrado en esta novela que en *Los músicos y el fuego*. En *El diablo en el ojo* funciona mejor porque encuentra correspondencia con el ambiente de la novela: Placeres y su concepción excepcional como trasunto del infierno, un escenario que también se consolida tras una serie de novelas y cuentos hasta alcanzar aquí su forma más acabada.

La transfiguración de la imagen opera en un mundo fantasmal, inmovible, sombrío, un mundo degradado en el que destaca la ausencia de mujeres, de manera que supone una vía purgativa para trascender ese mundo. La transfiguración representa un signo de *resurrección* en Placeres y una posibilidad de que la imagen *encarne*. Sin embargo, la imagen continuamente se transfigura sin poder *encarnar* en un nuevo cuerpo. Al contrario, se disipa y metamorfosea en un delirio sensorial que crea sus propios espejismos. Placeres aparece como un mundo de fantasmagoría, en el que la materia y las almas parecen estar hechas de la misma sustancia efímera de los sueños.

La manera como se construye la imagen y el cauce que va tomando la narración dice mucho acerca de la correspondencia entre el mundo de la novela y la forma en que es

²⁹⁹ Amado Alonso, “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística”, *Materia y forma en poesía*, Gredos, 2ª. ed., Madrid, 1995, p. 87.

expresado. La narración, cuando se sumerge en la transfiguración³⁰⁰, parte de una imagen en primer grado (figura), para comenzar a implicarse en una serie de relaciones metafóricas (segundo grado: analogía). De este modo, la narración se ciñe a una serie de imágenes que parecen explayarse en un micro-universo de sensaciones. No hay una mirada abierta, sino todo lo contrario: la atención se fija en objetos (una llave, la superficie de un cajón de madera, un cerillo, etcétera), que se van iluminando entre clarosucos. Placeres es un mundo sumido en las penumbras, en donde, como ciegos, los personajes y la narración andan a tientas. A la oscuridad del ambiente de la novela corresponde una oscuridad textual expresada mediante una notable concentración de procedimientos estilísticos.

Dentro de ese ambiente sombrío, la transfiguración tiene que ver con una dimensión trascendente representada por la luz. Se trata de una soteriología por medio de la cual el narrador, identificado como ‘el ojo’, busca escapar del vacío existencial de Placeres. De este modo, la luz se convierte en un elemento ordenador de la novela, pues la historia queda definida como una búsqueda de la luz en un mundo de tinieblas. La figura del narrador, el ‘ojo’, un hombre tuerto, redondea este sentido de la obra, al representar esa relativa ceguera que se intenta superar al fin de aspirar a un orden de luz.

Pero la transfiguración no es la única poética de la imagen que Gardea concibe en su narrativa. A partir de *El árbol cuando se apague* ocurre un cambio significativo en la manera en que el autor aborda sus historias, conduciendo a otro mecanismo de construcción de la imagen. Principalmente, desde esta novela, se incorpora la presencia de personajes que se vuelcan todavía con mayor intensidad en las sensaciones, la mayoría de las veces, como personajes creadores. Por esta razón, las historias no acusan desplazamientos de

³⁰⁰ Como se ha apuntado, en *El diablo en el ojo* la narración fluctúa entre pasajes con gran concentración de procedimientos estilísticos en los que tiene lugar la transfiguración de la imagen y otros pasajes menos complejos estilísticamente hablando.

espacios, sino que suceden en un mismo lugar. Igualmente, en el tiempo de la ficción se aprecia un acortamiento, pues transcurre en menos de un día o en el lapso de algunas horas.

En tanto seres más compenetrados con las sensaciones como producto de su trato con la materia, los personajes experimentan un descubrimiento de la realidad a su alrededor. Hay un azoro ante las sensaciones de lo inmediato que los atrapa y los fascina. Esto origina una forma distinta de construir la imagen en la narración, que en *El biombo y los frutos* alcanza una expresión acabada. La exploración de la imagen supone un desmenuzamiento de la sensación sensible, un examen de la misma, una indagación que a la postre acarrea nuevas sensaciones sensibles que son exploradas, ya se trate de una imagen iterativa o de una que se abre para revelar otras tantas imágenes en su interior.

A diferencia de la transfiguración que opera básicamente por analogía, esto es, la imagen en su segundo grado, la exploración de la imagen acusa un equilibrio entre la figura y la analogía, debido, sobre todo, a la propuesta estética de *El biombo y los frutos* que plantea un diálogo con la pintura. Como se vio en el análisis de la novela, la representación visual desempeña un rol importante. Igualmente, a diferencia de la transfiguración, la exploración de la imagen tiene lugar a lo largo de todo el texto. Con el pretexto de un biombo que se dan a la tarea de pintar, los personajes encuentran un mundo de presencias en su realidad inmediata, un mundo de pulsiones y estímulos sensoriales, sexuales, estéticos. Y este impulso delinea la sutil trama de la novela.

Como con la transfiguración, también hay una correspondencia entre el mundo de la novela y la manera en qué es expresado mediante la exploración de la imagen. En *El biombo y los frutos* igualmente hay un tanteo: el narrador de la novela devela mundos encerrados en cada grano de luz, en cada gesto, en cada aroma que la exploración de la imagen llama a su encuentro. En este sentido, el ritmo de la narración sigue las mismas

vicisitudes de una imagen que se está descubriendo. El mundo resultante de esta operación no puede ser otro sino uno donde prevalecen los cambios de luz y el asombro.

