



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

HERMENÉUTICA DE LA MUERTE EN *EL TORNAVOZ* DE JESÚS GARDEA

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS MEXICANAS)
P R E S E N T A
KARINA AVILÉS CANO

ASESORAS:
DRA. ANGÉLICA TORNERO
DRA. GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ



ENERO 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A la doctora Angélica Tornero,
aliento y guía de estas páginas

Para ti mi niña, sentido de mi vida,
y para ti, Miguel Ángel, mi gran amor

Para la admirable mamá Edith, el papá Hilario y
mis queridos hermanos Richie y Edith

Para mis amigos Laura Poy,
Rocío González y Andrés Ruiz

Índice

Introducción

1. Planteamiento y metodología de la investigación.....	1
2. Jesús Gardea y su mundo.....	7
3. <i>El tornavoz</i> y la crítica.....	17

Capítulo 1

El sentido metafórico de *El tornavoz*

1. Consideraciones teóricas de la metáfora.....	25
2. Las metáforas de la muerte.....	38
3. Las metáforas de la luz.....	51

Capítulo 2

La identidad eclipsada de los Paniagua

1. Consideraciones teóricas de la identidad narrativa.....	64
2. Análisis narratológico.....	71
3. La constitución de la identidad de los personajes.....	84
3.1 Cándido Paniagua.....	84
3.2 Isidro Paniagua	94
3.3. Jeremías Paniagua.....	106

Conclusiones	115
---------------------------	-----

Bibliografía	126
---------------------------	-----

Introducción

1. Planteamiento y metodología de la investigación

La presente investigación tiene como finalidad realizar un análisis de la novela *El tornavoz* del escritor mexicano Jesús Gardea, con el objetivo de estudiar los mecanismos del funcionamiento de esta obra, a partir de la problemática de la muerte, entendida no como el fin físico o el término de la vida, sino como la pérdida de la identidad a consecuencia del olvido.

En la propuesta estética del autor, la muerte es el extravío del sí mismo, la falta de ubicación en el mundo porque en la novela los personajes no recuerdan y tampoco realizan acciones externas que proyecten planes de vida o un futuro. Su presente, entonces, parece no tener sentido. Por ello, su vida se ha reducido a un transcurrir en el que se encuentran abandonados de sí mismos, completamente solos, sin poder constituir su identidad, no sólo porque han olvidado, sino porque son incapaces de comunicarse con el otro y lo otro que construye también la trama de su propia existencia.

Estos seres de ficción viven en la angustia de un “estar ahí” secándose literalmente: no saben quiénes son ni hacia dónde van. Se hallan perdidos ante la falta de raíces, de las imágenes, de los momentos, los olores y los relatos que construyeron su historia. Cándido, el mayor de la generación de los Paniagua, quien en vida quiso salvar a los seres que amó de no perderse a sí mismos, ha sido relegado al olvido y, al pasar el umbral de la muerte, buscará que Isidro y Jeremías Paniagua lo escuchen para lo cual pide la mediación de un tornavoz.

Así, en este universo narrativo habitan personajes vivos como si estuvieran muertos, pero también hay otros, los muertos, o más bien el muerto, Cándido Paniagua, que quiere, como se dice en la obra, que los vivos “vivan de verdad”.

El supuesto principal de esta investigación consiste en que el tornavoz, la gran metáfora de la obra –descrita “como una campana, como un palomar” y un “techito abombado entre el cielo y la tierra”– es una mediación para restablecer la comunicación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, con la finalidad de que los primeros recuperen su identidad y, a su vez, los que han fallecido puedan vincularse con los otros como la única posibilidad de hacerse presentes o de “seguir viviendo”, pues el olvido del otro en el sí mismo es equivalente a estar muerto en este mundo narrativo llamado Placeres.

Como hipótesis derivadas de dicha indagación central buscaré evidenciar que en *El tornavoz* existe una cohabitación entre vivos y muertos, como parte de la lucha de Cándido Paniagua por reiniciar el diálogo con aquellos que no han perdido la vida y, sin embargo, se encuentran en un estado de permanente agonía.

En la historia narrada se establece que Cándido tenía una misión, aunque no se especifica cuál. Al respecto, mostraré que el objetivo del mayor de los Paniagua era el de “contagiar” de luz a sus seres queridos, lo cual nos conduce a otra de nuestras interrogantes. En esta novela se construye una poética de la luz que debe diferenciarse de las condiciones climáticas prevalecientes en el universo diegético, las cuales remiten a un sol calcinante; tan intenso, que prácticamente hace imposible la vida fuera de los refugios porque el aire caliente, junto con las tolvaderas, coadyuvan a la soledad de los espacios exteriores como las calles y la placita de Placeres. De modo que no debe confundirse el clima con la luminosidad del relato.

En este sentido, me propongo evidenciar que la poética de la luz tiene una capacidad transformadora que es la de dar lucidez, en tanto conocimiento de sí mismo a través del conocimiento del otro. La luz tiene la potencia de cambiar el estado de cosas y devolver la vida; por tanto, de hacer retornar los recuerdos o la memoria. Sin embargo, no es algo permanente. Con su agotamiento, vuelve la “oscuridad”. Cándido Paniagua se propuso transmitir a los demás esta luz, pero fracasa en su intento y, en su deambular como un espíritu, busca que Jeremías Paniagua “construya” un tornavoz.

