



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**LA NOVELA-RETABLO:
IMAGEN Y BARROCO EN *EL TORNAVOZ* DE JESÚS
GARDEA**



TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA:

DANIEL ARTURO SAMPERIO JIMÉNEZ

ASESOR: ENRIQUE FLORES ESQUIVEL



CIUDAD UNIVERSITARIA, 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**La novela-retablo:
Imagen y barroco en *El tornavoz* de Jesús Gardea**

**Tesis de Licenciatura de
*Daniel Arturo Samperio Jiménez***

Asesor: *Enrique Flores Esquivel*

Abril de 2010

A

María Teresa Jiménez Olín

A

Francisco Javier Samperio Cortés

Índice

	<i>Pág.</i>
Presentación	4
 I	
1. “Marimba es el cuento”	8
2. Una visión de la obra	
a) Fortuna crítica	25
b) Un recorrido por la obra	30
 II	
1. <i>El tornavoz</i>	
a) Tiempos, personajes	56
b) Lengua y estilo	65
2. Las imágenes de lo invisible	
a) Imagen y barroco	72
b) Las imágenes de <i>El tornavoz</i>	82
3. Los hombres del aire	114
4. <i>La novela-retablo</i>	121
Bibliografía	128

PRESENTACIÓN

La presente tesis, “La novela-retablo: Imagen y barroco en *El tornavoz* de Jesús Gardea”, está planteada en dos partes, con un total de seis capítulos, el último de los cuales sirve a manera de conclusión.

La primer parte consta de dos capítulos. El primero consiste en una semblanza del autor (Cap. 1. “Marimba es el cuento”), donde se recogen diversos testimonios suyos a través de entrevistas con el fin de reconstruir una imagen de él. Aquí se conocen las opiniones y posturas de Jesús Gardea ante la escritura, la literatura y el medio literario. Se traza la trayectoria del autor desde su formación como escritor, la publicación de su primer libro, hasta su muerte.

En el segundo capítulo de esta primer parte se habla de su obra (Cap. 2. Una visión de la obra). El capítulo está dividido en dos incisos: a) Fortuna crítica y b) Un recorrido por la obra. En el primer inciso se comenta la crítica que se ha ocupado de la obra de Jesús Gardea y se hace un balance de ella. En el segundo inciso se reseña brevemente cada uno de los libros del autor, con algunas observaciones sobre recurrencias estilísticas y temáticas dentro de toda la obra de Gardea. Al mismo tiempo se señalan etapas y transformaciones de cada uno de sus libros.

Aquí termina la primer parte de la tesis, que se ocupa de la figura del autor y de brindar una visión panorámica de su obra. La segunda parte de la tesis es más específica y se centra en una novela en especial del autor: *El tornavoz*.

El primer capítulo de esta segunda parte (Cap. 1. *El tornavoz*) se encarga de presentar la novela. El capítulo se compone de dos incisos: a) Tiempos, personajes y b) Lengua y estilo. El primero se ocupa del argumento y estructura de la novela. En él se hace un resumen muy detallado para empezar a fijar todo el universo cambiante de la novela y sentar las bases del análisis que viene en el siguiente capítulo. El segundo inciso habla sobre el lenguaje de la novela, con un énfasis muy especial en el rasgo oral que impregna ese lenguaje.

El segundo capítulo (Cap. 2. Las imágenes de lo invisible) efectivamente es un análisis de las *imágenes* de la novela, realizado bajo una óptica muy especial que es la de la estética y religiosidad barrocas. El capítulo consta de dos incisos: a) Imagen y barroco y b)

Las imágenes de *El tornavoz*. En el primero se busca adentrar al lector en una concepción barroca del mundo, donde tiene cabida un “más allá” como dimensión intocada por los avatares de lo humano. Dentro de esa concepción se habla de la imagen como una representación vívida de esa visión salvífica de un “más allá”. A lo largo del inciso en cuestión, y para profundizar en este sentido de la imagen, el trabajo recurre a una tríada de textos: la primer parte de *Introducción del símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, *El retablo de los Reyes* de Justino Fernández y una carta de José Carlos Becerra a José Lezama Lima. El trabajo se sirve, pues, de un tratado de teología, de un estudio de estética y de una breve pero certera apreciación literaria para adentrarse al sentido de la imagen dentro de una concepción barroca del mundo.

El segundo inciso de este capítulo es la parte central de todo el trabajo de tesis. Su estructura está concebida para analizar la novela a partir de la impronta de las imágenes, pero también a partir de otros elementos igualmente importantes. Se desmenuzan seis imágenes determinantes junto con estos otros elementos que se contraponen a ellas y dotan de una gran tensión la novela. El conjunto, pues, de ella termina siendo visto como un retablo barroco, puesto que las mismas fuerzas que animan a éste parecen también animar la novela.

Antes de dar paso al último capítulo, hay un tercer capítulo con carácter anexo en la segunda parte del trabajo de tesis (Cap. 3. Los hombres del aire). Éste no retoma ni se integra al capítulo anterior de las imágenes, sino que desarrolla otro aspecto de la novela que no se quiso obviar y que se consideró pertinente dejar señalado. Establece una relación de la novela con la doctrina espiritista y abre una línea de interpretación muy rica para *El tornavoz*, en donde la novela se nos presenta no ya como un cúmulo de imágenes sino de voces.

Finalmente aparece el último capítulo (Cap. 4. La novela-retablo) a manera de conclusión. En él no se pretende recapitular todo lo visto anteriormente, sino apuntar una nueva lectura de Gardea y el sentido de su obra a partir de lo hallado tras el análisis de las imágenes de *El tornavoz*. También se desprende de este capítulo el concepto de “novela-retablo” para definir a esta obra dentro del grueso de las novelas de Jesús Gardea.

Y ahora pido a ustedes licencia, como dice el corrido, para empezar, pues, a inventar.

I

1

1. “MARIMBA ES EL CUENTO”

Jesús Gardea nació el 2 de julio de 1939 en Delicias, Chihuahua. Éste es el mítico pueblo que bajo el nombre de Placeres aparece en algunas de las novelas del autor: *El sol que estás mirando*, *La canción de las mulas muertas*, *El tornavoz*, *Los músicos y el fuego*, entre otras. Es interesante hablar sobre dicha ciudad, por cuanto tiene de significativo en Gardea. El pueblo de Delicias fue fundado en 1935 por la Gerencia del Sistema Nacional de Riego, con el objetivo de que sirviera como centro de operaciones del sector número 5 de dicho sistema.¹ El mismo Jesús Gardea nos da razones de su fundación:

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 riego. (Cordero: 8)

De esta manera, el pueblo quedó fundado a raíz de que fue posible traer agua a la zona y que ésta devino en tierra cultivable. De ser un lugar árido y seco pasó a ser un sitio propicio para la agricultura. Esto es algo que Gardea subraya: “Hace 40 años el paisaje de Delicias era puro mezquite, puro sol y pura tierra. Naturalmente la misma posibilidad de traer agua en la región hizo que, con el tiempo, se volviera una zona verde” (Cordero: 8). Ésta es una observación interesante del autor, ya que recuerda el viejo paisaje de Delicias, precisamente el que retratan las novelas y buena parte de los cuentos, en donde la aridez y la desolación impregnan el carácter de los personajes.

En este pueblo recién fundado y en vías de progreso fue donde transcurrió la infancia y la adolescencia de Jesús Gardea. De esos años el autor cuenta: “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 grabados en mi memoria, de los que ahora escribo” (Castañeda: 13). Gardea nos hablará en sus libros de esas historias del Delicias polvoriento, el de los primeros años, y no de las de un pueblo transformado por el progreso. Ese mundo que desaparecía ante la promesa del bienestar

¹ S.v. “Delicias, Chih.” en *Enciclopedia de México*.

material pareció cautivar la imaginación del niño Jesús Gardea: “Me parece que mi mundo más auténtico es ese de mi infancia y adolescencia” (Castañeda: 13). Un mundo que el escritor habría de recrear en algunas de sus novelas y en buena parte de sus relatos, habitado por seres solitarios que cultivan el silencio en medio de una atmósfera acosada por el sol.

Una experiencia fuerte de su infancia fue la muerte de su padre a los diez años de edad. Él mismo nos cuenta cómo ocurrió el hecho: “Murió en el mismo cuarto que 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 probable que eso haya entrado muy hondo en mí, que no puedo desecharlo” (Castañeda: 13). Fue una experiencia que lo hizo volver siempre al significado de la muerte. También sus textos están imbuidos de esta preocupación, pues no son pocos los relatos y las novelas en las que al final asistimos a la muerte de algún personaje.

A los quince años se trasladó a la capital del país para hacer la preparatoria internado en el Colegio Militar; sólo volvía a Delicias cada año, durante las vacaciones. Después de concluir la preparatoria, fue a Guadalajara a estudiar la carrera de Odontología en la Universidad Autónoma de Guadalajara. De estos años son sus primeros acercamientos a la literatura, cuando siendo un muchacho que vivía en una pensión de estudiantes frecuentaba la Biblioteca del Consulado de Estados Unidos. El mismo Gardea nos da sus impresiones de aquellos años:

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 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 encontraba. (Pinto: 22)

Ésta es una experiencia que Gardea retomará años después en el cuento titulado “Septiembre y los otros días”, del libro del mismo nombre. En él, un estudiante frecuenta también la Biblioteca del Consulado y un bosque que se ubica a las afueras de la ciudad. En ellos encuentra un escape del ambiente gris que se respira en la universidad. Algo que efectivamente Gardea vivió en sus años de estudiante:

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. 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. (Pinto: 22)

La inconformidad que el joven Gardea sentía hacia la formación profesional que estaba recibiendo fue estimulada, posiblemente, por el descubrimiento de la literatura por esos años. Parece que en ella había encontrado justamente lo que no encontraba en la universidad. Ella no le estaría “esterilizando el espíritu”, sino todo lo contrario. Por otro lado, Gardea ya manifiesta, desde estos años, una preocupación por dotar de una dimensión espiritual a la existencia del hombre, más allá de la necesidad de su subsistencia económica.

La imagen de un joven Gardea entrando a las iglesias a leer, atraído por el buen clima y el silencio del lugar, nos lleva a recordar cierto episodio de *El tornavoz*, en donde uno de los personajes principales también acude al templo por atractivos similares. Como se ve, son experiencias que marcaron fuertemente al autor y que no tardaron en manifestarse en su literatura.

En cuanto al tipo de lecturas que Gardea realizaba por esos años en la Biblioteca del Consulado, resulta interesante que:

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 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-Calpe. (Cordero: 8)

La circunstancia particular de esos primeros acercamientos de Gardea a la literatura pone a la vista una irregularidad que para muchos podría pasar imperdonable; sin embargo, también demuestra una elección que le abrió otros horizontes literarios. Pues mientras

nuestro autor pasó por alto en ese momento a los rusos y franceses, dos novelísticas fundamentales para cualquier otro narrador contemporáneo, en cambio se adentró de lleno en la literatura norteamericana: “Claro, leí novelistas gringos, ensayistas gringos, filósofos gringos, teatro gringo... En fin: lo que tenía a la mano” (Cordero: 8). Una literatura que venía a conformar una tradición distinta a la europea y que aparece muy viva; la que se ganarían su reconocimiento: “Porque los narradores gringos son, en términos generales, buenos para contar” (Cordero: 8).

Gardea habla de este acercamiento a la literatura como de un descubrimiento, puesto que siendo más joven jamás se había adentrado de esta manera en ella: “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” (Pinto: 22). De ese entonces, entre otros autores como los arriba mencionados, dataría la lectura de William Faulkner, muchos años antes de que escribiera sus primeros cuentos: “Cuando escribo mis cuentos había leído a Faulkner diez años antes” (Castro, 1994: 71).

Cabe destacar que este primer acercamiento de Gardea a la literatura, sin contar con una visión histórica o académica de ella, influyó bastante en la manera de escoger los libros que leía. No se dejaba llevar por el renombre de los autores o no escogía únicamente libros de literatura. De manera que Gardea se convirtió en lo que llamaríamos un “lector hedonista”, un tipo de lector que leía únicamente movido por el simple gusto, y no en vías de alguna formación académica o para intercalar citas en la conversación con otros escritores. Eso le dio la posibilidad de moverse dentro de un amplísimo espectro de lecturas para el resto de su vida, puesto que éstas rebasaban la poesía, la novela, el cuento, el teatro, para abarcar también la antropología, la neurociencia, la arqueología mexicana. Todo esto igualmente le brindó una visión muy personal de la literatura y la posibilidad de construirse un mundo propio a partir de ella.

Después de finalizar sus estudios universitarios en 1966 y habiendo dejado atrás los años grises de la universidad, Gardea comenzó a hacer sus primeras colaboraciones literarias mientras ejercía su profesión: “En 1967 yo trabaja en Ciudad Juárez como dentista, entonces empecé a publicar aproximadamente un cuento cada 15 días en *Vida Universitaria*” (Pinto: 22), un periódico de Monterrey. En ese momento el autor tenía cerca

de 28 años de edad y se iba abriendo paso en el medio literario. Sin embargo, al cambiar de orientación dicho periódico, Gardea se quedó sin publicar en él. Publicó también en un suplemento cultural de Ciudad Juárez llamado *El Fronterizo* y después dejó de publicar por un buen tiempo. Con todo, la experiencia fue buena para el autor: “Duré 10 años trabajando sin que se me publicara en libro y creo que sirvió, porque, cuando publiqué, ya estaba curado de vanidades” (Cordero: 8). Fue un tiempo bastante fructífero en el que Gardea se fue formando como escritor, sin que para ello mediaran premios o publicaciones, sino el único y constante acto de escribir.

Transcurrieron así los diez años y en 1977, a instancias de José Luis González,² Gardea envió sus cuentos al Premio Nacional de Cuento de San Luis Potosí. Ahí obtuvo una mención de segundo lugar y, de nuevo a instancias de José Luis González, los llevó a Siglo XXI para que salieran finalmente publicados en 1979. Se trata del libro de cuentos *Los viernes de Lautaro*. El autor lo refiere de este modo:

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. (Cordero: 8)

A partir de este momento, Jesús Gardea se abrió paso entre editoriales importantes que cubrían buena parte del mercado y a través de las cuales se daría a conocer su narrativa a un mayor público lector.

El hecho de publicar su primer libro en Siglo XXI le abrió otras puertas. En cuestión de meses ya estaría publicando con Joaquín Mortiz su segundo libro de cuentos: *Septiembre*

² En ese mismo año José Luis González presentó tres cuentos del narrador en *Plural*, en términos de rescatar a un autor del anonimato: “Al publicar por primera vez una pequeña parte de su obra, *Plural* aspira a rescatar del injusto anonimato una tarea literaria limpiamente cumplida”. José Luis González. “Un nuevo narrador mexicano” (González, 1977: 24).

y *los otros días*,³ y con el Fondo de Cultura Económica su primera novela: *El sol que estás mirando*. Sobre la facilidad que halló al publicar, Gardea señaló que: “Desde el principio encontré gentes de buena voluntad que me ayudaron y gracias a ellas me abrí paso” (Cordero: 8). Aunque lo cierto es que, desde el principio, el mérito lo tuvo la calidad de su literatura, asunto de una tarea “limpiamente cumplida” en palabras de José Luis González.

En 1980 ganó el Premio Xavier Villaurrutia en el género de cuento por *Septiembre y los otros días*. Para el autor significó una forma de “mantenerse vivo”: “Vamos a suponer que estamos dentro de un cascarón. El premio sería como si alguien le pegara y empezara a entrar aire. Es como un poro que nos ayuda a poder respirar en una atmósfera que no es muy propicia” (Morales: 47). A partir de ahí vinieron los primeros artículos periodísticos y el reconocimiento del medio cultural.

En 1983 abandonó el consultorio de dentista para dedicarse a la enseñanza. A partir de entonces dio cursos de “Cultura y comunicación” en la Universidad de Chihuahua, en Ciudad Juárez, donde radicaba. Sus clases no eran exactamente sobre literatura sino sobre arte, salvo una vez que dio clase sobre una novela de Elena Garro: “He impartido materias de arquitectura barroca, culturas precolombinas, algo de muralismo y, en alguna ocasión, di un curso basado en la obra *Testimonios de Mariana*” (Ladrón de Guevara, 1993a: 57).⁴ Por otro lado, sobresale el interés por la arquitectura barroca en sus cursos.⁵ Es un interés que aparece también manifestado en *El tornavoz*, en el personaje mencionado anteriormente que describe una iglesia, a la que entra atraído por su frescura y su silencio.

En adelante, Gardea publicó con una frecuencia de un libro por año en varias editoriales, algunas de las cuales no eran de mucha circulación (Oasis, Ediciones del Norte, Universidad Veracruzana, Leega Literaria, Aldus). Ello demuestra una enorme vitalidad

³ “Al publicar yo en Siglo XXI, Joaquín Mortiz paró oreja. A don Joaquín Diez-Canedo le lleve 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 publicar.” (Cordero: 8).

⁴ Gardea tenía en mucho esta novela, la que a su parecer no tenía el merecido reconocimiento y que fue de las poquísimas obras que le dio en comentar: “Pues considero que es una de las mejores novelas mexicanas existentes y creo, no sé hasta qué punto esté en lo cierto, que no ha sido suficientemente reconocida. Se trata de una novela muy bella e intensa que siempre me ha entusiasmado y es quizá la única obra que me ha movido a hablar, no de literatura, sino para invitar a otras personas a compartirla y descubrir juntos lo que hay en ella que trasciende el hecho de escribir, que va más allá del fenómeno literario. Es la historia de una mujer y sus amores desgraciados, sin fortuna, y ocasionados, también, por alguno que otro desgraciado.” (Ladrón de Guevara, 1993a: 57).

⁵ “La arquitectura barroca en México”, “Arquitectura barroca de San Luis Potosí”, “Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana”, “La Catedral de Chihuahua”.

para un escritor tan exigente, quien de tres horas diarias que se sentaba a escribir sacaba en limpio no más de una cuartilla: “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” (Güemes: 67). Con estas medias cuartillas Gardea fue acumulando libros con los años.

Cada vez que empezaba una novela, no tenía un esbozo de ella ni seguía un esquema preconcebido:

Hasta ahora, nunca he usado esquemas para escribir. Vagas ideas sí, que luego, andando la escritura, se van a la perra. 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? (Torres 2007: 144)

Sin un plan o un objetivo fijo, Gardea emprendía la escritura partiendo simplemente de una palabra, una frase:

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 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. (Mendoza: 5)

Hasta escribir esta primera frase era que el autor encontraba eso que podía llegar a ser un cuento o una novela. Lo que pudiera llegar a ser el cuento o la novela era esa primera frase. Más que confiar en un personaje o en una historia que le diera vueltas la cabeza, Gardea confiaba en el lenguaje. No confiaba en las ideas, sino en las palabras, y a partir de ellas era que escribía sus historias: “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” (Ladrón de Guevara, 1993a: 57).

Tampoco confiaba en estructuras al momento de escribir. Ésta no era una preocupación para él. Sus problemas se centraban en la palabra:

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 mí. (Güemes: 67)

Pero ¿en qué radicaría el problema de la palabra y cómo ello repercutiría en la manera de desarrollar una historia? Gardea hablaba de mundos que yacen encerrados en las palabras. Son interesantes sus declaraciones al respecto: “Supongo que esas palabras iniciales encierran un mundo y hay que desentrañarlo” (Ladrón de Guevara, 1993a: 57), “Es que además las palabras están cargadas de mundo. Hay que oír qué mundos traen ahí ellas mismas, echarlos para fuera” (Mendoza: 5), “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” (Castro, 1994: 71).

Si las palabras encierran mundos, la escritura se revela como un desciframiento de éstos. Éste parece ser el problema gardeano de la palabra: la escritura como búsqueda de mundos que yacen encerrados en las palabras. Gardea manejaba un par de imágenes para referirse a ello. Una está mencionada en el texto “La palabra es el cuento”, en donde habla de cascar palabras como las nueces para llegar a su corazón, a su centro.⁶ La otra imagen a la que Gardea recurre para referirse a este desciframiento de los mundos de la palabra consiste en excavar:

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 trabajo guiado gran parte por el instinto, educado y cultivado si se quiere, pero instinto al fin”. (Ladrón de Guevara, 1993a: 57)

Hay que notar que las comparaciones con las que Gardea ilustra la escritura implican un trabajo de concentración. Es interesante esto porque efectivamente es a lo que propende su narrativa: a una intensidad y una condensación de la palabra.

⁶ Gardea escribió “La palabra es el cuento” a propósito de una ponencia pronunciada en un encuentro de cuentistas. Debemos al trabajo de Lauro Zavala haber recogido este interesante texto en *Teorías del cuento*.

Así que, ya planteado el problema de la palabra, su salida y posible solución residiría en un meticuloso desnudamiento de la misma. Pelarla y penetrarla hasta “quedarnos con su corazón, completo, entre los dedos, para llevárnoslo enterito, después, a la boca” (Gardea: 216). Hasta que tanto mundo encerrado en la palabra sea echado fuera, sea desentrañado. Al final lo que queda es la autenticidad, un producto sacado en limpio y honesto.

Pero, ¿exactamente a qué mundos cargados en la palabra se refería el autor?, ¿cuáles serían esos mundos echados fuera con sólo cascar palabras? Para Gardea, el mundo de las palabras estaba en su resonancia. En ella se adivinaban los mundos que cargaba en sí, porque ella estaría resonando en otras que le fueran familiares, siendo precisamente éste su mundo:

Una 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 falsa. (Ramos, 1993c: 63)

Sin resonancia, la palabra sonaría falsa puesto que no pertenece a su mundo, no es familiar, suena artificiosa. Gardea tenía una anécdota interesante que ilustraba esta idea del verdadero tono de una palabra y de su resonancia:

Te voy a dar una anécdota, a ver si a través de ella me logró hacer entender. Voy a la casa de un amigo que está enfermo de gripa, me presenta a su esposa. Ella le pregunta, delante de mí:
—¿Cómo sigues de la gripa?
Él dice:
—Mal.
La esposa le dice:
—Ya te dije que te inyectaras *benzetacil*, eso te va a sacar la infección. Siguieron quince minutos de charla. Mi amigo me despide. Le digo:
—Oye, ¿tu esposa es enfermera o doctora o tiene una farmacia?
Entonces él, que nunca antes me la había presentado ni me había dicho mi esposa es esto o lo otro, me dice:
—Pues sí, tiene una farmacia, pero ¿cómo lo supiste?
—Por la manera en que pronuncia *benzetacil*— le digo.
La palabra ahí, fue *benzetacil*; una penicilina que por cierto ya no existe en el mercado. Esa mujer tenía todo un mundo de productos farmacéuticos en la cabeza, había recetado *benzetacil* a sus clientes, había visto los resultados de esa medicina. Todo eso creaba un mundo de correspondencias, que se sentía en la

palabra. La misma palabra, pronunciada por un carpintero, no podía ser la misma que la de quien tiene diez o quince años con una farmacia. Eso es el tono. El buen tono, el tono auténtico, se establece en la medida que hay un mundo detrás de la palabra que estás pronunciando. Para hacernos de ese mundo, en el caso de lo que somos, personas que escribimos, tenemos que leer, no podemos tomar los términos de fuera, porque nuestro discurso sonaría falso. Por eso no hay que hablar de lo que no se sabe, porque las palabras pueden traicionar fácilmente. (Ramos, 1993c: 63)⁷

Sería a partir de buscar el verdadero tono de una palabra, de lograr que no suene falsa, que el autor intenta echar afuera sus mundos. Es a lo que se refería Gardea cuando hablaba de excavar, de cascar palabras como si fueran nueces. Estas imágenes vienen a ilustrar lo que supone la búsqueda del verdadero tono de la palabra en un relato.

De esta manera, a partir de este excavar en el lenguaje, este cascar nueces, Gardea construía sus historias. Historias cuyo argumento no estaba contemplado, sino que iría apareciendo al paso. El argumento vendría siendo la palabra y nada más que la palabra que el autor acomodara en el relato. Es la idea que manejó en el texto “La palabra es el cuento”: “Así es como yo entiendo *se debe cascar, romper, la palabra*, que, según mi teoría, es, contiene, al cuento, al mundo del cuento. Hablando claramente: marimba es el cuento” (Gardea: 217).

Para saber un poco más sobre la manera que tenía Gardea de escribir sus historias, basta ver cómo era que surgían sus personajes. Como vimos, tampoco había una construcción de personajes previa al momento de empezar a escribir. Éstos aparecían en el relato porque en el momento de escribir tomaban cuerpo:

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 instrumento. (Espinosa: 61)

⁷ Me he dado en modificar la puntuación de la cita sin alterar en punto alguno su sentido, para darle mayor claridad al texto; el cual aparece originalmente sin guiones ni signos debido a una intención evidente del autor que prescindimos en este caso.

Los personajes irrumpen en el papel y el escritor es tan sólo un medio para que aparezcan y hablen. Son como muertos, pero muertos que vuelven vivos una vez que se han encontrado en la palabra que el escritor ha ido desmenuzando, cascando, excavando en el papel. Ahí es donde el trabajo con la palabra rinde sus frutos, aparecen personajes, entes vivos, que no son otra cosa sino una palabra, un nombre. Justo en esa palabra revelan su mundo, la carga de sentido que rinde el vocablo:

Tiene que llamarse de cierta manera para ser él y funcionar específicamente dentro del relato. Como escritor funciono a través de palabras y sonidos, entonces es natural que Úrsulo me sugiera, me diga más mundo que Juan o Tomás. Tengo que encontrar el nombre de mi personaje y éste es como la llave que me abre acceso a su mundo; no es lo mismo llamarse Pancracia que Irene, son universos distintos. (Hernández: 20)

De todo esto se extrae una conclusión irreductible en Gardea: la palabra es el cuento, la historia es la palabra, el personaje es la palabra, la trama es la palabra, y en la palabra “cascada” está su mundo.

Sin embargo, más allá de la forma en la que Gardea emprendía la escritura, hay que destacar la necesidad del autor por contar sus historias. Para escribir tres horas diarias se requiere una disciplina, pero la mera disciplina no es suficiente para mantener esa voluntad. Faltaría algo más. Gardea había hablado en más de una ocasión de la “vocación”. Se trataba de un llamado que mandaba en el autor:

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 orden. (Tarazona y Puig: 3)

Era un llamado que para el narrador estaba fuera de la literatura, a pesar de cumplirse precisamente en ella. Además, era un llamado que ejercía un imperio y una potestad sobre el escritor: “Yo me siento a escribir y me domina la sensación de que tengo que obedecer” (Castro, 1994: 71). Pero ¿por qué esta necesidad de obediencia? y ¿qué es lo que llamaba y cómo llamaba aquello que estaba del otro lado?:

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 sea tres líneas diarias, pero tienes que escribir. (Cordero: 8)

Pareciera que la vocación nacía de un reclamo de los personajes. Pero este “llamado” no era la idea que tuviera Gardea de los personajes sino que era algo extraliterario, algo que aún no eran los personajes, ni la historia, ni siquiera las palabras. Solamente cuando el autor comenzaba a escribir respondiendo a este “llamado”, era que surgían los personajes y todo lo demás. Pero esto siempre ocurría después de ese imperioso “llamado” de no se sabe dónde.

Era un autor que emprendía la escritura con una dedicación casi religiosa. Llegaba a asignarle un valor moral a dicha actividad:

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. (Tarazona y Puig: 3)

Escribir lo hacía sentirse bien consigo mismo, como una especie de comunión. Encontraba ahí una gratificación difícil de hallar en otra parte:

La literatura me ha dado la certeza de que estoy aquí para contar historias. Esa certeza me basta para vivir. Una de las cosas más gratificantes de mi vida es parir una novela o un libro de cuentos. El sentido de mi vida está en las dos o tres horas en las que te puedes sentar a escribir. No importan los premios, los reconocimientos o el hecho de que sean o no traducidos tus libros. Eso vale madres. (Castro, 1994: 70)

Al asignar un valor moral a la escritura, para Gardea el acto de escribir significaba algo que trascendía a la literatura:

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 santo. (Ramos, 1993b: 67)

La santidad a la que llega el escritor por vía de la escritura parece ser una idea a la que Gardea volvía frecuentemente. Basta mencionar la concepción del lenguaje que expuso en esta larga entrevista con Agustín Ramos, en mayo de 1993, que vale la pena citar extensamente:

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 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 angélico. (Ramos, 1993a: 69)

Bajo esta concepción del lenguaje, en la que éste surge a partir de una estructura de carácter metafísico en el hombre, Gardea encontraba la dimensión moral del quehacer literario, siendo éste un medio para alcanzar dicha dimensión. En ella el hombre alcanzaría la mentada santidad:

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 leyendo. (Ramos, 1993b: 67)

Es interesante destacar que dicha santidad se encontraría fuera de la literatura, así como el llamado, la vocación, surgía fuera de la misma. La literatura sería únicamente un medio: por una parte, para responder a dicho llamado y, por el otro, para alcanzar tal santidad. Como sea, en ambos casos, el autor hablaba de otra dimensión, extraliteraria. Misma que estando fuera del texto, motiva su escritura. Esto es, a pesar de provenir de otro lado que no es propiamente el literario, provoca en el autor una respuesta en el acto de escribir.

Es por ello que no se cancela la preocupación del autor por la palabra. Más bien la misma le brinda la posibilidad de ser más honesto, de sentirse mejor, incluso de salvarse:

Escribir es salvarse por la palabra y nada más que por la palabra, al fin de cuentas y de cuentos. (Gardea: 215)

Una salvación que vendría a dar a un estado de santidad. Como cuando afirmaba que, al manejar un lenguaje especial, se llegaba a sentir menos descompuesto. La escritura, pues, en Gardea adquiere dimensiones de comunión, en donde la palabra y la santidad se acompañan. Así, no le faltaban razones para ver en la escritura una manera de arreglar cuentas con el mundo: “Mi respuesta a un mundo que no me satisface, ni emocionalmente, ni sentimentalmente, posiblemente sea esta manera de escribir. Yo no creo en el mundo de ustedes porque es falso, porque lo hemos falseado entre todos” (Tarazona: 75). Gardea, en este sentido, sentía que en el mundo la vida había sido terriblemente lastimada y que manejando un lenguaje así podía resarcirse de este daño.

Cuando hablaba de su situación de escritor, Gardea era reacio a considerarse como tal, o verse a través de la imagen del escritor que proyectan los medios de comunicación: “A mí el título de escritor no me encaja bien, no lo siento. Soy una persona que escribe” (Ramos 1993a: 69). En vez de identificarse con el estereotipo del escritor, él simplemente se veía como una persona que cumplía una tarea que lo enriquecía enormemente, como vimos líneas atrás. Era por esa misma fidelidad a la escritura que criticaba la imagen del

escritor y del intelectual que aparecía multiplicada en 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 imagen. (Ramos, 1993a: 69)

Gardea no simulaba ser escritor. Se concebía como escritor únicamente: “durante las tres o cuatro horas que estoy garrapateando mis textos, luego no sé qué carajos soy” (Castro, 1994: 70). La tarea de escribir la desvinculaba de la imagen del intelectual, porque precisamente con los medios el intelectual había llegado a hablar más y a escribir menos. No se adhirió a ningún grupo y ni siquiera frecuentaba a sus colegas escritores, pues en su trato no hallaba algo que le fuera de provecho para escribir:

No me gusta hablar de literatura ni me reúno con otros escritores porque considero que no tienes la obligación de identificarte socialmente con el medio que te ha sido dado emplear para expresarte. El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco, pues si algo me alimenta a escribir no proviene de ahí, es un elemento extraliterario. (Ladrón de Guevara, 1993a: 57)

Esto habla de una personalidad reacia y centrada en su trabajo, que ha encontrado su vena creativa. Al hablar sobre la pertinencia de entrar al juego del mercado para ser más asequibles sus libros, declaró:

Es posible que sea así si pensamos o si creemos que este mundillo mercantil va a ser eterno. Pero qué tal si a la vuelta de unos años todo esto se empieza a caer. A lo mejor las personas que estaban haciendo su juego en ese mundillo se caen junto con él. Nadie puede asegurar que esta situación cultural que estamos viviendo vaya a ser eterna. (Ladrón de Guevara, 1993a: 57)

Estaba convencido de que los lectores se los daría el tiempo y no un aparato publicitario urgido de lectores. Era consciente de las limitaciones a las que un escritor se enfrentaba en un país como México. No se engañaba. Por eso le parecía tan banal el medio literario, que a falta de lectores tenía que mantenerse activo con tanto premio y concurso:

En este país no se lee, quizá por eso haya tanto tipo de promociones, porque en el fondo sabemos que tenemos pocos lectores y hay que suplir esta carencia con otro tipo de actividades, gratificaciones que no sean el lector y de algún modo te hagan sentirte escritor. Tal vez a eso se deban tantos encuentros, premios, concursos, que son tan concurridos y festejados en el mundo cultural nacional. (Ladrón de Guevara 1993b: 57)

En cuanto a sus lecturas, frecuentaba muy seguido la poesía barroca:

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 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 [...]. Me gustan por la gracia y la honestidad que tienen, que hoy se echa mucho de menos. (Güemes: 67)

El gusto por el barroco llega a inundar sus libros, especialmente los últimos, por el estilo que forja en ellos: la manera de violentar la sintaxis, el placer que encuentra en las sonoridades del vocablo, la narración que se va retorciendo en cada frase, entre otros rasgos.

En una charla mencionó entre sus lecturas a Martín Luis Guzmán, Lezama Lima y Juan Rulfo. También a Agustín Yáñez, Elena Garro, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier, todos ellos autores de lengua española.⁸ La mención de estos autores nos indica que Gardea admiraba sus libros, pero parece no ir más allá de esto. Es difícil hablar de influencia en un autor que, como vimos, para escribir se alimentaba de otras fuentes. Más bien, precisamente para ello lo ayudaban otro tipo de libros, como de arte barroco y teología:

Me gusta mucho leer sobre arte. Leo también sobre teología.⁹ 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 conciencia de durabilidad. (Güemes: 67)

⁸ Charla sostenida con María Julia García Velázquez y María Luisa Margarita González Bárcenas, de la cual éstas hacen referencia en su tesis: “La soledad como consecuencia de la incomunicación entre los personajes de tres obras de Jesús Gardea”.

⁹ Sobre teología leía entre otros libros la *Introducción del símbolo de la fe* de fray Luis de Granada, como lo refirió en una conversación el hijo de Jesús Gardea, Iván Gardea, al narrador Roberto Bernal.

En *El tornavoz* encontramos este gusto por la arquitectura colonial, en la iglesia de Capuchinas que ahí aparece. Hay que recordar que la afinidad por este tipo de lecturas también está desde sus cursos orientados hacia la arquitectura barroca y quizá desde los años de estudiante, cuando entraba a alguna iglesia a leer acogido por el silencio y la frescura del lugar.

Así como rehuía el trato con otros colegas escritores, también rehuía todo tipo de lecturas que versaran sobre literatura. Decía que le aprovechaban mejor para su oficio otro tipo de lecturas como las antes mencionadas: “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” (Castro, 1994: 70).

Jamás llegó a radicar en el Distrito Federal. Se mantuvo alejado de todo lo que ocurría en la corte cultural de la capital del país. Con todo, era una persona abierta a todo aquél estudiante interesado en su obra, con quien accedía a charlas y encuentros académicos.¹⁰

Jesús Gardea murió el 12 de marzo del 2000, en la Ciudad de México, a causa de un infarto cardíaco. A su muerte se le recordó en distintos suplementos y revistas del medio cultural. Construyó una obra originalísima y única en el panorama de la literatura mexicana

¹⁰ Cabe recordar la charla que dio alguna vez en la Universidad Iberoamericana invitado por Daniela Tarazona y un grupo de estudiantes, la cual aparece registrada en un texto del número de primavera 2009 de *El poeta y su trabajo*. Este texto retrata muy bien la personalidad de Gardea en este tipo de eventos.

2. UNA VISIÓN DE LA OBRA

a) Fortuna crítica

Los libros de Jesús Gardea captaron la atención del medio cultural desde su primera aparición. A ello contribuyeron no poco las puertas que le abrieron gentes del medio como José Luis González y Jaime Labastida.¹ Así, a finales de la década de los ochenta aparecen en suplementos y revistas culturales algunos textos que brindan una visión de los primeros libros de Gardea. También entonces se elaboran la mitad de tesis de las que ha sido objeto su trabajo,² sin olvidar las reseñas de sus primeros libros. Todo ello nos ofrece una serie de materiales con las primeras impresiones en torno a la aparición de la obra de Gardea.

Esta primera recepción señaló similitudes con la obra de Rulfo y con el “realismo mágico”.³ En menor medida, también se señalarían otras similitudes con ciertos autores mexicanos: José Revueltas, Mauricio Magdaleno, Ramón Rubín.⁴ En el caso especial de Revueltas, ambos autores logran cargar de una especial desolación sus historias, de manera que la atmósfera de éstas parece estar atravesada por un dolor viejo y espeso. La sombra de Rulfo fue especialmente acusada, debido a que ambos autores escogieron un único pueblo para escenificar sus historias,⁵ y sobre todo porque la atmósfera del Placeres gardeano y de Comala era muy similar. Ambos aparecen como pueblos dejados de la mano de Dios. Sus paisajes son áridos, llanos y se ubican “lejos de la capital y [...] cerca de ninguna parte” (García-García: 55). En los textos de Gardea se descubría “una atmósfera de soledad, desencanto, amargura y pobreza, [...] un paisaje desolado y árido, al que sólo José Revueltas o Juan Rulfo lograron darle tanto vigor estético” (Torres 1982: 74). “Desde la Comala de Rulfo, hasta donde sabemos, no se había dado en nuestra literatura la recreación

¹ Recordemos la presentación que José Luis González hizo de tres cuentos suyos en *Plural* y la recomendación para que llevara el borrador de *Los viernes de Lautaro* a la editorial Siglo XXI.