Entre la transfiguración y la exploración de la imagen está el común denominador de la imagen que adquiere inusitada realidad en la historia. Se trata de un manejo que ya aparecía incipientemente desde los comienzos de la narrativa de Gardea y que en novelas como *El diablo en el ojo* y *El biombo y los frutos* prosigue caminos propios. Mientras en la primera el tratamiento de la imagen sugiere la idea de la *encarnación* con las resonancias que puede tener este concepto, en la segunda anima un mundo íntimo y vasto de impulsos sensoriales.

Progresivamente, la imagen se ha ido volviendo cada vez más apremiante en la narrativa del autor como lo prueba la condensación verbal que va de una a otra novela analizada. En paralelo, habría que ver tal voluntad estilística con la creciente falta de certidumbres en esta narrativa. Mientras más tupida es la textura lingüística, más profunda es la interrogante acerca de lo que sucede en las historias. Los personajes parecieran arrojados a un mundo con muy pocas certezas. La condición del ser humano como un individuo que está extraviado sin remedio en un mundo de sinsentido representa, sin duda, una de las constantes de la narrativa de Gardea³⁰¹.

Por lo tanto, la exploración de la imagen alude a una búsqueda reiterada de sentido. La fijación en las imágenes a lo largo de su narrativa, como principio constructor, puede leerse como una manera de encontrar signos o señales que permitan dar algunas certidumbres. Los personajes, que parecen habitar un mundo incierto, se arrojan a sus pulsiones y estímulos para buscar posibles sentidos en el orden de lo sensorial. En esa

³⁰¹ En ciertos finales de algunas de sus novelas y cuentos que terminan en un acto violento puede leerse una metáfora de tal condición, como, por ejemplo: *Juegan los comensales* y *Tropa de sombras*, así como “Gemelos”, “En la caliente boca de la noche”, “Trinitario”, “Todos”, “La queja” y “El guía”.

apuesta por la imagen, la analogía y la visión, el mundo de Gardea busca recobrar al hombre, reconciliarlo con su sensibilidad y sus emociones.

Sin duda la originalidad de Gardea radica en su capacidad para narrar desde la imagen. *Otro modo de narrar* que coloca su escritura al lado de otros experimentos narrativos. Harían falta estudios para establecer diálogos entre Gardea y otros mundos ficcionales, como el de Juan José Saer, quizás los escritores del *nouveau roman* y del neobarroco latinoamericano, sin dejar de lado tampoco el barroco histórico en las fuentes de los poetas áureos españoles, a los que siempre admiró. En el amor a lo pequeño, como bien lo observó Lorca al tratar de la imagen poética en Góngora, pueden hallarse correspondencias entre Gardea y el poeta barroco, por cierto, muy leído por él³⁰².

Finalmente, la concepción de la escritura de Gardea, tal como se la revisó en el primer capítulo, condiciona y configura, enormemente, el desenvolvimiento de su narrativa. Pero sobre todo y quizá por tal razón, es en particular decisiva para valorar su obra en una justa dimensión. Gardea no apostó por trabajar en un ciclo novelesco totalizador, sino que simple y sencillamente apostó por la escritura. Dejó con una constancia admirable una serie de obras que dan cuenta de esa aventura: un viaje lleno de dudas, certezas y vacilaciones sobre el valor de lo escrito. Gardea era, ciertamente, un escritor con hondas preocupaciones estéticas, que siempre estuvo buscando sendas creativas. Su escritura es la perfecta

³⁰² “Pero lo interesante es que, tratando formas y objetos de pequeño tamaño, lo haga con el mismo amor y la misma grandeza poética. Para él, una manzana es tan intensa como el mar, y una abeja, tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la Naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa, y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que le rodean. Por eso da lo mismo una manzana que un mar, porque sabe que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. La vida de una manzana desde que es tenue flor hasta que, dorada, cae del árbol a la hierba, es tan misteriosa y tan grande como el ritmo periódico de las mareas. Y un poeta debe saber esto. La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo.” (Federico García Lorca, “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *Obras*, t. VI, vol. II, ed. Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 1994, pp. 1237-1238).

expresión de esa búsqueda, con los cambios que experimenta a lo largo de toda su narrativa. De modo que su obra está básicamente en esa labor de escritura. No por nada en esa apuesta principal, Gardea afirmaría la convicción profunda de quien en ella lo da todo: “Escribir es salvarse por la palabra y nada más que por la palabra, al final de cuentas y de cuentos”³⁰³.