En el primer capítulo de este estudio, realizaré una exploración del discurso metafórico de la obra con el propósito de mostrar que en él se produce una referencia a la muerte en los términos ya señalados; es decir, en cuanto a la pérdida de la identidad de los personajes como resultado del olvido que padecen. En el segundo capítulo, estudiaré la misma problemática, pero bajo la perspectiva de la trama, ya que de acuerdo con nuestras observaciones, el discurso de *El tornavoz* apunta a la disolución de la trama, eclipse a nivel de la composición que también contribuye a la pérdida de la subjetividad de los personajes. Pero hay que precisar que el desdibujamiento de la identidad no es equivalente a decir que determinado sujeto –en este caso, personaje– “es nada” porque aunque se diera esa idea ya se estaría diciendo quién es. De tal suerte que el lector refigura una nueva identidad, a partir de la subjetividad que se ha pretendido disolver.

Para el sustento teórico de esta investigación, utilizaré principalmente la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur, sin soslayar las herramientas propias de la narratología; en particular, la teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel, en razón de que el modelo de la autora recoge no sólo importantes planteamientos del filósofo francés en su reflexión sobre el relato, sino porque la perspectiva estructural que da origen a la narratología, es un complemento esencial para una hermenéutica que, como la de

Ricoeur, tiene un anclaje en la objetivación estructural al postular una transición que va de la estructura de la obra a su referencia.

He considerado, además, que la ruta teórica más adecuada para acercarse al universo gardeano es la hermenéutica de Paul Ricoeur porque a diferencia de otras teorías de la interpretación, como las provenientes de la tradición romántica (Schleiermacher y Dilthey), que se proponen restablecer la intención oculta del autor detrás de la obra, la hermenéutica del pensador francés busca la ampliación o el excedente de sentido a través de una interpretación creadora, orientada al mundo desplegado ante la obra o su referencia, que es:

El tipo de mundo que se abre gracias a la profundidad semántica del texto; se trata de un descubrimiento que tiene consecuencias inmensas por lo que respecta a lo que generalmente se llama el significado del texto. El significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él, no es algo oculto, sino algo develado. Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta hacia un mundo posible, gracias a la referencia no aparente del texto...Entender un texto es seguir sus movimientos desde el significado a la referencia: de lo que dice a aquello de lo que habla...Ésta es la referencia sustentada por la semántica profunda. El texto habla sobre un mundo posible y sobre una posible forma de orientarse dentro de él. Es el texto el que abre adecuadamente y descubre las dimensiones de ese mundo.¹

En *El tornavoz* y, a nivel de la obra gardeana en general, el lenguaje es un medio para llevar al lector a un segundo texto a partir de lo que se dice o, como lo expresa el propio escritor:

Si partimos del hecho de que las palabras están cargadas de significación, entonces claro que al usar una palabra va a tener resonancia. Y todo depende de la habilidad o del arte de la persona que la está usando para provocar una resonancia mayor o más intensa. Desde ese punto de vista creo que quizá habría un segundo texto, aparte del narrado. Vamos, las palabras serían mucho como símbolos, aparecen en vez de otra cosa, y quizá entonces el lector de algunos libros míos también tendría que registrar con el oído lo que está leyendo.²

¹ Paul Ricoeur. *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 2006, p. 100.

² César Güemes. "Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza". En *El Financiero*, (3,832), 27 de septiembre de 1995, p. 67.

Sin duda, esta literatura exige desplegar esa referencia segunda, no para restituir lo que el autor quiso decir o para pretender –lo cual resulta ocioso– descubrir la intención oculta detrás de la obra, sino para acceder a nuevas experiencias u otras posibilidades de ser en el mundo.

Por otra parte, Paul Ricoeur no excluye del análisis hermenéutico el uso de metodologías como la narratología, la retórica, la semiología, la lingüística y el estructuralismo. De hecho, este tipo de procedimientos metodológicos son necesarios en todo proceso de interpretación porque por un lado, permiten la explicación objetiva del texto en términos del lenguaje, pero por otro lado –y es lo más interesa a Ricoeur– sólo por el rodeo del lenguaje es posible aproximarnos a la comprensión del sujeto, en razón de que éste no se conoce a sí mismo de manera directa.

Si bien es cierto que el objetivo de la teoría hermenéutica de Ricoeur es filosófico porque su intención es la comprensión del sí mismo, dicha comprensión no se alcanza si no media una aproximación metodológica que nos permita, por una parte, explorar la metáfora y, por otra, el tiempo. Para Ricoeur, el lenguaje metafórico y la estructura temporal son los dos pilares que conducen a la explicación de la constitución del sí o el sujeto en sus términos. La metáfora, en tanto fenómeno de innovación semántica, revela y crea nuevos modos de ser; mientras que el tiempo, al ser articulado en una narración, permite seguir la historia de una vida contada, lo cual abre el camino para aproximarnos al conocimiento de un quién o a la identificación subjetiva del hombre.