² Drew (1985); García-García (1986); García Velázquez y González Bárcenas (1988); Valenzuela Poncarova (1989). Algunas de estas tesis, como otras que siguieron, fueron difíciles de conseguir por provenir de universidades estadounidenses. Su acceso fue parcial (se podía consultar el índice y las primeras páginas) o en definitiva nulo.

³ Trejo Fuentes (1982), (1984); Bermúdez (1982); García-García (1986).

⁴ Especialmente en los cuentos: “Echan raíces en otras experiencias narrativas como la de Revueltas, la de Magdaleno, la de Ramón Rubín” (Espinasa, 1988: 9).

⁵ Algo que para la crítica no sólo lo emparentaba con Rulfo, sino también con Onetti, Faulkner y Gabriel García Márquez.

de un pueblo tan abatido, estático y fantasmal, donde ‘hasta el silencio puede tocarse con las manos’” (Torres 1982: 74). Pero hubo algunos críticos que, además de señalar las semejanzas, marcaron diferencias entre ambos autores. José María Espinasa lo haría cuando se refirió al carácter evanescente de los personajes gardeanos: “Los perfiles de los personajes comparten ese mismo clima árido y polvoso, pero en Gardea se van con la polvareda, mientras que en Rulfo adquieren personalidad. En Rulfo hay personajes, en Gardea no. O por lo menos no así: se pierden en el paisaje, en la voluntad terrosa de la imagen” (Espinasa: 9).

En cuanto al “realismo mágico”, se le achacó tempranamente a Gardea debido a cierta exageración en sus narraciones. Torres señala respecto al protagonista de *El sol que estás mirando*: “Su mentalidad infantil es una puerta por la que Gardea nos muestra las huellas del *realismo mágico* y de lo *real maravilloso*” (Torres1982: 75). Los trabajos de María Elvira Bermúdez y de García-García también lo apuntan. Sin embargo, otra parte de la crítica desmentiría en esos mismos años ese supuesto. Espinasa afirma que Gardea, “sin negar lo que debe a García Márquez (en especial al cuentista), evita el facilismo de ángeles y resucitados” (Espinasa: 9). El estilo propio bien conformado de Gardea no se deja arrastrar tan fácilmente por las influencias, pues —así como existe una distancia con Rulfo—, “Gardea se escapa de ser un epígono gracias a la personalidad de su escritura. Por la misma voluntad estilística se aparta de la tentación del *realismo mágico*” (Espinasa: 9). Saúl Ibargoyen también marcó distancias con Rulfo y con el *realismo mágico*: “Seguramente esta narrativa será vinculada a la de un Juan Rulfo, pero Gardea se apoya en una mesurada dicción poética donde no caben lo ‘irreal’, ni lo ‘mágico’, donde no se pasea ningún fantasma” (Ibargoyen: 80). Es importante cómo la crítica desde estos mismos años resalta la singularidad del autor.

Entre otras impresiones que podemos encontrar en la crítica de los años ochenta está el tema de la soledad.⁶ Igualmente, tópicos como el silencio o la muerte ya eran tratados por la crítica de esos años, que corresponde a la obra inicial de Gardea: entre los libros *El sol que estás mirando* y *De Alba sombría*.

⁶ El título de la tesis conjunta de García Velázquez y González Bárcenas es elocuente, “La soledad como consecuencia de la incomunicación entre los personajes de tres obras de Jesús Gardea”, como así también el de Valenzuela Poncarova: “La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea”.

Es hasta la década siguiente que los círculos universitarios de revistas académicas se empiezan a ocupar de la obra de Jesús Gardea, a través de análisis más profundos.⁷ Núria Vilanova se enfocó en la construcción textual de la narrativa gardeana, para desprender la tesis de la permeabilidad del discurso gardeano a las condiciones físicas del desierto: “Así, el sol, el calor, la aridez del lugar, el aislamiento humano, la soledad, el silencio y la muerte son los rasgos constitutivos del discurso” (Vilanova: 148).

También encontramos resonancias de la obra de Gardea en algunos ensayos que aparecieron en “La ficción en México”, una colección que reunía textos ensayísticos dedicados exclusivamente a la crítica de cuentos.⁸ A pesar de que Gardea es mencionado en algunos de estos ensayos, no se abunda mucho en el autor de *Delicias*, puesto que más bien se da una panorámica de un grupo de escritores en la que cada uno merece tan sólo un par de párrafos. Únicamente el texto de Arenas Monrreal se ocupa por completo de Gardea y se aventura a explorar un aspecto interesante de su narrativa: la atención a los objetos.

A mediados de los noventa, Gardea es incluido en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* de Christopher Domínguez Michael, y hacia la década siguiente aparece en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, sin mayor aportación a lo que se había dicho antes. Otras antologías de la década y anteriores en que aparece son las de Mario Muñoz en 1994: *Memoria de la palabra*, Gustavo Sáinz en 1980: *Jaula de palabras. Antología de la nueva narrativa mexicana*, Ángel Flores en 1985: *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología VI. La generación de 1939 en adelante. México*, y en la de Vicente Francisco Torres en 1991: *Cuentos mexicanos de hoy*.

En esta década del 2000 no aparece nada nuevo en el panorama de la crítica a excepción del capítulo que dedica Miguel G. Rodríguez Lozano en su libro *Escenarios del Norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, y de

⁷ Reckley (1991); Brigitte (1996); Villamil (1996); Vilanova (2000).

⁸ Los libros de esta colección son producto de las distintas ediciones del “Encuentro de Investigadores del Cuento Mexicano” celebrado en la ciudad de Tlaxcala durante los años noventa. Alfredo Pavón editaba esta colección que se compone de nueve libros: *Paquete cuento* de 1990, *Cuento de nunca acabar* y *Te lo cuento otra vez* de 1991, *Cuento contigo* de 1993, *Hacerle al cuento* de 1994, *Este cuento no ha acabado* y *Vivir del cuento* de 1995, *Ni cuento que los aguante* de 1997, *Si cuento lejos de ti* de 1998. Los ensayos que nos interesan son los de: Vicente Francisco Torres. “El cuento mexicano de los ochenta”; Rogelio Arenas Monrreal. “Poética de los objetos (Cuentos de Jesús Gardea)”; Santiago Vaquera-Vázquez. “Lejos donde el tiempo no premia: los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada”; y Humberto Félix Berumen. “El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)”.

casi la otra mitad de las tesis hasta hoy disponibles.⁹ El de Rodríguez Lozano es un estudio descriptivo de la obra cuentística del narrador. El crítico busca trascender la etiqueta de “literatura del desierto” que a menudo ha recibido la narrativa gardeana. Hay que destacar que es el primer crítico que recurre al texto de “La palabra es el cuento”, con lo que se intenta una comprensión desde dentro de los planteamientos del autor.

Después de este repaso por la crítica, que se ha ocupado, ya sea por medio de artículos periodísticos, notas o de más extensos trabajos académicos, de la obra de Jesús Gardea, bien valdría hacer un breve balance de ésta así como también poner en relieve algunas de las lecturas más interesantes para la comprensión del autor.

En primer lugar, hay tres críticos que nos permiten tener una visión más completa de la obra de Gardea. Son críticos, que más allá de la reseña o el artículo circunstancial, han tratado de abundar no sólo en uno que otro libro de Gardea, sino en el conjunto de su obra. Ello les ha permitido, a diferencia de otros colegas, entender el trabajo de Gardea en términos de un proyecto narrativo y no de libros aislados; un proyecto que implica la maduración de un escritor con temas y procedimientos característicos.

Cronológicamente, el primero de estos críticos es Vicente Francisco Torres, quien desde el año de 1982, a tres años de publicarse *Los viernes de Lautaro*, con un texto titulado “La narrativa de Jesús Gardea”, repasaba cada uno de los primeros libros (de *Los viernes de Lautaro* a *La canción de las mulas muertas*). Posteriormente, fue siguiendo los demás libros del autor a través de reseñas y artículos. Hasta el capítulo que dedica a Gardea en su libro *Esta narrativa mexicana* en 2007. El seguimiento de la trayectoria del narrador ha sido, pues, importante.

El segundo es José Manuel García-García, quien en un texto de 1987, “La geografía textual de Placeres”, visualizaba etapas distintas en Gardea. Hablaba de tres: primera época o época realista (con *El sol que estás mirando*), segunda época o época barroca (con *La canción de las mulas muertas*, *El tornavoz* y *Soñar la guerra*) y tercera época o poética barroca (con *Los músicos y el fuego* y *Sóbol*). Además de poner sobre la mesa el barroquismo del autor, y establecerlo en términos de épocas, el texto de García-García es interesante en cuanto plantea distintas etapas y una orientación estética precisa en la obra de nuestro autor.

⁹ Lara Lozano (2000); Gómez Rodríguez (2004); Romero González (2007).

Finalmente, de esta triada de críticos, hay una serie de textos de José María Espinasa. Aunque no es el crítico más cercano a la trayectoria de Gardea, ha llegado a hacer algunos señalamientos bastante certeros. Quizá, también se trata, de quien más le ha entrado al comentario de las últimas novelas con resultados afortunados y reveladores. Gracias a los cuales se han empezado a abrir caminos para la comprensión del Gardea de los últimos libros.

Más allá de estos críticos, que hacen muy bien en tratar de dar un panorama más completo de la obra, podemos rescatar también algo de la crítica que sobre un detalle, sobre un aspecto, ha hecho muy puntuales observaciones. Así los trabajos mencionados anteriormente de Núria Vilanova o Arenas Monrreal. O los trabajos que intentan entender a Gardea desde adentro, como Rodríguez Lozano. Igualmente, habría que resaltar otro esfuerzo crítico en el de Miguel Ángel Quemáin, quien ha hecho muy acertados comentarios.

La crítica, pues, habría que seguir estos caminos o proponer otros, pero igualmente interesantes. Con el fin de llevar a nuevos derroteros la crítica en torno a Gardea. Para sacar todo el jugo que yace latente en una obra como la suya. No se puede volver más a erigir el mito de “narrador del desierto”, que se adhirió al nombre de Gardea en los primeros años. (Mito que, al parecer, circuló como novedad editorial, mercadotécnica, útil en su momento para promover a un grupo de narradores nortños.) Al final, ello contribuyó muy poco para la justa comprensión de la obra de Gardea, a la cual dejó cómodamente fijada en un mote.

Finalmente, creo que el conjunto de la crítica alrededor de Gardea ha de dar un segundo paso (paso que han dado los críticos antes mencionados) y ejercer una crítica que deje a un lado centralismos culturales, que deje de ver a Gardea como autor de un solo libro, que deje de fijar su atención sobre el escenario y la fije sobre el lenguaje, para llevar la obra de Gardea a otro lugar. En fin, que sea una crítica más creativa, un tanto inventiva en sus conceptos; que es lo que se necesita precisamente para entender aquella obra que está en el límite de la creación artística de su tiempo.

b) Un recorrido por la obra

Jesús Gardea ha construido un sugerente universo narrativo a través de doce novelas, seis libros de cuentos y un poemario. Obras que entre sí guardan una notable coherencia en cuanto a ambiente y personajes, demostrando ser partícipes de un mismo complejo narrativo, de manera que, tanto los cuentos como las novelas, e incluso la poesía, comparten una serie de rasgos distintivos de la narrativa gardeana.

Más que emitir un juicio sobre cada uno de los libros de Jesús Gardea, intentaré hacer una somera descripción de ellos y tender puentes dentro del conjunto de su obra. Esto con la intención de mostrar lo que hay de más recurrente en ella, así como el desarrollo que experimentó a lo largo de sus veinte libros publicados.

Los viernes de Lautaro (1979)

Se trata del primer libro publicado por Jesús Gardea. Es un conjunto de diecinueve cuentos,¹⁰ algunos de los cuales ya se habían dado a conocer en revistas.¹¹ El título del libro está tomado de uno de los cuentos que contiene; modo de elección que se repetirá en los demás libros de cuentos. Con sus diecinueve relatos, el libro muestra variedad y abre caminos creativos que el autor habrá de explorar posteriormente: tipo de escenarios, personajes y tratamiento que serán una constante de la narrativa gardeana, junto a la contención tan característica en el habla de sus personajes.

Algunos de los cuentos tienen un aspecto anecdótico, como los relatos “Aquellos Bamba”, “Nazaria”, “Como el mundo” y “Garita, la muerte”, que cuentan pequeñas historias en un estilo muy fluido. Tal vez el cuento “Garita, la muerte” desarrolla un poco más su historia, pero no deja de compartir esa característica con los demás cuentos.

“Hombre solo” y “Los viernes de Lautaro” son relatos que muestran por primera vez ese ambiente abrasador y desolado que buena parte de la crítica identificó con el ambiente rulfiano. Tanto Juan Zamudio como Lautaro Labriza, sus personajes, son seres solitarios y acosados por un ambiente que no da tregua. Vale la pena tener en cuenta

¹⁰ Sus títulos son los siguientes: “Aquellos bamba”, “Hombre solo”, “Los viernes de Lautaro”, “Nazaria”, “La acequia”, “Garita, la muerte”, “Como el mundo”, “‘El mueble’”, “La pecera”, “Las primaveras”, “El último otoño”, “Las puertas del bosque”, “En la caliente boca de la noche”, “Gemelos”, “Las traiciones”, “Soliloquio del amargo”, “De otro lado”, “Entre ladrones”, “Fuga mayor”.

¹¹ “La puerta lila”, “Hombre solo” y “El mueble”, con presentación de José Luis González en *Plural*. “La pecera”, en *Tierra Adentro*, 13, ene-mar, 1978, pp. 6-9. Sin dejar de tomar en cuenta, tampoco, la aparición de alguno de éstos en publicaciones de restringidísima circulación como *Vida Universitaria* y el suplemento de *El Fronterizo*, donde Gardea publicó por primera vez.

especialmente “Hombre solo”, por cuanto trabaja con *voces* que habitan en el interior del personaje: “Zamudio, como las frutas, ha ido madurando con el calor de los veranos: dueño de unas *voces* que escucha dentro de él” (18). Idea que será fundamental en *El tornavoz*.

Hay otro grupo de cuentos muy interesante, por las posibilidades que abren al desarrollo de sus historias: “La acequia”, “La pecera”, “En la caliente boca de la noche”, “Gemelos” y “El mueble”. La particularidad de estos relatos reside en el moroso encadenamiento de la acción y el sentido de indeterminación que se experimenta en el transcurso y, a veces, al final del relato. Cada acción va teniendo su momento pero no parece desembocar en nada preciso, alcanzando en cada punto un máximo de tensión a través de un lenguaje elíptico y contenido. Gardea se muestra en ellos como un muy buen elaborador de tramas, ya que juega con lo enigmático y excita la curiosidad del lector. No se sabe a ciencia cierta, por ejemplo en “El mueble”, de quién es el mueble que unos hombres han embarcado; o en “La pecera”, a dónde ha ido el papá del niño ni por qué se ha quedado observando sin pestañear la pecera. Son historias que por ese mismo rasgo de indeterminación atrapan al lector, aunadas, desde luego, a un lenguaje preciso del que Gardea ya es dueño desde este primer libro.

Otros cuentos de *Los viernes de Lautaro* abren brecha a lo que seguirá en la narrativa gardeana. Por ejemplo, “Las traiciones”, una historia que se construye con elementos que Gardea trabajará más adelante en algunas novelas: hombres que guardan viejas rencillas, envidiosos y que urden soterradamente planes de venganza o ajuste de cuentas; la existencia de un simple objeto, en este caso una daga, por el que se desencadenan las voluntades de los personajes; el final de la historia, que siempre conduce al asesinato de alguno de ellos. En novelas como *La canción de las mulas muertas*, *Sóbol*, *El diablo en el ojo*, *El agua de las esferas* y, un poco, en *Los músicos y el fuego*, encontramos estos elementos, aunque el lenguaje va sufriendo una paulatina transformación en cada libro. Todos estos elementos reaparecen en otros cuentos, como lo señalaré en su momento.

“Las primaveras” y “Las puertas del bosque” son relatos que tienen ecos interesantes en la cuentística gardeana. El segundo, por las afinidades con un cuento clave del siguiente libro, que le da título y al que de alguna manera anticipa: “Septiembre y los otros días”. Por cuentos como éste es posible señalar que, en cuanto a sus ambientes

geográficos, Gardea tiene más preocupaciones que el solo desierto. “Las primaveras”, por su parte, abre desde *Los viernes de Lautaro* las historias que hallan en el desierto un oasis. Son cuentos que, entre la polvareda y el sol a plomo del paisaje, sacan a relucir la frescura de una muchacha y la delicia de una luz glorificadora. Este tipo de relatos muestran otra cara del ambiente desértico gardeano.

Otro de los cuentos significativos de *Los viernes de Lautaro* es el que cierra el libro: “Fuga mayor”. Desconcierta por la hechura singular de su lenguaje, el cual toma considerable distancia con respecto al conjunto. Si Gardea hubiera publicado solamente este libro, “Fuga mayor” sería un completo enigma; incluso si hubiera publicado solamente cuentos, pues no hay nada similar en el resto de la cuentística gardeana. Hay que ir a las novelas, sobre todo a partir de *Los músicos y el fuego*, para captar mejor este último cuento del libro. Su lenguaje es puro, hay una incandescencia ígnea en cada palabra. Desde entonces, Gardea echa al fuego la narración de la anécdota y apuesta por la *palabra*. No por los perfiles psicológicos de los personajes o por la trama de la historia, sino por lo que no estaría mal llamar *la trama de la palabra*. Esto es, los caminos que crea el simple lenguaje, desasido de cierta caracterización de personajes o situaciones. Una especie de impresionismo en donde la visión de éstos parece algo borrosa, porque el lenguaje está ocupado en su propia recreación y la visión no está acostumbrada a ello. Gardea lleva a cabo esto a través de una inmersión en las cualidades de la palabra. Irrumpe en el lenguaje tratando de buscar en él sus máximas posibilidades expresivas. El título del cuento es elocuente, por hacer referencia —además de a la fuga que fraguan un grupo de hombres— a una *fuga del lenguaje*. Éste huye de cierta caracterización servil de los personajes y las situaciones para dirigirse hacia el encuentro y el solaz de sí mismo. Se trata de una inmersión casi absoluta en los universos de la palabra, a los que el autor llegó tras “casarla” hasta la saciedad. Aunque no se trata exactamente del mismo estilo de ciertas novelas posteriores —*Los músicos y el fuego*, entre otras—, el de este relato anuncia lo que veremos más adelante en ciertos momentos de ellas. Me refiero a ciertos momentos, pues es por instantes que a Gardea, en la línea general de la narración, le da por emprender estas “fugas”. Posteriormente, con las últimas novelas, Gardea alcanza un estilo en el que todo es “fuga” de la palabra, del lenguaje; pero ya se hablará de esto más adelante.

Septiembre y los otros días (1980)

El segundo libro publicado por Gardea es otro libro de cuentos, ahora compuesto por diez relatos.¹² El estilo es más homogéneo que en el libro anterior. Ya no encontramos ningún cuento de tipo anecdótico o la tentativa de un cuento como “Fuga mayor”. Como lo señala Vicente Torres: “Los cuentos son más largos y adquieren mayor aliento” (74). En realidad, aquí Gardea desarrolla un tipo de cuento que, si bien posee un lenguaje pulido, apuesta más por tejer sutilezas con la trama. En cuentos como “Trinitario”, “Un viajero en la Florida”, “La paga” y “Después de la lluvia”, la armazón de las historias es de una hechura delicada. Al autor le da por conducirnos a través de una serie de episodios de los que no entendemos su propósito final, pero que terminan atrapando la atención del lector. Hay que decir que el cálculo preciso de su lenguaje es el que cohesiona tan perfectamente estos relatos. La atención tan cuidada con la que se narra cada situación y personaje, aunque nos parezcan al principio embrollados o confusos, es la que termina cautivando al lector.

Un par de relatos importantes son los que se construyen alrededor del tema de la muerte unido al de la memoria: “Según Evaristo” y “Más frío que el viento”. Ambos se hallan en la veta de cuentos más sensibles de Gardea, donde no hay una preocupación puramente formal por la trama, ni por la “fuga” del lenguaje. Aquí el argumento es claro desde un principio y el pulimiento del lenguaje sirve para desarrollarlo. Son historias que intentan profundizar los sentimientos de los personajes, seres verdaderamente hondos en cuyo interior laten muchas vidas.

El cuento que cierra el libro y que le da título es clave porque nos habla del llamado y el encuentro de la vocación de Gardea como escritor. El protagonista, un alter ego del Gardea estudiante de odontología, vislumbra el camino de la creación literaria en medio del ambiente mediocre y gris de la universidad y de la pensión en donde vive. Su aproximación a ella es provocada por una visita a la biblioteca del consulado de Estados Unidos y por el encuentro de un bosque en las afueras de la ciudad (guiño a “Las puertas del bosque”, de la anterior colección). Dos experiencias que mantendrán al protagonista a flote en un ambiente que cada vez se torna más insoportable. El autobiografismo lo convierte en un cuento único de su obra.

¹² “Según Evaristo”, “Acuérdense del silencio”, “Trinitario”, “Más frío que el viento”, “Ángel de los veranos”, “Un viajero en la Florida”, “La paga”, “Después de la lluvia”, “El fuego en el árbol”, “Septiembre y otros días”.

El sol que estás mirando (1981)

Es la primera novela que publica Gardea. Narra la vida de un niño recién llegado con su familia a Placeres, pueblo sobre el que Gardea ambientará muchas de sus historias, pero que aún no es el infierno que ostenta su irónico nombre. Aquí, Placeres se nos describe como un pueblo recién fundado. Por su ambiente, parece más cercano a los pueblos del sur de los Estados Unidos que retratan las novelas norteamericanas —pueblos de “colonos”— que a un pueblo típico de México con su plaza, su iglesia y su alcaldía.

En esta novela aparecen apenas esbozadas ciertas características definitorias de la narrativa gardeana. Una de ellas es la atención a los sentidos, a las sensaciones, y a su penetración en ellas, por las que el narrador muestra una gran curiosidad. Como en *El sol que estás mirando*, donde la descripción visual de meros objetos —una linterna, una mesa con mantel de flores— en los cuales el autor profundiza, olvidado de los personajes, captura la narración. Muchas veces, las sensaciones son excelentes pretextos del narrador para emprender sus llamadas “fugas”. Sin embargo, aquí ese elemento aparece todavía débilmente esbozado. No es, como en otras novelas, tan grande como para ocupar una buena parte de la historia o, incluso, llegar a abarcar toda la historia.

La oscuridad en el ambiente, con la consecuente oscuridad en la escritura —lo que podríamos llamar *escritura ciega*, una escritura que avanza por tanteos—, es otro elemento que se esboza en esta novela. El pueblo donde se narra la historia, Placeres, carece de luz eléctrica, por lo que es sobre un fondo de oscuridad que aparecen las linternas y lámparas. Esto lo aprovecha el autor para jugar con los efectos de la luz y la oscuridad o con la descripción de tanteos en medio de la noche. Es lo que, repito, podría identificarse como una *escritura ciega* en la que, a falta de luz, no la vista, sino el tacto y el oído, resultan los sentidos privilegiados. Aunque en *El sol que estás mirando* esto aparece apenas, posteriormente Gardea lo desarrollará a fondo. El uso de linternas y lámparas para guiarse en medio de la oscuridad aparecerá espléndidamente evocado en novelas como *El diablo en el ojo*, *Juegan los comensales* y *Tropa de sombras*.

Por otra parte, encontramos personajes hermanos de otras novelas. Uno de ellos es Leandro, amigo del padre de David. Es un ser que parece desencajado del mundo de los adultos, una de esas personas que hablan un lenguaje íntimo con los árboles y con las cosas.

Establece una gran relación con David porque éste encuentra en él a un amigo y alguien con quien entenderse. Es un personaje hermano del Cándido Paniagua de *El Tornavoz*. Otro personaje hermano de muchos otros es “mami Lausé”, una mujer solitaria. Fuera de ellos, los personajes de *El sol que estás mirando* son bien distintos a los que estamos acostumbrados a ver en la narrativa de Gardea. No son circunspectos ni atesoran el silencio, al contrario, confían en abrirse unos a otros.

Al final de la novela, como en muchos finales de Gardea, asistimos a una muerte: la del padre de David. Muerte que de hecho no ocurre en sus páginas, pero que es inminente, como lo muestran las últimas palabras del desfalleciente, en las líneas finales. Este hecho, junto con el ambiente familiar de la historia, la convierte en muchos sentidos en una novela autobiográfica. Recordemos que Gardea tenía muy presente la muerte de su padre, misma que alguna vez declaró haber presenciado.

La novela con la que tiene más similitudes *El sol que estás mirando* es con *El tornavoz*. Ambas se escribieron casi al mismo tiempo, fueron las primeras de hecho, y son las únicas de toda su obra que abordan el ámbito familiar, por lo que son novelas de alguna manera más tradicionales respecto a lo que Gardea escribirá después. En sí constituyen una etapa del narrador.

La canción de las mulas muertas (1981)

Con esta novela, Gardea abre un tipo característico de historia, que tiene que ver con los sentimientos de sus personajes y el modo en que los confrontan; algo que ya habíamos visto en el cuento “Las traiciones”, de su primer libro, pero que ahora aparece con toda la amplitud de una novela. En este libro, igualmente, el narrador funda el espacio de Placeres, irónico nombre de un pueblo donde la saña del sol y de los hombres es una misma. Más allá de los personajes, domina la preocupación por los matices de las sensaciones, a través de la inmersión en la palabra. Todo ello apenas esbozado, no del modo más pleno en que aparece en novelas como *Los músicos y el fuego*, *Sóbol*, *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas* o en toda su capacidad en *El biombo y los frutos* o *Tropa de sombras*. Quizás lo que *La canción de las mulas muertas* tiene de *trama de la palabra* no ocupa sino algunas partes, porque precisamente hay un argumento más claro al nivel de la acción de los personajes, lo que limita la *fuga del lenguaje* en buena medida.

Esta novela es una historia de Placeres que nos habla sobre la envidia de Faustino Vargas, dueño de una refresquera, hacia Leónidas Góngora, dueño de un bar. Uno y otro tienen sus negocios justo enfrente, en la misma calle. Todo comienza con la incomodidad de Vargas de que a un recién llegado al pueblo como Góngora le vaya bien con su negocio. Manda a sus ayudantes de la refresquera a que espíen el bar de Góngora para que le informen de las novedades que luce dentro. Ante la insuficiencia de informes de sus ayudantes, el mismo Vargas decide ir al bar pero de incógnito. Sin embargo, para Góngora no pasa desapercibida la visita de Vargas. Queda molesto Góngora con la actitud de aquél, por lo que lo busca en la refresquera para retarlo a una partida de dominó. Ahí le apuesta su bar contra la refresquera. Vargas no acepta ni rechaza la proposición, deja pasar algunos días y después acude al bar de Góngora para decirle que acepta la apuesta. El autor cierra la primer parte del libro.

En la segunda parte vemos a un Góngora abandonado al alcohol en su propio bar, tan sólo acompañado por un fiel ayudante, el coime Ramos. Muy poco sabemos sobre Vargas. Al paso de las páginas nos enteramos que la refresquera de Vargas está en manos de Góngora, que aquél quedó reducido a un oscuro cuarto del que no quiere salir. Uno de sus ayudantes se ha tenido que ir del pueblo, mientras el otro, Gil, infructuosamente toma en sus manos la venganza del patrón. En cuanto a Góngora, a pesar de haberle ganado y de haberle dado una lección a Vargas, parece aquejado de una profunda pena. Manda a su ayudante para ofrecerle un arreglo a Vargas, pero éste se muestra absolutamente reacio. Se trata de un hombre “ardido”. El final de la historia se resuelve con el asesinato de Gil a manos del coime Ramos, la muerte de Vargas y la salida de Placeres de Góngora.

Hay otros personajes qué mencionar: un filarmónico y un personaje que dentro de la novela relata los últimos hechos a un oyente no identificado.

Esta novela fue escrita a partir de una historia local. Una mera anécdota del lugar que en las manos del narrador devino en una historia compleja, por la “fuga” que por momentos experimenta su lenguaje —que desde aquí queda identificado con el barroco—, por lo hondo del rencor de sus personajes y, también, por un rasgo que será importante en la narrativa gardeana: la *elipsis* al nivel de la historia. Esto es, la interrupción brusca, súbita de episodios y el desconocimiento de lo que ocurrió después, todo lo cual deja en el lector una inquietud y la huella de una experiencia de extraña intensidad.

La canción de las mulas muertas abre el ciclo de de Placeres, perfectamente definido por la historia gardeana de las viejas rencillas y por, debajo de esa historia, la aparición de un universo verbal que la *trama de la palabra* nos revela.

Canciones para una sola cuerda (1982)

Éste es el único libro de poemas que publicó Jesús Gardea. Versa sobre la exaltación amorosa. Está compuesto por 72 poemas que tienden hacia una gran concentración, una disposición de versos por frase o por palabra. De ahí su título: *Canciones para una sola cuerda*. La disposición tipográfica semeja, en su delgada verticalidad, una única cuerda cuya principal virtud radica no en la combinación de los sonidos, sino en la profundización de un sonido único. Lo mismo se cumple en los poemas, en donde el peso de cada palabra se hace sentir de manera única. En el blanco de la disposición tipográfica y en el silencio que rodea al verso corto, la palabra encuentra su espacio y su resonancia cabal.

Es un libro muy útil para entender ese gusto de Gardea por buscar las cualidades y la resonancia de las palabras. El modo en el que se sucede cada verso, tan cortada y lentamente, da cuenta del cuidado especial que el escritor prestaba al lenguaje.

La temática del poemario es erótico-amorosa. Hay en todo el libro una exaltación de esa pasión en tiradas cortas de versos que delatan una emoción contenida, feliz, siempre a punto de estallar. El poeta construye todo un mundo de guitarras, trigo, tigres, palomas y, desde luego, también soles.

El tornavoz (1983)

A pesar de ser publicada después de *El sol que estás mirando* y *La canción de las mulas muertas*, ésta fue la primera novela escrita por Gardea. Así lo afirma él mismo en una entrevista con Vicente Francisco Torres, cuando éste le pregunta la razón por la cual *El tornavoz* posee un desarrollo argumental amplio: “Hay una razón: la primera novela que escribí fue ésta, que es anterior, incluso, a *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días*” (Torres 2007 145). Se trata, en efecto, de su novela más elaborada argumentalmente. Narra la historia de tres hombres de generaciones distintas, lo cual reclama más espacio para su desarrollo. Pero igualmente podemos suponer que, al ser su primera novela escrita,

Gardea aún comenzaba a forjar el estilo que lo caracterizaría posteriormente, estilo que irá abandonando las tramas complejas que privilegian la historia sobre la materia verbal.

La novela cuenta la historia de tres Paniaguas: Cándido Paniagua, Isidro Paniagua, sobrino de Cándido, y Jeremías Paniagua, hijo de Isidro. Lo que une a estos tres personajes es que comparten una capacidad especial para lo misterioso. Como el Leandro de *El sol que estás mirando*, los tres son seres tocados por lo mágico. Cándido es visitado por las imágenes animadas de una iglesia; Isidro parece poseer el don de comunicarse con los muertos; Jeremías Paniagua es capaz de callar el canto de las chicharras. Pero lo que une a los personajes es también la permanencia del recuerdo de Cándido Paniagua a través del tiempo. Su recuerdo queda como flotando a lo largo de la historia, los años y las generaciones. Circunda la soledad de los otros dos Paniaguas, como la presencia de un *muerto vivo*. A Isidro se le anuncia con el nacimiento de Jeremías, su hijo, mientras que a éste se le anuncia en la voz de un árbol que le murmura una palabra. Otros personajes, como Omar Vitelo o Marta Licon, sirven como hilos conductores entre esos tres personajes.

Los elementos del paisaje son luminosos en extremo y juegan un papel, quizá el más importante. Los soles de los meses, las tolvaneras de marzo, los árboles, tienen una fuerte presencia en la narración, con lo cual le dan a la historia una dimensión sobrenatural en donde la vida y la muerte se cruzan. Estos elementos dan cuenta del milagro que salva a los personajes de su propia muerte y de la muerte de los suyos, que es el olvido. Conectan tiempos distintos, conectan seres, son la imagen de la vida más allá de la muerte.

Algunos críticos encuentran en esta novela una gran afinidad con *Pedro Páramo* por su “estructura y atmósfera mágica y fantástica” por la aridez y sus “habitantes taimados”: “Y como Comala, está Placeres habitado por muertos” (Torres 2007 128).

En cuanto al lugar que ocupa dentro en la obra, el mismo crítico dice: “Con este libro Gardea ha partido de un lírico realismo descorazonador y ha levantado el vuelo hacia lo fantástico [...]. Ha desarrollado una línea argumental que sólo aparecía esbozada en sus dos novelas anteriores” (Torres 2007 130). En realidad, ya vemos que esta voluntad “argumental” disminuirá en novelas posteriores. Por lo que, *El tornavoz* se emparenta con una novela anterior, *El sol que estás mirando*, con la que conforma una primera etapa de la novelística.

Cabe destacar que es la novela sobre la que se ha detenido mayormente la crítica.¹³ En el presente trabajo, *El tornavoz* es importante por ser una obra a mi parecer clave para entender y para introducirse en el amplio universo de la narrativa gardeana.

Soñar la guerra (1984)

La siguiente novela que Gardea publica es también una historia donde parece haber contaminaciones entre vivos y muertos. La historia transcurre a través de un continuo narrativo en la voz del personaje Asís, el principal planeador junto con un grupo de hombres de una guerra contra el gobierno. Más que relatar el momento álgido de la guerra, lo que relata es su advenimiento, su preparación, desde el momento en que él mismo llega al pueblo hasta los instantes previos al combate definitivo. Desde luego, relatando también el resultado de tan penoso episodio, en el que resultan vencidas las fuerzas del insurrecto Asís. Pero lo que llama la atención es el modo de narrar; no parece estar claro cuál es el sitio desde el cual narra los hechos Asís. Parece la voz de un muerto, asesinado por el gobierno, que todo lo recuerda y lo recrea de nuevo.

La narración se estructura a través de un continuo, sin pausas evidentes en capítulos o visibles y recurrentes espacios en blanco, como en la anterior novela. Lo que tenemos es una voz que se extiende en un regular flujo narrativo. La anécdota va tramándose en medio del relato en una novela en la que parece dominar la oralidad.

Característica de la técnica narrativa de esta novela es la intercalación de otras voces que se suceden sin la indicación convencional del guión. Esto le brinda fluidez a la narración, además de colocar al lector en distintos puntos de vista, así como distintos tiempos y espacios. Todo ello dentro de un mismo flujo narrativo. A pesar de la presencia de esas otras voces, el narrador es siempre el mismo: Asís. Ya sea hablando él en primera persona o hablándose de él en tercera, es a partir de Asís que surge la narración. Pero la complejidad de voces a la que aludo no termina ahí, puesto que a ella se suma la diversidad de destinatarios, de oyentes, de ese narrador. Algunas veces es Abundio: “Nuestras palabras son, a veces, culebras serpenteando al sol, Abundio, viejo”. Otras es una tal Olibama: “Saltó una liebre delante de nuestras luces. Los ojos del animal me encandilaron, Olibama”. Sumado todo esto a que la voz del narrador semeja la de un difunto, dada la

¹³ Drew (1985); Lara Lozano (2000); Reckley (1991); Villamil (1996).

indeterminación desde donde narra, y a que sus oyentes e interlocutores parecen estar igualmente muertos. Todos los personajes recrean hechos ya transcurridos, pero lo hacen desde un espacio y un tiempo que no están del todo determinados.

Hay en esta novela dos elementos recurrentes a lo largo de la narrativa gardeana: el peso de los muertos y la presencia del viento como elemento activo de la acción. En la guerra que sostienen los hombres de Asís, pareciera que andan peleando contra el ventarrón que los amenaza y los confronta, y no con los soldados federales. Es una de esas novelas de Gardea en que el ambiente es una amenaza constante contra los personajes, sólo que, más que el sol, aquí es el viento quien los acosa.