³⁰³ Jesús Gardea, “La palabra es el cuento”, en *op. cit.*, p. 216.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORES T., Jaime Luis, "Novela. Jesús Gardea: *Juegan los comensales*. Instantes aislados y eventos continuos", *Sábado de Unomásuno*, 18 de julio de 1998, p. 11.
- ALONSO, Amado, "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", *Materia y forma en poesía*, Gredos, 2ª. ed., Madrid, 1995.
- ANHALT, Nedda G. de, "Novela. *El sol que estás mirando*. Gardea como Rulfo", *Sábado de Unomásuno*, 7 de febrero de 1981, p. 10.
- _____, "Novela. *El tornavoz*. Vivir de muerte", *Sábado de Unomásuno*, 7 de enero de 1984, p. 12.
- ANÓNIMO, "Jesús Gardea presentó su libro de cuentos *Septiembre y los otros días*", *Unomásuno*, 8 de marzo de 1980, p. 20.
- _____, "Monsreal, Gardea, Garro y Clarke en *El cuento*", *Excélsior*, 29 de septiembre de 1980, p. 3.
- _____, "Se entregaron los Villaurrutia", *Excélsior*, 2 y 18 de febrero de 1981, p. 2.
- _____, "Sóbol", *Plural*, núm. 173, 1986, p. 67.
- _____, "Recibió Jesús Gardea el Primer Premio José Fuentes Mares", *Plural*, núm. 177, 1986, p. 65.
- ASENJO, Norberto, "El tornavoz", *El Nacional*, 28 de noviembre de 1983, p. 4.
- ARENAS MONRREAL, Rogelio, "Poética de los objetos (Cuentos de Jesús Gardea)", en Alfredo Pavón (ed.), *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1994, pp. 15-31.
- ARGÜELLES, Juan Domingo, "El diablo en el ojo", *El Universal*, 23 de agosto de 1989, p. 5.
- _____, "Jesús Gardea y su nueva novela", *El Universal*, 24 de agosto de 1989, p. 5.
- _____, "La obra de Jesús Gardea (1939-2000)", *El Universal*, 15 de marzo de 2000, p. F2.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, trad. Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Mínima Trotta, Madrid, 1988.
- BACHELARD, Gaston, *Psicoanálisis del fuego*, Alianza, Madrid, 1966.
- BALDICK, Chris, *Concise Dictionary of Literary Terms*, University Press, Oxford, 2004.
- BATIS, Huberto, "Laberinto de papel", "Sábado" de *Unomásuno*, 22 de marzo de 1980, p. 12.
- BECKETT, Samuel, *Proust*, trad. Juan de Sola, Tusquets, México, 2013.
- _____, "Dante... Bruno. Vico... Joyce", *Detritus*, edición digital preparada por Jenaro Talens, pp. 105-132, consultado el 15 de febrero de 2016, descargable en línea en < http://www.academia.edu/4485004/Samuel_Beckett_Detritus>.
- BECKS-MALORNY, Ulrike, *Cézanne*, Taschen, Santiago de Chile, 2011.
- BENJAMIN, Walter, "Una imagen de Proust", *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, pról., trad. y notas Jesús Aguirre, Taurus, 2ª. ed., Madrid, 1999, pp. 17-39.

- BERMÚDEZ, María Elvira, “Prosas finas”, *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 27 enero de 1980, p. 6.
- _____, “Prosas finas”, *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 8 enero de 1984, p. 10.
- _____, “Prosas finas”, *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 23 de diciembre de 1984, p. 11.
- _____, “Gardea: Realismo Mágico. Fichas de número doble”, *Excélsior*, 10 de junio de 1982, p. 11.
- BERUMEN, Humberto Félix, “El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)”, en Alfredo Pavón (ed.), *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1994.
- _____, “Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos”, en Alfredo Pavón (ed.), *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala / INBA / CONACULTA / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, México, 2003.
- _____, *La frontera en el centro*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, 2004.
- BIBLIA, antigua versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, La Biblioteca Mexicana del Hogar, México, [s.f.].
- CAMARGO, Angelina, “Jesús Gardea habla de la soledad en sus cuentos”, *Excélsior*, 18 de diciembre de 1979, p. 1.
- CAMPBELL, Federico, “Jesús Gardea: algunas regiones del noroeste se incorporan ya a nuestra literatura”. *Proceso*, núm. 373, 26 diciembre de 1983, pp. 62-63.
- CÁNDIDO, António, “Literatura y subdesarrollo”, en César Fernández Moreno (coord. e intr.), *América Latina en su literatura*, UNESCO/Siglo XXI, 12ª. ed., México, 1990.
- CARBALLO, Marco Aurelio, “Figuras de la semana”, *Siempre!*, núm. 1716, 14 de mayo de 1986, p. 6.
- CÁRDENAS, Noé, “Bordeando la insolación”, *La Crónica*, 6 de febrero de 2000, p. 8.
- CARREÑO GALLO, Luis, “Prosa viva reciente...”, *Perspectiva*, núm. 2, 1980, pp. 18-23.
- CASTAÑEDA, Salvador, “Entrevista con Jesús Gardea, Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico”, *La Semana de Bellas Artes*, 18 de febrero de 1981, pp. 12-13.
- CASTRO, José Alberto, “Fustiga el narrador Jesús Gardea, ‘El ogro de las rosas’, a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder”, *Proceso*, 17 de octubre de 1994, pp. 70-71.
- _____, “Difícil de atrapar”, *Proceso*, julio de 1995, p. 73.
- CHILDS, Peter y Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Routledge, London, 2006.
- CLUFF, Russell M., “El nuevo cuento mexicano (1950-1990): antecedentes, características y tendencias”, en Federico Patán (ed.), *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana*

- reciente, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 1992, pp. 47-88.
- COHEN, Sandro, "Otra vez los fantasmas", *Excélsior*, 24 de enero de 1984, p. 6.
- COLUM, Padraic, *The Children of Odin. The Book of Northern Myths*, Macmillan, New York, 1962.
- CORDERO, Sergio, "Fundo espiritualmente a Delicias", *La Jornada de los Libros de La Jornada*, 9 de enero de 1988, p. 8.
- CORNEJO, Gerardo, "Inversión de latitudes", *Los Universitarios*, núm. 83, pp. 14-15.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1991, 6 ts.
- CRUZ, san Juan de la, *Cántico espiritual y otros poemas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, José J. de Olañeta Editor, Barcelona, 2001.
- DELMAR, Fernando, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, UNAM, México, 1993.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX: 2*, FCE, 2ª. ed., México, 1996.
- _____, "La novela póstuma de Jesús Gardea", *El Ángel de Reforma*, 20 de junio de 2004, p. 3.
- DORANTES, Dolores, "Jesús Gardea: el desierto de los placeres", *La Crónica*, 7 de marzo de 2002, p. 11.
- DREW, Alejandra, *Ficción y realidad en El tornavoz de Jesús Gardea*, Tesina de maestría, Universidad de Texas, 1985.
- DUNCAN, J. Ann, "Jesús Gardea: Dust Storms in a Desert Bowl", *Voices, Visions, and A New Reality: Mexican Fiction Since 1970*, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 1986, pp. 179-194.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, 2ª. ed., Madrid, 1973.
- _____, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1992.
- _____, *Tratado de historia de las religiones*, Era, 22ª. reimpr., México, 2010.
- ENRIGUE, Álvaro, "Tercia de cuentistas", *La Jornada Semanal de La Jornada*, 20 de agosto de 1995, p. 13.
- ESPINASA, José María, "La soledad como un texto. Los cuentos de Jesús Gardea", *Sábado de Unomásuno*, 9 de enero de 1988, p. 9.
- _____, "La soledad del texto", *Hacia el otro*, UNAM, México, 1990, pp. 155-162.
- _____, "La ventana hundida", *La Jornada Semanal de La Jornada*, 28 de febrero de 1993, p. 13.