Esta hermenéutica de la metáfora y del tiempo conduce al lector a la experiencia de la alteridad puesto que al identificarse con el otro en el relato, ese otro entra en la composición del sí mismo y contribuye a la revelación de nuevos aspectos del ser hasta entonces desconocidos. La apropiación del otro, que lleva a cabo el lector, le permite

refigurarse en términos de lo que Paul Ricoeur llama el sí mismo como otro: “Apropiarse mediante la identificación de un personaje conlleva que uno mismo se someta al ejercicio de las variaciones imaginativas, que se convierten de ese modo en las propias variaciones del sí mismo. Dicho ejercicio corrobora esta conocida sentencia de Rimbaud, que tiene más de un sentido: ‘Yo es otro’”.³

Hay también otra perspectiva fundamental en la teoría de la interpretación del filósofo relacionada con la identidad narrativa, exploración que complementa su extenso recorrido por la metáfora y la dimensión temporal. La identidad narrativa es aquella que se alcanza por la mediación del relato; esto es, de la narración de las acciones llevadas a cabo en el tiempo. El lector realiza la comprensión de su sí mismo como otro, a través de la lectura de los textos históricos y de ficción, pero un lector especializado, como el caso del crítico, puede analizar cómo los personajes constituyen su identidad a partir de las acciones que realizan. Es decir, se trata de identificar al quién: ¿quién habla?, ¿quién actúa?, ¿quién se narra? Y cómo el intérprete sabe quién es aquel que le habla y realiza acciones; y cuáles son las marcas que le dan la pauta para comprender al sujeto, equiparado al personaje.

El espacio de intersección entre la hermenéutica ricoeuriana con el planteamiento de nuestra investigación es éste, precisamente. Hemos señalado que *El tornavoz* apunta a la pérdida de la identidad, lo cual impacta tanto a la trama como a los personajes. De modo que la teoría del filósofo resulta pertinente para realizar la presente investigación que busca indagar la problemática de la disolución de la subjetividad, a partir de la refiguración del lenguaje metafórico y de la temporalidad de la obra.

En razón de que a la teoría hermenéutica le interesa el contexto para producir el excedente de sentido, resultado de la relación entre el texto y el lector, a continuación

³ Citado en Paul Ricoeur. “La identidad narrativa” en *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, p. 228.

expondré un apunte biográfico del autor que nos permitirá una mejor aproximación a la obra que nos ocupa.

2. Jesús Gardea y su mundo

Jesús Gardea mantuvo la convicción de que el siglo XX hirió la vida y que, en consecuencia, la literatura corría por cauces ya secos que sólo conducían a obras igualmente vacías. A su hijo menor, Iván, con quien estableció una especial complicidad por el arte, se lo confió en muchas ocasiones: “Había que tener el oído muy fino para escuchar por dónde se había ido la vida”,⁴ le decía.

Odontólogo de profesión, de soledades radicales, Premio Villaurrutia y escritor a quien las casas editoras le rechazaron obra, intolerante frente a los actos de pedantería y deshonestidad, adusto en su imagen pública y creyente del sentido del otro en el sí mismo, este “anfibio nadando en la luz del lenguaje puro”⁵, como lo describe el poeta Gaspar Orozco, se rehusó a transitar por los caminos literarios que para él ya no conducían a ningún lado. Así, inicia una búsqueda de otros rumbos, nuevas veredas para contar historias y encontrar, quizás, la pista perdida de la vida.

Pero, ¿quién es este narrador que por las mañanas y las tardes sacaba muelas y, por las noches, entrelazaba los hilos para tejer un mundo literario llamado Placeres, ubicado en el mapa geográfico de la literatura mexicana?

Jesús Gardea muere a los sesenta años a causa de un paro cardiorrespiratorio, cuando se encontraba en la ciudad de México; lejos, a mil setecientos ochenta y cuatro kilómetros de Ciudad Juárez, donde vivió la mayor parte de su vida. Desconocido por el común de lectores, Siglo XXI edita su primer libro en 1979. Entonces, el narrador tenía

⁴ Karina Avilés. Entrevista con el artista plástico Iván Gardea, realizada el 6 de junio de 2009.

⁵ Gaspar Orozco. “Jesús Gardea: Última imagen del solitario”. En *Tierra Adentro*, núm. 104, junio-julio de 2000, pp. 86-89.

cuarenta años. En dos décadas publica una extensa obra que consta de veinte títulos, entre novelas, cuentos y un poemario, además de que en su haber existen dos novelas que, a diez años de su fallecimiento, aún no han visto la luz de la imprenta.

Originario de Delicias, Chihuahua, ciudad que la crítica asimiló e incluso consideró “sinónimo” de Placeres, Gardea pasa su infancia en aquella región semidesértica, abrasada por el sol, en el norte mexicano. De acuerdo con el libro 10 del Registro Civil de Delicias, el escritor nace en la calle 2ª Norte número 205, a las tres de la mañana del día 2 de julio de 1939,⁶ apenas seis años después de que se fundara el municipio de Delicias, en tiempos del Maximato.⁷ El mismo Gardea se vio obligado a hacer ciertas puntualizaciones sobre su universo de ficción, ante la insistente comparación de éste con su poblado natal:

Es y no es. No es en cuanto que Placeres no se parece mucho a Delicias y menos al Delicias actual. Y es en cuanto que yo no puedo nutrirme de otras vivencias más que las recibidas en Delicias...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...A Delicias la trazaron de acuerdo a como estaba originalmente planeada la ciudad de Washington, en tablero de ajedrez; calles

⁶ “A Jesús Gardea en el 65 aniversario de su natalicio”. Ayuntamiento de Delicias, Chihuahua. En http://es.wikipedia.org/wiki/Jes%C3%BAAs_Gardea, consultado el 29 de enero de 2008.