La novela está basada en la vida de un antiguo presidente municipal de Delicias que, en palabras de Gardea, tenía:

Un sentido muy agudo de la justicia. Fue el primero en hacer un hospital en Delicias, siendo él presidente, para gentes de escasos recursos. El primero, también, en hacer unos lavaderos y unos baños para la gente humilde [...]. Laing era también afecto a los caballos y en su casa de los últimos años de su vida tenía una cuadra. Y sabía jugar muy bien al ajedrez, y le gustaban los libros. (Gardea 1985: 49)

Al que por haber hecho la guerra al gobierno lo mataron:

Yo vi una tarde el cuerpo de Emiliano Laing Asís, cuando lo traían muerto, con un balazo en la cabeza, del llano, en una manta de soldado. Pasó por delante de mí. Su cabeza parecía una calabaza por dentro; le habían volado la frente con una bala expansiva. (49)

Carajo, quizás escribir acerca de la vida de un hombre desafortunado y al que hemos visto, de pilón, muerto, nos apriete querámoslo o no, las cuartillas. (50)

De Alba sombría (1985)

Con este libro de cuentos, Gardea vuelve a incursionar en el género tras un poemario y cuatro novelas al hilo. Son 12 relatos los que constituyen este libro,¹⁴ que mantiene una línea muy homogénea. Lo que más llama la atención en *De Alba sombría* es un grupo de cuentos cuyo desenlace es equívoco: “Bazúa”, “Nada se perdió”, “La orilla del viento” y “Pálido como el polvo”. Son relatos que parecen conducir a un lugar muy claro pero que,

¹⁴ “Bazúa”, “Todos los años nieve”, “Nada se perdió”, “La orilla del viento”, “Vámonos ya”, “Los abanicos”, “De Alba sombría”, “Latitudes de Habacuc”, “Arriba del agua”, “En el espejo”, “Pálido como el polvo”, “La guitarra”.

cuando se acercan a su final, cambian su desenlace y lo diluyen en un final que deja una sensación de indeterminación. A tal punto de que al finalizar el relato tenemos la seguridad de que no ocurrió absolutamente nada, excepto la lectura de una narrativa pulidísima. Son historias de ritmo lento, en cuyo mundo falto de expectativas y esperanzas todo transcurre como si nada. Estos relatos se hermanan a algunos de los incluidos en sus anteriores libros de cuentos (“La acequia”, “La pecera”, “En la caliente boca de la noche”, “Gemelos” y “El mueble”, de *Los viernes de Lautaro*; “Trinitario”, “Un viajero en la Florida”, “La paga” y “Después de la lluvia”, de *Septiembre y los otros días*), por su capacidad para tejer una trama que no se sabe a ciencia cierta a dónde va a conducir, aunque está perfectamente armada y apoyada en un lenguaje preciso.

Otro grupo de cuentos de este libro presenta personajes que manifiestan una honda melancolía: “Todos los años nieve”, “De Alba sombría”, “Latitudes de Habacuc” y “La guitarra”. Se trata de personajes típicamente gardeanos, en los cuales el ánimo aparece apocado. Son hombres que no esperan resurrección ni la tratan de buscar en manera alguna, donde hace falta sobre todo la esperanza.

“Arriba del agua” es uno de esos cuentos en los que se manifiesta la veta erótico-amorosa de Gardea, como en el cuento “Las primaveras” y en buena parte de los poemas de *Canciones para una sola cuerda*.

Los músicos y el fuego (1985)

Con esta novela Jesús Gardea está en vías de afianzar un tipo de novela, en donde la historia y el estilo tienen características muy propias que habrán de convertirse en un sello característico del narrador. Sello que define el ciclo de Placeres

Es una de las obras más complejas de Jesús Gardea en cuanto a los alcances del lenguaje y a la construcción de la historia, tal vez porque en ella son más evidentes, que en cualquier otra, los problemas para amalgamar el argumento de la historia con el manejo del lenguaje. Hablar únicamente de su argumento no es decir mucho, ya que los méritos de la novela están en otra parte: no precisamente en su trama, sino en ciertas tentativas del narrador por forjar un lenguaje total. Es la tentativa que aparecía esbozada en “Fuga mayor”, un cuento de su primer libro cuyo estilo manifiesta una absoluta apuesta por el lenguaje. En *Los músicos y el fuego*, Gardea hace gala de una imaginación poderosa al

profundizar en las cualidades de la palabra y poner dicho descubrimiento en un primer plano. El narrador penetra en el propio lenguaje en el que está narrando, hasta llegar al punto de recrearse en él, de “fugarse” junto con el lenguaje; por ejemplo, cuando el áncora de un reloj se convierte en una joya que a su vez se convierte en un fruto, etcétera. Es a partir de ahí que el narrador emprende su exploración de los recursos del lenguaje.

En esta novela, Gardea comienza a plantearse seriamente el problema de la trama. El narrador se sumerge tan profundamente en el lenguaje, empieza a escarbar tan hondo, que pareciera llegarse a olvidar de los personajes y de sus motivaciones, lo que va dejando menos clara la trama de la novela. Sin embargo, caeríamos en un error al no considerar precisamente esa inmersión en el lenguaje como su genuina trama, no ya al nivel de los personajes sino de la *palabra*, en la consecución de ese lenguaje total. Una idea que podría completarse retomando el concepto de *trama de la palabra*, mencionado a propósito del cuento “Fuga mayor”. Como se verá, de aquí en adelante, cada una de las novelas de Jesús Gardea será una tentativa por resolver este problema de la trama, debido a que la trama al nivel de los personajes y la *trama de la palabra* al principio caminan por vías distintas y no llegan a unirse en una sola y única. Es por eso que en *Los músicos y el fuego* es difícil hablar del argumento de la novela, puesto que buena parte de ella son estas inmersiones en el lenguaje que van en otro sentido a la continuidad de la acción de los personajes.

Pero en términos generales, la novela se puede resumir con la llegada a Placeres de un grupo de músicos y de la vida de tres de sus habitantes: Matos Bistrain, Tanili Amezcua, relojero, y Medina, comerciante. A través de Bistrain, Amezcua tratará de venderles a los músicos unos relojes, que finalmente no aceptan. Francisco Torres ha hablado de los relojes que ofrece Amezcua, como una metáfora del tiempo detenido de Placeres.

Sóbol (1985)

El camino que Gardea había empezado a poner plano con *Los músicos y el fuego*, lo afianza espléndidamente con *Sóbol*. Sóbol es el propietario de una cuchara que ha sido robada por Tolinga cuando éste lo visita en su casa. Sóbol buscará vengarse del hecho. Tolinga anda como prófugo con la cuchara, mientras Sóbol, con la ayuda de Coruco y Pastorela, va a la caza del asaltante. Aparecen otros personajes como Rafles u Oralía Salinas, con quien Tolinga tuvo amores y a quien Sóbol finalmente recurre para saber del paradero del

prófugo. Enterado éste de que Tolinga ha escogido unos matorrales para esconderse, acude armado de palos con sus hombres hacia donde se esconde Tolinga. Hay episodios de la novela dignos de comentar brevemente. Como el momento en que Tolinga, para pasar inadvertido frente a sus perseguidores, adquiere una máscara de cartón en un puesto miserable y anda huyendo oculto tras ella con todos los rigores del calor. O cuando Sóbol sueña un diálogo imaginario con el mismo Tolinga. Hay que notar, igualmente, situaciones particulares que son del gusto del autor, como por ejemplo cuando Tolinga y Pastorela acuden a la casa de Sóbol al pleno sol de mediodía. La luz los ciega, avanzan a tientas y la narración se demora en deliciosos tanteos que describen los difíciles pasos de los personajes. En momentos como éste, Gardea aprovecha para sumergirse en el lenguaje, para emprender esa *escritura ciega* esbozada en su primera novela que aquí, más que por falta de luz, por exceso avanza a tientas.

Entre otros episodios deliciosamente narrados tenemos: las botonaduras de Pastorela, las piedras de Rafles, el séquito de moscas que sigue a Tolinga cuando regresa del tiradero de basura con una fruta (episodio que recuerda a las abejas que acompañan al entrañable Faustino Vargas de *La canción de las mulas muertas*).

En esta novela, el autor parece aproximarse a amalgamar su gran pasión por el lenguaje (que define al mejor Gardea) con una historia de verdad excepcional.

Las luces del mundo (1986)

Ésta es la cuarta colección de relatos que publica Gardea. Está compuesto de nueve relatos que delatan las preocupaciones de sus anteriores libros de cuentos, como la muerte y el manejo de la trama.¹⁵ Dentro del primer tipo encontramos a “Señor Colunga”, “Puente de sombra” y “Nadie muere la víspera”. Se trata de cuentos en los que asistimos a la muerte de alguno de los personajes. El narrador nos tiene a la espera de ella a lo largo del relato, por lo que la manera de narrar sigue una decantación natural. También están los cuentos “El perro” y “Los amigos”, en donde el autor juega con la espera; sin embargo, en ellos el final no lleva propiamente a la muerte de ningún personaje.

¹⁵ “Señor Colunga”, “Esta misma tarde”, “Puente de sombra”, “La cizaña”, “El perro”, “Las luces del mundo”, “Los amigos”, “Nadie muere la víspera”, “Está vivo”.

Los cuentos “Esta misma tarde” y “La cizaña” muestran una fina elaboración y trabajan el enigma en la historia para atrapar al lector y llevarlo a realizar suposiciones. El cuento que da título al libro, en la línea de “Las primaveras” de *Los viernes de Lautaro*, es un relato feliz que celebra las luces del mundo en la radiante piel de una mujer.

El diablo en el ojo (1989)

Este libro, que sigue la línea de *Los músicos y el fuego*, narra la historia de un ajuste de cuentas contra el malo del lugar, Borja, quien ya lleva muchas fechorías en su haber. Entre otras, una golpiza propinada a un tal Boscán con ayuda de sus muchachos, un navajazo en la mano de uno de ellos y el haber dejado tuerto al narrador de la historia, de donde la novela toma su título. Es la historia de una persona malvada, un diablo, Borja, que aparece como una presencia obsesiva en el ojo del narrador, cuyo objetivo será tratar de desasirse de esa presencia. Sin embargo, a lo largo de la novela vemos que, aunque el diablo esté focalizado en la persona de Borja, se trata de una presencia que la trasciende. El diablo es cualquier nicho de oscuridad y silencio. De manera que, al final de la historia, muerto ya el mismo Borja, asistimos al espectáculo de la mañana en el que la luz del cielo cerca al diablo y disuelve el silencio de la maldad. Jugar con los silencios, la oscuridad, la luz, dota al narrador de un gran material para la exploración del lenguaje.

Es interesante distinguir en esta novela un ámbito de almas muertas, como si los personajes habitaran un infierno, la inversión semántica de Placeres. También encontramos las tolvaderas de marzo, con su particular sentido para Gardea. La preocupación del narrador por objetos y elementos nos brinda al principio la llave y la oscuridad, y al final, en una especie de paralelismo, el arma y la luz, y también una transición de la primavera y el verano al otoño y al invierno.

Gracias a la capacidad de sondear las cualidades de las palabras para descubrir sus universos imprevistos, *El diablo en el ojo* prosigue la propuesta de *Los músicos y el fuego*, lo mismo que su trabajar una *escritura ciega*, hecha por tanteos, una escritura de trazos en apariencia abstractos —el llamado impresionismo del autor— que construye elidiendo verbos, trocando la sintaxis y cortando recurrente, barrocamente, las frases.

El agua de las esferas (1992)

Esta novela parece cerrar el ciclo de Placeres en cuanto al estilo y al ambiente de la historia. Al igual que en la novela anterior, en ésta asistimos al mal que un grupo de gente busca infligir sobre un solo hombre. Se llama Brito Doval y se enfrenta a Dueñas, Moy y Valencia, jefe de sus enemigos. Como puentes entre los rijosos y Doval, están un mesero, Ugalde, y Jerónimo Bastidas, aliado de Doval. Como es normal en las tramas de Gardea, los motivos de por qué se busca hacer daño a Doval son oscuros en el relato. Lo único que aparece verdaderamente claro es el odio y las ganas de destruir a un hombre. Los escenarios de la acción son el café donde trabajan Valencia —como cocinero— y Ugalde, la casa de inquilinos donde vive Doval —a donde lo van a buscar para atacarlo—, y el autobús de Doval en el cementerio de autos, donde el grupo de Valencia lo intenta emboscar.

En esta novela, gracias a esa voluntad por escarbar en la palabra, deslumbra el manejo del lenguaje ceñido a su propia recreación. El respaldo de la cama de Brito Doval; los caracoles de madera que dejó algún inquilino anterior, de oficio ebanista; los dibujos de caballitos de mar dejados por algún otro inquilino; el menguado ajedrez de tres piezas de Bastidas; los garabatos del recado mandado por Valencia a Doval, éstos son sólo algunos entre otros objetos “narrados” maravillosamente por Gardea.

Ninguna de sus novelas posteriores se asemeja a las del ciclo de Placeres (*La canción de las mulas muertas*, *Los músicos y el fuego*, *Sóbol*, *El diablo en el ojo*), por lo que, con *El agua de las esferas*, el ciclo queda cerrado.

La ventana hundida (1992)

Después del grupo de novelas que cierra *El agua de las esferas*, la narrativa de Gardea sufre un ligero cambio que se habrá de agudizar más adelante. Punto de inflexión de éste es la aparición de *La ventana hundida*, que se publica el mismo año que *El agua de las esferas*. A partir de ella, la presencia del sol incide menos en el paisaje y en los personajes. En el caso de *La ventana hundida*, más que un odio soterrado, la novela nos plantea un rompecabezas, un misterio a resolver.

Es por eso que estamos ante una novela de corte policiaco. Se plantean una serie de episodios de los cuales el narrador, Milán, tiene que sobrenadar para resolver un asunto, que pareciera ser la muerte de Sodi, pero que termina siendo el de la muerte de Múñiz. La construcción de la trama es enredada: alternan, en la investigación de Milán, episodios

pasados de la vida de Sodi e intervenciones de otros personajes como Mattiú, Corona o Múzquiz. La novela nos obliga a una difícil labor de reconstrucción de los hechos al lado del narrador, Milán.

Pero tras todo esto, hay un telón de fondo que relata la historia de un amor frustrado. Gardea en una de las poquísimas ocasiones en que habló abiertamente del argumento de sus novelas declaró:

Resulta que un hombre, un licenciadete, ve diariamente a través de la ventana de su oficina ubicada en un edificio de alguna ciudad, a una mujer de la cual se enamora y cae rendido de pasión el día que logra verla desnuda. Por alguna razón él no puede acercarse a ella y emplea hasta artes mágicas con tal de ganarse su atención. Hay un crimen en la historia y parece que el hombre nunca concreta nada con Ulalume, que es el nombre de la mujer. (Ladrón de Guevara 1993: 57)

Junto con *Soñar la guerra*, esta novela es singular en la obra del autor, puesto que sus características la hacen distinta de cualquier etapa y porque echa a andar otros mecanismos en su elaboración.

Difícil de atrapar (1995)

Se trata del quinto libro de cuentos publicado por Gardea, compuesto de ocho relatos.¹⁶ Su mayor singularidad consiste en que muestra las preocupaciones que vamos a reencontrar en novelas como *Juegan los comensales* y *Tropa de sombras* —que vienen a conformar la tercera y última etapa de la novelística—, esto es, el aspecto lúdico de esta etapa de la narrativa gardeana. Relatos como “Todos”, “Difícil de atrapar”, “Pero mi sombra”, “Los visitantes” son cuentos de espacios cerrados en donde los personajes se vigilan unos a otros, se persiguen y describen una especie de coreografía. Sin embargo, hay también en este libro un tipo de cuento que ya habíamos encontrado anteriormente en Gardea —en “Livia y los sueños” o “La loca Maravillas”—. Relatos de aire amoroso. Hay otro relato, “Senén”, que nos habla acerca de un típico personaje gardeano, circundado de silencio y soledad.

Finalmente, encontramos un cuento como “El trono”, que pone en juego elementos importantes para Gardea como la presencia de seres angélicos o imágenes de adoración,

¹⁶ “Livia y los sueños”, “El trono”, “La loca Maravillas”, “Senén”, “Todos”, “Difícil de atrapar”, “Pero mi sombra”, “Los visitantes”.

voces que escuchan los personajes y la fe. En este caso, es la imagen de una virgen, “Mercedes, sostén del mundo”, quien reclama para sí la adoración de todos, pero que ella misma es un ser malvado y corrupto en un mundo sin fe.

El árbol cuando se apague (1997)

Este libro abre una última etapa en la novelística de Gardea, caracterizada por ambientarse en lugares cerrados, sin la presencia hostigadora del sol y con personajes que tienden a ser más juguetones y menos rijosos. Se trata de la etapa de ludismo formal. A partir de aquí, Gardea parece aproximarse a resolver el problema de la trama, con situaciones que ponen en un mismo nivel las motivaciones de los personajes y la pasión por el lenguaje. Ello contribuye a que la “fuga” del lenguaje empiece a ocupar una parte cada vez mayor de la novela. Ésta trata sobre los preparativos para un festejo por parte de un grupo de gente (Iginio, Cinia, Tirso, Guzmán, Vivencio, Echáve), quienes, reunidos en un cuarto, parecen hacer manualidades con cartón, papel, hilos. Ellos son los encargados de los adornos para el festejo. Los dirige una mujer llamada Constantina con la ayuda de sus asistentes, Batis y Mérida. Los fabricantes de adornos vuelven a sus labores después de una pausa para comer, pero a Constantina le parece que traman algo. Mérida y Guzmán intentan descubrir algo acerca de la posible conjura. Constantina parece estar inquieta porque todo salga bien. Una y otra vez pregunta a sus ayudantes si no saben nada del “filarmónico” que quedó en ir a amenizar el festejo. Parece ser que llegará al finalizar el día, “cuando el árbol se apague”, momento en que se celebrará la fiesta. Al final descubrimos que el festejo era para la misma Constantina y que el “filarmónico” nunca llegó.

Con esta obra somos cómplices una vez más de otra apuesta de Gardea. Los personajes de la historia se vuelcan completamente en los objetos que fabrican. En la línea de ensamblaje donde todos participan encontramos una metamorfosis de la materia en el papel, las acuarelas, las cartulinas, el pegamento, el hilo, el agua perfumada, las tijeras y demás herramientas. Metamorfosis de la materia que también lo es del lenguaje, en una novela que lo revela en toda su plasticidad y voluptuosidad. Aquí el narrador se acerca a las palabras en su ser de piezas de orfebrería, como igualmente son orfebres los personajes de su historia. Es por eso que en esta novela el problema de la trama no parece tener dificultad

en amalgamar la acción de los personajes con la “fuga” del lenguaje. Ambos participan de la misma transformación.

Esta novela abre perfectamente la siguiente etapa, caracterizada por personajes encerrados en un mismo espacio y por un narrador menos preocupado por la muerte que por un ludismo formal.

Juegan los comensales (1998)

Lo primero que llama la atención de esta novela es su nula división interna, ya que a lo largo de sus cien páginas el narrador jamás detiene el curso de la acción. No hay capítulos ni blancos en la acción visibles. En efecto, la historia ocurre de manera continua y sin interrupciones. El impulso narrativo del autor se mantiene de esta forma constante hasta el punto final de la historia.

Lo que el Gardea construye en esta obra es un espacio cerrado, un comedor, en donde, tras haber comido, los comensales comparten una sobremesa de postres. El narrador crea con esos personajes un intrincado juego de ajedrez cuyas piezas intercambian lugares, adelantan posiciones o mantienen una cifrada comunicación. Ése parece ser el objetivo de la novela, como reza su título: poner a jugar a los personajes.

Lo novela comienza con el hurto cometido por uno de los comensales, Surita, del último panecillo de una bandeja. El huésped del lugar, de nombre Ascencio, se indigna ante tal conducta, y no tanto por la acción misma del robo, sino porque precisamente él ya traía en camino más panecillos para los comensales. En su opinión, era innecesario ese gesto de voracidad e individualismo. El huésped les habla posteriormente de una torre de panecillos lista para ellos, sólo que ésta se encuentra en la alacena. Los comensales no le creen y le responden que los panecillos no son un regalo, sino su obligación, puesto que ellos han pagado por la comida y lo único que tienen que agradecerle es que están en su casa. Ascencio les trae las torres de panecillos a los comensales y éstos ven que no mentía. Les explica que también le molestó el hurto del panecillo porque, en esta ocasión, los comensales no iban a pagar los panecillos, sino que iban a ser un regalo. Después la novela entra en un juego de complicaciones entre los personajes, como por ejemplo cuando hacen monigotes con las servilletas y se entretienen con ello, o cuando con ayuda de una linterna

se trasladan de una habitación a otra. Gardea cierra su novela, inesperadamente, con un final en que asistimos a la muerte de un personaje.

Lo limitado del espacio y el juego al que el autor somete a sus personajes contribuyen en buena medida a lograr un lenguaje intrincado y feliz de recrearse en sus propias formas.

Donde el gimnasta (1999)

El último libro de cuentos de Gardea está formado por 16 relatos.¹⁷ Llama la atención sobre todo su concisión como su condensación, puesto que son relatos de verdad cortos pero completos. Es quizá el libro de cuentos más homogéneo del narrador; la factura de cada uno de ellos muestra una misma voluntad por cerrar o darle salida al asunto de la historia en tan sólo unas pocas páginas. Unido a ello está la llaneza del lenguaje de unos relatos que, sin perderse en esas gardeanas inmersiones al lenguaje, presentan frases concisas y cortadas de una sola pieza.

Fiel a su última etapa, *Donde el gimnasta* apuesta por lo lúdico y abandona vetas que habían estado presentes en los anteriores libros de cuentos, como la muerte y la soledad.

El biombo y los frutos (2001)

Esta novela, típica de la última etapa del autor, llama la atención de nuevo por su fidelidad hacia un lenguaje preñado de imágenes sensoriales. Su elaboración verbal aparece fuertemente sujeta a los sentidos de los personajes, quienes en todo momento olfatean, tantean, observan, escuchan, gustan esencias. Éstos no tienen nombre y tan sólo importan porque son el pretexto del narrador para explorar el minúsculo mundo sensorial.

La novela parte de un hombre que lleva unos relumbrantes y olorosos limones en una cajita a una mujer, que viste un mandil verde con holanes (este detalle es importante para la percepción gardeana). Ella se encuentra en una habitación con un ventanal por el que entran potentes rayos solares. En la misma habitación se halla un biombo, tras el cual la mujer y el hombre se resguardan del sol. El calor en la habitación, aún tras el biombo,

¹⁷ “La carpa”, “El vendedor”, “La carga”, “El cuarto”, “El primer día”, “Las tardes”, “El estuche”, “El mensajero”, “Los fumadores”, “La queja”, “El guía”, “Las fintas”, “Donde el gimnasta”, “No ha regresado”, “Después de la lluvia”, “El ayudante”.

provoca se manifieste que el aroma de la mujer. El hombre empieza a ser presa del magnetismo que ella irradia, aunado a la atención que presta a los holanes de su mandil y a la salecitas que transpira su piel. El biombo parece dañarse ante la potencia de los rayos.

Como si se tratara de una anécdota aparte, la novela continúa con otro episodio en el que dos “enmonados”¹⁸ acuden a inspeccionar el biombo. Lo observan y lo palpan cuidadosamente para lijarlo y darle una mano de pintura verde. La mujer los mira atrás de la ventana, en la habitación, ya que los “enmonados” están con el biombo en el patio. Luego de pintarlo, comienzan a dibujar finos trazos encima de la verde superficie. La mujer adivina la forma de unos limones. Sin embargo, en la novela nunca se dice que los “enmonados” los terminan de pintar.

Es una brevísima historia de cien páginas, pero el autor acumula en ellas una infinidad de sensaciones en las que están implicados los personajes. El hecho de que éstos casi no hablen es muestra de que sus motivaciones para la acción se limita al mundo de los sentidos, en donde no cabe diálogo, sino la mera percepción de sensaciones.

Con esta novela, Gardea resuelve felizmente el problema de la trama, al haberla llevado a un extremo, que es el del lenguaje. Los personajes no aparecen desdibujados, puesto que desde un principio se ubican en el universo minúsculo de las sensaciones, en el cual (y no en otra parte) están implicados sus motivos.

Tropa de sombras (2003)

Esta novela, póstuma, es la última en publicarse y hasta ahora cierra la obra del autor.¹⁹ Contiene elementos peculiares de su última etapa —ambientes cerrados, personajes que se persiguen, manejo peculiar de la trama— con una innovación que no se había visto en su narrativa: el calor como elemento determinante no sólo ha dejado de aparecer en la escena de la novela, sino que en esta ocasión ha sido sustituido por su contrario, el frío. Así, surge este elemento con el que el narrador jugará en su historia. El frío estará en la constante del vaho que exhalan sus personajes, así como en la escarcha fijada sobre los objetos.

¹⁸ De ‘mono’: “8. m. Prenda de vestir de una sola pieza, de tela fuerte, que consta de cuerpo y pantalón, especialmente la utilizada en diversos oficios como traje de faena.” (*DRAE*)

¹⁹ Existe una última novela, *Casa de Anfibia*, que no ha podido publicarse. Asimismo, existe otra novela más, pero inacabada, *Buganvilia*.

La novela habla sobre un grupo de hombres que ahora en la oscuridad y el intenso frío de la madrugada con ayuda de una linterna buscan a un tal Santini, en su casa, donde también está un tal Monasterio. Quieren que éste les muestre algo que en la novela no se explica qué es, pero que parece una cosa que en la tarde anterior Santini les señaló en la ventana del comedor, cuando éstos comían. Quienes rondan la casa de Santini para dar con él son Benavides, Giner, Iriart, Foglio y Antúnez. Giner es el jefe de todos éstos, excepto de Benavides, quien va aparte con el grupo. Él no es adicto de Giner, solamente anda con éste porque le facilitó la linterna y porque le ayudará a abrir la cerradura de la puerta de Santini. En medio de la madrugada, mientras rondan e intentan entrar a casa de Santini, surgen roces entre Benavides, Giner y también Iriart. Un poco porque tanto Giner como Benavides quieren llevar la linterna y porque Giner empieza a sospechar una posible traición de Iriart. Cuando amanece, el grupo de hombres está a punto de entrar en la casa de Santini. Monasterio despierta a Santini para avisarle que esos hombres quieren que los llevé “allá”, a donde les señaló la tarde del comedor. Pero Santini se niega: “no pueden ir”. La novela termina en que Monasterio pone un arma enfrente de Santini, ante la pronta entrada del grupo de hombres.

A pesar de ser una novela de la última etapa, *Tropa de sombras* presenta un conjunto de elementos que caracterizan lo ancho de la narrativa gardeana: la presencia de un grupo de hombres, un crimen que se comete por oscuros motivos, un juego de personajes con linternas y persecuciones, la penetración en el lenguaje, la composición repentina y el peso de lo sensorial. Como notas nuevas están la ambientación del frío, mencionada anteriormente, pero igualmente la movilidad de narradores, pues nunca en el mismo recae la narración de los hechos.

Vista en conjunto la obra de Jesús Gardea, podríamos distinguir en ella etapas, contaminaciones y un desarrollo continuado. Si atendemos únicamente las novelas, tenemos tres etapas bastante claras:

- 1) Novelas de ambiente familiar y de hechura más tradicional: *El sol que estás mirando* y *El tornavoz*.
- 2) Las novelas del ciclo de Placeres: *La canción de las mulas muertas*, *Los músicos y el fuego*, *Sóbol*, *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*.

3) Las novelas de ludismo formal: *El árbol cuando se apague*, *Juegan los comensales*, *El biombo y los frutos* y *Tropa de sombras*.

Hay un par de novelas que no están contempladas en ninguna de estas tres etapas. Éstas son *Soñar la guerra* y *La ventana hundida*. Son casos aparte porque acusan características nuevas en el conjunto de la obra, mismas que no tienen continuidad en otros libros. Por ejemplo, en *Soñar la guerra*, la manera de llevar la historia a través de un continuo narrativo que intercala anécdotas. O en *La ventana hundida*, la labor de reconstrucción de los hechos y el motivo erótico-amoroso en el fondo de la historia.

El poemario, *Canciones para una sola cuerda*, tiene un gran valor dentro de la obra completa. Nos permite advertir ese gusto especial de Gardea por el peso específico de cada palabra y por su peculiar resonancia. Mismo que más que gusto es una verdadera fe y salvamento.

En cuanto a los cuentos, éstos tienen su historia aparte. Algunas veces coincidiendo con los caminos por los que transitan las novelas, la mayoría de las veces ellos mismos tienen su universo propio. Para empezar, porque más que explorar las posibilidades del lenguaje —*la trama de la palabra*—, su búsqueda es para agotar las situaciones y los comportamientos de los personajes. Si echamos una mirada al conjunto de seis títulos podemos advertir que *Los viernes de Lautaro* es la colección más heterogénea, por ser acumulación de las primeras experiencias en el género, y por tener aún rastros de una búsqueda de estilo y tono. Por su parte, *Septiembre y los otros días*, así como los otros dos títulos que siguieron, *De Alba sombría* y *Las luces del mundo*, afianzan el cuento de corte enigmático tan caro a Gardea y lo combinan con otras muestras del género. En tanto que los dos últimos libros poseen un carácter propio. *Difícil de atrapar* muestra cruzamientos con el tipo de situaciones que se dan en las novelas de la última etapa, donde los personajes se vigilan y persiguen; mientras que *Donde el gimnasta* alcanza una condensación muy interesante de las historias, hasta reducirlas a elementos mínimos pero suficientes para plantear y complicar una determinada situación.

Con respecto a las tres etapas de las novelas, se puede agregar que dan cuenta de un desarrollo claro en el autor, quien ha partido de novelas más tradicionales e incluso autobiográficas (*El sol que estás mirando*), para terminar escribiendo obras marcadas por la profundización de una técnica narrativa. De hecho, su novelística podría definirse como la

consecución de esta técnica, la cual está estrechamente definida por la *trama de la palabra* y la “fuga” del lenguaje. Es el problema de la trama que está planteado desde las primeras obras, especialmente las de la segunda etapa. Mismo que, novela a novela, se debate por llevar a la historia del nivel de los personajes al de la palabra. Bajo esta idea, esto no quiere decir necesariamente que las últimas obras estén mejor logradas que las primeras. Encontramos novelas como *Sóbol* o como *La canción de las mulas muertas* de la segunda etapa que —ya sea por el manejo de las situaciones, la motivación de sus personajes— no piden nada a cualquiera otra de la última etapa. Incluso *El tornavoz*, de la primera etapa, con su estilo y bajo su concepción sigue siendo una de las novelas más interesantes y más intensas de la obra completa.

De este modo, más bien hay que ver cada una de las etapas de la novelística de Gardea como desarrollos independientes de un tipo de novela (el que define a cada una de las tres etapas) que, no obstante, gravitaron naturalmente hacia la consecución de un lenguaje en “fuga”.

En suma, el conjunto de la obra habla de un autor que abrió para el arte narrativo más posibilidades de las que tenía que cuando lo tomó entre sus manos.

1. *EL TORNAVOZ*

a) **Tiempos, personajes**

La novela toma su título de un elemento arquitectónico de las iglesias. Se refiere a la concha ubicada encima del púlpito, que sirve para darle amplitud a la voz del predicador. Al final de la obra queda claro el porqué del nombre.

La novela se divide en tres partes y en una serie de apartados comprendidos dentro de ellas.¹ Cada uno de estos apartados son como cuadros de la acción, episodios que van configurando la historia, cada uno con un espacio y un tiempo distinguibles. La línea general de la novela va del nacimiento de Jeremías Paniagua (parte I), con el relato de la vida de Isidro y Cándido Paniagua, padre y tío abuelo de Jeremías, respectivamente, y la infancia de éste (parte II), al regreso de Jeremías a Placeres (parte III). La línea de la acción mantiene esta dirección cronológica, excepto en la primera parte, cuando relata la vida de Cándido Paniagua. Es la única vez que se interrumpe en la novela.

Pero, más allá de la línea de la acción, hay otro elemento que conecta la novela y le da coherencia. Es un oscuro hilo conductor, por medio del que ciertas situaciones de la historia encuentran eco y resonancia en otras ubicadas en otro tiempo y otro lugar, en un espacio narrativo distinto. Este hilo es la aparición de imágenes que irrumpen en ciertos momentos de la historia. La novela está preñada de ellas y su función parece ser la de remitir a otros espacios. A su manera son como resonadores: *tornavoces*.

Baste ahora mostrar el argumento de la novela, con cada uno de sus apartados, para tener una idea general del curso de sus acontecimientos.

En la primera parte de la novela tenemos tres tiempos claramente distinguibles. El que ocupa casi la mayor parte es el que relata la madurez de Isidro Paniagua.² Por otro lado, están los que hablan de los días de Cándido Paniagua (el tío de Isidro) y de Olivia Paniagua (su esposa).³ A pesar de que estas vidas transcurren por igual en Placeres, cada una se ubica en un tiempo distinto, con lo que cambia el espacio narrativo. Cronológicamente, el espacio

¹ Estos apartados no los encabeza ningún número o letra, tan sólo son indicados mediante un espacio en blanco y la ausencia de sangría en la primera línea. Remito a ellos con letras versalitas e indicando la parte a la que pertenecen con números romanos: I, II, III y A, B, C, D, etcétera.

² Los apartados I: A-B, D-F, H-J, L-N.

³ Los apartados I: C, G, K, Q, R, para Cándido, y O-P, para Olivia.

de Cándido es el primero, puesto que la acción ocurre cuando Isidro apenas es un niño. El que sigue sería el de Isidro, cuando su mujer acaba de dar a luz a Jeremías. Por último, estaría el espacio de ésta, meses después de que su marido ha muerto. Sin embargo en la novela, como se mencionó antes, la historia de Cándido interrumpe la línea cronológica de la acción y se va intercalando entre los apartados que relatan las vidas de Isidro y Olivia Paniagua.

La novela comienza con la venida al mundo de Jeremías, años después de que Cándido, el Paniagua mayor, viviera. Este nacimiento parece traer a la memoria de Isidro precisamente el *nombre* de Cándido. Al final de los apartados A y B, Isidro se queda murmurándolo. Por eso el apartado C ya no tiene a Isidro como protagonista, ni se ubica en los días posteriores al nacimiento de Jeremías, sino nos habla de Cándido Paniagua, el tío de Isidro, que vivía con los padres de éste y al que le llevaba comida a su cuarto del patio. El nacimiento de Jeremías conduce al recuerdo de Cándido, haciendo patentes los lazos de Isidro con este último. La primera imagen de la novela nos remite, pues, a otro tiempo: del nacimiento de Jeremías Paniagua, en la madurez de Isidro, a los días de su niñez.

Hay otra imagen en estos dos primeros apartados (A-B) que se presenta como un hecho extraordinario: el sueño de dos días seguidos de Isidro Paniagua.

Tras un salto en el tiempo (en el apartado C), con otros personajes y en otra época del año, se cuenta la relación conflictiva de Cándido Paniagua con su hermano Felipe y su cuñada, especialmente con ésta. Aparece un Isidro niño, convertido en confidente del tío, razón por la cual habrá de recordarlo muchos años después. Cándido vive en un cuarto del patio, a donde había decidido irse a vivir porque ya no aguantaba a su cuñada. Es un hombre interesante. Parece un tipo iluminado: “La paz estaba en su corazón, y desde ahí invadía el aire y la luz del cuarto” (17). Es un hombre santo, cuya santidad se *contagia* por medio de la luz: “Los contagios del tío Paniagua —supo Isidro entonces por su padre— se efectuaban a través de la luz: ni el aire, ni el fuego, ni el agua; ni tampoco la tierra, los impedían” (18). Su espiritualidad se manifiesta por su capacidad para entender el lenguaje del viento. Por momentos, Cándido muestra ese don: “Creyendo que era el viento quien hablaba, Paniagua no hizo caso” (15).

Esta personalidad casi mágica impacta fuertemente a Isidro, que comienza a frecuentarlo. Debido a esas visitas, Cándido le va tomando un especial cariño a su sobrino,

por quien se preocupa y a quien de vez en vez ofrece extraños consejos:

—Es mejor doblar la colcha —le sugirió Paniagua—. Así como la tienes nunca podrás llevártela. Tropezarías. Te extraviarías no viendo por dónde vas.

—Paniagua se había acercado a la cara del sobrino. Isidro lo escuchaba atentamente. Paniagua calló, miró hacia la casa un segundo, y luego continuó:

—Y hay que cuidarse siempre mucho, pero mucho, de irse a perder. Porque después resulta que llegas a casas, a mundos que no son los tuyos (16).

Este cariño lo lleva a defenderlo, como cuando Ilda se enfurece por el mismo asunto de la colcha que le lleva el niño y les grita a ambos:

El aire del domingo tembló con el grito. Paniagua lo oyó. El niño dejó caer la pelota en el suelo y buscó la protección del tío. Delante de la cuñada y de sus brazos como aspas, se iban levantando remolinos de hojas y de polvo. Paniagua vio venir el vendaval, abombó aún más el pecho, y se dispuso a recibirlo (16).

En este apartado de la novela (IC), se hace patente la entrañable relación entre el tío y el sobrino, así como el carácter especial de Cándido. También aparece una imagen que será clave al final del libro: las hojas de los árboles. Apenas ha entrado el otoño y el mundo se ha llenado de hojas y de oros viejos. Las hojas aparecen por aquí y por allá, revoloteando alrededor de los personajes:

Y alrededor de los pies, las hojas muertas, el oro gastado. Un viento ligero, husmeando el suelo, sopló de pronto: algunas hojas fueron lanzadas, como por un escobazo, al interior del cuarto. Otras, más espirituales, más leves, subieron al aire. Paniagua sintió el aleteo y la sombra de estas últimas en su cara y abrió los ojos y se apartó del deleite. La colcha con la que se tapaba tenía ya otro aspecto y color. El vientecillo la había dorado y convertido en una piel de escamas, de hojas. Paniagua se la quitó de encima y la sacudió. Pero las hojas no se desprendieron; además de que las colgantes barbitas, al ser arrastradas por el suelo, habían levantado todavía otras hojas más (15).