- _____, “Jesús Gardea: Lo que no se escribe no se puede contar”, *Ovaciones*, 19 de marzo de 2000, pp. 4-5.
- _____, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, El Colegio de México, México, 2015.
- ESPINOSA, Alfredo, “Placeres: el sofocado infierno de Jesús Gardea”, *Plural*, núm. 19, 1985, pp. 19-25.
- _____, “Entrevista con Jesús Gardea. En busca de los ríos profundos de la vida”, *Cuadernos del Norte*, núm. 2, 1988, pp. 25-30.
- _____, “Jesús Gardea: ‘La literatura: noticias de los muertos’”, *Siempre!*, 7 de septiembre de 2000, pp. 60-62.
- _____, “Prólogo”, en Carlos Gallegos Pérez, *Delicias. Imágenes del tiempo*, Gobierno del estado de Chihuahua/Universidad Autónoma de Chihuahua/Gobierno municipal de Delicias, Chihuahua, 2000.
- ESPINOSA, Juan Enrique, “La narrativa de Jesús Gardea (1939-2000)”, *Tierra Adentro*, 2000, pp. 84-85.
- FAULKNER, William, *¡Absalón, Absalón!*, trad. Beatriz Florencia Nelson, Emecé/Alianza, Madrid, 1971.
- FÉLIX VILLAR, Elena, “Buscando el mito en Jesús Gardea”, *Mitologías Hoy*, 8 (2013), pp. 165-178.
- FLAUBERT, Gustave, *Cartas a Louise Colet*, trad., pról. y notas Ignacio Malaxecheverría, Siruela, Madrid, 2003.
- FRAZER, Ray, “The origin of the term ‘image’”, *ELH*, 27 (2), 1960, pp. 149-161.
- FREUD, Sigmund, “Pulsiones y destinos de pulsión”, *Obras completas XIV*, trad. José L. Etcheverry, Amorrortu editores, 7ª. reimpr., Buenos Aires, 1996, pp. 105-134.
- FRIEDMAN, Norman, “Imagery: From Sensation to Symbol”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12 (1), 1953, pp. 25-37.
- GALLEGOS PÉREZ, Carlos, *Delicias. Imágenes del tiempo*, Gobierno del estado de Chihuahua/Universidad Autónoma de Chihuahua/Gobierno municipal de Delicias, Chihuahua, 2000.
- GÁMEZ, Silvia Isabel, “Afirma Jesús Gardea llegar tarde a la literatura”, *Reforma*, 29 de marzo de 1998, p. 3c.
- GARCÍA, Gustavo, “La escalera y la hormiga”, *Sábado de Unomásuno*, 23 de febrero de 1985, p. 8.
- GARCÍA GARCÍA, José Manuel, *Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea*, Tesis de maestría, Universidad de Texas, 1986.
- _____, “La geografía textual de ‘Placeres’”, *Plural*, núm. 193, 1987, pp. 55-56.