⁷ Delicias, Chihuahua, se funda el primero de abril de 1933. La creación de Delicias no se puede explicar sin la mención de la presa La Boquilla, alimentada por el río Conchos. La irrigación de las tierras que tiene como resultado el impulso de la actividad agrícola en terrenos yermos y deshabitados, así como la creación del sistema de riego 05, permitirá la posterior colonización de la zona. A ello se debe el calificativo que recibieron los inmigrantes que llegaron al lugar, a quienes se les conocía como “los colonos”. En *Delicias: apuntes para su historia*, Manuel Gándara Samaniego señala que en octubre de 1932, Cruz Ortiz Prieto, por instrucciones de Carlos Blake, quien fuera fundador de la ciudad y constructor del sistema de riego 05, inicia la colonización de éste último “y se traen por cuenta del mismo a más de mil personas del ejido Corralero; se les ofrecen parcelas de ocho hectáreas mínimo, hasta cien máximo, también llegan alrededor de cien pequeños propietarios del Rancho de Chavira con algunos implementos agrícolas rudimentarios. A todos ellos se sumaron algunos braceros expulsados como consecuencia de la crisis mundial de 1931-1932 que afectó también a Estados Unidos. Este grupo de personas, que quizás no llegaban a 300, fueron los primeros colonos a quienes se adjudicaron tierras en la primera unidad”. Manuel Gándara Samaniego. *Delicias: apuntes para su historia*. Chihuahua: Doble Hélice Ediciones, 2004, p.40. Cabe destacar la riqueza y el carácter sorprendente de este desierto –tercer lugar en el planeta por su biodiversidad– del que forma parte Delicias, el cual es motivo de observación del mismo autor: “Arbustos como la gobernadora (Larrea tridentata) que pueden soportar el sol calcinante sin una gota de agua durante dos años; ranas que suprimen la fase larval –o renacuajo– y nacen como adultos para no depender de un pozo de agua para su reproducción; plantas a las que le brotan hojas cada vez que llueve y convierten la luz en alimento y, días después, las dejan caer para no perder el líquido vital”. *Ibid.*, p. 20.

paralelas con un centro o varios centros cortando ese paralelismo. Así lo pensó el arquitecto francés que planeó Washington. Pero nunca llevó al final su idea. Se la interrumpieron. En fin, no les parecía. El gobierno mexicano mandó al ingeniero Blake a Washington para que viera los planos de la ciudad y tuviera una idea de cómo planear Delicias... Mi tío fue secretario particular del ingeniero y es uno de los fundadores de Delicias, intelectual y materialmente, porque él vivió allí. En una entrevista que Federico Campbell me hizo por carta dije que si mi tío había fundado materialmente Delicias, yo ahora la estoy fundando espiritualmente.⁸

Y así fue. Toda su obra remite a este microcosmos, aún sin nombrarlo. Placeres es el espacio que comenzó a crear este narrador mientras trabajaba como dentista en Ciudad Juárez, profesión que más que desempeñarla con gusto, fue siempre un mero recurso de sobrevivencia, aunque paradójicamente, los estudios de la carrera de odontología, realizada en la Universidad Autónoma de Guadalajara, lo llevaron hacia su verdadera vocación. Durante su estancia en la capital de Jalisco entre 1961 y 1966, el escritor fue descubriendo la mediocridad –como él la llamó– del ambiente que permeaba en aquella casa de estudios hasta resultarle insoportable. Años después, Gardea recordaría así su paso por la institución educativa: “La universidad se había convertido en una especie de estufa en la que nos estaban esterilizando el espíritu”.⁹

Inmerso en una “soledad infinita”, según sus propias palabras, sin ninguna atracción por lo que hacía, el autor se daba a largas caminatas por la ciudad jalisciense y los campos circundantes a ésta que lo llenaban, como él dijo, de imágenes y poesía. Pero había algo más que, con el tiempo, devino en descubrimiento: sus constantes visitas a la biblioteca del Consulado de Estados Unidos, en donde por primera vez entra en contacto con otros mundos que le eran totalmente desconocidos: el de la lírica, la filosofía y la narrativa.

⁸ Sergio Cordero. “Fundo espiritualmente a Delicias”. Entrevista con Jesús Gardea. En *La Jornada de los Libros*, (156), 9 de enero de 1988, p. 8.

⁹ Margarita Pinto. “Entrevista con Jesús Gardea”. En *Sábado, Uno más Uno*, (170), 7 de febrero de 1981, p.22.

Fueron años en los que la biblioteca se convirtió en su casa y el medio de acceder a libros en préstamo –si acaso podía comprar títulos baratos de cinco pesos de la colección Austral– para leerlos recluido en un cuarto que rentaba en una casa de asistencia. Sus vivencias de universitario marcan su destino: la lectura que lo condujo a la escritura y, ésta, a su obsesión de pulir el lenguaje, de ceñirlo hasta dejarlo en los huesos, en una interminable búsqueda de decir más, con menos palabras. Las experiencias de esta época fueron de tal relevancia para el autor que se encuentran recogidas en uno de los relatos con mayor carga autográfica, titulado *Septiembre y los otros días*. En este cuento, el personaje principal, de quien el lector desconoce su nombre, considera que su vida de universitario está desprovista de todo sentido:

Prácticamente vivía yo en la biblioteca del Consulado. Los tres libros que tenía derecho a sacar no me bastaban sino para llenar las horas de la noche y las primeras de la mañana. Para el resto del día sentía la necesidad de otras lecturas. En el quinto año de escuela yo estudiaba poco. Había comprendido que los libros de texto era una trampa y trataba de evitarla. Eran como una pocilga donde se me acababan el aire y la luz. Y detrás de estos libros estaba el mundo atroz, estéril, de los profesores; de la universidad.¹⁰