Las hojas dejan de ser un mero elemento escenográfico para adquirir una presencia cada vez más notable, tan avasalladora que Cándido comienza a preguntarse:

Lo que yo no me explico todavía, sobrino, es de dónde salen tantas hojas. En este pueblo no hay casi árboles. Y las hojas son grandes, como manos de hombre. Estoy de acuerdo, convengo que sean quizá remotas viajeras. Pero ¿cómo han podido llegar acá intactas, fulgiéndoles aún los oros, los cobres? (17).

Es su presencia persistente y, especialmente, su luminosidad lo que atrapa la curiosidad de Cándido. Como persona misteriosa que sabe de los secretos del mundo se muestra muy sensible a este fenómeno: “Recordaba pasados otoños, pero ninguno así de rico en huellas. Una gran alfombra de oro era cosa nunca vista, de tener en cuenta. Algo estaba cambiando. En lo profundo del rolar de las estaciones y del mundo, bullía una presencia” (18).

Las hojas, que habían seguido el mismo proceso de las pasadas estaciones, ahora lo llevaban más allá y dejaban entrever la presencia de algo. Trastornaban el mundo, el aire, a los hombres: “Hasta el aire, que no se le podía considerar fruto de la tierra, sufría de igual destino. Entraba al cuerpo y ya no evocaba las mismas estancias de siempre. Paniagua respiró hondo. El aire; el aire de los últimos tiempos, hablaba de una rosa nueva” (18). Era una rosa nueva que todavía no aparecía, apenas se insinuaba.

La imagen de las hojas sugiere otras presencias. Las hojas son como las emisoras de otra dimensión que llegan al espacio de Cándido a hablarle de tiempos y lugares distintos. Y esta imagen se hilará con otros episodios de la novela. Más adelante analizaré esa y otras imágenes.

Tras el apartado en que aparece el tío Cándido (IC), la novela vuelve a los días que siguieron al nacimiento de Jeremías y al sueño largo de Isidro. Estamos en la casa donde vive con su mujer, Olivia. Ella, junto con una enfermera llamada Marta —que en la segunda parte del libro tendrá un papel importante—, cuida de Jeremías, mientras Isidro despierta de su sueño. Una tarde lo hace por fin, y por la noche sale con los amigos que han ido a buscarlo (ID) y se reúnen en una vieja bodega donde hay una mesa y varias sillas. Uno de ellos, cuya iniciativa siguen todos, es Omar Vitelo. No se dice qué hacen ahí exactamente, sólo que desean invitar a Isidro a sus reuniones. Cuando Isidro regresa a su casa, Olivia le pregunta qué quieren Vitelo y los otros (IE). Parece no estar de acuerdo con que su marido ande con Vitelo (cuando nació su hijo, Isidro estaba con ellos y no con ella). Isidro le dice que alguna vez platicó con Vitelo de cómo los vivos, entre menos viven, más son buscados por los muertos. Él casi nunca habla de esas cosas ni parece creer en ellas, pero bastó que una vez las hablara con Vitelo para sentir que las sabía y entendía desde hacía mucho tiempo. Aunque estas cosas para Isidro no pasan de ser una ocurrencia, a Vitelo lo han atrapado y por eso lo busca, dice Isidro: para que “le diga cómo vuelven los

muerdos” (28). Nada de lo cual impide que Isidro siga mostrándose incrédulo (IF).

Sigue otro apartado (IG) que habla de los días de Cándido Paniagua. A diferencia del anterior (IC), que se ubicaba a principios del otoño, éste se ambienta en pleno invierno. Cándido está con su sobrino en el cuarto del patio. Éste le acaba de llevar de comer y Cándido, tras haber comido, le cuenta abatido al sobrino un encuentro que tuvo con su hermano el día anterior. Felipe le había ido a decir, instado por Ilda, que tenía que sacrificar su calentador de petróleo porque ya no podían pagarlo. Más que molesto, Cándido se muestra profundamente afligido. Se trata, sí, del calentador, pero también de la fraternidad que siente desbaratarse. Cándido le cuenta al sobrino que, después de que Felipe se fue, buscó un espejito que guardaba consigo para ver su rostro.

La novela regresa otra vez a los tiempos de la madurez de Isidro. La amistad con Vitelo se ha afianzado. Se reúnen cada viernes al anochecer con otros dos sujetos. Isidro está acostado en su cama, parece que no puede dormir. Su mujer se despierta y le reprocha que lleva tiempo abstraído y que se la pasa hablando de Cándido (IH). Al otro día, Vitelo sorprende a los Paniagua con una visita. Quiere ir a hablar con Isidro, a quien el insomnio lo está afectando (II). Van a charlar a la plaza, donde el sol aplaca un poco el insomnio de Isidro. Vitelo le avisa que ya no harán más reuniones y que, años atrás, conoció a su tío a través de una foto vieja. Isidro se sorprende y vuelve a sentir el malestar del insomnio (I).

En el siguiente apartado (IK) se retoma el hilo de los días de Cándido Paniagua. Habla sobre lo que vio en el espejito después de que Felipe salió del cuarto. No encontró su rostro. Lo que vio fue una visión mágica. El espejo se fue llenando de resplandores de fuego que parecían desbordarlo. Cándido se sumergió en la visión, que no le permitía ver su rostro: sólo veía brasas y unas torres, y unas palomas que se posaban en ellas. Reconoció las torres de Capuchinas, una iglesia que hacía muchos años había visitado con Felipe. A partir de ese recuerdo, Cándido le habla a su sobrino de los días en que vivía con sus padres y con su hermano, y cómo un día decidió dejarlos para siempre. También le habla de sus visitas a Capuchinas, a la que tenía por su verdadera casa. En el espacio de esa iglesia, había encontrado una morada que lo colmaba de felicidad y paz, y una nueva familia de santos, vírgenes y seres angelicales. Lo que Cándido revela a su sobrino parece ser una auténtica conversión espiritual.

Tras la revelación, la novela vuelve por última vez al espacio del Isidro maduro,

para seguir contando qué pasó después de que Vitelo le dijera a Isidro que había conocido a su tío a través de una foto. La luz de septiembre que aplacaba el insomnio de Isidro sigue acompañando a los amigos, quienes se encantan de su “bendición”, hasta que, al atardecer, regresan a sus casas (IL). Isidro mira a su hijo dormido y siente una profunda pena por él. No deja de ser una pobre almita botada en el mundo. Lloro (IM). Por la noche habla con su mujer, quiere contarle lo de Vitelo. Ella se muestra renuente, le parecen mentiras las de ese hombre. Isidro saca la foto del tío y se la enseña a Olivia para desentrañarla juntos. Cuando se van a dormir, Olivia se da cuenta de que Isidro ha perdido la vista; por eso había querido mirar la fotografía con ella. Isidro no tiene con qué pagarle lo que hizo por él esa noche, y le revela toda esa historia del tío Cándido:

Pero lo que yo quiero decirte es otra cosa, Olivia: a mí ya se me había olvidado el tío Cándido, cómo era. Yo tenía algo más de diez años cuando él murió, y su imagen en mi memoria no pudo resistir, sin borrarse, estos últimos treinta años de mi vida. Y un día él volvió. Pero comprendió que estaba como muerto en mí, como ido para siempre. Y entonces, Olivia, fue cuando empecé a hablarte de él a todas horas... (60)

El tío había vuelto a “tocar” en el alma de Isidro, pero estaba borrado. Era lo que no lo dejaba dormir por las noches y lo abstraía en quién sabe qué pensamientos ciegos (IN).

Aquí terminan los días de Isidro Paniagua. En el siguiente apartado (IO) se cuenta que falleció al comenzar el otoño. Y entonces se abre el tiempo de Olivia, que esperó a los amigos de la bodega en el entierro, pero no acudieron. En realidad, esperaba a Vitelo. Lo esperó todo lo que quedaba del otoño, el invierno completo, hasta que, en la primavera, por medio de un conocido, pudo enviarle un recado diciéndole que lo esperaba para tratar un asunto que Isidro había dejado pendiente a la hora de morir. Omar Vitelo acude, por fin, una mañana de mayo (IP). Olivia sólo quería decirle lo que pensaba sobre la muerte de su marido: que la fotografía del tío Cándido, que él le había dado, era lo que lo había matado.

La primera parte de la novela acaba con Cándido recibiendo la visita de sus amigos —los ángeles, santos, vírgenes o espíritus— de Capuchinas (IQ). Percibe su presencia por el ruido de sus sandalias, por cómo iluminan con lilas su cuarto y por sus murmullos. También lo visita su hermano, Felipe, que se sorprende de verlo tan mejorado tras el invierno. Ya no acaba mal con él. Las lilas que llevan sus amigos no las alcanza a oler sino después de un tiempo. Sus sentidos estaban embotados. Le dicen que otros que se quedaron

en Capuchinas creen que él va a volver y que están preparándose para recibirlo.

En el penúltimo apartado de la primera parte (IR), en la tarde de un día de abril, Cándido les cuenta a sus amigos de las lilas, los ángeles y santos que han ido a verlo, que él visita Capuchinas. Llega a su placita, pero el lugar está solo, sin palomas, y en la iglesia están vacías las hornacinas. Encuentra al sacristán en la entrada, don Benjamín, pero como tiene que hacer, no puede acompañarlo y se queda sentado en una banca en el interior de la iglesia. Desilusionado, piensa irse cuando suenan las campanas, pero, en vez de levantarse, mira entrar el sol por las ventanas. La imagen iluminada del retablo lo arranca de su lugar y lo suspende por un momento, para después devolverlo a la contemplación de todos los seres del retablo. Reconoce al resto de los ángeles y santos de Capuchinas. Sobreviene el silencio y, después, la música del coro y del órgano. Cándido queda encantado.

En el último apartado (IS), brevísimo, cuando Cándido termina su relato, ve que sus amigos se han ido del cuarto; están afuera, encaminándose al regreso. Cándido los llama, pero ellos le dicen que lo esperaran en Capuchinas.

Así termina la primera parte de la novela, con la historia del tío Cándido y de la infancia y madurez de Isidro. Su hijo será el protagonista de la segunda parte, que comienza con la imagen del niño Jeremías Paniagua encaramado en un árbol (IIA). Espera a su amigo Colombino Varandas, con quien ha quedado de acuerdo en verse para ir con “la señora”. Ésta resulta ser Marta Licon, la enfermera que ayuda a Olivia en el parto y va a avisarle a Isidro a la bodega. El siguiente apartado (IIB) cuenta, alternando dos tiempos, la llegada de Marta a Placeres —donde percibe de inmediato la enorme soledad del lugar— y el comienzo de su estancia en el pueblo. Colombino conoce a Marta desde entonces, porque, a su llegada, le ayuda a cargar su equipaje. Por eso es él quien lleva a Jeremías a conocerla (IIC), luego de que ella se lo pide. En la casa de Marta, Jeremías muestra un poder sobrenatural cuando hace cesar el canto de las chicharras. De regreso (IID), Colombino le pregunta a Jeremías cómo fue que calló a las chicharras y quién le enseñó hacer aquello. Jeremías no sabe qué responder. Marta se queda pensativa hasta el anochecer (IIE) y no puede conciliar el sueño hasta la madrugada. Recuerda a los otros Paniaguas: a Isidro, a Felipe, a un tal Cándido. Siente la necesidad de ir a ver a Omar Vitelo y de hablarle de Jeremías.

Al otro día, en la mañana (IIF), Marta se arregla para visitar a Vitelo, poniéndose un

vestido de girasoles. Recuerda las veces en que se lo encontraba en la calle, caminando bajo el sol, como si nada, pintado para los demás hombres pero no para una mujer como ella, como él mismo decía. Vitelo gustaba de hacerle cumplidos, pero la cosa no pasó de los halagos, a pesar de que Marta lo hubiera aceptado. También recordaba que en la bodega de Vitelo se hacían sesiones espiritistas alentadas por éste, y que, cuando Isidro participaba en ellas, se le soltaba la lengua y le daba por hablar de la muerte, los muertos y la vida.

Cuando Marta llega con Vitelo (IIG) encuentra a un hombre abatido por la soledad y por los años, al punto de que es incapaz de percibir el delicioso aroma de Marta y hacerle los cumplidos de antes. Hablan de la viuda de Paniagua, con quien Marta concuerda en que lo de Vitelo e Isidro eran puras chifladuras. Recuerdan que, para Olivia, Vitelo había sido el culpable de que su marido se perdiera, pero él dice que no vino a Placeres a perder a Isidro, sino a salvarlo. Marta dice haber oído de Cándido Paniagua, porque donde ella vivía pasaban gentes que lo conocían (probablemente sus amigos de Capuchinas, los viajeros de las lilas). Vitelo queda estupefacto. Esto comprueba su idea de que el mundo es una caja de resonancia —un *tornavoz*—y que hay contaminaciones entre los vivos y los muertos. Marta se muestra escéptica, pero Vitelo le pregunta para qué había ido a verlo sino para hablarle de Jeremías y las chicharras. Son los muertos que quieren vivir, dice Vitelo. Pero Marta no le cree.

De regreso, Marta se encuentra a Colombino y a Jeremías, a quienes invita a su casa (IIH). Cuando va a su cuarto a cambiarse de ropa mira sus pechos y piensa en el infortunio de Omar Vitelo y en el perfume que desperdició al untarlo en sus pezones. Entonces ocurre algo extraño. Aparecen dos mujeres de la nada en el patio. Huelen el aire y dicen: “Como de ánimas es este olor. Alguien se murió con hartas lilas en el corazón. No será de Placeres” (110). Después huyen al llano. Marta sigue pensando en los cumplidos que ese día calló Vitelo. Piensa también en la mirada de Jeremías cuando la tarde de las chicharras, igual a la de su padre, que ella conoció. Sale de la habitación y les muestra a los niños unas macetas para que las rompan. Se sienta a mirar en la calle unos arbolitos mudos que le recuerdan a Vitelo y un coro de iglesia abandonado.

En el siguiente apartado (III), la novela abandona los acontecimientos que se venían relatando y cuenta, a lo largo de un monólogo, los años que Cándido Paniagua pasó en Capuchinas. Quien habla es uno de los amigos de Capuchinas, y parece ser una de las tantas

memorias que quedaron de su paso en el lugar donde vivía Marta Liconá. En el siguiente apartado (III) vemos que se trata de un recuerdo de la misma Marta, que rememora mientras los muchachos quiebran las macetas. Ellos la sacan de su ensimismamiento para avisarle que ya han terminado de romperlas todas. Hablan un rato de ellas, de por qué los niños habían esperado a Marta donde Vitelo y de Olivia Paniagua, quien tras la muerte de su marido ya no fue amiga de nadie.

Tres días después (IIK), los niños regresan a la casa de Marta Liconá, pero no la encuentran. Parece ser que se ha ido de Placeres, dejando tan sólo en el aire de la casa el perfume que usó en su visita a Omar Vitelo. Colombino y Jeremías se entristecen. Días después (IIL) encontramos a Colombino sentado en la silla que ocupó Marta cuando visitó a Vitelo. Éste también sigue sentado en el mismo sitio. Colombino le pregunta si sabe que Marta se ha ido de Placeres, pero a Vitelo no le importa nada Marta Liconá, como tampoco entiende por qué vino a buscarlo tan arreglada. El hombre está más abatido que antes. Le confiesa a Colombino que lo que le había dicho a Marta durante la visita, era que había venido a Placeres a salvar a Isidro, y que hasta ahora comprendía que era inútil: “En el mundo nadie podía salvar a nadie. Y Marta Liconá también estaba condenada” (120).

Al otro día (IIM), Colombino descubre una hoja brillante cuando va a casa de Jeremías. Queda fascinado por ella. Rezuma un olor muy particular, que no logra identificar. Tras descansar un momento en la plaza, llega adonde Jeremías permanece encaramado en un árbol. Éste lo previene de Olivia Paniagua, que a cualquier oportunidad busca atraparlo para llevarlo a la policía. Olivia teme que a Jeremías le pase lo mismo que a Isidro, y que Colombino lo pierda como Vitelo perdió a su marido. Se van caminando a la plaza, donde Jeremías le confiesa a Colombino que escucha voces en el árbol al que se trepa y que las voces le repiten una sola palabra: *tornavoz*. Los niños no saben qué significa esa palabra, por lo que acuden a alguien del pueblo, Crisóstomo, conocido por poseer libros. Pero éste tampoco sabe qué puede significar *tornavoz*, ni encuentra en los libros respuesta. Al final piensan que podrían preguntárselo a Olivia o a Vitelo, pero ella diría que era un disparate de Colombino y el otro estaría muy abatido como para poderles responder. Se separan, no sin que antes Colombino le diga a Jeremías que piensa atravesar el zaguán de su casa caminando por la viga, esa misma tarde a las seis.

No a las seis sino a las siete de la tarde (IIN), Colombino está parado en un extremo

del dintel del zaguán, presto a realizar su acrobacia. Los gritos de Olivia Paniagua para que se baje no los hacen desistir de su empresa. Colombino camina despacio, rodeado de las miradas de la calle que admiran su acto circense, pero en un punto cae precipitado y su cuerpo queda tirado “como una hoja”.

Con este episodio termina la segunda parte de la novela que corresponde a la infancia de Jeremías Paniagua. En la tercera y última parte, mucho más breve, aparecerá en su edad adulta, cuando vuelva a Placeres, años después. El lugar ahora es muy distinto. El pueblo está como abandonado, atravesado por fuertes tolvaneras, en el mes de febrero.

Jeremías camina entre la tolvanera, que no le deja reconocer Placeres (IIIA). Así que vuelve su mirada al pasado y recuerda a Marta Licon, y a Colombino Varanda y a Olivia. Por alguien sabe que Omar Vitelo aún vive, así que cruza el llanito para buscarlo. Cuando llega con Vitelo (IIIB), encuentra a un hombre vuelto un fruto seco, con un montón de años de abatimiento encima. Afuera la tolvanera continúa; es como un mar revuelto de tierra. Al fin el viento se apacigua, pero mientras Jeremías deja de escucharlo Vitelo aún escucha el mínimo revuelo que trae. El cielo, que se ha limpiado ya de tierra, deja resplandecer un sol tibio de febrero que baña a los personajes. Está a punto de atardecer. Hablan de Olivia, de Isidro y de la muerte de éste: “Isidro murió de muerte, Jeremías” (143). Jeremías le dice a Vitelo que volverá mañana para que le explique aquello de morir de muerte. A lo que éste le responde que está bien, pero que le diga por qué le dio por volver a Placeres. Jeremías pronuncia un nombre: Cándido Paniagua. Por él, Jeremías ha vuelto. Vitelo pregunta si vive aún. Y sí: vive en las voces que escucha Jeremías y que le piden un *tornavoz* para que esas voces resuenen. En el último apartado de la novela (IIIC), Jeremías Paniagua se revuelve en su cama, tratando de dormir en la misma habitación donde nació, mientras el viento entra por las jambas y azota las ramas de un álamo. El viento no deja dormir al hombre.

b) Lengua y estilo

En *El tornavoz*, Jesús Gardea emplea un lenguaje que, como en los primeros libros de su producción, tiende hacia la llaneza y la concisión. Sus frases fluyen y se suceden en un orden muy continuado. No aparecen fragmentadas por una sintaxis violenta que doblegue

su curso, como ocurre el tratamiento verbal de otros libros suyos.⁴ En *El tornavoz*, Gardea utiliza un tipo de oración eficaz, certera en describir lo narrado, que abre y cierra su periodo sin demora y que parece estar cortada de una sola pieza. Pero ello no bastaría para describir la singularidad del lenguaje de esta novela, puesto que faltaría mencionar otro elemento que permite que el lenguaje respire y parezca vivo. Me refiero a la *oralidad* de *El tornavoz*, que más que movernos a hablar de un “lenguaje”, nos mueve a hablar de una *lengua* o un *habla*.

Ante todo, esa *lengua* se singulariza por su carácter oral, distinto a la norma “cultura” o metropolitana, estandarizada lingüísticamente. La oralidad hace sonar distinto al idioma y le da un matiz muy especial. Jorge Luis Borges, en *El idioma de los argentinos*, señalaba el “matiz” o el *tono* del español hablado por los argentinos: “Un matiz de diferenciación sí hay: matiz que es lo bastante discreto para no entorpecer la circulación total del idioma y lo bastante nítido para que en él oigamos la patria” (Borges: 25). Hay mucho de esta apreciación de Borges que nos sirve para entender la diferenciada y peculiar lengua de Gardea. Borges en su ensayo se refiere al habla argentina, y precisamente, al habla argentina que apenas se insinúa en la norma de la lengua escrita, el aún no del todo escrito idioma argentino. Aquí lo importante es que más que tratarse de un habla en específico, el texto de Borges es muy acertado en señalar qué es aquello distinguible en un habla y cómo se manifiesta en la escritura: “El *tono* de su escritura fue el de su voz; su boca [del escritor] no fue la contradicción de su mano” (Borges 24).⁵ Lo fundamental es el *tono* que la escritura toma de la voz. Borges es muy explícito en resaltar este rasgo audible del lenguaje, este *tono*, que le da su matiz: “El no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad” (Borges: 23). Pero este *tono*, que viene a dotar de un “matiz” al idioma, Borges lo asocia mucho con un uso personal e íntimo que se hace de éste. Justo este uso es el que le da *tono*: “Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su connotación” (Borges: 25-26). Me parece que mucho del lenguaje de Gardea va en este sentido. De hecho, el “matiz” del que habla Borges no es

⁴ Voluntad del lenguaje que el autor ya aventuraba en una novela como *La canción de las mulas muertas*, y que se manifiesta con toda su fuerza desde *Los músicos y el fuego* hasta las novelas que siguen a *El árbol cuando se apague*.

⁵ Sobre estos aspectos, véase el trabajo de Enrique Flores titulado “Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen”.

muy distinto al “tono” al que se refería Gardea en la anécdota del benzetacil.⁶ La oralidad implícita de *El tornavoz* permite que estos matices diferenciadores puedan ser apreciados.

Se mencionaba antes que, por esos mismos matices, este lenguaje se distingue de una norma culta o metropolitana, norma que priva en buena parte de la literatura mexicana, conformada secularmente desde el centro del país. Es por ello que, para muchos críticos, Gardea pueda aproximarse a la calidad poética y oral de la obra y la lengua de Juan Rulfo.

Gardea emplea, en efecto, un lenguaje reconocible, que llega a sonar familiar, propio, doméstico. Esta familiaridad queda patente en la relación viva que gracias a la palabra mantienen los personajes y el narrador con el mundo que habitan o recrean. Su enunciación es cercana, personal, entrañable. El lenguaje de Gardea nos descubre así un mundo a la vez recóndito y doméstico, alejado de las convenciones de la norma literaria y que pocas novelas mexicanas habían revelado como tal.

El mundo que el autor nos revela por medio del lenguaje es el de un habla rural, la de un pueblo del norte de México, llamado Placeres: la Ciudad Delicias de su infancia, que Gardea refunda “espiritualmente” en su madurez, no con el fin de idealizarlo sino para exorcizarlo.⁷ Placeres es un espacio rural que escapa de la lengua de la metrópoli. Algo como eso que Ángel Rama llamó una “región macerada aisladamente”:

Las peculiaridades de la conquista y colonización de América Latina son el origen de la multiplicidad de regiones que se desarrollaron lentamente con escasos vínculos con los centros virreinales, registrando marcadas tendencias separatistas o al menos aislacionistas que les permitieron elaborar patrones culturales propios, frecuentemente muy arcaicos, a menudo producto de originales sincretismos, los cuales sirvieron de asiento a fuertes tendencias localistas (94).

La afirmación de Rama es útil para explicar el significado de la aparición de un lenguaje como el de Gardea no sólo en el contexto de la narrativa mexicana, sino en el de la narrativa de América Latina. Rama pone mucha atención en lo que llama “narradores de la transculturación”: narradores que se identifican, más que por una adscripción nacional, por haberse criado en esas regiones y haber recreado maravillosamente su lengua y su mundo: “João Guimarães es indesarraigable de su Minas Gerais, como también lo es García

⁶ Véase el primer capítulo de esta tesis: “Marimba es el cuento”.

⁷ Sus novelas posteriores dejan claro que, en el imaginario de Gardea, Placeres está muy lejos de ser un paraíso perdido.

Márquez del área costeña colombiana o Juan Rulfo de Jalisco” (Rama: 95-96).

Estos autores han podido construir obras originalísimas sobre un componente irreductible, “que pertenece a los orígenes étnicos, *a la lengua*, a las tradiciones, a las circunstancias siempre propias y originarias de su desenvolvimiento” (Rama: 97). En el terreno de la lengua, es interesante señalar que, para los narradores de la *transculturación*, “el léxico, la prosodia y la morfosintaxis de la *lengua regional* apareció como el campo predilecto para prolongar los conceptos de originalidad y representatividad” de la literatura moderna (Rama: 42).

Se trata de narradores que trabajan una lengua regional y que, por lo mismo, están fuera de toda norma metropolitana o culta. Por eso, Gardea es uno de esos narradores de la *transculturación*, dada la lengua y el mundo de la lengua con los que crea su novela. Una lengua y un mundo independientes e indiferentes a lo que Rama llama la “ciudad letrada”:

Que fue la que, con confiscatorio exclusivismo, se apropió del ejercicio de la literatura e impuso las normas que la definían y, por lo tanto, fijó quiénes podían practicarla [...]. Es la ciudad letrada la que conserva férreamente la conducción intelectual y artística, la que instrumenta el sistema educativo, la que establece el Parnaso de acuerdo a sus valores culturales (Rama: 65).

De manera que el narrador y los personajes de *El tornavoz*, fuera de las murallas de la “ciudad letrada”, viven un universo rural y hablan una lengua que da cuenta de él. La oralidad, a través de una escritura que la ficcionaliza, se erige como único receptáculo legítimo de la memoria y la interacción de estos seres.

La lengua rural de *El tornavoz* tiene entre sus mayores virtudes el estar fuertemente impregnada por un *tono* y un calor propio de las gentes de campo. A través de sus palabras, penetramos su mundo, que aparece tan cercano, tan familiar para nosotros, los lectores, como para sus personajes. Es el mundo que el autor decía *echar fuera de las palabras*.

Gardea tenía ideas muy profundas en cuanto a ese desentrañar los universos de la palabra. Así, pensaba que en ella se cifran los mundos que encierra una obra.⁸ En el caso de *El tornavoz*, se trataría de ciertos mundos rurales. El hallazgo de esos mundos se desprende de la autenticidad de un lenguaje y un habla. Es lo que Gardea reconocía como el verdadero *tono* de una palabra. Su lenguaje resulta tan especial precisamente porque encierra un *tono*

⁸ Véase, de nuevo, el primer capítulo de esta tesis: “Marimba es el cuento”.

que refleja, a su vez, un mundo detrás suyo, en este caso, el mundo de Placeres.

Cuando nos referimos a la *ruralidad* del mundo de Placeres, hablamos de cómo el campo y la tierra impregnan el lenguaje de la novela. Uno de los personajes, Cándido Paniagua, habla del viento y de los árboles con un conocimiento del campo que hace resonar algo familiar en sus palabras: “Pensó en el viento de las cuatro. —No te preocupes—tranquilizó a Isidro—. Mejor piensa en tus zapatos; ponlos al viento de esta tarde para que te los limpie” (17). Los zapatos del sobrino están llenos de hojas secas y Cándido le dice que espere al viento de las cuatro para que se los limpie. El conocimiento de los vientos y sus horas es algo que solamente alguien que ha vivido mucho tiempo en el campo puede saber. Para una persona ajena a este entorno, las palabras de Cándido podrían parecer un tanto imaginativas; sin embargo, la naturalidad con la que las dice nos sugiere que es algo de lo más natural para un hombre que ha desarrollado una percepción especial en el campo.

Otro caso en donde se manifiesta este conocimiento de las cosas del campo y que impregna el lenguaje de los personajes, es cuando Cándido le reprocha a su sobrino no conocer los pinabetes:

—Sí señor: pinabetes.

Paniagua meneó la cabeza como cuando se hallaba recostado, se metió las manos a los bolsillos del pantalón:

—Cómo te hurta la estampa del mundo tu gente, sobrino —dijo, permeada la voz por sincera pesadumbre—. El pinabete, no conoce las hojas. Pero Ilda ... Y tu padre, la indiferencia en persona (19).

En un ambiente rural no conocer las particularidades de un árbol es algo que no puede pasar desapercibido. Eso es lo que vemos en este pasaje. Aparte de que, como dice el personaje, la cuestión no está en identificar las particularidades de un árbol, sino en cómo sin eso el hombre no tiene “estampa del mundo”, entendiendo esto como toda una visión cerrada y coherente, con una connotación especial para esta última palabra.⁹

Estamos, pues, ante un lenguaje auténtico, enraizado en el conocimiento de la tierra, puramente vivencial, de los personajes. Recordemos lo que decía Gardea: “Por eso no hay

⁹ Las referencias al “mundo” recuperadas del habla popular son significativas: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan?”, se pregunta el narrador de Pedro Páramo. “Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber”. “Y estuve a punto de cambiar tu mundo, / de cambiar tu mundo por el mundo mío”, cantaba José Alfredo Jiménez en “Las ciudades”.

que hablar de lo que no se sabe” (Ramos, 1993c: 63). El lenguaje de los personajes y el del narrador están llenos de un conocimiento vivo, de un verdadero saber: “Sabiduría, sí, en el sentido original de la palabra. Sabiduría viene de sabor. De paladar. La inteligencia tiene un paladar también, una manera de saborear las cosas” (Ramos, 1993c: 63). Esto es lo que le da autenticidad a su lenguaje. Cada palabra que profieren los personajes, o el mismo narrador, proviene de un conocimiento vivo de su entorno. De ahí su congruencia con el mundo del campo y la “provincia”, de su innegable autenticidad, aunque no se trate de un lenguaje folclórico. Es el *tono*, por ejemplo, de la palabra *benzetacil*, dicha por la mujer de la farmacia.

Ahora bien, este mundo rural que nos revela el lenguaje tiene una peculiaridad que no está de más pasar por alto. Hay en lo rural y en sus registros orales de comunicación una visión imaginativa del mundo. Precisamente porque el campo es un espacio más sensible a la captación de los elementos del entorno natural, en el mundo rural creado y recreado por la lengua se manifiestan con más fuerza. Es aquí donde la captación del sol, el viento y el paso de las estaciones —que se suceden a lo largo de todo *El tornavoz*— adquiere un sentido especial y llega a adquirir una presencia muy poderosa.

Pero no sólo esos elementos del entorno natural aparecen más fuertes, sino que también se insinúan otros elementos sobrenaturales. Así, muchos pasajes de *El tornavoz* son atravesados por lo milagroso. El lenguaje lo manifiesta a través de una expresión poética y de una finísima percepción que toca el decir de los personajes:

Fue entonces que escuchó, por la boca entreabierta, el viento retirándose hacia las oscuridades de Paniagua. Se asustó. El tío era, de pronto, un hombre sin fondo, sin medida [...].

—Más de un viento —continuó Paniagua— no es posible en el pecho, sobrino; uno se ha ido ya, sí, pero sólo para que otro venga, suba desde el corazón. Porque allí viven todos. Y están apretados de semillas (32).

Aquí es paradójica la naturalidad y la familiaridad con que lo sobrenatural es plasmado en voz de los personajes. Sin embargo, no resulta necesariamente así si apelamos a la visión imaginativa enraizada en toda cultura oral.

Esto es lo que caracteriza y dota de enorme belleza al lenguaje de *El tornavoz*. Unida a la percepción de la naturaleza, encontramos la de un más allá —un verdadero misticismo—, así como una expresión muy intensa de los estados de ánimo de los

personajes, natural y, al mismo tiempo, extremadamente sensible: “Cándido Paniagua se dio la vuelta en la cama y se acostó del lado del corazón” (49). El lenguaje empata con el decir corriente expresiones que van más allá de cosas y hechos, para alcanzar una dimensión distinta, una expresión *poética*, en cuyo interior la visión seráfica será reconocible: “Nuestra casa es el ombligo del silencio en la ciudad. El alma, allí, recobra el uso sano de sus orejas” (113).

2. LAS IMÁGENES DE LO INVISIBLE

En el capítulo anterior, al presentar el argumento de *El tornavoz*, se habló de un elemento que aparece desperdigado en distintos lugares de la novela. Es la presencia de imágenes que conectan espacios y personajes, como un oscuro hilo conductor que, aparte del argumento, brinda coherencia y cohesión a la historia. Estas imágenes hacen las veces de resonadores, *tornavoces*, que dan cuenta de otros espacios y de otras vidas.

Estas imágenes dotan de una dimensión espiritual a la realidad de la novela, con sus personajes —los Paniagua, Omar Vitelo, Marta Licon, entre otros— y su espacio geográfico y temporal, la realidad de Placeres. Ellas buscan dar cuenta de una visión salvífica que trasciende la transitoriedad de la vida de los personajes.

La irrupción de esas imágenes valida una concepción de mundo, en la que aparecen, no como hechos ajenos, sino integrantes de ese mundo. Se trata de una concepción barroca presente desde el título mismo de la novela hasta la afición de Cándido por la iglesia de Capuchinas. Mediante las imágenes, la novela participa de una concepción barroca abierta al “más allá” como dimensión que escapa a los avatares de lo humano.

En las siguientes páginas me propongo explicar las *imágenes* bajo esa concepción barroca, así como abundar en ésta y explicar la novela a partir de su impronta.

a) Imagen y barroco

La marca del barroco es claramente palpable en la novela, como ya lo mencionamos a propósito de su título y de la fascinación de Cándido Paniagua por Capuchinas. Es la misma fascinación del autor por el barroco. Recordemos sus años de formación, con las largas caminatas por el bosque, los días grises de la pensión, las primeras lecturas en el interior de una iglesia siempre fresca y silenciosa, y ahí, el descubrimiento de su arte, el barroco colonial. Esa fascinación por el barroco saldrá a flote, sobre todo, en esta novela, aunque se mantendrá y adquirirá rasgos más sobresalientes en las últimas obras.

Así, habría que hablar de un barroco de Gardea. Pero de un barroco de ninguna manera académico, sino vital. Una visión del barroco que no es la del historiador o del

estudioso, sino la de alguien inmerso en esa visión y que se alimenta de ella para vivir.¹ En el caso de Gardea, se trata de un vivir el barroco como una experiencia religiosa y estética a la vez, experiencia que trasmite *El tornavoz*, novela en la que parece recrearse un mundo barroco atravesado por imágenes que surgen de súbito, con el mismo deslumbramiento con que ángeles y querubines atraviesan un retablo; imágenes que se aparecen como una visión salvífica, una intuición. El Placeres de *El tornavoz* contiene al barroco con sus ánimas, sus misterios, sus símbolos de fe, las huellas de su camino hacia una salvación imposible. En una palabra, con sus imágenes.

Antes de tocar algunas de las imágenes más deslumbrantes de la novela, quisiera fijar algunas consideraciones. Para ello me sirvo de dos textos fundamentales para entender el barroco de Gardea como experiencia religiosa y estética, si bien ambas conforman un todo. Me refiero, por un lado, a la *Introducción del símbolo de la fe*, de fray Luis de Granada, y por el otro, a un estudio de Justino Fernández, “El Retablo de los Reyes”.² Confío que estos textos nos acerquen a su visión barroca, nos adentren en su mundo.

Introducción del símbolo de la fe es un tratado teológico de Luis de Granada, fraile dominico del siglo XVI reputado en los oficios de la oratoria. La teología de la orden a la que pertenecía Granada representaba a la tradición de una filosofía racional, nutrida en la herencia aristotélica y en la escolástica de Santo Tomás. La formación teológica de la orden era de las más severas: “la índole y rigor de sus estudios teológicos conducía al empleo prácticamente exclusivo del latín en todas sus cátedras y escritos, a diferencia de los agustinos, carmelitas y franciscanos, que abrazaban abiertamente la causa del romance” (Alborg: 880). Sin embargo, fray Luis de Granada era, como dice Alborg, un heterodoxo: “El padre Granada no representaba ni doctrinal ni literariamente la tradición racionalista y escolástica de su orden. El influjo de las doctrinas platónicas y agustinianas es manifiesto en todos sus escritos, así como el recibido de León Hebreo” (881). En vez de la figura del eclesiástico ortodoxo, su figura se nos pinta como la de un hombre “de ingenua bondad, confiado y presto a todos los entusiasmos, imaginativo y sensible; predominaba en él todo lo sentimental y afectivo sobre lo puramente intelectual” (881).

¹ Sobre la obra de Calderón de la Barca, Gardea decía que su lectura le renovaba la visión y le proporcionaba fuerza (Orozco: 88). Más detalles al respecto en el primer capítulo de este trabajo, “Marimba es el cuento”.

² La elección del primero obedece a la familiaridad de Gardea con el libro de Granada; la del segundo, a que en alguna ocasión impartió un curso sobre el Retablo de los Reyes. Véase “Marimba es el cuento”.