- GARCÍA GARCÍA, José Manuel y Adriana Candia, "A la memoria de Jesús Gardea", *Revista de diálogo cultural: Fronteras*, núm. 17, 2000, p. 80.
- GARCÍA LORCA, Federico, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras*, t. VI, vol. II, ed. Miguel García-Posada, Akal, Madrid, 1994, pp. 1227-1257.
- GARCÍA VELÁZQUEZ, María Julia y María Luisa Margarita González Bárcenas, *La soledad como consecuencia de la incomunicación entre los personajes de tres obras de Jesús Gardea*, Tesis de licenciatura en Comunicación, Universidad Iberoamericana, 1988.
- GARDEA, Iván, "Correo electrónico", 4 de diciembre de 2013.
- _____, "Conversación", 9 de marzo de 2014, Cuernavaca.
- GARDEA, Jesús, "La Historia de Dolores", *Vida Universitaria*, 3 de diciembre de 1967, pp. 9, 11.
- _____, "Jacinto", *Vida Universitaria*, 17 de diciembre de 1967, pp. 3, 8.
- _____, "Dios y los colores", *Vida Universitaria*, 18 de febrero de 1968, pp. 3, 5.
- _____, "Era el Tiempo", *Vida Universitaria*, 3 de marzo de 1968, p. 7.
- _____, "Perspectiva", *Vida Universitaria*, 7 de abril de 1968, p. 15.
- _____, "La pirámide", *Vida Universitaria*, 5 de mayo de 1968, pp. 3, 9.
- _____, "Viaje circular", *Vida Universitaria*, 19 de mayo de 1968, pp. 3, 12.
- _____, "Bassett Center", *Vida Universitaria*, 2 de junio de 1968, pp. 10, 12.
- _____, "El cuarto", *Vida Universitaria*, 7 de julio de 1968, pp. 6, 8, 10.
- _____, "Elegidos", "Lamento del soñado" y "El salto", *Vida Universitaria*, 4 de agosto de 1968, p. 11.
- _____, "Notas solares", *Vida Universitaria*, 15 de septiembre de 1968, pp. 6-7, 10.
- _____, "El sueño del coronel", *Vida Universitaria*, 29 de septiembre de 1968, pp. 6, 9-10.
- _____, "El país de la lluvia", *Vida Universitaria*, 17 de noviembre de 1968, pp. 11-12.
- _____, "Júpiter es un perro", *Vida Universitaria*, 15 de diciembre de 1968, pp. 2, 4, 8-12.
- _____, "Los jugadores", *Vida Universitaria*, 29 de diciembre de 1968, pp. 2-4.
- _____, "Anatomía y Tibios", *Vida Universitaria*, 5 de enero de 1969, p. 3.
- _____, "Atisbo", *Vida Universitaria*, 5 de enero de 1969, p. 10.
- _____, "En el camino", *Vida Universitaria*, 26 de enero de 1969, p. 6.
- _____, "Hipótesis sobre una muerte", *Vida Universitaria*, 2 de marzo de 1969, p. 6.
- _____, "De los jueces", *Vida Universitaria*, 23 de marzo de 1969, p. 5.
- _____, "Invitado de honor", *Vida Universitaria*, 27 de abril de 1969, pp. 13-15.
- _____, "Este reino [I]", *Vida Universitaria*, 4 de mayo de 1969, p. 8.
- _____, "Este reino [II]", *Vida Universitaria*, 11 de mayo de 1969, p. 6.
- _____, *Los viernes de Lautaro*, Siglo XXI, México, 1979.

- _____, *Septiembre y los otros días*, Joaquín Mortiz, México, 1980.
- _____, *El sol que estás mirando*, FCE, México, 1981.
- _____, *Canciones para una sola cuerda*, UAEM, Toluca, 1982.
- _____, *El tornavoz*, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- _____, *Soñar la guerra*, Oasis, México, 1984.
- _____, “Presentación”, en Arturo Castellanos Lira, *Canto continuo —el país de los olmecas—*, Costa-Amic, México, 1984, pp. 9-10.
- _____, *De Alba sombría*, Ediciones del Norte, New Hampshire, 1985.
- _____, *Los músicos y el fuego*, Océano, México, 1985.
- _____, *Sóbol*, Grijalbo, México, 1985.
- _____, en autores varios, “Fernando del Paso, Jesús Gardea y Jorge Aguilar Mora: Novela e historia”, *Proceso*, 11 de febrero de 1985.
- _____, *Las luces del mundo*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1986.
- _____, “Vuelve Isabel”, *Entorno. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, núm. 5, 1986, pp. 20-25.
- _____, “Pálido como el polvo”, *Entorno. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, núm. 6, 1986, pp. 26-31.
- _____, “La rebelión de los ángeles”, *Entorno. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, núm. 13, 1987, pp. 73-75.
- _____, *El diablo en el ojo*, Leega Literaria, México, 1989.
- _____, *El agua de las esferas*, Leega Literaria, México, 1992.
- _____, *La ventana hundida*, Joaquín Mortiz, México, 1992.
- _____, *Difícil de atrapar*, Joaquín Mortiz, México, 1995.
- _____, *El árbol cuando se apague*, Conaculta, México, 1997.
- _____, *Juegan los comensales*, Aldus, México, 1998.
- _____, *Donde el gimnasta*, Aldus, México, 1999.
- _____, *Reunión de cuentos*, FCE, México, 1999.
- _____, *El biombo y los frutos*, Aldus, México, 2001.
- _____, *Tropa de sombras*, FCE, México, 2003.
- _____, *Casa de Anfibia*, (inédita).
- _____, *Bugambí*, (inacabada).
- _____, “La palabra es el cuento”, en Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, UNAM, México, 2008, pp. 213-218.
- GENETTE, Gérard, “Proust palimpsesto”, *Figuras. Retórica y estructuralismo*, trad. N. Rosenfeld y M. C. Mata, Nagelkop, Córdoba, 1970, pp. 45-75.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Irma Elizabeth, *Placeres: La inmensidad asfixiada. Estudio de la configuración espacio-temporal en la obra de Jesús Gardea*, Tesis de posgrado, UAM-Azcapotzalco, 2004.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Fundación José Antonio Castro, Madrid, 2000.