Entre los 28 y 29 años, Gardea escribe sus primeros cuentos y empieza a publicarlos en *Vida Universitaria*, periódico quincenal de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Sus relatos cortos son divulgados también en el suplemento cultural *El fronterizo* de Ciudad Juárez, después de lo cual pasaría mucho tiempo sin publicar y sin acariciar siquiera la idea de hacer libros. Desde que se inicia en la literatura hasta el final de sus días, el narrador fue devoto a un sólo principio: existir como una persona que escribe y no existir publicitariamente como escritor. A ello obedece su conocida y permanente lejanía a los grupos literarios y su resistencia a formar parte de cualquier capilla, ya que si algo le disgustaba era prestarse al juego de la hipocresía y de la vanidad, en la consideración de que la mercadotecnia hace a determinados autores a

¹⁰ Jesús Gardea. “Septiembre y los otros días”. En *En su reflejo la luz*. Antología. México: Editorial Aldus/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, p. 48.

costa de otros que también son dignos de ser leídos: “Los figurones de la literatura viven sobre la muerte de muchos”,¹¹ decía. El proyecto de una primera edición de libro llegaría fortuitamente, casi una década después de iniciarse en la escritura:

En 1977 José Luis González me propuso que enviara mis cuentos al Premio Nacional de Cuento de San Luis Potosí; en noviembre de ese mismo año salieron los resultados y mi libro obtuvo una mención, ya que quedó en segundo lugar. Lo llevé a Diana para que se publicara, pero jamás salió. José Luis me propuso llevarlo a Siglo XXI y el Dr. Orfila aceptó que saliera ahí.¹²

El escritor puertorriqueño José Luis González, descubridor de Jesús Gardea y quien se convirtió en uno de sus escasos amigos –el otro fue el señor Arturo Belis, su confidente– recuerda así el impacto que le ocasionaron aquellas hojas mecanografiadas que no pudo dejar de leer bajo el cobijo de toda una noche y que llegaron a sus manos en forma inesperada, vía un primo del autor:

Nunca podré olvidar la impresión que me produjo la primera lectura de los cuentos de Jesús Gardea... Aquel primer cuento de Jesús Gardea (el primero, quiero decir, de los que empecé a leer aquella noche) me puso por delante, sin asomo de exageración de mi parte, a un cuentista hecho y derecho... Pero como soy de los que creen que para muestra no basta un botón, empecé a leer el siguiente cuento decidido a no dejarme arrastrar por mi entusiasmo inicial. No hubiera sido necesaria la precaución, porque descubrí –¡eureka! por segunda vez– que ese segundo cuento no tenía nada que envidiarle al primero. Ni el tercero al segundo, ni el cuarto al tercero, y así sucesivamente. Cuando leí el último, y eran alrededor de veinte si no recuerdo mal y ése pude haberlo leído a la luz del nuevo día que ya empezaba a entrar por la ventana de mi habitación, comprendí que lo que tenía entre las manos eran dos excelentes libros de cuentos.¹³

Esos libros fueron *Los viernes de Lautaro*, publicado en noviembre de 1979, y *Septiembre y los otros días*, apenas su segundo volumen de cuentos con el que merece el Premio Xavier Villaurrutia 1980, distinción que han recibido autores fundamentales de nuestras letras como Juan Rulfo, Inés Arredondo, Octavio Paz, Juan José Arreola y Carlos Fuentes. Con motivo de este reconocimiento, Salvador Castañeda hace una

¹¹ Arturo Alcántar Flores. “Los escritores en México somos una ficción”. En *Excelsior*, sección cultural, (26,361), 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.

¹² Margarita Pinto, *op. cit.*, p. 22.

¹³ José Luis González. “Texto de la grabación presentado por José Luis González” en disco. Jesús Gardea, voz del autor. México: UNAM/CNCA, colección Voz Viva de México, Serie Fronteras, 1991, p. 1.

entrevista con Gardea, en la que retrata bien la manera de ser que lo caracterizó: la del hombre que sólo se sentía escritor cuando se enfrentaba a su máquina Smith Corona modelo 1967 que usó siempre, nunca seducido por el estatus y el poder del medio intelectual mexicano e inmerso en la normalidad de una persona común y corriente como forma de vida. Dice Castañeda: “Hace lo de todos los días: saluda a los que lo esperan, se empalma una bata blanca y comienza a preparar sus instrumentos que acomoda meticulosamente equidistantes entre sí. Se lava las manos con jabón. Da unos pasos rodeando algo o mueve un brazo mecánico que se quiebra en posiciones increíbles frente a él...Gardea me dice que es dentista, que ese es su trabajo”.¹⁴

Todo parece indicar que en 1981, transcurridos al menos catorce años de intentar diluir la discordancia entre la escritura y su profesión, Gardea cierra, finalmente, su consultorio: “Todo el mundo me dice que si eso fue para escribir más, pero no, yo sigo escribiendo lo mismo. Lo dejé porque ese trabajo no me gustaba nada”.¹⁵ Hoy día, su hijo Iván opina que la distinción del Premio Villaurrutia le dio a su padre el valor de renunciar a su actividad como dentista: “Y tomó la medida radical de vender absolutamente todo para no tener la tentación de volver, si tenía necesidad”.¹⁶

Todos esos años atendió a sus pacientes en Ciudad Juárez, donde escribió su obra y residió los últimos 33 años de vida, decisión que tampoco parecía comprensible para el canon intelectual. De manera insistente, le preguntaban la razón de no radicar en la ciudad de México, cuestionamiento que más bien traslucía la visión centralista en la que no cabe que también se puede ser escritor fuera del Distrito Federal. Gardea siempre fue muy cuidadoso al respecto; para él, lo importante era resguardar su atmósfera de silencio, de soledad, de autoexilio, de mantenerse al margen de los grupos

¹⁴ Salvador Castañeda. “Entrevista con Jesús Gardea. Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico”. En *La Semana de las Bellas Artes*, (168), 18 de febrero de 1981, pp. 12-13.