Pareciera que fray Luis se había equivocado de orden: “es el suyo, realmente, como hacen notar todos sus exégetas, un espíritu franciscano que no correspondía al carácter seco y razonador de los dominicos” (881). Lamentablemente para Granada, este franciscanismo le acarreó dificultades con sus hermanos de orden, a quienes irritaban “el sentido popular, la índole práctica y la intención divulgadora de sus libros, unidos al empleo de la lengua vulgar” (881). Melchor Cano, compañero de orden, encontraba gravemente reprehensible la actitud de Granada de “enseñar al pueblo lo que a pocos dél conviene” (881), y es que el fraile estaba convencido de la vocación universal a la santidad, una posición erasmista.

En cuanto a la adopción de la lengua vulgar, es uno de los aspectos más interesantes para nosotros. Se le estimaba por uno de los mayores oradores de su tiempo, y uno de los más elocuentes en lengua romance. Según Alborg, “el estilo de su prosa revela en todo momento sus grandes dotes de orador; Granada lo era por gracia natural, y hasta feliz improvisador, y esta fibra oratoria la lleva a sus páginas escritas” (881). Su lenguaje revela la “belleza y seducción de su estilo”, su “pasión sentimental”, su “sentir poético”:

Es la suya una elocuencia abundante, de entonación y armonía ciceronianas, florida, llena de movimiento, de color y de descripciones realistas, pero a la vez precisa y matizada con delicado sentido poético. Su formación tomista — indudable también— se echa de ver en el rigor de las definiciones, la ordenada disposición de los argumentos, las escrupulosas divisiones y subdivisiones del discurso; pero su espíritu franciscano traspasa todo el conjunto ideológico con ardorosa pasión sentimental que arrastra el ánimo del lector —como a sus oyentes desde el púlpito— con mayor fuerza de lo que la verdad pueda persuadir al entendimiento. Con ser profunda y rigurosa su exposición, Granada —artista imaginativo y brillante— debe más su fama y su importancia a la belleza y seducción de su estilo (881-882).

En su prosa, el lenguaje en posesión de esa religiosidad experimenta un sentido de comunión y santidad. No de un saber, sino de una experiencia transmitida por el lenguaje:

En ningún otro aspecto se revela tanto la fogosa y a la vez delicada belleza de su palabra y su abrasada religiosidad franciscana como en sus descripciones — numerosísimas— de la naturaleza, así en sus maravillas estelares como en la vida minúscula de las flores del campo, o de los animales, o de cualesquiera bellezas del mundo físico (882).

En estas descripciones, se revelan un sentido religioso y una estampa del mundo. Cada una de ellas aparece como una imagen que llena de admiración y que, por lo mismo,

sugiere al hombre realidades más cercanas a lo divino. La visión cosmológica de este tratado contribuye, así, a una comprensión profunda de la imagen. Por eso es necesario hablar de él, extrayendo algunos conceptos claves que pueden ayudar a comprender su intenso significado.

La *Introducción del símbolo de la fe*, el trabajo más ambicioso y la obra maestra de Granada, se compone de cuatro partes, de acuerdo con la siguiente descripción de Alborg:

En la primera se extiende en comentarios sobre las bellezas de las cosas creadas —el firmamento, los elementos, los animales, las plantas, el hombre con sus potencias y sentidos—, para elevarnos por su contemplación hacia el conocimiento y amor de Dios (y ésta es la parte de toda su producción donde abundan especialmente las maravillosas descripciones de la naturaleza que hemos mencionado); en la parte segunda canta las excelencias de la fe, exponiendo los fundamentos de la doctrina cristiana y las diez y seis preeminencias del cristianismo, y refiere la historia de diversos mártires con cuya fortaleza se entroniza el triunfo de la religión de Cristo sobre la idolatría; la parte tercera explica el misterio de la redención, con los veinte frutos del árbol de la cruz, las figuras alegóricas del misterio de Cristo en el Antiguo Testamento y las enseñanzas de los profetas, representando en su conjunto un tratado de divulgación bíblico-teológica; en la parte cuarta torna al misterio de la redención, pero explicándolo a través de las profecías, siendo aquí donde alcanza la obra una mayor profundidad doctrinal, que no impide las frecuentes bellezas, aunque tengan éstas mayor lugar en la primera parte (883-884).

Es precisamente esta primera parte de la que me ocuparé. Desde el principio, se habla de las intenciones del tratado, con el que se intenta introducir a los lectores en los misterios de la fe cristiana: “Una introducción algo copiosa, para que mejor se entendiesen y afectuosamente se sintiesen los principales misterios de nuestra fe” (16). Estos misterios son básicamente dos: “La obra de la creación del mundo y la redención del género humano, que son la principal parte del catecismo y el fundamento de toda la doctrina cristiana” (16). Pero, como se trata de misterios, dice, tienen que ser explicados y conocidos por fe, y no por razones humanas. Por eso, el dominico da cuenta de las excelencias de la fe:

Declarándoles la excelencia, la hermosura y las conveniencias y consonancias suavísimas que hay en ella, para que por este medio estén más firmes y constantes en la confesión de la fe, y gocen de aquel fruto maravilloso de que el apóstol quiere que seamos participantes, cuando dice que Dios dé a nuestras ánimas una paz y un gozo espiritual, creyendo los misterios de la fe, para que así crezca en nosotros (como él dice) la esperanza de la gloria y la virtud del Espíritu Santo (17).

Hay que decir que el manejo de la prosa, rico en descripciones deliciosas y escrupuloso encadenamiento, ayuda en buena medida a hacer sentir estas excelencias.

El punto de partida del fraile, lo que le sirve para declarar las excelencias de la fe mediante la descripción y la celebración de la obra del mundo, es el conocimiento de Dios como “principio y fundamento de toda nuestra felicidad y bienaventuranza” (18). Como ese conocimiento no tiene lugar en esta vida, sino en el cielo —“por clara visión de la esencia divina” (19)—, se recurre a considerar en ella las obras de Dios, que, “como obras y efectos de su bondad y sabiduría, nos dan alguna noticia de la fuente y causa de donde proceden” (19). Se parte de la consideración de que, en el mundo habitado por el hombre y en la vida que vive aquí, no puede haber conocimiento de Dios, sino solamente en el cielo. Lo único que puede hacer el hombre en el mundo que habita es acceder a Dios a través de sus obras:

Unas son de naturaleza, otras de gracia. Las de naturaleza son las obras de la creación, que sirven para la sustentación de nuestros cuerpos, mas las de gracia pertenecen a la santificación de nuestras ánimas, las cuales son muchas (19).

Ambos tipos de obra se plantean al hombre como señales inequívocas de lo divino; son pruebas incontestables de la presencia de Dios en el mundo de los hombres. Si bien, para Granada, son como *huellas* de Dios, terminan por ser *imágenes* en un sentido mucho más complejo, puesto que representan, viva y eficazmente, una intuición: la visión beatífica de otro mundo. Esto es importante, ya que no se reducen a ser imágenes de Dios. Para la teología, lo serían el hombre y los ángeles: “Dios creó al hombre a su *imagen* y semejanza”. Las obras de Dios son imágenes de una visión que lo divino garantiza al hombre, imágenes que dan noticia de una dimensión ultraterrena. Representan su salvación.

Así, podemos identificar las obras de la naturaleza con *imágenes*, en el sentido de manifestaciones del arte de lo divino. Hablo de arte porque, en las obras de la naturaleza, es clara la manifestación de un orden divino, de otro mundo. Esas imágenes son el lenguaje de Dios, el arte con el que se manifiesta:

Mas estas obras admirables no hablan ni testifican esto con voces humanas, las cuales no pudieron llegar al cabo del mundo, mas su habla y testimonio es la *orden* invariable, y la hermosura de ellas, y el *artificio* con que están hechas tan perfectamente como si se hicieran con regla y plomada. Porque esta manera de lenguaje se oye en todas las tierras (38).

En cuanto a los sentimientos que suscita, éstos son de sorpresa, felicidad, paz, arrebatado, admiración, maravilla. El dominico describe, en estas líneas, dicho sentimiento:

Esta *admiración* de las obras de Dios anda siempre acompañada con una gran *alegría y suavidad*, la cual el mismo profeta declaró en otro *Salmo* diciendo: “*Alegraste*, Señor, mi ánimo con las cosas que tenéis hechas, y con la consideración de las obras de vuestras manos me gozaré”. Esta espiritual *alegría* se recibe cuando el hombre, mirando la *hermosura* de las criaturas, no para ellas, sino sube por ellas al conocimiento de la hermosura, de la bondad y de la caridad de Dios, que tales y tantas cosas crió no sólo para el uso, sino también para la recreación del hombre (16; los subrayados son míos).

Es tan magnífica la visión que, como dice Luis de Granada, “hiere nuestros ojos el resplandor de vuestras criaturas, deleita nuestros entendimientos el artificio y hermosura de ellas” (23). *Hiere la visión*, pues se vislumbra una realidad inaccesible en este mundo, pero también *deleita*, porque su misma belleza sugiere una dulce promesa y la hace más cercana.

Así pues, la imagen posee una serie de cualidades. Por una parte, testifica un orden y una disposición divina, un *arte* que promete una realidad de salvación, mientras que, por otra parte, provoca admiración en el hombre y mueve sentimientos en él, suscitándole esas reacciones. Todo ello como indicio de una realidad más sublime: la *visión beatífica*.

Ahora bien, ¿cómo opera exactamente la imagen, de qué forma pone a funcionar todo su potencial? A este respecto, la plasticidad de la imagen tiene un gran peso. La prosa misma del fraile, tan rica en detalles y sutiles descripciones, nos da una idea de ello. Pero, hablando de plasticidad, habría que recurrir a otro arte para describir más claramente las operaciones de la imagen. El otro texto mencionado al principio, “El Retablo de los Reyes”, de Justino Fernández, nos puede brindar una buena pista de todo ello.

Se trata de un estudio sobre un retablo del mismo nombre de la primera mitad del siglo XVIII y que se encuentra en la catedral metropolitana. Fernández escogió justamente esta obra porque representaba el apogeo del barroco novohispano, al que se refiere con el nombre de *ultrabarroco*. Su estudio se remonta a los antecedentes inmediatos al retablo y a los análisis existentes hasta ese momento; asimismo, se ocupa de cada uno de los elementos que lo componen, de su estructura, de su simbolismo y de su efecto estético:

La estructura del Retablo de los Reyes está concebida en su totalidad, planta y alzado, para crear un espacio real y simbólico donde se aloje un mundo de santidad, que rinde homenaje al Redentor, y un mundo celestial y divino, que

todo lo trasciende desde las alturas; ambos mundos componen el universo religioso-católico, que incluye el “más acá” y el “más allá” cristianos” (359).

El retablo es un espacio de encuentro entre dos mundos, distintos pero conectados:

Vista así, la estructura fundamental resulta de cierta sencillez, mas, cuando se desarrolla con plenitud de formas, con los retablos intercolumnarios secundarios, con las esculturas y pinturas en sus respectivos marcos y demás elementos, es cuando la complicación se agiganta y resulta casi indescriptible (346).

El retablo, en conjunto, transporta al espectador a un mundo distinto del cotidiano, a otra realidad que alude al pasado de la historia religiosa, espiritual, que es gozable en el presente y que al convertir el gozo en meditación hace que el futuro inexorable se revele y de ahí su tensión y dramaticidad. Ahora bien: imitar, simular, remedar, crear la ilusión de realidades lejanas en el tiempo, transportar a otros mundos, aludir a otros sentidos de la realidad y hacer que la verdad se revele, son todas funciones del arte, a que el ultrabarroco dio máxima expresión artística, simbólica y significativa. Su esencia, por así decirlo, consiste en la transfiguración de la realidad para hacer estable en la obra la verdad; pero ¿de qué verdad se trata? (351).

Un aspecto esencialmente barroco sería el movimiento de las figuras del retablo:

Las esculturas del Retablo de los Reyes son adecuadas a su función simbólica y decorativa; en ellas, la tradición clásica naturalista está presente, si bien por sus actitudes, garbo, movimientos y vuelos de sus paños, son bien barrocas (351).

Las actitudes de todas son “naturalistas”, pero con cierta afectación de movimientos; los paños de sus vestidos flotan como agitados por el viento y, así, están en posiciones de marcada intención artística (357).

Este elemento del movimiento es fundamental. Al referirse a los ángeles, el historiador explica: “Todos están en actitudes ‘naturales’, pero en realidad sujetos a la violencia barroca, con las piernas al aire, los cuerpos retorcidos, las vestiduras ondeantes y las alas desplegadas, para darles la mayor libertad y aeriosidad” (352). Una cita de Francisco de la Maza demuestra que el conjunto —con su integración realizada de la naturaleza y la arquitectura— trasciende cualquier intención meramente decorativa:

Esto de las frutas en el barroco es, como en el gótico, no sólo un bello y fresco adorno, sino una ofrenda y un recuerdo de los beneficios de Dios. Quien se quede en la superficialidad de creer que es decoración pura y no vea en esta integración de la naturaleza y la arquitectura un consciente y auténtico sentido religioso, no comprenderá el Barroco (359).

No se trata simplemente del deleite que produce la plasticidad de la obra; más allá de lo sensorial, ese deleite estético implica el participar de un profundo sentido religioso. Y Fernández señala también los rasgos dramáticos que imprime el barroco en el retablo:

Dentro del nicho hay vida y, por lo tanto, goce, drama y tragedia. Goce sensual por el arte, percibido por la vista; goce espiritual por el espectáculo de las vidas ofrendadas a Dios y por el cielo prometido, allí patente; drama por las sombras en contraste con luces, que indican sentidos negativos y positivos, drama por las pruebas que tuvieron en vida los santos y santas que allí rinden tributo al redentor, drama por todo lo que está allí sugerido y latente; tragedia por el final de muchas santas vidas y por el final en la tierra, en el Gólgota, del redentor (360).

Porque hay vida, hay drama: drama por las luces y las sombras encontradas, y drama por el contraste entre el gesto noble de cada uno de los santos que ofrendaron su vida y el trágico fin que padeció cada uno de ellos. Sentidos positivos y negativos. Y además de ello, lo implícito, lo sugerido, lo latente, que tensa considerablemente la escena del retablo.

El retablo pone en juego todos estos elementos. Pero, sobre todo, crea la ilusión:

El arte ultrabarroco, teatral por excelencia, expresa la pasión, el movimiento, y acentúa la verdad en el retablo por medio de otros medios expresivos y de otras significaciones. Uno de sus más poderosos recursos es crear la ilusión. Crea la ilusión del espacio terrenal y del celestial en el nicho o matriz; la de varios retablos en uno; la de que se ve todo, cuando sólo se ve una parte a la vez, lo que le da misterio; la de movimiento, de elevación y de esfericidad; la de permitir presenciar portentos, de éste y del otro mundo; la de naturalidad y sensualidad [...] por eso las reminiscencias de todo tipo (360).

Ilusión creada, en buena medida, por el movimiento producido dentro del retablo:

En el Retablo de los Reyes nada es estático; por el contrario, todo se encuentra en movimiento. Las líneas verticales, subrayadas por los estípites y los retablos intercolumnneos producen una tensión hacia las alturas; el arco que completa por el frente la estructura lanza sus fuerzas hacia abajo, hasta hundirse en la tierra; el casquete, por su forma esferoidal sugiere un movimiento envolvente que se acentúa con la planta misma semicircular del retablo. Ya dentro del gran nicho las imágenes de santos y personas divinas se mueven con naturalidad, y los ángeles, angelillos y querubines vuelan y revolotean, posándose aquí y allí; las columnas y otros elementos arquitectónicos se erizan, por así decirlo, y adquieren vibraciones y refulgencias; las cornisas se quiebran, se ondulan; las molduras suben, bajan y se retuercen (361).

Al final de su análisis del retablo, Fernández dice que la estética barroca “tiene por medios expresivos la transfiguración, la metáfora y la ilusión” (361). Ahora bien, aunque el estudio se ocupa del retablo en su conjunto, hay algunas observaciones sobre las imágenes que lo componen. Las figuras de santos, ángeles, querubines, las frutillas y ornamentos, con su carga simbólica y la plasticidad de sus gestos, son imágenes de las que se desprende una visión beatífica. La imagen crea la ilusión de un más allá, de otro mundo; permite entrever la visión de un universo distinto al cotidiano, otra realidad. La imagen obra por efecto de la más grande fantasía —aquí la delicia de las sensaciones es determinante— y, gracias a la imagen, la visión barroca hace congruente la existencia de otro mundo supraterráneo.

Sin embargo, la sola imagen no es suficiente para explicar el efecto barroco del retablo. También está la arquitectura, el ámbito dentro del que se insertan las imágenes, los trazos que, en medio de la volatilidad de las imágenes, le prestan *fijeza* al conjunto y, por lo mismo, tensión. Parte importante del efecto ilusionista del retablo se debe a esos trazos que tensionan las figuras y las hace mantener un movimiento de latente violencia.

Recordemos, para cerrar estas consideraciones, una carta de José Carlos Becerra a José Lezama Lima en la que describe ese efecto barroco. Se trata de unas líneas provocadas por la lectura de *Paradiso*, y que desembocan en la imagen de un retablo barroco:

Por otra parte, *Paradiso* me ha hecho la impresión de uno de esos altares barrocos de México —usted habla de aquel de la Capilla del Rosario en Puebla—; lo vemos a distancia y sólo percibimos un como movimiento múltiple en un solo sentido de todas las figuras y molduras, como si un fuerte viento soplara hacia ellas desde alguno de los ángulos del retablo (Becerra: pág.).

Al principio lo que se percibe es un gran, un inmenso movimiento, en una sola dirección. Becerra lo imagina como un fuerte viento que, desde algún ángulo del retablo y en un solo sentido, agita a sus figuras. Pero este primer “movimiento múltiple” se retrotrae:

Esta impresión de agitación en un solo sentido desaparece si uno se acerca un poco. Seguimos percibiendo un orden masivo, pero ya de movimientos variados, enfrentados, como si se tratara de ejércitos en maniobras en un ancho campo donde las figuras que más sobresalen son aquellas que por su colocación las identificamos como las de los jefes y las oficialías según el orden de sus grados. Entonces queremos ver esas maniobras más de cerca y avanzamos hacia el retablo. Y en ese viaje de acercamiento —que bien puede no terminar nunca— *comenzamos a distinguir y a reconocer árboles, ramas, frutas, pájaros. Sigue el acercamiento y ahora vemos a las uvas que se distinguen de las piñas, a los*

pollos de las golondrinas, de los ángeles. Avanzamos más y los racimos de uvas se diferencian unos de otros, las piñas y sus hojas diversas, los ángeles de las evaporaciones con alas en los remates salomónicos; todo, todo regresa en lugar de irse, en ese sentido hablo de resurrección, de ritmo a contramuerte (pág.).

Este segundo movimiento, que se da por acercamiento al retablo, en vez de irse y fugarse se concentra. Ello gracias a la definición visual que alcanza cada una de las figuras, pues —como en la novela de Lezama— cada cual tiene una existencia real e independiente:

Y así el rostro de un ángel difiere del de su compañero junto a él, las manos del primero difieren en todo de las del segundo. Todo adquiere una presencia que llega a ser independiente del resto del retablo, que *por ello va contra la disolución*. Una hoja de acanto es diferente de la obra, una uva de las restantes en el mismo racimo. Entonces comprendemos esa profunda unidad del retablo barroco, del arte barroco, cuya referencia central está en cada una de sus partes, en cada uno de sus *tempos*. E igualmente, *todo ese mundo se nos vuelve tan visible en un ángel como en una hoja de acanto, lo que está en la figura regordeta de un ángel es lo que está en todo el espacio. Allá no hay semejanzas, hay unidad. Nada es repetitivo; lo central, en un momento dado, es lo que es más visible por nuestra determinada posición de contempladores.*

Ese es el orden del barroco, y siento que así está trabajado *Paradiso*. ¡Qué orquestación tan intensa, tan exacta, tan contra la disolución! Nada sobra, nada falta en el sentido de *ese* libro, gracias a ese estilo, a ese amor universal, que, como usted diría, *el estilo es también naturaleza* (Becerra: pág.).

Hay que resaltar las fuerzas enfrentadas que Becerra percibe y que parecen activar todo el potencial del retablo. Por una parte, el “movimiento múltiple, en un solo sentido, de todas las figuras”, ese “fuerte viento” que las impulsa desde algún ángulo, y por otra, la concentración hacia el detalle, cada uno de esos movimientos variados e independientes, los que hacen, precisamente, que todo regrese en lugar de irse, en vez de fugarse. Es el sentido que Becerra entiende como de “resurrección”, pues, en lugar de disolverlo todo, lo reúne, anima cada una de las figuras. El otro movimiento viene a ser el de *disolución*, de muerte.

En términos de la narrativa de *Paradiso*, este primer movimiento de “disolución” aparece, a los ojos de Becerra, en fragmentos como éste: “La muerte de la abuela: rayo que parte y carboniza a esa parte de Cemí [...], rayo de la disolución, de la muerte, de la locura total” (pág.). El viento de disolución que agita y disuelve a las figuras desde algún ángulo del retablo, Becerra lo encuentra en un hecho: la muerte de la abuela de José Cemí. Hecho que, si bien no agita a la novela desde algún ángulo espacial —como se describe en la cita

de la carta de Becerra—, sí lo hace, en cierto modo, desde un “ángulo” temporal.

Para recapitular lo que se ha dicho, hay que advertir que esta visión que encuentra Becerra lo mismo en la figura del ángel que en la hoja de acanto del retablo, o en *Paradiso*, de Lezama Lima, es la misma que ve fray Luis de Granada en cada una de esas obras de la naturaleza tan escrupulosamente descritas en su tratado. La imagen como visión beatífica está presente, como experiencia religiosa y estética, en fray Luis de Granada y el retablo, en Lezama Lima y en Gardea. Para asegurar esa visión, la imagen no se basta a sí misma, sino que recurre al ámbito. Es la imagen pero también su mundo, al fin y al cabo, barroco.

b) Las imágenes de *El tornavoz*

Lo que he dado en pensar como imágenes en la novela son todos aquellos cultivos de una sensación que beatíficamente intentan salvar a los personajes del espacio de Placeres, lugar azotado por la soledad y el vacío existencial: el color de unas hojas otoñales, el calorcito del sol en una plaza, el perfume de unas lilas, el aroma de la mujer, el dibujo escrupuloso de unos girasoles en su vestido o el atisbo de su cabello.

El asunto de la salvación es muy importante en la novela, puesto que ésta recrea la realidad de un pueblo, Placeres, en donde parece que el ambiente ha secado y reseca el alma de los personajes. La soledad y el vacío son la constante de un espacio en el que, por momentos, acontece el milagro de la visión salvífica.

En medio de ese mundo, la novela aparece inundada de todas estas sensaciones, imágenes que se plantean como posibilidad de salvación para sus personajes. A todas esas imágenes he tenido la intuición de pensarlas como *tornavoces*, pues ellas hacen resonar la existencia de otros espacios y otras vidas, que comprueban una dimensión salvífica.

Pero aparte de las imágenes, también se tiene la presencia de su ámbito: los trazos que dibujan la novela y entre los que tiene lugar esta aparición de portentos. Pues el efecto que causa la novela es causado por las imágenes, pero también por la arquitectura de la obra, por su armazón, que determinan el carácter que van tomando los acontecimientos. Es por ello que, antes de emprender el análisis de las imágenes de la novela quisiera mencionar algunos puntos clave de su estructura, así como dejar señalados aquellos otros elementos que, sin ser propiamente imágenes en el discurrir de la historia, corren en sentido contrario

a ellas, dotando de una enorme tensión y de una intensidad incomparable a la novela.

La estructura de la novela contribuye a crear el efecto barroco de movimiento y estatismo, por el hecho mismo de dividirla en cuadros de acción que se suceden y que, a veces, no mantienen una cronología lineal, introduciendo saltos temporales considerables. Tomemos como ejemplo la primera parte, en la que, como vimos, se intercalan apartados que ubican su acción en tres tiempos diferentes de la historia. La impresión general es la de hallarse en medio de una vorágine de tiempos, en la que sospechamos la intención de crear una ilusión de realidades que se conectan entre sí más allá de lo cronológico. Esos saltos temporales, por cierto, son otro rasgo del barroco: la *elipsis*, pero en sentido general, como lo que interrumpe la línea de la historia, o introduce otra en un distinto nivel cronológico, para lograr un extraño efecto de movimiento e inmovilidad, tensión y quieta violencia.

Están, por otro lado, esos elementos que no podemos identificar como imágenes porque no funcionan como tales, pero que tienen un peso demasiado grande como para pasar desapercibidos. Son ciertos acontecimientos de la historia que arrastran a la novela en una dirección contraria a la que le imprimen las imágenes. Retomando el texto de Becerra, podríamos decir que estos acontecimientos son “vientos de disolución”, correspondientes al primer movimiento que se percibe en el retablo, el del “movimiento múltiple”. Se trata de acontecimientos que se fugan, que agitan la historia en un solo sentido, el de la muerte. Son vientos que desbaratan, mientras las imágenes corren a un ritmo de “contramuerte”. Los elementos que funcionan como “vientos de disolución” no tienen, pues, otro signo que el de la muerte, aunque ese signo se exprese de distintas maneras: la muerte de algún personaje, el olvido, la certidumbre de que no hay salvación posible, la certidumbre de la muerte.

El siguiente análisis de las imágenes de la novela integra esos acontecimientos, los *vientos de disolución*, porque ellos también colaboran al efecto barroco del conjunto; junto con las imágenes, crean el espacio propicio de la representación. Así creo posible explicar el funcionamiento de la novela, a su modo barroco: como escenario tensado por dos tipos de movimientos alternos: movimientos de disolución y movimientos de concentración.

1) *Viento de disolución en primer tiempo: “Morir de muerte”*³

³ Si, como dije antes, en el retablo estos vientos soplan desde algún ángulo espacial del mismo, en la novela soplan igualmente, pero en términos de temporalidad, desde un ángulo *temporal*. Por ello, me referiré a estos *vientos de disolución* en términos temporales: primer tiempo, segundo tiempo y subsiguientes.

La novela, que comienza con el nacimiento de Jeremías Paniagua, en realidad comienza con el inicio de un largo proceso que llevará a Isidro Paniagua a la tumba. Desde esa madrugada de verano, Isidro tendrá encima un nombre que no lo dejará dormir nunca más: Cándido Paniagua. Terminará muriendo a causa de un muerto. Es la inquietud que le externa su hijo, Jeremías, a Omar Vitelo el día que regresa a Placeres después de muchos años: “Quiero que usted me diga qué es eso de morir de muerte” (144).

Pero, ¿qué hay detrás de esa muerte de Isidro Paniagua? Lo principal es el olvido de su tío Cándido, su estampa que no sobrevivió en la memoria:

“A mí ya se me había olvidado el tío Cándido, cómo era. Yo tenía algo más de diez años cuando él murió, y su imagen en mi memoria no pudo resistir, sin borrarse, estos últimos treinta años de mi vida. Y un día él volvió. Pero comprendió que estaba como muerto en mí, como ido para siempre” (60).

Isidro muere del insomnio que le provoca la vuelta de Cándido sin que acertara a reconocerlo. Sin embargo, este hecho no tendría la menor significación para Isidro de no ser porque le demuestra que, así como el recuerdo de su tío no sobrevivió en su memoria, lo demás no tiene salvación posible. A partir del nacimiento de Jeremías, Isidro se vuelve un ser preocupado: deja de dormir, le da por hablar de muertos con su compadre Vitelo.

La actitud de Isidro sufre en cambio. La vida le duele en lo más hondo porque siente que no hay resurrección en ella. Hasta en los momentos donde más lleno podría sentirse, como cuando está en compañía de su mujer y su hijo, es atravesado por sentimientos de fatalidad. Todo lo que ve, brilla, pero huye y se fuga. Hay una sensación de disolución en todo ello. Por ejemplo, cuando en la madrugada repara en su mujer:

Dormida a su lado, blanca como una flor. Negro su pelo, como otra flor. Los pechos, bajo el toldo leve de la sábana [...]. Paniagua extendió la mano y tocó el cabello de Olivia. Cuando hacían el amor y él hundía la cara ahí, encontraba todos los perfumes que había conocido y perdido en la vida. Perfume de frutas, el de las naranjas, resacas por el tósigo del calor, que Ilda compraba los sábados para el marido y el hijo; perfume a pinabetes, al polvo que vestían; perfume del patio al atardecer, los veranos; perfume del tío, de la madre, del padre... Paniagua no quería despertar a Olivia y retiró la mano como la de uno que huye y es sombra. Suspiró lleno, pesado el pecho de algo que no le daba la cara (35-36).

Parece que Isidro no puede reparar en nada sin que esto le produzca una honda

pesadumbre. Todo le hiere. Incluso, pero sobre todo, la imagen inocente de su hijo:

Paniagua se detuvo a mirarlo. Le tocó el cuerpecito, el pelo húmedo de sudor, la frente. Seguía considerándolo un ser extraviado en Placeres. Nada podía arrancarle eso del corazón y sentía —dura y mordiente— pena por Jeremías. Pena que le engordaba, sin templarse nada, el tiempo. Las lágrimas le llegaron a los ojos, inmensas, oscuras desde siempre. Las dejó correr. No se acordó de Olivia, que no era fácil para el llanto ni le gustaba. Si él no hubiera sido también otro perdido, seco ya, habría podido ayudarle al hijo a encontrar camino, alguna tierra en el mundo. Qué iba a pasar con el alma de Jeremías el día que él descubriera la falta de alimento para sus raíces; debajo del suelo de Placeres, la piedra impenetrable. Paniagua volvió la cara a la puerta. El tupido llanto le cerraba la garganta; necesitaba aire (54).

Este primer movimiento de la novela, que conduce hacia su disolución, ocupa casi la primera parte de ella. Es un movimiento, pues, de gran alcance, pero que no sucede de improviso, sino que va ocurriendo con lentitud. Por eso da la impresión de un movimiento denso, cargado de significaciones oscuras, terribles, como las de un río de lodo. La lentitud aludida se manifiesta en cómo va cambiando la actitud de Isidro, y cómo, incluso, va empeorando su salud: acumula noches sin dormir, su físico se ve más deteriorado.

El golpe final, el tiro de gracia de este primer movimiento para Isidro, ocurre después de que Vitelo le enseña la foto de su tío Cándido en la placita. Es ahí cuando el río se lo lleva todo, quedando solamente en pie la muerte de Isidro y el resentimiento de Olivia Paniagua para con Vitelo. Hay un momento de este episodio que hace más violento y manifiesta con más crudeza el drama que Isidro había estado padeciendo todos esos días, desde que su hijo nació y comenzó a sufrir las noches en vela. Es cuando al observar la fotografía junto con Olivia, le pide a ésta que se la describa. Olivia se muestra al principio renuente a la solicitud de Isidro, pero al final se la describe. Hacia el final se va dando cuenta de que Isidro en realidad no ve, que ha perdido la vista. Se trata de una ceguera física pero también tiene implícito el sentido de una ceguera espiritual. El autor juega con esa ambigüedad, pues lo que lleva a Isidro a ese estado tiene que ver con que “siente” a su tío Cándido pero no lo puede ver, en más de un sentido. Siente que algo lo llama, pero no puede responder a ese llamado. Es lo que termina destrozando al hombre. Vitelo aludirá a ello en la segunda parte, cuando habla con Marta Liconá acerca de Isidro y de cómo su esposa Olivia le achacó siempre la muerte de su marido: “—Pero la mujer todo lo veía por encima. Abajo se retorcían las corrientes en las que andaba Isidro Paniagua ahogándose”

(104). Así aparece Isidro en toda la primera parte, donde domina este viento de disolución: personaje infeliz, un tanto atormentado, un desesperanzado total. Su presencia, con ese pesado ritmo de río de lodo, jala a la novela hacia el disolverse y el desdibujarse del mundo de Placeres. Sin embargo, en esta primera parte aparecen también las primeras imágenes: unas hojas, un espejito, un sol de placita, unas lilas.

II) Primera imagen de concentración: “Hablaban de una rosa nueva”

Si, en términos generales, domina a la primera parte un movimiento de disolución con la muerte de Isidro, ello no impide que surjan aquí y allá signos, indicios, señales evidentes de un movimiento contrario que, en vez de borrar el mundo de la novela, lo hace permanecer, lo atrae hacia sí mismo. Las emisoras de ese otro movimiento serán las imágenes, que, por concentración, marcarán con un ritmo distinto el conjunto total de la novela.

Recién iniciada ésta, en el tercer apartado (IC), aparece una imagen tan poderosa que permanecerá casi hasta el final del libro, la de las hojas, insinuadoras de presencias nuevas:

Y alrededor de los pies, las hojas muertas, el oro gastado. Un viento ligero, husmeando el suelo, sopló de pronto: algunas hojas fueron lanzadas, como por un escobazo, al interior del cuarto. Otras, más espirituales, más leves, subieron al aire. Paniagua sintió el aleteo y la sombra de estas últimas en su cara y abrió los ojos y se apartó del deleite. La colcha con la que se tapaba tenía ya otro aspecto y color. El vientecillo la había dorado y convertido en una piel de escamas, de hojas. Paniagua se la quitó de encima y la sacudió. Pero las hojas no se desprendieron; además de que las colgantes barbitas, al ser arrastradas por el suelo, habían levantado todavía otras hojas más (15).

Las hojas me han parecido una imagen perfecta por varios factores. El primero es una serie de atributos que el narrador les asigna, atributos por los que dejan de ser simples hojas y adquieren otra dimensión. Uno de ellos es su color, su “oro gastado”, que las hace relumbrar y atrae la atención sobre ellas: “Desde la cocina, a la cuñada se le antojaron las hojas espejitos de oro, adornos que el tío exhibía a propósito para llamar la atención” (16). Otro es su capacidad para ser en el aire: un don de vuelo que nos remite a la imagen de los ángeles (es curioso que Paniagua sintiera su aleteo en el rostro). Otro más es su animación, que las lleva a fijarse en los objetos, en una colcha, o en el cuerpo o las ropas mismas de los personajes, como cuando se fijan en los zapatos de Isidro. Todo ello habla de un soplo

de vida particular en el elemento comúnmente inanimado de las hojas. Con el paso de las páginas van adquiriendo un peso tal en la historia que le hacen preguntarse a Cándido:

“Lo que yo no me explico todavía, sobrino, es de dónde salen tantas hojas. En este pueblo no hay casi árboles. Y las hojas son grandes, como manos de hombre. Estoy de acuerdo, convengo que sean quizá remotas viajeras. Pero ¿cómo han podido llegar acá intactas, fulgiéndoles aún los oros, los cobres?” (17).

En lo inexplicable de su presencia, y aún más en la viveza de sus colores, las hojas dimensionan y redimensionan el mundo en el que aparecen. Conmueven al aire que las transporta y a los hombres:

Recordaba pasados otoños, pero ninguno así de rico en huellas. Una gran alfombra de oro era cosa nunca vista, de tener en cuenta. Algo estaba cambiando. En lo profundo del rolar de las estaciones y del mundo, bullía una presencia [...]. Hasta el aire, que no se le podía considerar fruto de la tierra, sufría de igual destino. Entraba al cuerpo y ya no evocaba las mismas distancias de siempre. Paniagua respiró hondo. El aire; el aire de los últimos tiempos, hablaba de una rosa nueva (18-19).

¿Acaso en las hojas no está perfectamente delineada la imagen de una visión? Ellas parecen las emisoras de otra realidad, de otra dimensión para la existencia. Aparecen así, de pronto, brillando y reluciendo, fijándose en los objetos y en la conciencia de los personajes, revoloteando, alzando el vuelo sin alzarlo. Llegan a plantearse como una inquietud que incluso el más imaginativo de los hombres, Cándido, no alcanza a adivinar. Tan sólo le hacen presentir una rosa nueva.

Otra atribución de las hojas como imagen es el dibujo detallado que hace de ellas el narrador. Por eso la imagen de las hojas corre contraria a la disolución, porque *concentra*. Es tan cuidadoso y tan sutil su dibujo que atrae, imagen misma de una resurrección.

III) Segunda imagen de concentración: “Mi antigua vida, estaba cantándose en el corazón”

La segunda imagen en hacer su aparición en la primera parte de la novela consiste en un pedazo de espejo que brilla a los ojos de Cándido Paniagua y que le abre una visión de su pasado. Se trata, específicamente, de una visión de los días en que comienza a frecuentar la

iglesia de Capuchinas, donde encontró su verdadera casa y su verdadera familia.

La imagen surge cuando Cándido le cuenta a su sobrino que, después de tener un encuentro poco afortunado con su hermano, Felipe, tomó un espejito que guardaba de los días en que vivía en su casa —y no en el cuarto de afuera, adonde había sido relegado—. El antecedente de ese encuentro con su hermano es un episodio intenso e interesante en sí mismo. Felipe va con Cándido para decirle que baje las cargas de petróleo del calentador, porque no pueden pagarlo más. Pero Cándido intuye que la orden del hermano proviene, más bien, de su mujer, Ilda, con la que no se lleva nada bien: “Por qué tardas tanto en cumplir las órdenes de tu mujer, Felipe. A ti, ella te mete la borra que se le antoja. Destripa ya, estoy esperando” (31).