- GONZÁLEZ, Adela S. de, "Jesús Gardea y la creación literaria", *Entorno. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez*, núm. 17, 1988, pp. 96-98.
- GONZÁLEZ, José de Jesús, "Una novela anticonvencional y preciosista", *Novedades*, 14 de febrero de 1993, pp. 8-9.
- GONZÁLEZ, José Luis, "Un nuevo narrador mexicano", *Plural*, núm. 71, 1977, pp. 24-25.
- _____, *Jesús Gardea* [disco], "Presentación", México, UNAM / CNCA. (Voz viva de México, Serie Fronteras)
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario, "El que ve es el que revela", en Mario González Suárez (comp.), *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Tusquets, México, 2001, pp. 141-143.
- GRAJALES TEJEDA, Aydé, "El árbol cuando se apague", *El Nacional*, 6 de junio de 1998, p. 8.
- GRAMUGLIO, María Teresa, "El lugar de Saer", en Juan José Saer, *Juan José Saer*, Celtia, Buenos Aires, 1986, pp. 261-299.
- GÜEMES, César, "'Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza': Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*", *El Financiero*, 27 de septiembre de 1995, p. 67.
- _____, "La palabra es el poder de los escritores: Jesús Gardea", *El Financiero*, 18 de agosto de 1989.
- _____, "Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH", *La Jornada*, 18 de octubre de 1998, p. 20.
- HEFFERNAN, James A. W., "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, 22 (1991), pp. 297-316.
- HEMINGWAY, Ernest, *Muerte en la tarde*, Debolsillo, México, 2014.
- HENRY, Albert, *Métonymie et métaphore*, Klincksieck, Paris, 1971.
- HERBERT, Zbigniew, "Carta", *Poesía y Poética*, núm. 33, 1999, pp. 5-9.
- HERNÁNDEZ, Araceli, "Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea", *La Jornada*, 5 de septiembre de 1989, p. 20.
- HERRERA, Ernesto, "Una sabia complejidad", *Novedades*, 8 de marzo de 1998, p. 6.
- _____, "Jesús Gardea: Una saga del norte", *Novedades*, 8 de marzo de 1998, p. 6.
- HINCHLIFFE, Dickon, *Histories of Luminous Motion: The Space, Language and Light of Jesús Gardea's Placeres*, Tesis de doctorado, Kings College, University of London, 1998.
- IBARGOYEN, Saúl, "Jesús Gardea: más allá de la soledad", *Plural*, núm., 1980, pp. 78, 80.
- _____, "Jesús Gardea: Pelear por la luz", *Excelsior*, 7 de agosto de 1984, p. 6.

- JAMES, Henry, "El arte de la novela", *El arte de la novela y otros ensayos*, Ediciones Coyoacán, México, 2001.
- JIMÉNEZ, Arturo, "Homenaje a Jesús Gardea en la Feria del Libro de Antropología", *La Jornada*, 13 de octubre de 1998, p. 22.
- LADRÓN DE GUEVARA, Verónica, "El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco", *El Financiero*, 14 de enero de 1993, p. 57.
- _____, "Jesús Gardea y su Ventana hundida", *El Financiero*, 14 de enero de 1993, pp. 14-15.
- _____, "Mis libros no son para un lector que vive de prisa", *El Financiero*, 15 de enero de 1993, p. 57.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Paidós, 6ª. reimpr., Buenos Aires, 2004.
- LARA LOZANO, Verónica Irina, *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales*, Tesis de maestría, Universidad de Texas, 2000.
- LEZAMA LIMA, José, *Lezama Lima*, Jorge Álvarez, [Buenos Aires], 1968.
- _____, *Paradiso*, Archivos, México, 1988.
- _____, *Oppiano Licario*, Era, 5ª. reimpr., México, 2010.
- LUGO, Mario (comp.), *Antología de cuentos*, Universidad Autónoma, Ciudad Juárez, 1989.
- MÉNDEZ, Iliana, "Por la tierra de Placeres", *Laberinto de Milenio*, 6 de marzo de 2004, p. 6.
- MENDOZA, Eduardo, "Jesús Gardea: 'Escribir me ayuda a vivir'", *El Universal*, 18 de agosto de 1989, p. 5.
- MEYER, Lorenzo, "La institucionalización del nuevo régimen", *Historia general de México*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 823-879.
- MINC, Rose S., "'Diálogo' con Jesús Gardea", en Rose S. Minc (ed.), *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area, A Symposium*, Monclair State College / Ediciones Hispanoamérica, Gaithesburg, 1982, pp. 59-62.
- MINOIS, Georges, *Historia de los infiernos*, Paidós, Barcelona, 2005.
- MORALES, Sonia, "Mis personajes una tropa de infelices", *Proceso*, núm. 223, 9 febrero de 1981, p. 47.
- MUÑOZ COTA, Antonio Tenorio, "Juegan los comensales", *El Nacional*, 4 de julio de 1998, p. 8.
- MUÑOZ, Mario, "Jesús Gardea", en Mario Muñoz (ed.), *Memoria de la palabra. Breve antología*, UNAM / CNCA-INBA, México, 1994, p. 34.