¹⁵ Eduardo Mendoza. “Jesús Gardea: ‘Escribir me ayuda a vivir’”. En *El Universal y La Cultura, El Universal*, (26,283), 18 de agosto de 1989, p. 5.

¹⁶ Karina Avilés, *op. cit.*

literarios, convencido de que debía cuidar “mucho mis lecturas y mi tiempo y mi estado de ánimo y mis relaciones humanas porque hay personas que nos pueden hacer daño”.¹⁷

Incluso, confesaba:

En primer lugar me separo dos mil kilómetros no por arrogancia sino porque así me ha venido la cosa, y yo no puedo irme a vivir al Distrito Federal porque de qué viviría. Pero también tienes que considerar otra cosa, hay chamucos, hay demonidad o como le quieras llamar, que encarna en personas. Estas personas tienen facultades chamucas, por decirlo así. Y pese a esta piedad que de raíz sentimos por ellas, sería infinitamente peligroso no ser altanero con ellas. Me voy al otro extremo: yo no puedo pactar con su inmoralidad, con su manera deshonesto de ser. En ese punto sí me vuelvo arrogante. Mi arrogancia, entonces, viene de una conciencia, que me parece está en el fondo de todos, de que no somos nada.¹⁸

Para Jesús Gardea, lo importante era escribir y se acabó; sentarse frente a su máquina con la disciplina de trabajo de todos los días: tres horas máximo y mucha paciencia para vencer la resistencia del lenguaje en la hoja en blanco. Gardea contaba que su ritmo era muy lento; si corría con suerte, conseguía a lo más una cuartilla, pero su medida era media cuartilla o menos. Escribía con dos dedos en su vieja Smith y con una disciplina diaria que, al cabo de un año terminaba una nueva obra. Después, se hundía en un “penoso proceso de revisión y digo penoso porque hasta su cara se le descomponía”.¹⁹

Al paso de los años, Jesús Gardea condujo su aislamiento y su soledad a niveles drásticos. Despertaba, se sumergía en la lectura, almorzaba, escribía, volvía a leer, comía, leía más, jugaba con sus gatos, salía a caminar, llegaba la noche y al día siguiente, la misma rutina. La filosofía, la teología y el arte colonial, más que las obras literarias, ocuparon el centro de su interés y, aunque al final de sus días “tuvo una decepción muy grande hacia varias áreas que él había querido”,²⁰ siempre guardó un

¹⁷ César Güemes, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸ Agustín Ramos. “Jesús Gardea: Producirse a sí Mismo y Desde sí Mismo”. Parte II. En *El Financiero*, (2,970), 4 de mayo de 1993, p. 67.

¹⁹ Karina Avilés, *op. cit.*

²⁰ *Idem.*

lugar muy especial para escritores como José Lezama Lima, João Guimarães, José María Arguedas, Góngora, Pedro Calderón de la Barca, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier y Juan Rulfo, a quien se refería como “don Juan”, en señal del respeto que le profesó.

No sin fundamento, el fundador de Placeres ha sido equiparado por la crítica con el autor de *Pedro Páramo*. Si bien es cierto que el estilo, la escritura y la construcción discursiva de Gardea y de Rulfo son distantes, en las páginas del creador de Placeres se desprende ese olor rulfiano que sabe a muerte, a seres tristes y abandonados. Como el jalisciense, Jesús Gardea indaga en los niveles más hondos del ser. Otros de los autores a los que el narrador siempre siguió fueron los filósofos George Santayana y Paul Tillich, el primero, “un católico estético”, según se consideraba a sí mismo y, el segundo, uno de los teólogos luteranos más representativos del siglo XX.

Pese a que la intertextualidad y la adscripción o no del autor a alguna corriente literaria es un tema del que aún queda mucho por explorar, Gardea fue catalogado en la llamada “literatura del desierto”, de la que se comenzó a hablar a finales de los años setenta para referirse a un grupo de autores –Gardea, Ricardo Elizondo, Daniel Sada, Gerardo Cornejo– en cuya obra, el desierto se constituye en elemento esencial de la configuración estética. El narrador no sólo negó cualquier clasificación de su literatura, sino que, incluso, este tipo de etiquetas le ocasionaban molestia. Aunque no es el propósito de la presente investigación entrar en ese debate, coincido con esa parte de la crítica que advierte que “quedarse en ese nivel es reducir la propuesta estética de Gardea”.²¹

Volvamos a la vida de este gran solitario. Decía que no acostumbraba cartearse con otros escritores y, salvo en Ciudad Juárez, prefería no asistir a encuentros con sus

²¹ Miguel G. Rodríguez Lozano. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: UNAM, 2003, p.94.

pares. No veía televisión, ni leía periódicos, tampoco escuchaba la radio; pocas veces acudía al cine. Escuchaba música clásica, era un estudioso de la arquitectura de las catedrales y durante mucho tiempo también se dedicó a pintar.