La escena se muestra llena de tensión, no sólo por la situación, sino porque los dos hermanos están en medio de una semioscuridad en la que no es posible distinguir bien los rostros, y por el persistente bullir del agua del calentador de petróleo, el motivo por el que Felipe ha venido a reclamar: “Pero después del silencio que engendraron mis palabras en la penumbra, oí el discreto bullir del agua en la vasija, el vapor elevándose hasta las manos de tu padre” (31). Como si el bullir del agua fuera elevando esas manos para echarlas encima de Cándido Paniagua. La tensión se muestra, también, en la dificultad de Cándido para contarle estas cosas a su sobrino, como si le dolieran, como si hicieran resurgir en él quién sabe qué callada rabia. Las aspiraciones y expiraciones que ritman las palabras de Cándido le dan al sobrino la impresión de venir de un tiempo sin medida, hondo como el dolor:

Cándido Paniagua calló. Isidro se había inclinado para oírlo. Y en esa actitud permaneció todavía un largo rato. Fue entonces que escuchó, por la boca entreabierta, el viento retirándose hacia las oscuridades de Paniagua. Se asustó. El tío era, de pronto, un hombre sin fondo, sin medida. El viento no topaba en lado alguno, no se asentaba en ningún suelo; se iba adelgazando, convirtiéndose en nada (32).

Un viento sin medida que le duele en lo más profundo a Cándido: “Otro viento va a levantarse”, dice. Y continúa: “Más de un viento [...] no es posible en el pecho, sobrino; uno se ha ido ya, sí, pero sólo para que otro venga, suba desde el corazón. Porque allí viven todos. Y están apretados como semillas” (33). Vaya que Cándido está resentido: “Y Felipe ¡qué ciego! hablaba conmigo como con un extraño. Decir que el frío no me mataría... Olvidadizo” (33).

La tensión alcanza su máximo cuando Felipe agrega: “Ilda es de la opinión que tú no cuidas las cosas porque no te cuestan. La enfurecía que estuvieras calentando eternamente el calentador” (33). Es ahí cuando Cándido explota y la situación se torna más difícil:

—Mi voz, sonando en el aire a la altura de la suya, lo sorprendió. Él esperaba un lamento pidiendo gracia en el nido de las cobijas. “¡Alto!”, le grité, “alto, Felipe”. Felipe, por la sorpresa, o por lo que fuera, me miró con una expresión de horror en el rostro, y entonces me dijo algo incomprensible. Me dijo: “¿Quién eres?” y su voz temblaba como la onda en el agua. Yo le respondí: “Soy Cándido Paniagua, tu hermano, ¿no me recuerdas?” y le mostré mis manos largas y flacas (33).

Por eso, inmediatamente después de que se va el hermano, Cándido busca el espejito para mirarse el rostro: “En cuanto cerré la puerta, corrí a consultarlo. Quería verme la cara en él. A lo mejor Felipe decía la verdad, y yo no era yo. Me puse, pues, sobrino, de cuclillas junto al fuego, con el espejo en una mano” (34). Pero el espejo le ofrece una visión más amplia de sí mismo: una imagen de su pasado y de lo que podríamos llamar su conversión.

El espejito abre así todo un tiempo, el de la juventud de Cándido. Funciona como una imagen y como un milagroso operador de imágenes: esa *aparición* de sí mismo no sólo es sobrenatural, sino que representa una visión beatífica. Esa visión es la de la conversión de Cándido: su convencimiento de que en Capuchinas se halla su verdadera casa, su familia, y sobre todo el convencimiento de su propia *santidad*, de su naturaleza, por decirlo así, *santa*. Su mismo nombre, Cándido, encierra una serie de valores asociados con ello. Y como la imagen de las hojas, el espejito brilla con un raro esplendor, no es cualquier cosa:

“Yo conservo un espejo, un pedazo, de los días en que viví en tu casa. Una tarde lo encontré en el patio. Lo levanté porque me pareció que un objeto tan brillante no merecía estar tirado, expuesto a la destrucción. Guardándolo conmigo, ganaba un poco de luz” (33-34).

Estas palabras corresponden al hallazgo del espejo por Cándido. Pero, hasta entonces, el espejo es únicamente el objeto que guarda latentes las fuerzas de su transfiguración, que no sobrevendrá sino el día en que Cándido se asome a él tras el encuentro con su hermano:

“El espejito fue llenándose con el resplendor del fuego hasta sus bordes, como si fuera un pozo abierto en mi mano. El hervor del agua en la vasija me ponía aún más nervioso. Pero el espejito comenzaba a hervir también. Su carga de resplandores se licuaba y se volvía roja, de amarilla que era. Vi claramente que

iba a derramarse. Y entonces, sobrino, sin pensarlo más, coloqué el espejo en posición y me asomé a su infierno. Me tiré de cabeza en sus aguas desapacibles” (42).

La imagen del espejo gana fuerza con su transfiguración, alterando la realidad y abriendo una dimensión distinta. Es la única imagen del libro que no se limita a sugerir esa otra dimensión sino que la desarrolla íntegramente, abriendo otro tiempo. Así, su efecto es barroco al crear la ilusión de conectar realidades separadas en el tiempo.

Adentrémonos en la visión —sobrenatural, milagrosa— del espejito deslumbrante:

“A las aguas, sobrino —continuó- entré así como me ves, adrede. Permití que me bañaran el rostro. ¡Cuánto fuego! ¡Qué rojo el mundo en torno mío! Allí no distinguía yo nada que se pareciera a una cara; pero sí vagas formas encaramadas en oscuros macizos. Me senté de plano en el piso sin apartar el espejo de mi vista: embobado, curioso de ver en qué paraban aquella magia y trastocamiento de reflejos. Yo ya me había olvidado de Felipe. Yo era como un niño que asiste a su primera función de circo. El agua se fue resumiendo en el espejito. La lumbre, también. A poco sólo quedaba un fulgor de brasas. Y lo otro, claro, unas torres. No te sorprenda esto, sobrino. Los Paniagua somos de otros lugares. Tu padre lo dice a sus amigos cuando está triste. Pero su lengua es ciega. Él realmente no ve nada. Nada recuerda ya. Habla de lo que yo le he contado. Salió joven de allá y comenzó a desmemoriarse en el trato con Ilda. Las torres, por el fulgor, estaban rojas. Y yo pensé: en el cielo del vidrio, como en uno real, declina ahora la tarde; pero algo le falta. Las palomas. Las palomas que llegaban a las torres por el aire azul, sobrino, desde la sombra. Los animalitos levantaban el vuelo por orden. Las estoy viendo. Primero las del suelo, en oleadas. Luego, las del atrio, de una en una, o en parejas. Elegantes siempre. Éstas, sobrino, yo no sé por qué causa, se posaban invariablemente en las cornisas. Seguían estando por encima de las demás. En la casa les dije que las palomas se comportaban igual que personas, y que había entre ellas principales, con sillita propia en lo más encumbrado del templo. En la casa se los dije, sobrino. Y no me creyeron. Y es aquí donde entra Felipe. Pero no quiero saltarme. Las torres que yo estaba viendo en el espejito eran nada menos, sobrino, que las mismas de Capuchinas. No las actuales. Las pretéritas, sobrino. Porque yo estaba allí también, y tu padre, al que yo había llevado conmigo para que diera fe de mi descubrimiento y nadie en la familia me tuviera por mendaz” (43-44).

Al principio la visión ciega, pero al momento Cándido empieza a distinguir macizos, figuras. Ya no le pesa el asunto con Felipe: está a punto de revelársele Capuchinas, y su conversión. Se advierte desde aquí la contrariedad, para Cándido, entre Capuchinas y su casa, dos mundos que trata de conciliar y entre los cuales ha de escoger sólo uno. También se advierte cómo se ha separado Felipe de eso que podríamos identificar como sus orígenes, pero que, en realidad, es la vida suscitada en la visión del espejito. Otra cosa de notar en la

visión es la sensación de arrebató.

Aquí cesa la imagen, la visión del espejito: “Como no había ya más que mirar en el azogue, me levanté y fui a guardarlo. Me había parecido aquella película de mis años mejor que mi cara sin novedades. ¿Usar el espejo todavía? No, sobrino” (45-46). Lo que había mirado bastaba: “Mi antigua vida, estaba cantándose en el corazón” (46).

Sin embargo, la visión no termina ahí, sino que mueve a Cándido a recordar aquellos años que vislumbró en el espejo. Aquel recuerdo es el que relata su conversión:

“Yo y tu padre llegamos a la casa a la hora de la cena [...]. Nadie hablaba. Todos estaban hechos unos rumiantes [...]. La iban a emprender contra mí. Tus abuelos a la cabeza. Pero no les dí oportunidad. —El testigo fiel de la jerarquización de las palomas de Capuchinas. Interroguenlo ustedes [...].— Aquella misma tarde yo había decidido dejar eternamente a la familia [...]. La iglesia de que hablo, fue, por años y años, mi verdadera casa [...]. Allí dentro, el calor lo respetaba a uno. En ninguna parte había sombras tan frescas” (46-48).

A esto conduce finalmente la visión del espejito, a una conversión no exenta de violencia: es la crónica de una separación definitiva. La conversión de Cándido lo incita a dejar, siendo un muchacho, a su familia; siente que su verdadera casa está en Capuchinas:

“Capuchinas se había convertido en mi verdadera casa. Pero también mi verdadera familia se encuentra allí. Encaramada en sus peanas. Santos son, y vírgenes, y obispos; y los pequeños: los ángeles, los rollizos. Yo sé que ellos aman mi irreverencia. Me lo dicen a su modo” (51).

En ese mundo alucinante, fantasmagórico, Cándido se halla a sus anchas: “Pocas cosas me proporcionaban entonces tanta alegría como estas presencias en el aire quieto de los sábados, sobrino. Pocas. De manera que cuando entro a Capuchinas yo soy otro: un Paniagua del cielo” (50). La transfiguración de su persona obedece a una conversión, a una experiencia alucinante; la imagen del espejo, con su fuerza deslumbrante, da cuenta de ella.

IV) Tercera imagen de concentración: “—No. Te quemarías”

La tercera imagen surge en el apartado (I), cuando Vitelo e Isidro se sientan en una placita a platicar: “Omar Vitelo y Paniagua buscaron una banca para sentarse. El sol les daba en la espalda” (40). Lo determinante es el calor del sol que los arropa. Ahí aparece la imagen;

podría haber sido una sensación, pero el calor del sol atempera el malestar que sufre Isidro a causa del insomnio: “El calor del sol le estaba templando los nervios a Paniagua. La niebla cedía. —Esto debería hacer yo después de una mala noche. —Qué, Paniagua. —Esto: venir y sentarme a tomar el sol” (40-41). La sensación del sol llega a adquirir otro sentido.

Es un sol de gracia. En el diálogo de los personajes se percibe esa sensación. Su impronta es muy sutil; apenas envuelve a los personajes con una aureola bienhechora (41):

A Paniagua se le había esponjado el alma con la persistente caricia del sol.
Sonrió al dirigirse a Omar Vitelo.
—Olivia cree que estamos locos.
Omar Vitelo advirtió la sonrisa de Paniagua.
—Ahora es usted feliz.
—Por el sol.

El manejo de la imagen del sol a lo largo del diálogo muestra un cuidado muy especial en su tejerse alrededor del mismo, a partir de una sensación tan sutil y sin embargo persistente, que, en su considerable minuciosidad, va ganando peso en la historia. Aunque no aparece en el primer plano de acción, el diálogo entre los personajes, soterradamente, va urdiendo aquello de lo que ella es emisora: la visión beatífica, esa que parece curar, en unos instantes, al deteriorado Isidro. No por nada cuando Vitelo le recomienda dormir, Isidro no le hace caso: “Omar Vitelo, apenado por el amigo, le aconsejó: —Vaya a dormir. Otro día será. —No, Yo quiero este sol. Para dormir, Vitelo, tengo todas las noches de la vida” (51).

En esa sutileza radica la fuerza de la imagen. Sin ser tan impactante como la del espejito, tiene la misma capacidad de ésta para dar cuenta de una visión y, gracias a ella, abrir las puertas a una salvación: “—El sol es una bendición, un modo de la gloria —dijo—. Y después, dulce, como el agua, como las palomas” (52). La visión apenas se insinúa, como cuando se dice de Isidro, después de que ha tomado el sol de la plaza: “Era la tarde cuando los dos amigos abandonaron la plaza. Paniagua lleno de sol como un vaso [...]. Caminaba quedo Paniagua para no derramarse” (52). O como cuando Isidro camina de regreso a su casa, lleno de sol, y se le atraviesa un perro: “Un perro se acercó a Paniagua. Sin detenerse, Paniagua le advirtió: —No. Te quemarías” (53). Nada tan eficaz como esta imagen sencilla: el sol permanece en Paniagua con tal intensidad que podría quemar al que se le acerque.

El sol de la placita no abandonará a Paniagua, incluso cuando llegue con su mujer y ella le ofrezca una cobija: “—No me hará falta, Olivia. He agarrado tanto sol, tanto. Mira, en Placeres, un día volverá a reinar el llano, la soledad, como en un principio. Pero yo, todavía entonces, unos mil años después, tendré sol: el sol de la placita” (56). Y ante el temor de su esposa de que pesque un resfriado: “—No me hiciste caso, Isidro. Te vas a refriar. No son noches de verano éstas. Hace dos que son de otoño. —Recuerda el sol” (59) dice Isidro.

El sol de la placita brillará para Paniagua y será, quizá, el único consuelo que se lleve a la tumba. En la trama de la novela, esa imagen se combina con su muerte (viento de la disolución en primer tiempo) y hace más hondo el drama de la historia. Y es que, por un lado, el sol aparece como imagen de resurrección que levanta al apocado Isidro, mientras que, por el otro, la suerte de éste ya está echada en la disolución que representa su propia muerte. Al fin y al cabo, contrastes barrocos de sentidos positivos y negativos.

v) *Cuarta imagen de concentración: “Buenas gentes. Me alumbran”*

Después del encuentro / desencuentro con su hermano, Cándido recibe la visita de sus amigos de Capuchinas (IQ): los santos, las vírgenes, los angelillos, querubines. Los siente venir por el roce de sus sandalias: “Paniagua oyó el roce de sandalias en el piso. Vio las lilas que los amigos llevaban en las manos. Las vio alzarse delante de él como si fueran cirios y pensó: ‘Buenas gentes. Me alumbran’” (66). Le traen una imagen: lilas.

Pero, al principio, le parece a Cándido que estas lilas no huelen a nada:

“Y vuelvo a las flores, bellos ramitos de lilas luminarias, y pregunto: ¿por qué no huelen? Reparé desde un principio en eso; yo pensé que sería a causa de mi olfato, trastornado por los meses de invierno y por el olor a petróleo quemado del calentador. Pero ahora vuelvo a hacer mis respiraciones, de tragarme la hostia del sol, de hundirme en el cuerpo tibio y fragante de la primavera como en el de una mujer, y sigo sintiendo que esas lilas no huelen a nada. ¿Habrá necesidad, acaso, de que yo les ponga la mano encima? (69-70).

Cándido parece estar frente a una prueba de su propio olfato, pero también de su propia fe, pues en el aroma de las lilas estaría esa visión beatífica que Capuchinas le ha descubierto hace años. Toda esa visión depende ahora de si puede percibir el aroma de las

lilas o no. Cándido repara en su olfato, lo imagina trastornado. Pero los amigos de Capuchinas le piden que haga un esfuerzo:

“Cándido”, le dijeron, “resiste, aférrate a la esperanza. Las flores las trajimos de la placita de Capuchinas. El sacristán las cortó para nosotros. Pero son para ti, Cándido. Hemos atravesado el desierto con ellas. Arduo ejercicio de amor fue cuidarlas en medio de la infinita resolana y de la falta de agua. No necesitas tocarlas. Pronto tendrás su perfume, Cándido: huele”. Paniagua echó el cuerpo hacia adelante. Los amigos le acercaron entonces las lilas a la nariz. El sol estaba ya en el cenit. La luz había perdido el boato de las primeras horas de la mañana. Cayendo a plomo sobre las cosas, les iluminaba el corazón. A Paniagua, las lilas le tapaban media cara. Los amigos le miraban a los ojos, interrogadores, ansiosos (70).

Sin embargo, Cándido vuelve a concluir que las lilas no huelen a nada: “Y finalmente, lo oyeron quejarse así: ‘Estas flores no tienen ni un don; creo que son de papel y que ustedes me están engañando. Retírenlas.’ Paniagua torció la cara a un lado” (70). Cándido no tiene sentidos para percibir el aroma de las lilas, que es más que un aroma: es la imagen que asegura una visión. Hasta que de repente sucede el milagro, las lilas comienzan a oler, y la imagen se completa: “Pero nadie retiró las lilas; nadie, porque en ese momento comenzaron a oler. La borrachera de Paniagua por perfume fue corta pero intensa” (70-71).

Cándido es el único personaje que aparece instalado en la visión. Como vimos, ha experimentado una conversión. Eso lo instala plenamente en la dimensión beatífica que sugieren las imágenes. Ahora bien, llama la atención el ambiente de la visión en la que aparece instalado. No es para nada algo solemne, sino algo ligero y alegre. Por ejemplo, la relación con sus amigos de Capuchinas no es de ninguna manera formal, sino personal y espontánea. Recordemos cómo ellos amaban su irreverencia. La relación, pues, no está exenta de una que otra humorada. Así, cuando ven los de Capuchinas que Cándido ejercita sus miembros para despabilar el cuerpo, se preguntan si no seguirá una sesión de calistenia:

Los amigos tallaron brevemente en el piso sus sandalias, preguntándose por lo que haría Cándido en seguida; si lo que venía no era, como plato fuerte, una sesión de calistenia. Esperaban que no. Porque toda gimnasia, y todo sacar el alma de su recogimiento era gimnasia, les parecía, suicida. Desconcierto imperdonable. Zafadura de anublados (69).

Esto es algo muy interesante, que demuestra que esa dimensión salvífica no es necesariamente la visión de un paraíso conforme a una ortodoxia en particular. Para nada.

Todo lo contrario; se trata de una dimensión muy personal, de un culto muy propio de Cándido, originado en una espiritualidad personal y sincera. Hay un episodio que da cuenta de esa relación tan viva que Cándido tiene con sus santos y vírgenes, amigos todos ellos. Ocurre cuando les ofrece reposo antes de que vuelvan a Capuchinas. Ellos le responden:

“Cándido, no podemos aceptar. Venimos tan llenos de cansancio, nuestros cuerpos apetece tanto, a gritos, la gloria del reposo, la tarima. Tanto, sí, que tumbándonos nos sería ya imposible levantarlos. Son leyes de cachondos y de ociosos. Y no hay para qué caer bajo su mando. De pie estamos, pues, bien. Acordados con la luz del mediodía, Cándido.” Paniagua les arguyó que estaban exagerando la disciplina como niños temerosos de ser cogidos en falta y castigados, y que eso, a la distancia que se hallaban de Capuchinas, era absurdo (71).

Imaginar a unos santos ociosos y desordenados es cosa bien especial de considerar en un culto. Y más imaginar a uno de sus devotos arguyéndoles que exageran la disciplina y semejándolos a niños medrosos. La espiritualidad de Cándido sólo conoce los límites de su propio espíritu. Cándido, ese loco, ese santo, sin duda el más feliz de los Paniagua.

La imagen del aroma de las lilas es la que lleva a esa fantástica descripción del retablo barroco. Esto sucede cuando Cándido imagina viajar a Capuchinas, donde está el retablo, para visitar a los amigos que no pudieron ir con los demás a llevarle las lilas. El trayecto hacia Capuchinas ya es rico en imágenes y anuncia un poco lo que vendrá después: “Si uno se fija y pone atención, el aire del mundo se siente entonces en la boca como una fruta de agua. Los más lúcidos habitantes en las plazas, en los solitarios callejones, lo están saboreando” (73). La escena aparece como una inminencia de la delicia para el espíritu que sobrevendrá después: “En el vagabundeo me encuentro con los lúcidos, les pregunto por la iglesia [...]. No parecen haberme oído. Siguen comiendo con ambas manos la sandía del aire. Veo semillitas negras pegadas a sus mejillas, como lunares. El ruido de sus dientes en la pulpa me llena de alegría, de un ancho frescor” (73). Aquí lo terrenal de la fruta adquiere un sentido más etéreo para denotar otros significados, en este caso, el deleite espiritual.

Después llega la descripción del retablo, llena de arrebato y de entusiasmo, visión que revela y que eleva el ánimo, *extática*:

El turbión de luz me zarandea y arranca de mi lugar. Me pone en el aire. Pronto me siento volando en la nave. Yo no veo nada sino un mar de colores rojos, azules, blancos, amarillos... No muy lejos escuchó la masa de luz estrellándose

contra algo. Quizá el acantilado del retablo. La súbita levitación me convierte en el más feliz de los hombres y yo no quiero que termine. La quiero durable, sin fin. Pero ¡ay!, aquello no va a poder ser, porque luego comienza el descenso. La misma fuerza que antes me suspendió, me deja de vuelta en mi asiento, me abandona. Es como despertar. Inmediatamente busco con los ojos al sacristán, que debe estar por allá, en el presbiterio. No lo veo, pero entre los habitantes del retablo noto mucha animación. Se hablan de una repisa a otra. Dos de los de muy arriba, al hacerlo desafían peligrosamente al abismo. Por debajo de ellos, nublando los visos dorados, una bandada de ángeles revolotea y agita la claridad que baña todo. Persiguen a uno de cornucopia. Si llegan a alcanzarlo y se la quitan, tendrán el festín de su vida, porque jamás vi yo vaso más grande y rico. Pero luego desaparecen de mi vista. Como una espiral de guedejas y plumas, los rollizos suben hacia el aire de la cúpula.

Yo no entiendo qué hablan, qué se dicen entre sí los estofaditos. Algunos, en medio de la plática aprovechan para sacudirse el polvo de la capa y restirarse las medias. Fatigadísimos del plantón de siglos, otros de plano se sientan en las repisas con las piernas colgando en el vacío. Me divierte verlos así. Han vivido tiesos demasiado tiempo. En constante clausura sus lenguas. Pero lo que no me gusta es no entenderles nada. Y sin duda que son sustanciosos, pues unos angelillos sosegados, no como los otros, son sus auditores, la mar de atentos, de serios, Hay volutas en las que se apiñan hasta cuatro, como pájaros en la punta de una roca. A veces, un ligero estremecimiento les sacude las alas, y temo que se desbarranquen, olvidándome de cuál es su condición.

A toda esta gente ahora festiva yo la conozco de años. A solas me han dicho y revelado mundos con la mirada.

Pero no faltan allí, ustedes lo saben, las hermosas a las que nadie en torno aventaja. Hojas, conchas, flores y frutos, de oro todo, están donde están sólo por ellas, para su gloria. Y los enjutos también; y los recios de calzón corto. Y el hervidero perpetuo de sombras y luces. Las hermosas son las que más discípulos tienen. Por eso, de sus boquitas, uno pensaría que lo que está cayendo es alpiste y no palabras. Alpiste de los cielos (76-78).

El movimiento no cesa en la descripción del retablo: eleva, hunde, lanza al vacío la mirada o la concentra en imágenes minuciosas. Los sentimientos son encontrados — alegría, vértigo, sorpresa—, aunque prima el entusiasmo en la visión. Cada figura, perfectamente dibujada (su plasticidad es la metáfora de otro deleite), se mueve con independencia, y cada una de ellas interactúa con las otras. Toda esa gente, dice Cándido, le ha revelado mundos. Mundos que tendrán que ver, poco o mucho, con dimensiones salvíficas de la existencia.

El retablo de Capuchinas es, a su modo, un esquema de *El tornavoz* todo, con sus subidas y bajadas, sus movimientos contrarios de disolución y concentración, su violencia y su drama vital, barroco. Y todo ello queda sugerido en la imagen del aroma de las lilas.

VI) *Viento de disolución en segundo tiempo: “En el álamo desnudo”*

El viento de disolución visto antes, que se refiere a la muerte de Isidro, *Morir de muerte*, en algún punto de la primera parte deja de arrastrar a la novela, porque después de que muere éste no hay más muerte que agotar. El hecho no se consuma sino hasta el apartado (IN); sin embargo, otro suceso lo releva, arrastrando a la novela en la misma dirección, o en una dirección derivada de la muerte de Isidro. Es el de la viudez de Olivia Paniagua y su resentimiento hacia Vitelo. Como el otro *viento de disolución*, este acontecimiento se prolonga por días y, a medida que transcurren, va cargando a la historia de sentidos negativos —soledad, insatisfacción, resentimiento—. Va surgiendo de Olivia Paniagua un aspecto “podrido” de su persona: su padecer por la muerte de su marido y su cultivo del resentimiento hacia quien ella cree que fue el causante.

A lo largo del tiempo en que domina esta disolución aparece la figura de un árbol: “En el álamo desnudo del patio, en el patio, el viento se inventaba otra queja. Olivia miró hacia allá y se imaginó el árbol. —Habría necesidad de podarlo el año que entra —dijo—, pues con tantas y tantas ramas, aun la brisa, si aquí la conociéramos, metería el mismo ruido” (61). Se trata de un árbol flaco, que acaba de sobrevivir a las condiciones de un otoño que le arrancó sus hojas. Es un árbol débil, en ramas, que produce un ruido espantoso y que, abandonado por sus hojas, yace en el olvido.

Junto al árbol que domina este *viento de disolución*, está la espera de Olivia. Ella creía que los amigos de Isidro, los de la bodega, irían a verla; especialmente Omar Vitelo. Pero no fue así: “Olivia esperaba que asistieran los amigos de la bodega, los únicos que Paniagua había hecho y los únicos que, también, lograban sonsacarlo de su soledad. Pero no fueron. Olivia, sin embargo, siguió esperándolos todo el otoño. Y cuando acabó el otoño, todo el invierno espiando por la ventana la calle solitaria y ventosa. La calle solitaria de las tardes” (61). Un olvido y una soledad parecidos a los del árbol, se apoderan de Olivia Paniagua. El álamo le llega a parecer una representación de ella misma: “Miró el álamo, sus muñones, la soledad que sus ramas dejaban en el aire. Soledad que ni abril, quizá, con todos sus poderes lograría llenar jamás” (63).

Aparte de este sentimiento arrastrado por el viento de disolución de la viudez de Olivia, hay otro, no un sentimiento sino una sensación, que se experimenta en esta parte de

la novela. Es una sensación extraña de inmovilidad, de quietud, la sensación de que no pasa nada, de que todo está hundido en una soledad eterna, como la prolongada espera de Olivia. Pero sucede que casualmente el hombre al que Olivia le encarga podar el árbol conoce a Omar Vitelo. Por medio de él, le envía un recado: “Dígale usted, por favor, que la viuda de Paniagua hace tiempo que lo está esperando para el asunto que dejó pendiente mi marido al morir. Que recuerde que fueron amigos” (62). Parece que este gesto saca un poco a Olivia de su eterna espera. Pero tan sólo un poco, porque, después de que manda el recado, pasan meses sin que aparezca Vitelo. Olivia vuelve a hundirse en la soledad, cultivando su resentimiento, quizá lo único que queda vivo en ella.

Hasta que una mañana, por fin, aparece Vitelo. Olivia le expresa qué tan profunda siente la pérdida de su marido, y cómo no se la explica: “Olivia se sentó en la silla ofrecida a Omar Vitelo. Se puso las manos sobre las piernas, en el nacimiento de los muslos, hacia adentro. —Extraño mucho a Isidro —dijo—, todavía no entiendo su muerte. Hay cosas muy oscuras. Que yo sepa, nadie se muere por dormir mal uno” (65-66). Después, Olivia deja que aflore algo de su resentimiento y le dice a Vitelo: “—Yo creo que la fotografía fue lo que realmente lo mató. Eso pienso, Vitelo. Y para eso, para decírselo, he querido que usted viniera —Olivia hundió sus manos entre sus piernas—. Aún tiene usted una hora, Vitelo, para llegar a su casa sin recibir la menor ofensa del sol” (66). Olivia sigue sentida por la muerte de Isidro, que le ha venido acarreado tantos días de soledad y olvido.

Mucho más adelante en la novela, Vitelo nos cuenta su versión de los hechos. Y esa versión no omite ni la fotografía ni el dolor y el resentimiento de Olivia:

—Luego habló de la foto. Mortífera, dijo. Matadora de Isidro. Para eso me había mandado llamar, para echarme en cara el óbito del marido. Y no te imagines que Olivia alteró su voz ni una línea de su cara, no. Sus manos, encajadas en las piernas, se hundieron aún más, como si anduvieran buscando el sexo. Yo pensé: se le van a ahogar con tanto calor, y no lograrán llegar a donde quieren, al monte, a la cueva, hasta su alma doliente (107).

Este *viento de disolución* sacude violentamente a la novela, oponiendo la figura del álamo desnudo a lo lleno y vivo de las hojas (recordemos la primera imagen) que le tocó ver a Isidro con Cándido, su tío, cuando niño. Mucha, mucha soledad despide este viento: lo solitario de las calles que Olivia observaba mientras esperaba a Vitelo; lo solitario y lo olvidado de los días de la espera, todos iguales; lo solitario de un álamo sin hojas.

vii) *Quinta imagen de concentración: “De ti / me vienen / como del cielo / más alto”*

Extraigo el nombre de esta imagen del único libro de poemas de Gardea: *Canciones para una sola cuerda*, que me parece reflejar el carácter de las imágenes de Marta Licona que prometen ventura. La belleza del título corresponde a la belleza extática del poema:

De ti
me vienen
como del cielo
más alto

la luz
que abre
mis puertas

el aire
inmenso
que impulsa
mi barca

los días

los días mejores

(Canción 57)

En la segunda parte de la novela aparece una serie de imágenes que se resumen en la imagen de lo femenino: aroma de flores, girasoles en un vestido, el cabello de una mujer. Ello sobreviene con la llegada de Marta Licona a Placeres. De hecho, antes de que llegue, la novela ya aparece inundada de estas sensaciones, como una premonición.

Al inicio de esta segunda parte, Jeremías permanece encaramado en un árbol, mimetizado. Desde ahí sus sentidos se abren al mundo de Placeres: “Oye ladrar un perro. Oye voces, gente que él no ve” (81). Entonces percibe, entre todos los olores de Placeres, el aroma de la madre “a agua de rosas y glicerina” (81). De todas las sensaciones, ruidos, voces y otros olores que penetran su guarida del árbol, ésta sobrepasa a las demás. Queda fijada profundamente en él, de tal forma que, cuando la madre lo descubre y lo obliga a bajar, la impresión, a pesar de ser muy fuerte, no borra la sensación del aroma: “Pero no, nadie lo nombra abajo. Nadie. Desaparecido el peligro —mas no el aroma dulcísimo por el

predominio, en la mezcla, de la glicerina— Jeremías vuelve su atención a la calle” (82).

La sensación del aroma de la madre se parece a la imagen femenina de la piel de Marta Licona cuando arriba a Placeres. Es una premonición de los girasoles, del perfume y el cabello de Marta.

¿Cómo se puede hablar de estas sensaciones como imágenes? Para dilucidarlo, basta con recordar cómo Marta llega a Placeres. Acompaña a su arribo el sentimiento de llegar a un pueblo muerto. Lo que ve a su llegada no es más que soledad, esterilidad, desesperanza:

Por la ventanilla del autobús no ve más que soledades castigadas hasta la muerte por el sol. El camión rueda aturdido por una carretera que es un solo, incesante espejismo. Pese a que Marta conoce todo eso, lo encuentra a su retorno como si jamás lo hubiera visto; le parece una tierra tan raída, un sueño feroz. El cielo, en sus bordes es blanco, vaporoso. No sopla nada de aire. Y lo único que Marta respira es soledad y más soledad. Y la soledad le perfora los huesos. Y desfallece. Pero entonces, sin que ella ni las otras dos personas que viajan en el autobús lo hayan pedido, el chofer anuncia Placeres. Marta se endereza en el asiento. Encima del espejismo, la niebla solar es densa. Marta se pregunta, moviendo apenas los labios resecaos, si Placeres habrá cambiado, si será ya otro, con el tiempo. El sudor le empapa la espalda y los pechos sueltos debajo de la blusa. Pesados como grandes palomas soñolientas. El camión comienza a disminuir la velocidad. Y de pronto, a la derecha, Marta ve surgir entre la niebla una barda, y un perro con la lengua al aire. No necesita ver más (86).

Marta no encuentra más que una “tierra raída” y un “sueño feroz”. No necesita ver más. Es la premisa de Placeres: Placeres no es Placeres. Porque su nombre, que pudiera ser una alusión al clima benéfico del lugar, a la lozanía de la tierra, no es más que una pesada ironía. “En Placeres no existe nada como un río [...]; todos los ríos quedan lejos” (86). Pero no es una ironía que se agote simplemente en lo adverso del ambiente físico; lleva esa burla feroz hasta su ambiente espiritual.⁴ Porque en Placeres no parece cruzar ni un alma. Como cuando Cándido les pregunta a sus amigos de Capuchinas dónde cortaron las lilas: “No las

⁴ No sé si somos conscientes de la atrocidad que guarda dentro de sí la ironía de que Placeres no es Placeres. Es como pensar que lo que se tiene por Paraíso, no sólo no lo es, sino que es todo lo contrario. Un fragmento de *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski, ayuda a percibir esa ironía de Placeres: “He visto en mi sueño un desierto inanimado y calcinador el sol. —Mira —oí que decía alguien a mi lado—, he aquí la Jerusalén de los sedientos y hambrientos, aquí se yerguen sus santos muros y sus torres, aquí ves las puertas del Paraíso, porque las puertas del Paraíso existen en verdad sólo en el desierto inanimado, calcinado por el sol. —Mientes —dije—, el desierto es sólo desierto. —El desierto es el sepulcro de los sedientos y hambrientos —respondió la misma voz—, en el desierto se yerguen los santos muros y torres de Jerusalén, y en él, inanimado y calcinado por el sol, se abren ante los sedientos y hambrientos las inmensas puertas del Paraíso, recuérdalo” (35).

habrán cortado de almas, seguramente. No de ninguna. Ya saben ustedes por qué. Todas murieron hace mucho. No conozco una viva. Tanto brama en ellas el vacío” (69).

A su llegada a Placeres, Marta encuentra un pueblo física y espiritualmente muerto. Después de vivir un tiempo ahí, todavía piensa:

A Marta, a cuatro meses, la sensación de que nadie los vio cruzar Placeres, a ella y al niño, no la abandona [...]. Marta entiende que la hora, las doce, no es de paseos ni siquiera de sacar las narices para escudriñar el aire; que es la hora escogida por las almas para el disfrute de la sombra. Sí. Pero hay otra cosa más; detrás de las fachadas, se oye el silencio (89).

El ambiente que encuentra Marta es terrible: desolación física y espiritual, un encuentro atroz. Ante él, las imágenes de su presencia se erigen como representantes de una visión que esperarían sanar la desolada realidad de Placeres. Cada vez que Marta pasea sus imágenes, éstas llevan el signo de la bienaventuranza.

La imagen irrumpe cuando Jeremías ve a Marta: “Jeremías Paniagua levantó la cabeza y miró a la mujer. No tenía el pelo negro como Olivia Paniagua, ni parecía haberla tocado nunca el sol, el polvo de la tierra” (90). Como si Marta fuera ajena a Placeres: alma única del llano, aparición de otro mundo. El cabello de Marta brilla: “Avanzó y se metió también al sol de la calle. Y ahí fue el incendiarse el trigo de su cabeza, y el resplandor vivo que iluminó luego la blanca pared de la casa y la espalda de Colombino” (92). Toda ella es depositaria de inusuales resplandores: “Marta Licono deja la tina y, sin secarse, brillando como una fruta recién llovida, se viste despacio” (97). Luego vienen los girasoles: “El vestido de flores, de girasoles, se le unta al cuerpo, a las nalgas, a los muslos” (97-98). Los girasoles que maravillan a Vitelo, cuando la mira entrar a la bodega adonde va a visitarlo: “—Vi salir tus girasoles de la sombra de la bodega, Marta. Pensé que era encantamiento. Pero luego, poco a poco, negándoles, remolón, a mis ojos crédito que pedían, comencé a reconocerte, y a alborozarme. Te vi atravesar el llanito como un alma perdida” (102). Un alma única, perdida en el vacío de Placeres. La imagen de los girasoles suscita en Vitelo la presencia de otra dimensión de encantamiento, placentera, que alborozaba.

Más tarde, la primera imagen, la del cabello de Marta —la del trigo, como dice el narrador—, gana fuerza. Sucede cuando Marta recuerda los cumplidos de Vitelo, cuando la encontraba paseando en la calle y le reprochaba aquella costumbre de recogerse el cabello:

—Y no es tanto que lleves el oro a la coronilla, avara entre los avaros. No. Es que así más que de los ojos, lo retiras, lo alejas, de las manos del mundo. Nadie lo podrá tocar. Manos, que para estas cosas son la visión segunda; manos, digo, que hubieran podido aliviar su ser hundiéndose en tu pelo, tendrán, ellas sí, que morir, que secarse en este Placeres. A ti el demonio te aconseja. Por qué no cortarse toda la mata mejor. El oro, Marta, guardado allá como lo traes, va a acabar por echarse a perder. Más todavía. Tu avaricia es cruel, puesto que ostentas y muestras a la luz del sol lo que no estás dispuesta ni a dar ni a compartir con nadie (99).