- ONETTI, Juan Carlos, *La novia robada*, Siglo XXI, 2ª. ed., México, 1978.
- OROZCO, Gaspar, “Jesús Gardea: Última imagen del solitario”, *Tierra Adentro*, núm. 104, 2000, pp. 86-89.
- OROZCO CASTELLANOS, Ricardo, “Gardea: sepultando la provincia idílica”, *Sin Embargo*, 1981, pp. 15-20.
- ORTEGA Y GASSET, José, “La deshumanización del arte”, *Obras completas*, t. III, Alianza/Revista de Occidente, Madrid, 1983, pp. 353-427.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, 2ª. ed., Madrid, 1965.
- OVIDO, Armando, “Cuento. Jesús Gardea: *Difícil de atrapar*. De luz y de sombra”, *Sábado de Unomásuno*, 9 de septiembre de 1995, pp. 12-13.
- OVIDO, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana. 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001.
- PAREDES, Alberto, “Jesús Gardea”, *La cultura en México de Siempre*, 19 de enero de 1990, núm. 1908, p. 50.
- PARRA, Eduardo Antonio, “Notas sobre la nueva narrativa del norte”, *La Jornada Semanal de La Jornada*, 27 de mayo de 2001, p. 5.
- PATÁN, Federico, “Novela. Jesús Gardea: *La ventana hundida*. La dislocación sintáctica”, *Sábado de Unomásuno*, 23 de enero de 1993, p. 13.
- _____, “Cuentos. Jesús Gardea: *Difícil de atrapar*. Narrar ocultamientos”, *Sábado de Unomásuno*, 26 de agosto de 1995, p. 11.
- _____, “Novela. Jesús Gardea: *El árbol cuando se apague*. Ante todo, el lenguaje”, *Sábado de Unomásuno*, 11 de abril de 1998, pp. 10-11.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, ed. facsimilar de la 1ª. ed., México, 2006 [1956].
- _____, *Piedra de Sol*, FCE, reprod. facsimilar de la 1ª. ed., México, 2007 [1957].
- PERRY GUILLÉN, Ricardo, “Luces de sol pleno”, *La Jornada de los Libros de La Jornada*, 16 de mayo de 1987, p. 6.
- PIGLIA, Ricardo, “Entrevista concedida a Marithelma Costa”, *Hispanamérica*, núm. 44, 1986, pp. 39-54.
- _____, “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, Temas, Buenos Aires, 1999.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *Metaphoric Narration. Paranarrative Dimensions in À la recherche du temps perdu*, University Press, Toronto, 1990.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*, intro., trad. y notas Alfonso Ortega, Gredos, Madrid, 1984.
- PINTO, Margarita, “Entrevista con Jesús Gardea”, *Sábado de Unomásuno*, 7 de febrero de 1981, p. 22.
- PLATÓN, *Fedro, o de la Belleza*, trad. María Araujo, pról. Antonio Rodríguez Huescar, Aguilar, 8ª. ed., Buenos Aires, 1977.
- PLINIO EL VIEJO, *Historia natural*, intro. Ana Ma. Moure Casas, trad. y notas Antonio

- Fontán, Ana Ma. Moure Casas e Ignacio García Arribas, Gredos, Madrid, 2001.
- POHLENZ, Ricardo, "La depuración del instante", *Novedades*, 25 de junio de 1992, pp. 5-6.
- POUND, Ezra, *El ABC de la lectura*, trad. Patricio Canto, Ediciones de la Flor, 2ª. ed., Buenos Aires, 1977.
- PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2002.
- _____, "Lo breve, lo extraño, lo ajeno", en Antonio Di Benedetto, *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo, 3ª. ed., Buenos Aires, 2009.
- PREMINGER, Alex y T. V. F. Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, University Press, Princeton, 1993.
- PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, t: 1: *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Origen, México, 1983.
- _____, *En busca del tiempo perdido*, t: 2: *A la sombra de las muchachas en flor*, trad. Pedro Salinas, Alianza, 10ª. ed., Madrid, 1984.
- _____, *En busca del tiempo perdido*, t: 7: *El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berges, Alianza, 7ª. ed., Madrid, 1984.
- QUEMAIN, Miguel Ángel, "El afán del lenguaje. Entrevista con Jesús Gardea", *Tierra Adentro*, núm. 71, 1994, pp. 5-9.
- _____, "Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia", *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 28 de julio de 1996, pp. 13-15.
- _____, "Memoria de Jesús Gardea", *El Financiero*, 11 de marzo de 2005, p. 56.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institución Oratoria*, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Conaculta, México, 1999.
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México, 1982.
- RAMOS, Agustín, "Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo, I", *El Financiero*, 27 de abril de 1993, p. 69.
- _____, "Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo, II", *El Financiero*, 4 de mayo de 1993, p. 67.
- _____, "Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo, III", *El Financiero*, 11 de mayo de 1993, p. 63.
- _____, "Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo, IV", *El Financiero*, 18 de mayo de 1993, p. 57.
- RECKLEY, Alice, "Desire's Intransitive Dimension in Jesús Gardea's El tornavoz", *RLA: Romance Languages Annual (RLAn)*, 3 (1991), pp. 573-577.
- REYES, Juan José, "Jesús Gardea 1939-2000", *Letras Libres*, abril, 2000, p. 16.
- RICHARDS, I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London, 1936.

- RIFFATERRE, Michael, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", *Langue Française*, 3, 1969, pp. 46-60.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., "Jesús Gardea", *Escenarios del Norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, UNAM-III, México, 2003, pp. 93-112.
- ROMERO GONZÁLEZ, Ernesto Emiliano, *Tolvaneras de almas secas: un estudio sobre Jesús Gardea*, Tesis de maestría, UNAM, 2007.
- ROURA, Víctor, "Donde el gimnasta", *El Financiero*, 1 de diciembre de 1999, p. 70.
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, Planeta, 29ª. reimpr., México, 1999.
- SADA, Daniel, "Jesús Gardea: In memoriam", *Revista de diálogo cultural: Fronteras*, núm. 17, 2000, pp. 78-79.
- SÁENZ, Jorge Luis, "Gardea y las obsesiones del lenguaje", *El Universal*, 19 de agosto de 1989, pp. 1, 5 (sec. Cultura).
- SAER, Juan José, *Nadie nada nunca*, Siglo XXI, México, 1980.
- _____, "La selva espesa de lo real", *Una literatura sin atributos*, Universidad Iberoamericana/Artes de México, Mexico, 1996, pp. 51-55.
- _____, "Vanguardia y narración", *Trabajos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2006.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Tusquets, México, 2011.
- SANTÍ, Enrico Mario, "Oppiano Licario: la poética del fragmento", *Revista de la Universidad de México*, núm. 19, 1982, pp. 8-13.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm, "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región", *Relaciones*, núm. 130, 2012, pp. 115-127.
- SEFCHOVICH, Sara, *Una sociología de la literatura mexicana*, Grijalbo, México, 1987.
- SOLARES, Martín, "Estrategias para combatir el centralismo", *La Jornada Semanal de La Jornada*, 18 de junio de 1995, p. 3.
- STAROBINSKI, Jean, *El ojo viviente II. La relación crítica*, trad. Ricardo Figueira, Nueva Visión, Buenos Aires, 2008.
- TARAZONA, Daniela y Joan Puig, "El llamado de Jesús Gardea", *El Ángel de Reforma*, 13 de marzo de 2005, p. 3.
- _____, "Decir el mundo. Entrevista con Jesús Gardea". *Cuaderno Salmón*, núm. 5, 2007, pp. 98-109.
- TARAZONA, Daniela, "Brillo ensombrecido", *Hoja por Hoja de El Reforma*, marzo, 2004, p. 5.
- _____, "Jesús Gardea: Ananké", *El poeta y su trabajo*, núm. 32, 2009, pp. 71-76.