Tenía un miedo casi rayando en lo patológico de usar al otro, vivía atormentado por los abusos de poder y la idea del mal expresada, por ejemplo, en la tecnología como una vía de destrucción de las formas de convivencia, cuenta Iván Gardea. De una integridad y coherencia intelectual que le valió la imagen pública de intratable y hosco, el narrador fue un hombre de gran dedicación a sus hijos Jacobo e Iván, con gran sentido del humor, amante de los animales –por su casa pasaron “todos” los animales del mundo, desde gatos hasta zorras- y creyente del valor del amor y de la compasión al otro,²² aspectos que quizá pudieran vincularse con sus valores religiosos, ya que el autor consideraba que “cuando rompemos esa piedad por el otro rompemos nuestras relaciones con Dios, o con un dios”.²³

Sin embargo, Jesús Gardea consideró que su mundo “más auténtico” era el de su infancia y su adolescencia en Delicias. Hasta los quince años vivió en aquella zona yerma, asfixiada por el sol, en la que de niño, recuerda el narrador, sólo miraba lagartijas y los mezquites empezaban a cuatro cuadras de su casa. Los habitantes de Delicias proceden de varias regiones, aunque principalmente llegaron ahí provenientes de Torreón. Este aspecto es clave en el universo gardeano. Un elemento sobresaliente y parte de los silencios de la obra de este autor, consiste en que muchos de los personajes vienen de “fuera” de Placeres –baste recordar a Leónidas Góngora, en *La canción de las mulas muertas*, a Leandro Santacruz en *El sol que estás mirando* o a los Paniagua, Omar Vitelo, Colombino Varandas y Marta Licona en *El tornavoz*–, pero se desconoce su lugar de raíz, su pasado y el por qué y para qué están ahí.

²² Karina Avilés, *op. cit.*

²³ Agustín Ramos, *op. cit.*, p. 67.

Los padres del escritor, Vicente Gardea y Francisca Rocha, fueron dueños de una ferretería en Delicias, en donde compraban “los colonos” que habían llegado en los años treinta. Siendo muy pequeño, Gardea escuchaba las historias de esos fuereños, “gente muy desarrapada” que se quedaba a platicar con sus padres en la tienda. Decía que él había hecho una serie de préstamos de esas personas y no sólo de los vivos sino también de los muertos.

En *El sol que estás mirando* –al que consideró el más autobiográfico de sus libros y fue su primera novela publicada–, David relata sus recuerdos de niño, entre ellos, el acontecimiento de la apertura de la tienda de sus padres en un Placeres donde todavía no había luz eléctrica; el inmenso silencio que invade su entorno y la enfermedad de Vicente Gálvez, su padre, quien es llevado en un auto hacia el hospital de otra ciudad y en el trayecto dice que ya no volverá.

El padre del escritor, Vicente Gardea, muere cuando el narrador era un niño de diez años. Este difícil suceso no sólo impactará la vida de Jesús Gardea, sino también su proyecto literario, como él mismo lo deja entrever en una de sus confesiones más íntimas:

Bueno, te voy a contar una experiencia que tuve. Al morir mi padre tenía yo diez años de edad; murió en el mismo cuarto donde yo dormía y oí los llantos de mi madre y de mi hermana. Al despertar pregunté qué pasaba y me dicen: ‘tu papá acaba de morir’ y enseguida lo miré muerto. Es probable que eso haya entrado muy hondo en mí que no puedo desecharlo.²⁴

En *El tornavoz* escribe: “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”.²⁵ De una u otra forma, Gardea vuelve a la indagación de la muerte, pero

²⁴ Salvador Castañeda, *op. cit.*, pp. 12-13.

²⁵ Jesús Gardea. *El tornavoz*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 53. A lo largo de la presente investigación utilizaré esta edición de la obra que nos ocupa.

no como el fin físico sino como la metáfora de los problemas más profundos y cotidianos del ser, una de las motivaciones de la presente investigación.

El escritor muere el domingo 12 de marzo del 2000. Desde el inicio de su obra asentó: “Pienso que la soledad, el silencio y la muerte, debo traerlas dentro y por eso hablo de ellas con tanta naturalidad”.²⁶

3. El tornavoz y la crítica

La novelística de Jesús Gardea está integrada por trece títulos: *El sol que estás mirando*, 1981; *La canción de las mulas muertas*, 1981; *El tornavoz*, 1983; *Soñar la guerra*, 1984; *Los músicos y el fuego*, 1985; *Sóbol*, 1985; *El diablo en el ojo*, 1989; *El agua de las esferas*, 1992; *La ventana hundida*, 1992; *El árbol cuando se apague*, 1997; *Juegan los comensales*, 1998; *El biombo y los frutos*, 2001 y *Tropa de sombras*, 2003. Las dos últimas publicadas después del fallecimiento del autor.

Pero dos años previos a su muerte, de acuerdo con los registros en la prensa, Jesús Gardea ya tenía listas para la imprenta *Casa de anfibia*, *El biombo y los frutos* y *Tropa de sombras*. El autor dejó inconclusa la novela *Bugambí*, la cual lleva el nombre de uno de sus gatos. Unos tres días antes de que sus afecciones de salud terminaran con su vida, le confesó a su hijo Iván que ya sólo era cuestión de unas diez cuartillas más para concluir esa nueva historia.

Sin embargo, la muerte llegó antes y, a la fecha, existen dos inéditos del creador del mundo de Placeres: *Casa de anfibia* y *Bugambí*. Aunque pudiera pensarse que en realidad serían tres las obras que aún están sin publicar debido a que el prosista llegó a comentar la existencia de la novela *Brillante como un ascua*, en realidad, esta última se publicó con el título *Tropa de sombras*.

²⁶ Salvador Castañeda, *op. cit.*, pp. 12-13.