La visión del cabello de Marta deviene, en Vitelo, poesía. Hay un arrebatado de entusiasmo en esa impresión, que remite al espíritu que anima a un soneto barroco. La manera en que expresa la visión revelada por el deslumbramiento del “trigo” de Marta Licon aparece en una trama compleja de sutiles movimientos y juegos de ingenio.⁵ Y es que la construcción misma de la frase participa del espíritu barroco, tan tensa, tan plena de violencia inminente. Pero, sobre todo, atrae la visión que revela, que señala una dimensión salvífica —“manos, digo, que hubieran podido aliviar su ser hundiéndose en tu pelo”—, contrastada con la realidad a la que está condenado Vitelo —“tendrán, ellas sí, que morir, que secarse en este Placeres”—. Al final, resuena en el diálogo celebratorio de Vitelo el tiro de gracia con que el soneto barroco suele fulminar el asunto: la crueldad de su avaricia.

La imagen del cabello de Marta basta para iluminar toda la segunda parte de la novela. Sin embargo, aparte de la de los girasoles, otra imagen cobra fuerza y es clave para el curso de la historia: el perfume de Marta. Más que el trigo, pues esa imagen, en realidad, era un recuerdo de los cumplidos de Vitelo. La imagen del perfume es crucial para los acontecimientos que se suceden en la novela; funciona como otra prueba más (como las lilas de Cándido) que pueda salvar a los personajes de su propia desdicha.

“Marta resplandece de la cabeza a los pies. Antes de salir, toma del ropero un frasquito y se humedece con perfume el lóbulo de las orejas y los pezones, por debajo de las flores” (100). La sublimación del perfume de Marta sienta sus reales en la novela. Sin embargo, a lo barroco, la imagen y su sentido no tardan en ver aproximarse su disolución.

VIII) *Viento de disolución en tercer tiempo: Macetas vacías*

⁵ Esa trama, en términos de la poética barroca, no tienen otro fin que el de definir el concepto, en este caso, el cabello de Marta, mediante un acto del entendimiento que *expone* toda suerte de correspondencias (Baltasar Gracián. *Agudeza y arte de ingenio*. “Discurso II. Esencia de la agudeza ilustrada”).

Si durante la primer parte de la novela, la muerte de Isidro y la viudez solitaria de Olivia arrastran a la novela hacia su disolución, el inicio de la segunda aparece dominado por un tercer viento, representado por el fracaso de la visita de Marta a Placeres y por su partida.

Este viento comienza a soplar desde la primera impresión de Marta cuando llega al pueblo. Como dijimos, el pueblo aparecía con la pesada ironía de su nombre: Placeres. El centro y los alrededores son un páramo. Su impresión es atroz: “Marta Licona pensó que su destino era desaparecer —hierba seca— en el centro de aquella lumbrada, y que sólo para eso había vuelto” (88). El arribo contiene ya la semilla amarga del fracaso. Es como si Marta sólo hubiera regresado para perderse, y no para suscitar imágenes ricas en visiones.

Poco a poco, Marta siente tambalearse esas imágenes. Sin saber que a través de ella han de aparecer sobre Placeres, percibe un movimiento en la atmósfera bajo el signo de la esterilidad y la desolación. Esto es más visible cuando repara en unas macetas vacías:

Caminó al patio. Iluminadas por la luz de la luna, vio las macetas vacías, al pie de la barda, en un cajón. Cuando ella rentó la casa ya estaban allí. No les hizo caso. Las plantas jamás le gustaron. Climas como el de Placeres favorecían más bien el amor de las cosas de adentro. Las sombrías y calladas del pecho; los amores de todos los perpetuamente encandilados. Marta pensaba que cultivar plantas en semejantes sequedades era como escaparse del mundo. Descuajarse por nada (95).

No hay vida que germine en Placeres. Su clima no la favorece. En Placeres, solamente es posible cultivar las cosas de adentro. Pero, por hondo que se cultiven, jamás habrá comunicación con los otros, porque afuera no hay nadie, no hay vida (sobre todo en un sentido espiritual) en climas como el de Placeres. Allí donde no atraviesa ni un alma, la soledad es irremediable. Intentar cultivar plantas en un mundo donde ni siquiera hay almas, es como escaparse de ese mundo e instalarse en otro: el de la visión beatífica, suscitado por imágenes como la de Marta. Por desgracia, el lugar adonde llegó Marta no es ese mundo.

Decía que este *viento de disolución* empezaba a agitar la novela desde el arribo de Marta. Pues bien, el viento no es más que un mal presentimiento hasta que ella se encuentra con Omar Vitelo en la bodega. Es ahí donde el viento arrastra con fuerza implacable a la novela, dejándola tambaleante, al borde del vértigo. La corriente del ventarrón se desata cuando Marta descubre a Vitelo atrapado en la circunstancia de Placeres: “Eran muchos los

años transcurridos. Enorme la soledad en la que Vitelo vivía jalando su corazón como a un carro viejo. Nadie soportaba tanto, se secaba como las plantas de las macetas del patio” (102). La imagen de las macetas del patio parece inevitable ante la presencia solitaria de ese hombre, en el que vienen a encerrarse las circunstancias desoladoras y áridas del lugar.

Porque Vitelo está inmerso en Placeres, sus sentidos no parecen tener la agudeza necesaria para captar las imágenes que, por mediación de Marta, hacen su aparición. Como el olfato de Cándido —que éste pensaba trastornado—, así sucede con el de Vitelo, incapaz de advertir los mundos encerrados detrás las imágenes de Marta Licon. De este modo, el encuentro entre los dos sucede sin que Vitelo las advierta.

Y es que, aunque Vitelo haga patente la cuestión de la visión de otros mundos en la charla, lo hace sin atinar a ver lo más obvio: las imágenes de la Licon. Y todo porque sus sentidos están embotados, y él inmerso en la desolación que es Placeres. La visión que pone en la charla es una razón iluminadora que explica el misterio de Isidro: “Olivia Paniagua se equivocaba, Marta, porque yo no vine a Placeres a perder a Isidro, sino a salvarlo” (107). Algo curioso: precisamente a lo que iba Marta ahora, a salvarlo a él, Vitelo.

Tras un encuentro en el que no se entienden, Marta está de vuelta en su casa:

Cuando se saca el vestido, una vaharada de fragancia llena, hasta el techo, el aire. Y luego, despacio, comienza a escapar hacia el patio. Antes de ponerse la blusa y la falda de todos los días, Marta se contempla los pezones. Están como aplastados por el infortunio y la fealdad de Omar Vitelo. Marta los roza con los índices repetidas veces. Pero no despiertan. Ha sido una lástima desperdiciar el perfume. Ella pensó que la ocasión lo merecía. Pero Vitelo había perdido ya incluso el olfato. Estaba muerto. Seco.

Era verdad. Ella no podía negar el fino recibimiento, tampoco la mirada, los ojos tiernos del hombre, sobre todo al final; pero había actuado como si ella fuera fantasma y no una mujer de carne. Vitelo debía tener las venas comidas de polvo y soledad (109).

Placeres había matado en Vitelo el olfato de mejores días. Su embotamiento hace que Marta pase por un fantasma más de los muchos que habitan el llano. Pero el aroma que Vitelo fue incapaz de aspirar o descifrar llama a otros fantasmas de Placeres, fantasmas que aparecen pepenando el aroma de salvación que Marta le llevaba a Vitelo: “—Como de ánimas es este olor. Alguien se murió con hartas lilas en el corazón. No será de Placeres” (110). No será, en efecto, de Placeres, porque en Placeres no hay alma, excepto la de Marta Licon (triste, que murió con lilas), que se decide a partir. La causa es el embotamiento de

Vitelo: “Sí. Lástima de perfume y de tiempo, porque no pudo decirle Omar Vitelo lo que más hubiera ella querido. Sólo se quedó en la superficie. Sus lenguas recularon. Aunque Vitelo mentó un muerto —y por allí era la cosa— sus lenguas recularon” (110).

Marta resiente el encuentro con un dejo de profunda tristeza. Se siente devastada. Vienen entonces las asociaciones entre Omar Vitelo y unos mudos arbolillos ennegrecidos que observa en su casa:

Marta se sienta mirando a la calle, a los mudos arbolitos de enfrente. Otro aspecto tienen. Se les han ennegrecido las hojas como cuando va a llover y las nubes desentierran la luz. Enjutos los tres, Marta casi los escucha lamentarse, casi llora de verlos. Los asocia, su imagen, con Omar Vitelo, y entonces piensa en él como en un coro de una iglesia abandonado, del que huyeron los cantantes. (112-113).

La escena es rica en significados: una situación adversa va a la par de lo que es posible llamar la contra-imagen de los arbolillos —contra-imagen de las hojas de Cándido e Isidro y contra-imagen del coro de Capuchinas que alguna vez recibe a Cándido. El punto que alcanza este *viento de disolución* es demoledor, pues no sólo contraviene imágenes de la segunda parte, sino también de la primera. Las resonancias que tiene son hondas.

La decepción y la desesperanza de Marta la llevan a abandonar Placeres. Pero su partida tiene otros efectos, arrastrando también a los dos amigos, Jeremías y Colombino, a la podredumbre de los días: “Ya no regresaron a la casa de Marta Licon. Tristeaban por todo Placeres. No conocían reposo. Jeremías olvidó su árbol; Colombino los proyectos de vagancia para aquel verano. Volvían a sus casas sólo a comer. Pero Jeremías, además al fuego y los lamentos de Olivia Paniagua” (118). Y la misma tristeza recae también sobre Vitelo: “Vitelo se había hundido aun peor en la desventura, y toda su vida fue contemplar la calle, el mediodía; casi con fervor, como si algo estuviera pidiéndole” (119). En Vitelo, sin embargo, tan cerca del milagro, sorprende su incapacidad para entender la visita de Marta:

Dijo que no le importaba nada Marta Licon y que no entendía por qué había regresado a Placeres. Luego, se enderezó en el banquito y borró de las espaldas su jiba de flaco. Pero tampoco entendía para qué vino aromática, guarnecida por una muchedumbre de girasoles, a buscarlo. Por ella no habían pasado los años, como no pasan por los muertos. Quizá a eso había venido, a que él comprobara semejante fortuna de la carne (119).

Efectivamente, Marta había vuelto a Placeres para que él comprobara esa fortuna,

ese milagro. Sin embargo, Vitelo tan hundido en la desolación de Placeres, jamás puede ver en ella la visión salvífica que, en medio del llano, por medio de la mujer, le era prometida.

La figura de Vitelo parece ya la de un muerto, es la de un cadáver descompuesto: “Escupió a la calle una saliva negra, jugo de los dientes que se le deshacían” (120). Sobre Vitelo recae toda la desventura de Placeres. Sobre todo cuando, ida ya Marta, reformula la razón iluminadora que lo había llevado hasta Isidro: “Le dijo a la mujer que él había venido a Placeres a salvar a Isidro Paniagua; pero eso era cosa de risa; ahora lo comprendía: en el mundo nadie podía salvar a nadie. Y Marta Licona también estaba condenada” (120).

Razón terrible, que registra perfectamente lo devastador de la partida de Marta. Es ahora que se resignifica el embotamiento de Vitelo: no es que estuviera incapacitado para atender al llamado de las imágenes de Marta, sino que algo dentro de él le decía que esas imágenes eran ineficaces e insuficientes. Sólo ahora ve las cosas claramente y se da cuenta de que todos, absolutamente todos, en efecto, están (o estamos) condenados a la disolución. Surge, entonces, con este viento en tercer tiempo, otra idea atroz: las imágenes son vanas.

IX) Sexta y última imagen de concentración: Una reina de las hojas

Tras la partida de Marta y la devastación que esto conlleva, la novela de súbito se ilumina. Una hoja. Una hoja brillante aparece frente a las narices de Colombino:

Camino a la casa de Jeremías, Colombino encontró una hoja muerta, boca arriba, en el llanito, a unos cuantos pasos de la bodega. Se detuvo para levantarla y examinarla. Se la puso sobre la palma de la mano izquierda y la hoja rebasó los dedos, los ocultó bajo su lámina fulgurante. Colombino, fascinado, pensaba que nunca había visto cosa igual, ni siquiera en octubre, cuando la mortandad y los descensos se generalizaban (120-121).

El hallazgo es toda una sorpresa para Colombino, puesto que se trata de una hoja inusual. Ésta comparte con las demás imágenes uno de los más importantes atributos: la luminosidad. Ello queda patente cuando Colombino se la lleva a la oscuridad de la bodega: “Se la llevó a la sombra, al interior de la bodega. Se sentó con ella en el bote viejo que le servía de reposorio, y dejó que sus ojos se acabaran de llenar de luz” (121). La impresión del contraste que crea la hoja en medio de las tinieblas de la bodega es perceptible.

Inmediatamente después, la hoja comienza a suscitar otros mundos, a reconocerse

plenamente como imagen: “La adelantada tenía el color del pelo de Marta Licona y para nada le hacía falta el sol si se trataba de brillar. Como Marta” (121). Parece provenir de un mundo ajeno a Placeres, como el que suscita Marta Licona; relumbra como el trigo de ella. No ya el brillo sino el olor de la hojita deslumbrante lleva a Colombino a reparar en algo: si el brillo es como el trigo de Marta, su olor no es como el perfume de ella. Su rareza incita a investigar esa imagen olfativa: “Colombino le acercó las narices. Perro liebrero, la recorrió toda, todos sus ríos, todos, hasta el más extremo y delgadito, que culminaba en las tierras del ápice, y no halló rastro; no, como el de Marta, de perfume. A otra cosa olían las hojas muertas, pero Colombino no sabía bien a bien a qué” (121). Por eso se da a la tarea de oliscarla en un segundo examen, llamando en su auxilio a los otros olores de Placeres:

Husmeó de nuevo. Arriscó las narices haciéndole bizcos al mayor de los ríos, donde más fuerte era el olor y, después, viendo todavía doble el mundo, miró a la puerta de la bodega y llamó en su auxilio a las imágenes olorosas de Placeres. Las imágenes acudieron. Colombino se incorporó y comenzó a olfatearlas una por una, alumbrándolas, de refilón, con la hoja (121).

Pero no encuentra nada comparable al aroma de la hoja en los olores de Placeres, porque el pueblo sólo es oloroso en su desolación: “Polvo y piedras envenenados de tanto sol; y cuerpos, y calles, y sombras” (121). Así que se lleva la hoja adonde Jeremías, para que lo ayude en su indagación. La hoja no deja de relumbrar. La palabra es sutil al captar la imagen: “Tomó la hoja por el rabo, como a un ratón, y salió a la calle. Mientras caminaba, y el ratón se le convertía en una especie de candil, más y más crecía su esperanza en el amigo” (121). ¡Qué forma de tomar la hoja: como si su brillo lo fuera a quemar!

Hay otras sutilezas en la descripción de la hoja, como cuando los amigos buscan la palabra *tornavoz* en los libros de Crisóstomo: “—Acércame —le dice a Colombino— la luz de esa hoja que traes en la mano” (128). Sin duda, esta imagen de la hoja es una resonancia de las hojas que aparecen al principio de la novela, y que le hablaban a Cándido de “una rosa nueva”. Podría tratarse de la misma imagen, manifestada al principio y al final de la historia: realiza un enorme salto temporal y no reconoce limitaciones; encierra una verdad más poderosa que cualquier circunstancia y avatar humano: la visión salvífica.

Con esto queda perfectamente cerrado el ciclo de imágenes que irrumpen en la novela. Con todo, antes de cerrar esta parte de mi trabajo, quisiera mencionar un par de elementos que, sin ser imágenes tan esenciales como las descritas, poseen un hálito que los

muestra como *tornavoces*. Me refiero al canto de las chicharras que Jeremías calla para la admiración de Marta (IIC), y a las voces que dice escuchar en el árbol, y que le repiten una sola e idéntica palabra: *tornavoz* (IIM). Son dos elementos importantes, que expresan algo sobrenatural. En el caso de las chicharras, se trata de un don que Jeremías desconoce, pero del que es poseedor por el simple hecho de pertenecer al linaje de los Paniagua;⁶ mientras que, en el de las voces, éstas llaman a Jeremías como llamaban a su padre, desde un más allá. No quise incluir esas voces en el conjunto de las imágenes, porque las reacciones que provocan no son venturosas, sino lo contrario: “las voces suenan juntas, como si estuvieran por empezar un canto. Y la tristeza viene después” (126). Allí se expresa otra dimensión de la existencia, pero de modo vago, confuso, sin el deslumbramiento que la imagen revela.

Pero falta mencionar un viento desbaratador en postrer tiempo que cierra el cuadro de *El tornavoz*, dejando trazada cabalmente su extraordinaria escenificación barroca.

x) *Viento de disolución en cuarto tiempo: “Mas serás precipitado, pájaro”*⁷

Al final de la novela se presencia un hecho que agita el cuadro general como un árbol zarandeado, atravesándola con un temblor que llega a sus cimientos más recónditos. Me refiero a la muerte de Colombino. Es el último de los vientos que, como los de la muerte de Isidro, la viudez de Olivia Paniagua y la partida de Marta Licon, corren en dirección a la disolución de la vida. Como ellos, sigue un trazo inflexible, inexorable, que dramatiza el conjunto y dota a la novela de un efecto barroco. Pero veamos por qué es inexorable y hasta qué punto conmueve los cimientos más profundos de la novela.

Como se lo había prometido a Jeremías, esa tarde Colombino iba a atravesar el zaguán de su casa por la viga, como un equilibrista. La escena comienza en (IIN), con la figura de Colombino perfectamente ubicada en un extremo de la viga del zaguán. Hay una atmósfera de solemnidad alrededor del equilibrista que está a punto de iniciar su acto:

Está de pie y un sol rojo le ilumina la espalda. De la calle sube el humazo de un polvo, rojo también. Los ruidos del sábado, las voces de Placeres. Jeremías, en el

⁶ El nombre del linaje, *Paniagua*, viene acompañado de un sentido ascético y religioso: *pan y agua*.

⁷ Fragmento extraído de “Fuga mayor”, uno de los cuentos de *Los viernes de Lautaro*, que expresa muy bien el comportamiento de este viento. En el nombre de Colombino resuena la palabra latina *columba*, ‘paloma’, o *columbinus*, ‘de paloma’, ‘perteneciente a la paloma’. Colombino es, al fin y al cabo, un pájaro.

árbol, está atento al amigo. Las hojas y ramas de la guarida son como de oro, y a Jeremías le brilla el ascua del cielo en el ojo izquierdo. Colombino, inmóvil, mira el camino que tiene por delante, angosto como un puente suspendido en el vacío (132).

Además, la atmosfera se carga de una enorme tensión por la presencia intempestiva de Olivia, que comienza a gritarle a nuestro hierático equilibrista: “Jeremías siente cómo sale intempestivamente Olivia Paniagua de la casa, y la ve parase ante el zaguán y gritarle a Colombino que se baje. Olivia agita una mano, y al polvo del patio, blanco, pálido” (132). La tensión llega a niveles insoportables y está a punto de sacar de quicio a Colombino. El narrador lo expresa con este símil: “Olivia grita otra vez. El grito roza a Colombino; y cuando lo tocan los rayos del sol, se incendia y chisporrotea como una bengala” (132).

En esa atmósfera, Colombino se echa a andar, como si caminara sobre un hilo tenso:

Colombino ha abierto los brazos y puesto duro el perfil. Jeremías, al verlo, traga saliva. Colombino da el primer paso. Olivia Paniagua trata de conminarlo de nuevo, pero sólo abre la boca para el polvo. Colombino avanza rodeado del fuego, sostenido por la mirada del amigo y la admiración y el temblor que despierta en la calle su acto circense. El rumor de los murmullos, apaciguado, golpea suavemente las puertas del zaguán. Colombino Varanda ya va a la mitad del dintel, encendido como el cielo. No vacila, no titubea. Camina despacio, como si la tarde del sábado fuera a estacionarse para siempre con sus luces (132-133).

Colombino anda sobre el zaguán. Sin embargo, está a punto de acaecer su muerte. La manera en que ocurre se somete a la violencia y el dramatismo barrocos. Hay como un quiebre en la escena, un movimiento súbito, después del cual, sin más preámbulo, aparece tendido el cuerpo inerte de Colombino Varandas sobre el suelo. Esta impresión de quiebre se produce gracias a un hábil recurso del narrador. Jeremías, que había estado observando a Colombino, deja de observarlo un momento. Sus ojos se dirigen al patio donde está Olivia. De repente, oye un ruido. Cuando voltea hacia donde, un momento antes, observaba a su amigo, no observa nada, el vacío: “Jeremías mira para el patio: ahí, el polvo, Olivia misma, son azules. Un grito hace volver la vista a Jeremías al zaguán, y ya no ve al amigo” (133).

En la escena, hay un juego dramático entre lo que ve Jeremías y lo que escucha en el momento de la muerte de Colombino. Al no ver al amigo donde esperaba verlo, la vista de Jeremías deja de tener preeminencia y el ruido se apodera de la escena. Aquí sucede el quiebre. Un enjambre de voces, que estaba desde el principio pero que ocupaba un lugar

secundario, pasa a un primer plano: “Las voces de la calle retornan. Los ruidos” (133). Y es sólo después del quiebre que Jeremías logra distinguirlas: “Las voces de la calle se ordenan en coro. Distingue Jeremías tres, uno a cada lado del zaguán, y otro en medio” (133).

Pero sólo las distingue para verificar algo terrible: que el cuerpo inerte de Colombino yace ahí, muerto: “—Como una hoja [...]. —No lo muevan. Como una hoja” (133). La descripción es atroz, porque se contrapone a la imagen de la hojita deslumbrante que, unas horas antes, Colombino paseaba maravillado por Placeres, e incluso a la imagen antigua de las hojas de Cándido y a la de los arbolillos observados por Marta Licona.

Este último viento es el más demoledor, pues desbarata la imagen de las hojas del principio y el final del libro, en las que parecía afianzarse un sentimiento de resurrección.

Es el viento postrero que lo disuelve todo, el rayo que parte y aniquila el mundo de la novela. El viento definitivo. El ciclón. De ahí que en la tercera y última parte predomine la tolvanera: desdibujadas las figuras, reina el polvo. Inafectada por el jaloneo de *imágenes de concentración* y *vientos de disolución*, cuando todo es ya disolución, la tercera parte se comporta como un epílogo. Después de muchos años, Jeremías regresa a Placeres. Camina, entre la tolvanera, hacia la bodega de Omar Vitelo. Durante la caminata, hace un recuento: Marta, Colombino, Olivia, esos años. Ahora todo le parece ausencia y fuga, como el pueblo desdibujado por la tolvanera. Lo único que reina se llama disolución: “Pero yo le digo del viento, es rebelde, y en las tapias ya está armando un remolino. Dardo de papeles contra el ojo del sol. Para cegar y confundirlo. Para que a Placeres vuelva la oscuridad” (141).

Y en medio de la tolvanera, el recuerdo de la mujer, las imágenes de Marta Licona. Única esperanza, dulzura diminuta que casca un devastado Vitelo: “Placeres, los girasoles, y la carne de Marta levantan llama en el fondo de las pupilas de Vitelo” (138).

*

El análisis de las imágenes no sólo explica su funcionamiento en la novela: permite ver el conjunto, lo que hay alrededor de ellas mismas. Nos deja ver a la novela como un retablo, y no simplemente como una serie de imágenes aisladas. Así, la novela, se presenta como un espacio donde dos realidades distintas llegan a tener puntos de contacto. Un más allá en la visión que las imágenes revelan y un más acá en el espacio desolado de Placeres.

Como un retablo, cuya estructura fundamental resulta de cierta sencillez, la novela podría resumirse en la confrontación de dos movimientos: *disolución* y *concentración*. Pero

así como el retablo supone un desarrollo pleno de las formas, la novela se complica y urde en apartados que no siguen una línea cronológica, sucediéndose tiempos distintos, y en imágenes que se desperdigán aquí y allá, desprendiendo una sensación de exuberancia.

Asimismo, la novela tiene una gran capacidad para almacenar espacios en donde se da cabida a la ilusión. Ello por medio de imágenes que crean la ilusión de estar presentes en otro mundo, aún estando en éste, conectando el más allá y el más acá. Las imágenes aluden a otros sentidos de la realidad, suscitando visiones de otros ámbitos en medio de la aridez de Placeres. Las imágenes, en suma, fungen como *tornavoces* de una realidad distinta.

En cuanto a los vientos de disolución, además de incidir en el curso general de la historia, tienen efectos profundos en los personajes de la novela. Si no agitan los vestidos de las figuras, como en un retablo, sí conmueven y precipitan su carácter, dejan marcado en ellos un trazo violento, en el que se adivina el paso de un viento implacable. Estas marcas son el insomnio de Isidro, la soledad y el resentimiento de Olivia, la desolación de Omar Vitelo, el desencanto de Marta Licon, por mencionar algunos personajes.

Hay que subrayar la enorme fuente de fantasía con la que se construye la imagen. La mera percepción es reelaborada por la más alta fantasía, para convertirla en una visión excelsa. Y hay que señalar también que la imagen no es una simple maravilla hueca, sino que encierra un gran sentido religioso. Es *aparición*, lo mismo religiosa que estética. Pero su religiosidad no proviene de ninguna ortodoxia en la novela: es íntima y personal, como el culto que Cándido hace suyo en Capuchinas.

El juego de contrastes que domina el devenir de la novela es también interesante. Hay contraste, para empezar, en el enfrentamiento de sentidos *disolución / concentración*. Pero también lo hay en el efecto de las *contra-imágenes* opuestas a las imágenes. Un juego de continuos jalones dentro de la más pura tensión barroca.

Finalmente, en la novela nada es estático. Todo está en movimiento, siempre. Se pasa de un tiempo a otro en cada apartado, sobre todo en la primera parte: del tiempo de Isidro niño al de Isidro adulto, del tiempo de Olivia viuda al de Cándido. Pero también hay un movimiento, interiorizado, en cada uno de los personajes: el pormenorizado proceso de muerte de Isidro, la elevación de Cándido, el vuelo y la caída de Colombino, el paulatino hundimiento de Vitelo en la desolación, entre otros despeñaderos y entusiasmos personales.

Después de visualizar de este modo la novela, se antoja imaginarla como un retablo.

Con sus personajes que, si no son figuras de santos y de santas, de ángeles y arcángeles, sí lo son de seres sometidos a una violencia barroca dentro del ámbito de la novela, como un espacio atravesado por imágenes que los jalonean en un sentido contrario a su disolución, a su muerte, a su olvido. Ahí están los personajes. En lo más encumbrado, Cándido, luminoso de hojas y de lilas, con una mirada soñadora, abierto de brazos en una postura que lo mismo es la del santo que la del loco, con su santa irreverencia, con una sonrisa de girasol entre las mejillas. Detrás suyo, grabados hagiográficos de su pasado, de los años de su conversión: las primeras visitas a Capuchinas, la huida de la casa familiar y, finalmente, la vuelta y el reconocimiento de Capuchinas. Y alrededor de Cándido, hay dos figuras sombreadas por el claroscuro y los efectos de contraste del retablo: Felipe e Ilda. Personajes oscurecidos. Y ahí, en el filo donde la luz pasa a la sombra, la figura dramática de Isidro: abrumado por el insomnio pero levemente iluminado por el sol de la placita. Es la imagen de un moribundo entre dos ámbitos. Olivia Paniagua, a un lado suyo, oscurecida de soledad y resentimiento. Más allá, bajo un poco de luz, se hallan posados dos niños como querubines, uno encima de un árbol, el otro encima de una viga. El de la viga, sin embargo, con visos de sombra, como un mal presagio: tan campante sobre la viga —paloma equilibrista—, pero como suspendido, congelado en el instante antes de su mortal despeñadero. El del árbol, con grabados detrás que delatan su linaje: la escena de las chicharras y la de las voces que murmuran en un árbol “tornavoz”. Y, por último, dos que son luz y sombra: Marta Licon y Omar Vitelo. Éste, hundido; aquélla, arrebatada hacia lo alto, envuelta en sus imágenes. Pegados uno al otro, sin que ello impida contaminaciones de luces en lo sombrío de uno (los cumplidos de Vitelo), y de sombras en lo luminoso de la otra (la partida de Marta). Ahí están todos ellos, al borde de un precipicio al que son jalados por vientos de disolución. A milímetros de un desfiladero. Suspendidos sobre un Placeres que es puro terrenal y tolvana. Destinados a disolverse todos, pero también jalados, concentrados, adonde las hojas brillosas, adonde las lilas, los espejitos relumbrantes, los soles de placita, los trigos, los girasoles, la exuberancia, el perfume de la glicerina y el agua de rosas. Exuberancia, hacia un mundo de hojas muy amarillas.

3. LOS HOMBRES DEL AIRE

El hecho de que los personajes principales de la novela conformen un linaje resulta muy significativo. Todos ellos son Paniagua: Cándido, Isidro, Jeremías. Pero es mucho más significativo que por ellos corra una savia común que no es únicamente la de la sangre. Me refiero a la savia que hace de los Paniagua un linaje de santos o de médiums. Aquello que les permite tocar lo sobrenatural y que hace de ellos mismos seres tocados.

Ahora bien, cada Paniagua manifiesta a su manera esto que podríamos llamar *don*. Mientras que Cándido es una especie de santo y lleva una vida interior muy rica (en íntima comunión con Capuchinas), Isidro sirve de médium en las sesiones espiritistas de la bodega de Vitelo, y Jeremías acalla el sonido de las chicharras y oye las voces de los árboles. Cada uno de ellos tiene una naturaleza especial que le permite acceder a una dimensión distinta de la *visión* y de la existencia humana.

a) Cándido

Desde el comienzo, Cándido Paniagua se nos describe como un ser iluminado: “la luz, el íntimo sol de Cándido” (14). Esto lo separa de los otros personajes, incluso de Isidro niño. Cándido aparece rodeado de una luminosidad que lo distingue de los demás. El hecho de vivir en un cuarto aparte y no en la casa donde vive su hermano, Felipe, con su mujer y su hijo, acentúa esa diferencia. Un episodio refleja el aislamiento y la luminosidad que distinguen a Cándido Paniagua, cuando se nos advierte que Cándido come aparte y que Ilda separa sus trastes y los desinfecta con alcohol y fuego: “En la cocina, por orden y voluntad de la madre, siempre se le colocaba aparte, en un cajón, en compañía del tenedor y el vaso que el tío Cándido nunca quiso aceptar. Isidro jamás se lo comentó a Paniagua, pero los primeros días, regaba Ilda el plato con alcohol y le prendía fuego”:

Ocasionalmente, Felipe también asistía a la ceremonia de desinfección. La presenciaba impasible. Pero una mañana, cuando el fueguito estaba en su gloria, se volvió a la mujer y le preguntó si acaso creía realmente que el ridículo escrúpulo tenía algún sentido. Los contagios del tío Paniagua —supo Isidro entonces por su padre— se efectuaban a través de la luz: ni el aire, ni el fuego, ni el agua; ni tampoco la tierra, los impedían (18).

A Cándido Paniagua lo distingue su esencia lumínica, que lo aísla de las personas que lo rodean, como Felipe e Ilda. Por eso tiene que vivir en un cuarto exterior de la casa; por eso todo lo que utiliza es puesto aparte. Pero es interesante oír cómo Felipe habla de la esencia de Cándido en términos de *contagios*. Sobre todo de contagios a través de la luz.

Aparte de la luminosidad, otro elemento hace de Cándido un ser tocado por lo sobrenatural. Recordemos el episodio de las hojas que se aferran a los zapatos de Isidro, a quien Cándido le recomienda esperar el viento de las cuatro para que las barra. Habíamos considerado que ese episodio reflejaba el rasgo imaginativo del lenguaje oral de la novela. Tras la frase de Cándido se ocultaba algo del mundo rural, un saber del campo. Pero en ese episodio Cándido se ubicaba en la sutil frontera entre un viejo conocimiento de los vientos y el contacto con lo sobrenatural.

Cándido no sólo es capaz de percibir las variaciones del viento sino que parece ser depositario de un dominio sobre ellos. Así, cuando habla con su sobrino, parece llamar al espíritu del viento: “Reconcentraba penas; escogía palabras y, con voz doliente y verdadera, íntima, llamaba al espíritu, al viento que pondría a sonar las palabras en su boca” (29).

Isidro queda impresionado: “Fue entonces que escuchó, por la boca entreabierta, el viento retirándose hacia las oscuridades de Paniagua”. “—No me eches tu cara encima. No tengo cansancio. Otro viento va a levantarse [...]. Más de un viento —continuó Paniagua— no es posible en el pecho, sobrino; uno se ha ido ya, sí, pero sólo para que otro venga, suba desde el corazón” (32). Parece que estos vientos son voces que se agitan encerradas en el pecho de Cándido. A través del viento están las voces: voces que lo oprimen. Y finalmente, está el relato de su hallazgo de Capuchinas, la crónica de una conversión.

b) Isidro

Este personaje, segundo en la línea de los Paniagua, sirve como médium. De acuerdo a la clasificación de Allain Kardec, fundador de la doctrina espiritista, vendría a ser una especie de “médium inconsciente”, puesto que, si observamos cómo aparece Isidro en la novela, vemos que es uno de esos médiums que “se encuentran entre las personas que no tienen ninguna idea del espiritismo ni de los espíritus, aún entre los incrédulos, los cuales sirven de instrumentos sin saberlo ni quererlo” (23). Isidro mismo no tiene ninguna idea de qué

diablos hace con Vitelo en la bodega. Su encuentro con Vitelo lo tiene por casual:

—Un día, no hace mucho —dijo, tratando de ahuyentarse el sueño— platicué con Omar Vitelo de cómo quizás los vivos entre menos viven de verdad más los buscan los muertos. Yo le dije a Vitelo que eso no era nada probable; sólo era una idea. Y ni siquiera mía.

—Pero tú nunca hablas de esas cosas ni te interesan, Isidro.

—Sí. Pero todo fue que yo me encontrara a Vitelo para que empezara a hablar de ellas como si las supiera y las comprendiera; como si yo hubiera hablado siempre de ellas, Olivia. Vitelo se me quedó mirando, y me dijo: “Usted sabe qué está diciendo, Paniagua”. Yo insistí en que se trataba de una ocurrencia. Pero Vitelo no quiso oírme, y luego se despidió de mí.

—¿Y qué es lo que quiere, pues, Isidro?

—Que yo le diga cómo vuelven los muertos.

—¿Y los otros?

—A los otros, los alborotó Vitelo (27-28).

Así es como Isidro, sin saber nada acerca de espiritismo, se convierte en el centro que anima las sesiones espiritistas de la bodega de Vitelo.

Para el espiritismo, “las almas o espíritus de los que han vivido constituyen el mundo invisible que puebla el espacio y el medio en el cual vivimos” (7). Los espíritus de los muertos no se van a otro mundo, ni mucho menos desaparecen, sino que permanecen en un “mundo invisible” pero presente en el mundo de los vivos. De este modo tenemos dos mundos que coexisten: el visible de los hombres y el invisible de los espíritus. Y bien, dice Kardec: “Viviendo el mundo visible en medio del invisible, con el que está en perpetuo contacto, resulta que incesantemente reacciona el uno con el otro. Esta reacción es origen de una multitud de fenómenos que se han considerado como sobrenaturales por ignorarse su causa” (7). Esos fenómenos son, en realidad, manifestaciones del mundo de los espíritus en el mundo de los hombres a causa de la coexistencia de ambos.

El espiritismo es una concepción espiritual que no cancela la racionalidad científica de su época. Se funda o pretende fundarse en las leyes de la naturaleza: “Estando semejante acción fundada en una ley de la naturaleza, dedúcese que todos los fenómenos por ella producidos, nada tienen de sobrenaturales. Sólo han parecido tales porque no se conocía su causa, como así ha sucedido con ciertos efectos de electricidad, de la luz, etcétera” (7).

Esa racionalidad propia del espiritismo concierne a la sustancia misma de los espíritus: “Los espíritus tienen su cuerpo fluídico al que se le da el nombre de *periespíritu*. Su sustancia es tomada en el fluido universal o cósmico que lo forma y alimenta, como el

aire forma y alimenta al cuerpo material del hombre” (11). Esta sustancia de los espíritus trasciende a los mismos y comparte su esencia con la del cosmos. Es por esto que “el espíritu no está encerrado en los límites del cuerpo como en una caja” (11).

La relación entre el médium y el espíritu se da por esta sustancia, el *periespíritu*:

El fluido espiritual es el agente de todos los fenómenos espiritistas; estos fenómenos no pueden operarse sino por la acción recíproca de los fluidos emitidos por el médium y por el espíritu. El desarrollo de la facultad medianímica depende de la complejidad más o menos expansible del periespíritu del médium, y su asimilación más o menos fácil con el de los espíritus: dependiendo, pues, de la organización, puede desarrollarse cuando el principio existe; pero no puede adquirirse si no existe (22).

Todo fenómeno espiritista depende de la conexión entre el espíritu y el médium a través del fluido espiritual, el *periespíritu*. El espíritu y el médium deben estar conectados —digámoslo así— a la misma frecuencia del *periespíritu*, con el mismo rango, para que se logre la comunicación entre los dos mundos. Es necesario que el hombre reúna la sustancia espiritual suficiente para captar la realidad invisible de los espíritus.

Mencionamos que Isidro Paniagua era un “médium inconsciente”, de acuerdo con la clasificación de Kardec. Pero Kardec clasifica a los médiums también de otra forma, que se ajusta al medio a través del cual se comunican con los espíritus. Hay médiums auditivos y médiums parlantes que pertenecen al orden de los médiums sensibles e impresionables, y hay médiums inspirados, que son del tipo de médiums videntes, sonámbulos y proféticos.