- TORNERO SALINAS, Angélica, "Personajes en *El tornavoz*, de Jesús Gardea", *El personaje literario: historia y borradura*, UAEM / Miguel Ángel Porrúa, México, 2011, pp. 191-219.
- TORRES, Vicente Francisco, "La narrativa de Jesús Gardea", *La palabra y el hombre*, núm. 44, 1982, pp. 74-75.
- _____, "Jesús Gardea: mis maestros son los americanos", *Revista Mexicana de Cultura*, de *El Nacional*, 11 de diciembre de 1983, p. 12.
- _____, "Novela. *Los músicos y el fuego* de Jesús Gardea. Una escritura ensimismada", *Sábado de Unomásuno*, 16 de noviembre de 1985, p. 10.
- _____, "Novela. *Sóbol* de Jesús Gardea. La saga de Placeres", *Sábado de Unomásuno*, 4 de enero de 1986, p. 13.
- _____, "Cuentos. *Las luces del mundo* de Jesús Gardea. Dialogar con los muertos", *Sábado de Unomásuno*, 13 de diciembre de 1986, p. 11.
- _____, "Novela. Jesús Gardea: *El diablo en el ojo*. Las obsesiones de un escritor", *Sábado de Unomásuno*, 3 de junio de 1989, pp. 11-12.
- _____, "La literatura: tráfico entre vivos y muertos", *Siempre!*, núm. 2442, jueves 6 de abril del 2000, pp. 64-65.
- _____, "El cuento mexicano de los ochenta", en Alfredo Pavón (ed.), *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla / INBA / CNCA, 1991.
- _____, *Esta narrativa mexicana*, UAM y Ediciones Eón, México, 2007, pp. 123-148.
- _____, "Jesús Gardea (1939-2000) (Primera parte)", *Siempre!*, núm. 2977, 4 de julio de 2010, p. 86.
- _____, "Jesús Gardea (1939-2000) (Segunda parte)", *Siempre!*, núm. 2978, 11 de julio de 2010, p. 84.
- TREJO FUENTES, Ignacio, "Jesús Gardea, una suerte de Comala rediviva", *Revista de Bellas Artes* (mayo) 1982, p. 61.
- _____, "Jesús Gardea y su mundo ¿Semejanzas con Rulfo?", *Excélsior*, 18 de febrero de 1984, p. 5.
- _____, "Cuento. Las luces del mundo de Jesús Gardea. Cuando el placer termina ..." *Sábado de Unomásuno*, 11 de abril de 1987, p. 10.
- ULLMANN, Stephen, *Style in the French Novel*, University Press, Cambridge, 1957.
- _____, *The Image in the Modern French Novel*, Greenwood, Westport, 1960.
- _____, *Language and Style*, Basil Blackwell, Oxford, 1966.
- _____, *Lenguaje y estilo*, Aguilar, Madrid, 1968.
- URTAZA, Federico, "Relato. Jesús Gardea: *Soñar la guerra*. La guerra como despropósito", *Sábado de Unomásuno*, 14 de junio de 1984, p. 10.

_____, “Gardea: placeres desérticos”, *La Jornada*, 29 de marzo de 1986, pp. 1-2.

VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, “A 10 años de *El tornavoz* de Jesús Gardea I”, *El Nacional*, 25 de septiembre de 1993, p. 15.

_____, “A 10 años de *El tornavoz* de Jesús Gardea II”, *El Nacional*, 2 de octubre de 1993, p. 15.

VALENZUELA PONCAROVA, Jirina, *La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea*, Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1989.

VAQUERA-VÁZQUEZ, Santiago, “Lejos donde el tiempo no premia: los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada”, en Alfredo Pavón (ed.), *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1994.

VERANI, Hugo J., *Onetti: el ritual de la impostura*, Trilce, 2ª. ed., Montevideo, 2009.

VILANOVA, Núria, “Homenaje a Jesús Gardea”, *Yubai* 7 (27), pp. 16-17.

_____, “El espacio textual de Jesús Gardea”, *Literatura Mexicana* 11 (2), pp. 145-176.

_____, *Border Texts: Writing Fiction From Northern Mexico*, State University, San Diego, 2007.

VILLAMIL BARRERA, María Elvira, “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de ‘El Tornavoz’, de Jesús Gardea”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 4, 1996, pp. 58-70.

_____, *El espacio en la novela fronteriza mexicana reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes*, Tesis doctoral, Universidad de Colorado, 1997.

WÖLFFLIN, Enrique, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

WOOLF, Virginia, “La narrativa moderna” y “El estrecho puente del arte”, *La torre inclinada y otros ensayos*, trad. Andrés Bosch, Lumen, 2ª. ed., Barcelona, 1980, pp. 129-139 y 185-200.

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, FCE, 2ª. ed., 5ª. reimpr., México, 2005.