Para explicar en qué consisten, Kardec alude así a los médiums auditivos:

Éstos oyen la voz de los espíritus; algunas veces es una voz íntima que se siente interiormente; otras veces es una voz exterior, clara y distinta como la de una persona viva. Los médiums auditivos pueden de este modo entrar en conversación con los espíritus. Cuando tienen costumbre de comunicarse con ciertos espíritus, los reconocen inmediatamente por el sonido de la voz. Los que no sean médiums auditivos, pueden comunicarse con un espíritu sirviendo de intermedio un médium auditivo que transmite sus palabras (24).

Éste podría ser el caso de Isidro, que oye la voz íntima del tío Cándido Paniagua desde el momento que nace su hijo, Jeremías: “Isidro Paniagua durmió entonces dos días seguidos. Pero al hundirse en el sueño repitió, por tercera vez: *Cándido Paniagua*” (12).

Isidro no pertenecería, en cambio, al tipo de los médiums parlantes: “Los médiums

auditivos, que no hacen sino transmitir lo que oyen, no son propiamente hablando médiums parlantes; estos últimos no oyen con frecuencia nada; en ellos el espíritu obra sobre los órganos de la palabra, como obra sobre la mano del médium escribiente” (25).

¡De qué manera Isidro llega a sentir la voz íntima de los espíritus! Por ejemplo, cuando está recostado en su cama y no puede dormir:

Paniagua cruzó las manos sobre el pecho. En todo Placeres no existía pecho más triste que el suyo; más abovedado y sin ventilación. Por debajo de sus manos, le temblaba como una tierra por donde se arrastrara, poderosa, una oscura trenza de ríos sin fin (36).

Sin embargo, como habíamos visto en la manera de convocar al viento en sus palabras, también Cándido participa de esta capacidad. Había también un halo de misterio en esas intervenciones dialógicas de Cándido Paniagua: “Tenía Paniagua la boca medio abierta y el filo de los poderosos incisivos relumbroso, con una luz de quién sabe dónde. Seguía mirando al techo. La flacura de su rostro era enorme. Cuando se percató de la vecindad de Isidro, abrevió los silencios, y comenzó a dejar venir el viento” (29).

Ambos parecen tener ese nudo de vientos en el pecho, ese enjambre de espíritus o voces íntimas, como la presencia de Cándido que siente Isidro bullir en él. Recordemos que ya le escuchaba dentro de sí desde que era un niño: “Su voz le sonaba adentro: podía verlo sin necesidad de levantar la cabeza” (17). O como el alma misma de Cándido, que éste jala de lo más hondo de sí —espíritu al fin— para hablar con su sobrino las palabras más puras.

El viento, en ambos casos, viene a ser una especie de *periespíritu*, gracias al cual la conexión entre Isidro y la voz recóndita de Cándido puede tener lugar. El aire se convierte en elemento periespiritual. Por eso el último de los Paniagua es tan cercano a Isidro.

c) Jeremías

La segunda parte de la novela comienza con la imagen de Jeremías Paniagua encaramado en un árbol. Desde ahí domina todos los ruidos de Placeres: los ladridos de unos perros, el paso de un palettero. Así se sitúa en el elemento del aire, que lo vincula a Isidro y a Cándido Paniagua. Como ellos, parece dominar el aire y la voz.

Aunque Jeremías no percibe la voz desde el interior de sí mismo, ni hay indicios de

que ésta lo oprime como a su padre, es capaz de captarla y está sensibilizado para ello. No por nada es uno de los Paniagua, el último de la estirpe sobre el que recae el *don*. Una manifestación de este último, que delata su linaje, es el episodio de las chicharras. No hay que olvidar que, después de que Marta ve cómo Jeremías las silencia, milagrosamente, es que acude con Omar Vitelo para hablar del niño y de los secretos de los Paniagua.

Luego viene lo de la *voz* que Jeremías dice escuchar del árbol. Le confiesa a Colombino que la ha oído tres veces y que le dice una palabra cuyo significado desconoce:

Jeremías va como caído en la tristeza.

—Colombino —le dice—, yo estaba esperando mucho tu regreso. A Olivia le dijeron que te encontrabas enfermo, y por eso no quise ir con Vitelo. Colombino, en el árbol hablan.

Colombino lo ve. Se ríe. Pero el otro lleva la cara seria, oscura.

—¿En el árbol de tu casa? Me quieres asustar.

—Colombino, en la semana, tres veces.

—Olivia Paniagua sería.

—No. Las tres veces nunca hubo olor a glicerina.

—Es tan alto, que todas las voces de Placeres, en la calma, pasan por el árbol, Jeremías. Si hasta has oído ladrar los perros del llanito.

—No, eran voces que bajaban del aire.

—Me quieres asustar, Jeremías, te digo.

—No, Colombino. El que me asusté fui yo, pero nomás al principio; luego me puse triste.

—¿Y qué es lo que dicen?

—Sólo una palabra, y siempre la misma, Colombino (125).

Es interesante que Jeremías aclare que la voz no sube desde el mundo de Placeres, sino que viene desde arriba, baja del aire. A diferencia de sus ancestros, Jeremías percibe la voz desde afuera y no desde adentro de sí mismo. Ello no le resta intimidad a la voz, ni es menor la impresión en el niño:

—A mí nunca me han hablado desde el aire, Jeremías, ¿cómo se oye?

Jeremías no le responde, se siente de nuevo triste, como ha estado toda la semana, incomparablemente más triste que cuando Marta Licon y él anduvo vagando, haciéndole compañía a Colombino, por las calles de Placeres, de sol a sol. No se lo dirá al amigo, pero las voces suenan juntas, como si estuvieran por empezar un canto. Y la tristeza viene después (126).

Como su padre, comienza a sentir una recóndita tristeza con las voces. Será otra vez el tío Cándido, que vuelve como volvió años atrás con su padre. La cuestión radica en si Jeremías está listo para esto, si acaso esto mismo no lo matará como mató a su progenitor.

Vemos que no será así, pues muchos años después Jeremías regresa a Placeres a hablar con Omar Vitelo. Le confiesa que quien lo ha hecho volver ha sido Cándido Paniagua. Aún vive, y le ha mandado construir un *tornavoz* para que, como soplo, espíritu, voz, quede resonando allí. Parece que esa es la única forma de que descanse su alma y deje de estar abrumando los sueños y los oídos de los Paniagua.

Lo que ocurre es que Cándido ha devenido espíritu, voz, y anda por ahí, resonando en el mundo de Placeres y en ciertos seres de su sangre. Algo acorde con el modo en que el espiritismo concibe la realidad, pues era encima de Placeres que estaba el mundo invisible, en el que Cándido andaba vagando. Como un espíritu que, a través del *periespíritu* del aire o del viento, halla comunicación con Isidro y con Jeremías. Cándido, justamente, el que llevó la vida de un tocado, el que viajaba a Capuchinas y decía tener ahí su verdadera casa. El mismo que, después de morir, muchos años después, volvió para tocar el alma de Isidro pero no fue reconocido por éste, quien acabó muriendo. El mismo que después tocó el alma de Jeremías y acabó siendo escuchado por él para hacerle un favor: construir un *tornavoz*. Así, al fin su espíritu descansaría, la voz quedaría ahí, resonando por siempre, quizás.

4. LA NOVELA-RETABLO

Después de hacer una semblanza de Jesús Gardea, donde a través de entrevistas hablamos de su vida, comentamos algunas de sus preocupaciones y abundamos en cómo concebía la escritura; después de dar una visión panorámica de su obra y revisar la crítica que existe alrededor de ella; después de adentrarnos en *El tornavoz* y analizar la novela a través de sus imágenes, refiriéndonos al barroco y al espiritismo, paso a algunas consideraciones finales.

Más que resumir todo lo visto anteriormente, quisiera señalar los elementos que apuntan a una nueva lectura de Gardea y del sentido de su obra, a partir de mi lectura de *El tornavoz*. Y es que mi concepción de Gardea y de su obra —tal como las expuse en los dos primeros capítulos de este trabajo— se iluminaron de manera distinta al adentrarme en el análisis de las imágenes de *El tornavoz*, en su doble dimensión barroca y espiritista.

Por ejemplo, el capítulo titulado “Los hombres del aire” me hizo subrayar un par de declaraciones del autor copiadas en el primer capítulo, “Marimba es el cuento”. Me refiero a las frases en que Gardea describe la *aparición* de personajes cuando se sienta a escribir: como si fueran voces que entraran y se anunciaran, presencias muy reales que lo empujaran y ejercieran un poder para que hablara de (o por) ellos. Como los personajes de *El tornavoz*, que sentían un nido de ríos sin fin brotar de su pecho, el autor de *Delicias* sentía un poderoso llamado “supraconsciente” —como él lo llamaba— que lo movía a dar noticia de ellos. Para él, esas voces y personajes tenían una existencia muy real, aunque vinieran de otra dimensión, que merecía ser traída a este mundo. Ese comportamiento de los personajes de la novela tiene mucho que ver con la profunda sensación de comunión de Gardea con un mundo más allá. Una convicción que no debemos pasar por alto.

El capítulo en donde analizo las imágenes —“Las imágenes de lo invisible”— le dio una dimensión distinta a otra parte de la obra del autor, quizá la más difícil y enigmática: la de las novelas posteriores a *El tornavoz*. Al menos, creo, puede servir para aventurar una explicación sobre la singularidad de esas obras.

En principio, las imágenes se nos aparecieron con toda esa carga de la que son depositarias: como la representación eficaz de una visión salvífica. Pero no se trataba sólo de las imágenes: había todo un ámbito en el que se insertaban, un campo de fuerzas que las trataban de disolver, dotando a la novela de una enorme tensión y dramatismo. Se trataba

de dos movimientos contrarios (*concentración / disolución*) que ayudaban a ver la novela como un retablo barroco, con acontecimientos y personajes conmovidos por una fuerza similar a la que anima ese arte. *El tornavoz* aparecía, pues, como *novela-retablo*. Más aún, retomando la lectura de las novelas posteriores a *El tornavoz* —en “Una visión de la obra”—, podríamos hablar, no ya de una “novela-retablo”, sino de una “prosa-retablo”.

La imagen, componente fundamental de *El tornavoz*, alcanza un nivel superior en las novelas posteriores. No sólo la historia de la novela se empapa de este componente, sino también el cuerpo de su prosa. Esto que podríamos llamar la *poética del retablo* comienza a operar en el seno mismo del lenguaje y deja de circunscribirse a la historia, el argumento y los personajes, como en *El tornavoz*. El lenguaje gana densidad, espesor, esplendor, volumen, comienza a tornarse poliédrico como las dimensiones de un retablo.

La *poética del retablo* se radicaliza. De sujetar a la novela, pasa a sujetar su propia materialidad: la prosa. Hay que advertir que esa voluntad nace, en gran medida, de aquella *fuga del lenguaje*, de aquella *trama de la palabra* mencionada en “Una visión de la obra”. Desde el momento en que la *poética del retablo* comienza a operar en el seno mismo del lenguaje, empieza a conmové, a trastocar ese mismo lenguaje. El lenguaje terso, de enunciación más o menos clara y directa, de *El tornavoz*,¹ pasa a corrugarse, a comprimirse y a volcarse sobre sí mismo. Precisamente de ahí nace el más genuino lenguaje gardeano de las novelas posteriores a *El tornavoz*. Aquél en donde la *trama de la palabra* ha sentado sus reales y llevado al lenguaje a un límite. Ahí surgen la sintaxis violentada, la condensación de los valores más puros de cada vocablo, el hallazgo de correspondencias ingeniosas, la exuberancia léxica, amén de otros recursos como la elipsis, en fin, su propia *fuga*, el encuentro del lenguaje con el lenguaje mismo. Porque, si en *El tornavoz* todo lo que hay de tensión, exuberancia, ingenio e imágenes, *a lo barroco*, aparece en el nivel de la historia, en las novelas posteriores aparece en la materialidad misma de la prosa. En *El árbol cuando se apague*, por ejemplo, Batis, uno de los personajes huele agua perfumada, en una verdadera fiesta —sensual, sintáctica, erótica, gongorina o lezamiana— de los sentidos:

Temeroso de estropear el funcionamiento, las estrenadas hélices, de las fragancias, Batis, al aspirarlas despacio. En Batis las delicadas, las paletas de la hélice unos remos, buscaban, acompasadamente, en los ríos de su huésped, las

¹ En los cuentos, ese manejo perdura hasta el último libro, *Donde el gimnasta*. El autor no se concentra en las situaciones, sino en la *trama de la palabra*. A excepción de “Fuga mayor”, cuya singularidad ya he señalado.

provincias de su elección. Y Batis, en varios puntos a la vez, en varias playas asentando los perfumes los pies, las sentía desembarcar; y las que arribado habían danzado a la playa del sexo que dormía, erigían ahí, haciendo verdadera la fiesta, torre de faro fluvial. Por el caracol de la torre las enfiestadas subían al mirador para ver, luces echándole, al mundo y luego a las alturas del cielo: su capacete (88).

¡Cuánto no hay de exuberancia, de tensión en la frase, de ingenio! El aroma sube como una hélice, pero también avanza como una nave en busca de playa, que desembarca para ganar ahí dominio. El dominio del aroma desde lo alto del mundo, desde la parte más sublime. Es por eso que la *prosa-retablo* lleva a la imagen a un nivel superior. Siempre hacia un más allá.

Este *más allá* es la pista para entender por qué la *prosa-retablo* no sólo lo es por esa textura poliédrica de los retablos en que parece inspirarse, sino por el profundo sentido que está contenido en ella. Guarda en sí una necesidad de sublimarlo todo, hasta la más pequeña y mínima de las sensaciones. Lo logra a través de un lenguaje tenso e intenso, un lenguaje que ha devenido retablo. Las novelas se inundan de imágenes y sensaciones sublimadas. Todo en esas novelas es imagen. Lo ocupan a tal grado todo que opacan, si bien no anulan, el argumento e incluso los personajes. Por eso despiertan la impresión de que carecen de argumento, o de que sus personajes están desdibujados. La imagen ocupa con tal fuerza la novela que parece que el resto no existe. Existe, desde luego, una trama y unos personajes, pero están planteados desde la imagen y no desde la convención de los acontecimientos novelados. Ese es el descubrimiento de la narrativa gardeana, su nueva narratividad: la narración a través de imágenes, la forma narrativa propia de la *prosa-retablo*.²

A través de esta prosa, las sensaciones se subliman y llevan a la dimensión de la imagen, donde se hace visible la visión *salvífica*. Pero ¿por qué esta necesidad de sublimar las sensaciones? ¿Podían acaso ser también escritas estas historias de otro modo, tal vez menos radical? Creo que la palabra clave es justamente esa: *salvar*. Esa forma de narrar *salva*. Parecerá probablemente una palabra exagerada (¿salvar de qué o para qué, y a quién

² Esta nueva narratividad plantea serias problemáticas a la concepción tradicional del arte narrativo, como la categoría de *tiempo* sobre la que convencionalmente se funda éste. La narrativa gardeana parece fundarse en la categoría del *espacio*: no acontecen los hechos en el tiempo, sino las imágenes en el espacio, desplegadas como en un lienzo o un retablo, trastocadas ya las leyes más tradicionales de lo temporal. Otra reminiscencia, por cierto, del profundo gusto de Gardea por la arquitectura y de su papel inspirador para escribir. Véase, al respecto, el texto “Jesús Gardea: lo que no se escribe no se puede contar” de José María Espinasa, para mi gusto el trabajo más acertado de cuantos han intentado aproximarse a las últimas novelas de nuestro autor.

salva?), pero creo firmemente que es la más acertada para explicar un lenguaje como el de la *prosa-retablo*. Empezando porque lo que salva lo hace por una necesidad vital, sin lo que aquello que es salvado no podría sobrevivir. Veamos por qué.

Esa prosa salva antes que nadie a los personajes. Los salva de su circunstancia, los salva de Placeres —el Placeres que no es Placeres, donde el páramo y el polvo son la única sentencia, donde el sol humilla a los hombres, a la naturaleza y a cualquier cosa viva, y los mueve a rencillas, rencores y soterrados odios—. No por nada dice Marta Licona: “Climas como el de Placeres favorecerían más bien el amor de las cosas de adentro”. En un lugar así, únicamente adentro, en los íntimos y mínimos universos interiores es donde los personajes se salvan y pueden vivir. En esos microuniversos, las sensaciones florecen y, por mínimas que sean, alcanzan la imagen. Son sublimadas, salvan a los personajes y los llevan a vivir a una dimensión distinta, que los evade del mundo de Placeres. De este modo, la imagen se proyecta de afuera hacia adentro, haciendo escapar a los personajes de su circunstancia.

En el ejemplo de *El árbol cuando se apague*, la imagen se proyectaba hacia el interior de Batis. Las imágenes jamás salen, porque afuera no sobreviven. Únicamente es posible que florezcan adentro: afuera están el clima de Placeres, la humillación del sol y el polvo, y las rencillas de los hombres. Porque el mundo que éstos han creado es espantoso.

Allá adentro está la imagen del vaho que exhalan los personajes de *Tropa de sombras*, cuando caminan en medio del frío de la madrugada; allá dentro, el saborizante que se asienta en el fondo de las botellas de refrescos de Faustino Vargas, y el zumbido de sus abejitas de oro en *La canción de las mulas muertas*; allá adentro, el minucioso dibujito de los holanes del mandil verde de la mujer de *El biombo y los frutos*, y el aroma que irradia con los calores de la habitación; adentro, el microuniverso de relojería de Tanili Amezcua en *Los músicos y el fuego*, y los monigotes de servilleta con que se entretienen los parroquianos de *Juegan los comensales*; allá adentro, relumbra la pedrería de la botonadura de Pastorela, en *Sóbol*; allá adentro, la dedicada fabricación de los regalos para Constantina en *El árbol cuando se apague*, y la luz del amanecer batallando con las sombras del diablo al final de *El diablo en el ojo*; allá adentro, el increíble aroma de la cajita de caoba de *El agua de las esferas*, un mar de imágenes. Siempre está adentro el aspecto salvífico de la imagen: la intensidad con que los sentidos sensoriales responden ante los impulsos de la vida y del más allá, sublimados por las fantasías de los sentidos a través de una *prosa-*

retablo.

Pero los personajes no son los únicos que se salvan. Aquí viene una cuestión que es imposible obviar cuando relacionamos lo dicho con la figura de Gardea en “Marimba es el cuento”. El autor decía sobre su escritura: “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” (Tarazona y Puig: 3). Se sentía conminado a obedecer cada vez que se sentaba a escribir. Pero no sólo tenía que sentarse y obedecer, sino precisamente escribir de cierta manera: “La manera en que yo puedo ser mejor es manejando un lenguaje así” (Tarazona y Puig: 3). Tenía a la escritura por vehículo para comunicarse con un poder supremo. Hablaba de una conversión personal en el acto de la escritura. Si lo vemos en ese sentido, cada vez que violentaba el lenguaje de *esa manera*, que labraba una *prosa-retablo*, efectivamente se aproximaba a esa dimensión salvífica. Ésta era su oración, su acto de *santidad*. No por nada hablaba en estos términos en “La palabra es el cuento”: “Escribir es salvarse por la palabra y nada más que por la palabra, al fin de cuentas y de cuentos” (215). Palabras que alcanzan mayor resonancia ahora que cuando las cité, en el primer capítulo de este trabajo. Porque para escribir de *esa manera* tan especial, para llevar al arte narrativo hasta esos límites antes inimaginables, probablemente hubo detrás un profundo sentido de desesperanza y desesperación ante su circunstancia, que lo llevo a buscar una escapatoria, una salvación: “Mi respuesta a un mundo que no me satisface, ni emocionalmente, ni sentimentalmente, posiblemente sea esta manera de escribir. Yo no creo en el mundo de ustedes porque es falso, porque lo hemos falseado entre todos” (Tarazona 75).

Cada vez que escribía, Gardea sentía tal vez que instauraba algo más honesto y verdadero que muchas cosas que lo rodeaban. Porque todo le parecía abrumadoramente falso. De ahí esa necesidad de responder con un lenguaje *así*, tan forzado, sacado a puños, arrancado a la banalidad; un lenguaje que sublimara cada pequeña y mínima sensación para llevarla hasta un *más allá*. Un lenguaje sacado a martillazos y que igualmente a martillazos hiciera correr dentro sí mismo los cauces de la vida —aquellos cauces que él mismo sentía que hacía mucho tiempo habían dejado de correr. Con imágenes intensas y preñadas de una *visión*. Para instaurar una vida que sentía muy lastimada y muy falseada. Al escribir *así*, Gardea se resarcía de todo eso para salvarse él también, “al fin de cuentas y de cuentos”.

Así pues, como si se tratara de una reforma del espíritu y del lenguaje, su narrativa

barre con todo, empieza desde cero. Instauro la *visión*. De esta posición se desprende cierta actitud de Gardea hacia los medios masivos y hacia la publicidad en la que cae el escritor. En una sociedad sobremediatizada, la reproducción de imágenes debió de haberle parecido una de las cosas que en vez de conducir hacia la expresión de la vida, conducían hacia su falseamiento. El reinado de la imagen que proyectan los medios devalúa las sensaciones y la vida misma. La imagen de los medios es una imagen vacía, que no salva la vida. Como dice Gaspar Orozco: “La representación de las cosas le parecía un acto esencialmente falso que debía ser rechazado y sustituido por la presencia misma de los sentidos ante la vida” (88). Como en sus novelas, donde la *prosa-retablo* hace presente y vívida cada sensación, sublimándola hacia otra dimensión y haciéndola imagen en su más profundo sentido.

En esta actitud de Gardea, hay una clara crítica de la modernidad y sus medios, cuestión que acerca su expresión barroca a la corriente del neobarroco americano, pero que no voy a abordar aquí.³ Quiero retomar, en cambio y para terminar, algo de lo dicho en el capítulo relativo a la lengua y el estilo de “*El tornavoz*”, para confrontarlo con el barroquismo de la novela. Se hablaba de un rasgo de oralidad en el lenguaje. Rasgo que hacía de éste una lengua diferenciada de la norma metropolitana y culta; una lengua empapada de mundos rurales y de sus imaginarios. Ahora bien, después de haberme adentrado en la novela y en su barroquismo, quiero hacer otra observación que toca a la lengua de Gardea y al barroco subyacente. Como lengua de una “región macerada aisladamente”, como explica Ángel Rama, sus componentes se afianzaron en estas regiones desde la Colonia, incorporando especialmente esa gran tradición barroca, “constitutiva del español americano y que las regiones hispanizadas y aisladas han conservado tercamente hasta nuestros días” (114). Debajo de la lengua de Gardea corre hondísimo el barroco, con sus palabras arcaicas o sencillas, abstractas, teológicas, hermosas; con sus rasgos orales que delatan una cultura ágrafa, cuya lengua pasa por los oídos y la boca antes que por la letra y los ojos; con su enunciación tan espontánea y viva, extrañamente lacónica y elíptica. Como la lengua de *El tornavoz*, dueña de un tono y develadora de un mundo auténtico.

³ El afán de ruptura y experimentación son otras tantas divisas que pueden acercar a Gardea a los poetas y narradores neobarrocos. Véase, a este respecto, la obra de Irlemar Chiampi: *Barroco y modernidad*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORES T., Jaime Luis, 1998. "Jesús Gardea. *Juegan los comensales*. Instantes aislados y eventos continuos". *Sábado* (18 de julio): 11.
- ALBORG, Juan Luis, 1997. "Los escritores dominicos. Fray Luis de Granada". Juan Luis Alborg. *Historia de la literatura española. Edad Media y Renacimiento. vol. 1*. Madrid: Gredos. 879-885.
- ANHALT, Nedda G. de, 1981. "*El sol que estás mirando*. Gardea como Rulfo". *Sábado* (7 de febrero): 10.
- _____, 1984. "*El tornavoz*. Vivir de muerte". *Sábado* (7 de enero): 12.
- ARENAS MONRREAL, Rogelio, 1994. "Poética de los objetos (cuentos de Jesús Gardea)". Alfredo Pavón (ed.). *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. 15-31.
- BECERRA, José Carlos, 2000. "Correspondencia José Carlos Becerra / José Lezama Lima". *La Jornada Semanal* (14 de mayo): 7.
- BERMÚDEZ, María Elvira, 1980. "Prosas finas". *Revista Mexicana de Cultura* (27 enero): 6.
- _____, 1982. "Gardea: Realismo Mágico. Fichas de número doble". *Excélsior* (10 de junio): 11.
- BERUMEN, Humberto Félix, 1994. "El cuento entre los bárbaros del norte (1980-1992)". Alfredo Pavón (ed.). *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala. 201-251.
- _____, 2003. "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos". Alfredo Pavón (ed.). *Púshale un cuento al piano (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / INBA / CONACULTA / Instituto Tlaxcalteca de Cultura.
- BORGES, Jorge Luis, 1963. "El idioma de los argentinos". Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé. 11-30.
- BRIGITTE, Amat, 1996. "El nudo gardeano". *Dissertation Abstracts International* LVI-11 (mayo): 4412.
- CAMPBELL, Federico, 1983. "Algunas regiones del norte se incorporan ya a nuestra literatura". *Proceso* 373 (26 diciembre): 62.

- CASTAÑEDA, Salvador, 1981. "Entrevista con Jesús Gardea, Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico". *La Semana de Bellas Artes* (18 de febrero): 12-13.
- CASTRO, José Alberto, 1994. "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): 70-71.
- _____, 1995. "Difícil de atrapar". *Proceso* 976 (17 de julio): 73.
- CHIAMPI, Irlemar, 2000. *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- CORDERO, Sergio, 1988. "Entrevista con Jesús Gardea, 'Fundo espiritualmente a Delicias'". *La Jornada de los Libros* (9 de enero): 8.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, 1996. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. vol. 2*. México: FCE. 520-528.
- _____, 2004. "La novela póstuma de Jesús Gardea". *El Ángel* (20 de junio): 3.
- _____, 2007. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: FCE. 171-173.
- DREW, Alejandra, 1985. "Ficción y realidad en El tornavoz de Jesús Gardea". Tesina de maestría. El Paso: Universidad de Texas.
- ESPINASA, José María, 1988. "La soledad como un texto. Los cuentos de Jesús Gardea". *Sábado* (9 de enero): 9.
- _____, 1990. "La soledad del texto". *Hacia el otro*. México: UNAM. 155-162.
- _____, 1993. "La ventana hundida". *La Jornada Semanal* (28 de febrero): 13.
- _____, 2000. "Jesús Gardea: Lo que no se escribe no se puede contar". *Ovaciones* (19 de marzo): 4-5.
- ESPINOSA, Alfredo, 2000. "Jesús Gardea: 'La literatura: noticias de los muertos'". *Siempre!* (jueves 7 de septiembre): 60-62.
- ESPINOZA, Juan Enrique, 2000. "La narrativa de Jesús Gardea (1939-2000)". *Tierra Adentro* (junio-julio): 84-85.
- FERNÁNDEZ, Justino, 1972. "El Retablo de los Reyes". Justino Fernández. *Estética del arte mexicano*. México: UNAM. 341-377.
- FERNÁNDEZ, Sergio, 1989. "Pedro Páramo, una sesión espiritista". *Revista Iberoamericana* 148-149 (julio-diciembre): 953-963.
- FLORES, Enrique, 2003. "Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen". *Iberoamericana*

10: 57-66.

GARCÍA-GARCÍA, José Manuel, 1986. "Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea". Tesis de maestría. El Paso: Universidad de Texas.

_____, 1987. "La geografía textual de 'Placeres'". *Plural* 193 (octubre): 55-56.

GARCÍA VELÁZQUEZ, María Julia y María Luisa Margarita González Bárcenas, 1988. "La soledad como consecuencia de la incomunicación entre los personajes de tres obras de Jesús Gardea". Tesis de licenciatura. México: Universidad Iberoamericana.

GARDEA, Jesús, 1979. *Los viernes de Lautaro*. México: Siglo XXI.

_____, 1980. *Septiembre y los otros días*. México: Joaquín Mortiz.

_____, 1981. *El sol que estás mirando*. México: FCE.

_____, 1981. *La canción de las mulas muertas*. México: Oasis.

_____, 1982. *Canciones para una sola cuerda*. México: Universidad del Estado de México.

_____, 1983. *El tornavoz*. México: Joaquín Mortiz.

_____, 1984. *Soñar la guerra*. México: Oasis.

_____, 1985. *De Alba sombría*. New Hampshire: Ediciones del Norte.

_____, 1985. *Los músicos y el fuego*. México: Océano.

_____, 1985. *Sóbol*. México: Grijalbo.

_____, 1985. "Novela e historia: Fernando del Paso, Jesús Gardea y Jorge Aguilar Mora". *Proceso* 432 (11 febrero): 49.

_____, 1986. *Las luces del mundo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____, 1989. *El diablo en el ojo*. México: Leega Literaria.

_____, 1992. *El agua de las esferas*. México: Leega Literaria.

_____, 1992. *La ventana hundida*. México: Joaquín Mortiz.

_____, 1995. *Difícil de atrapar*. México: Joaquín Mortiz.

_____, 1997. *El árbol cuando se apague*. México: Conaculta.

_____, 1998. *Juegan los comensales*. México: Aldus.

_____, 1999. *Donde el gimnasta*. México: Aldus.

_____, 2001. *El biombo y los frutos*. México: Aldus.

_____, 2003. *Tropa de sombras*. México: FCE.

_____, *Casa de Anfibia* (inédita).

- _____, *Buganvilia* (inacabada).
- _____, 2008. "La palabra es el cuento". Lauro Zavala (ed.). *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*. México: UNAM: 213-218.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Irma Elizabeth, 2004. "Placeres: La inmensidad asfixiada. Estudio de la configuración espacio-temporal en la obra de Jesús Gardea". Tesis de posgrado. México: UAM -Azcapotzalco.
- GONZÁLEZ, José Luis, 1977. "Un nuevo narrador mexicano". *Plural* 71 (agosto): 24-25.
- _____, 1991. *Jesús Gardea*. "Presentación". *Jesús Gardea* [disco]. México: Voz viva de México.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Mario, 2001. "El que ve es el que revela". Mario González Suárez (comp.). *Paisajes del limbo. Una antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México: Tusquets. 141-143.
- GRANADA, fray Luis de, 1946. *Introducción del símbolo de la fe. (Parte que trata de la creación del mundo)*. México: Espasa Calpe.
- GÜEMES, César. 1995. "'Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza': Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*". *El Financiero* (27 de septiembre): 67.
- HERNÁNDEZ, Araceli. 1989. "Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea". *La Jornada* (5 de septiembre): 20.
- IBARGOYEN, Saúl, 1980. "Jesús Gardea: más allá de la soledad". *Plural* (junio): 78, 80.
- KARDEC, Allain y Gabriel DELANNE, 1975. *Fundamentos del espiritismo: manifestaciones de los espíritus y vidas sucesivas*. México: Editora y Distribuidora Mexicana.
- KARDEC, Allain. *El libro de los espíritus*. Biblioteca Nueva Era, en www.promineo.gq.nu.
- KARDEC, Allain. *El libro de los médiums*. Biblioteca Nueva Era, en www.promineo.gq.nu.
- LADRÓN DE GUEVARA, Verónica, 1993. "El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco". *El Financiero* (14 de enero): 57.
- _____, 1993. "Jesús Gardea y su Ventana hundida". *El Financiero* (14 de enero): 14-15.
- _____, 1993. "Mis libros no son para un lector que vive de prisa". *El Financiero* (15 de enero): 57.
- LARA LOZANO, Verónica Irina, 2000. "El problema de la soledad en dos obras de Jesús

- Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales”. Tesis de maestría. El Paso: Universidad de Texas.
- MENDOZA, Eduardo, 1989. “Jesús Gardea: ‘Escribir me ayuda a vivir’”. *El Universal* (18 de agosto): 5.
- MEYER, Jean, 1980. “Cultura, Religión, Ideología”. Jean Meyer. *La Cristiada. vol 3*. México: Siglo XXI. 272- 276.
- MORALES, Sonia, 1981. “Mis personajes una tropa de infelices”. *Proceso* 223 (9 de febrero): 47.
- MUÑOZ, Mario, 1994. “Jesús Gardea”. Mario Muñoz (ed.). *Memoria de la palabra. Breve antología*. México: UNAM / CONACULTA-INBA. 34.
- OROZCO, Gaspar, 2000. “Jesús Gardea: Última imagen del solitario”. *Tierra Adentro* 104 (junio-julio): 86-89.
- PAREDES, Alberto, 1990. “Jesús Gardea”. *La cultura en México* 1908 (19 de enero): 50.
- PARRA, Eduardo Antonio, 2001. “Notas sobre la nueva narrativa del norte”. *La Jornada Semanal* (27 de mayo): 1-3.
- PINTO, Margarita, 1981. “Entrevista con Jesús Gardea”. *Sábado* (7 de febrero): 22.
- _____, 1983. “El tornavoz. Jesús Gardea”. *Sábado* (24 de noviembre): 11.
- QUEMÁIN, Miguel Ángel, 1994. “El afán del lenguaje. Entrevista con Jesús Gardea”. *Tierra Adentro* (mayo-junio): 71.
- _____, 1996. “Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia”. *Revista Mexicana de Cultura* (28 de julio): 13-15.
- _____, 2005. “Memoria de Jesús Gardea”. *El Financiero* (11 de marzo): 56.
- RAMA, Ángel, 2004. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- RAMOS, Agustín, 1993. “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo (I)”. *El Financiero* (27 de abril): 69.
- _____, 1993. “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo (II)”. *El Financiero* (4 de mayo): 67.
- _____, 1993. “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo (III)”. *El Financiero* (11 de mayo): 63.
- _____, 1993. “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo (IV)”. *El Financiero* (18 de mayo): 57.

- RECKLEY, Alice, 1991. "Desire's Intransitive Dimension in Jesús Gardea's El tornavoz". *Romance Languages Annual 3*: 573-577.
- REYES, Juan José, 2000. "Jesús Gardea 1939-2000". *Letras Libres* 16 (abril): 16.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., 2003. "Jesús Gardea". *Escenarios del Norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: IIF-UNAM. 93-112.
- ROMERO GONZÁLEZ, Ernesto Emiliano, 2007. "Tolvaneras de almas secas: un estudio sobre Jesús Gardea". Tesis de maestría. México: UNAM.
- TARAZONA, Daniela, 2004. "Brillo ensombrecido". *Hoja por Hoja* (marzo): 5.
- _____, 2009. "Jesús Gardea: Ananké". *El poeta y su trabajo* 32 (primavera): 71-76.
- TARAZONA, Daniela y Joan PUIG. 2005. "El llamado de Jesús Gardea". *El Ángel* (13 de marzo): 3.
- TORRES, Vicente Francisco, 1982. "La narrativa de Jesús Gardea". *La palabra y el hombre* 44 (octubre-diciembre): 74-75.
- _____, 1985. "Los músicos y el fuego de Jesús Gardea. Una escritura ensimismada". *Sábado* (16 de noviembre): 10.
- _____, 1986. "Sóbol de Jesús Gardea. La saga de Placeres". *Sábado* (4 de enero): 13.
- _____, 1986. "Las luces del mundo de Jesús Gardea. Dialogar con los muertos". *Sábado* (13 de diciembre): 11.
- _____, 1989. "Jesús Gardea: *El diablo en el ojo*. Las obsesiones de un escritor". *Sábado* (3 de junio): 11-12.
- _____, 1991. "El cuento mexicano de los ochenta". Alfredo Pavón (ed.). *Te lo cuento otra vez (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Universidad Autónoma de Puebla / INBA / CNCA.
- _____, 2007. *Esta narrativa mexicana*. México: UAM. 123-148.
- TREJO FUENTES, Ignacio, 1982. "Jesús Gardea, una suerte de Comala rediviva". *Revista de Bellas Artes* (mayo): 61.
- _____, 1984. "Jesús Gardea y su mundo. ¿Semejanzas con Rulfo?" *Excélsior* (18 de febrero): 5.
- _____, 1987. "Las luces del mundo de Jesús Gardea. Cuando el placer termina" *Sábado* (11 de abril): 10.

- VALDÉS MEDELLÍN, Gonzalo, 1993. "A 10 años de *El tornavoz* de Jesús Gardea (I)". *El Nacional* (25 de septiembre): 15.
- _____, 1993. "A 10 años de *El tornavoz* de Jesús Gardea (II)". *El Nacional* (2 de octubre): 15.
- VALENZUELA PONCAROVA, Jirina, 1989. "La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea". Tesis de doctorado. Arlington: Universidad de Texas.
- _____, 1990. "La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea". *Dissertation Abstracts International* 50 (8) (febrero): 2509A.
- VAQUERA-VÁZQUEZ, Santiago, 1994. "Lejos donde el tiempo no premia: los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada". Alfredo Pavón (ed.). *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala: 33-47.
- VILANOVA, Núria, 2000. "El espacio textual de Jesús Gardea". *Literatura Mexicana* XI-2: 145-176.
- VILLAMIL BARRERA, María Elvira, 1996. "Espacio indeterminado en el discurso lacónico de 'El Tornavoz', de Jesús Gardea". *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 4: 58-70.
- _____, 1997. "El espacio en la novela fronteriza mexicana reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes". Tesis de doctorado. Boulder: Universidad de Colorado.