En el marco de sus obras completas, *El tornavoz* es el sexto título publicado, después de *Canciones para una sola cuerda* (1982), su único libro de poemas. La novela es considerada por la crítica como una obra en la que se muestra a un autor ya maduro, con un estilo distintivo, en la que se exhibe la característica atmósfera desolada de su universo y las inquietudes esenciales de su narrativa expuestas en las obras precedentes:

Ignacio Trejo Fuentes escribe en *Excélsior*:

La reciente novela de Gardea, *El tornavoz* (145 páginas) es una clara muestra de ese estilo. Contiene todos los elementos de sus obras anteriores, y sin embargo es diferente a aquellas. Y esto es sin duda meritorio, porque partiendo de un ámbito unívoco, el escritor es capaz de exprimirlo a su antojo para extraerle asuntos siempre sorprendentes e inquietantes. *El tornavoz* es quizá la narración de Gardea con menos intensidad dramática, pero en cambio resulta la más cargada de simbolismos, de guiños al lector. Y es, asimismo, la que exhibe a un escritor en plena forma, dueño ya de un estilo inconfundible y deleitable.²⁷

En el suplemento cultural *Sábado*, Margarita Pinto opina que:

El tornavoz recoge, matiza e intensifica los planteamientos fundamentales que se han desarrollado a lo largo de su obra e intenta brindarnos una visión del acontecer cotidiano por medio de un pueblo que antepone, por encima de los personajes, una estructura social rígida y tradicional. Es de hecho el pueblo el personaje más importante de la novela. El tema constante en Gardea es la lucha continua contra esa sensación de malestar que impone la vida en Placeres, trasunto novelístico donde dominan las situaciones estáticas y, en contraposición, todos los objetos tienen brillo propio, para contrastar con la oscuridad de los personajes.²⁸

Neyda G. de Anhalt dice en las páginas de *Sábado*:

Lo que fascina en este autor es que en cada novela presenta más enigmas sobre ese pueblo misterioso. Gracias a su prosa fina, elegante, y poética, *El tornavoz* adquiere ‘cumbres de vida’, y ‘Placeres’ logra como ‘Santa María’, ‘Luvina’, ‘Comala’, ‘Macondo’, ‘Zitilchén’, adquirir envergadura oficial en el mapa mítico geográfico de nuestra literatura hispanoamericana.²⁹

A una década de la publicación de *El tornavoz*, Gonzalo Valdés Medellín escribe:

²⁷ Ignacio Trejo Fuentes. “¿Semejanzas con Rulfo? Jesús Gardea y su Mundo”. En *Excélsior*, sección cultural, (24,379), 18 de febrero de 1984, p. 5.

²⁸ Margarita Pinto. “El Tornavoz”. En *Sábado, Uno más Uno*, (308), 24 de septiembre de 1983, p. 11.

²⁹ Neyda G. de Anhalt. “El tornavoz”. En *Sábado, Uno más Uno*, (323), 7 de enero de 1984, p. 12.

Cuán necesario es reafirmar nuestras raíces literarias y recordar, con o sin pretexto, obras que injustificadamente han pasado desapercibidas y que, en muchos sentidos, engrandecen a nuestras letras con un definido rostro nacional lejano a estereotipos localistas o a triunfalismos demagógicos... Gardea con *El tornavoz* escribe la novela que condensa su universo, obsesiones temáticas y aprehensiones espirituales.³⁰

Coincido en que esta novela exhibe la madurez narrativa del escritor, pero no en el sentido que los receptores exponen, como una consecuencia del progreso de su obra. *El tornavoz* –información que desconocía la crítica al momento de su recepción inicial–, es “anterior a *Los viernes de Lautaro*”,³¹ su primer título publicado, como lo afirma el propio Gardea. Esta revelación que parecería no tener mayor importancia, obliga a realizar algunas reformulaciones sobre el proceso escritural del autor que no pueden desdeñarse y conducen a dos aspectos clave: *El tornavoz* es la primera novela escrita por Jesús Gardea y la plena identidad de Placeres nace, por lo tanto, en esta obra y no en su primera novela impresa *El sol que estás mirando* (1981), como ha señalado la recepción al tomar en cuenta únicamente el criterio de publicación.

Puede señalarse entonces que *El tornavoz* es la obra fundadora de Placeres. En este texto, su mundo narrativo recibe por primera vez nombre y se configura como un espacio específico. Se trata entonces de un escrito esencial para comprender el mundo que proyecta su narrativa y para cualquier investigación que pretenda encontrar los primeros rastros, las huellas de una poética enigmática; abundante en la utilización de metáforas, no como un artificio para seducir o adornar la palabra, sino como otra

³⁰ Gonzalo Valdés Medellín. “A 10 años de *El tornavoz*, de Jesús Gardea/I”. En *El Nacional*, sección cultura, (23,217), 25 de septiembre de 1993, p. 15.

³¹ Miguel Ángel Quemain le pregunta a Jesús Gardea si ha realizado dos libros simultáneamente. En su respuesta, Gardea revela que *El tornavoz* es su primera novela escrita: “Nada más una vez lo hice con *El sol que estás mirando* y *El tornavoz*. Esta última es incluso mi primera novela, anterior a *Los viernes de Lautaro*. Si acaso una novelita y un cuento por ahí, pero no se repitió esa situación. Tengo ganas de hacerlo, a lo mejor algún día, pero se necesitan las condiciones que no se han vuelto a reunir. A lo mejor si se vuelven a dar lo volvería a hacer. Creo que podría, no sé”. Miguel Ángel Quemain. “Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia”. En *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, (26), 28 de julio de 1996, pp. 13-15.

manera de conocer mundos y experimentar tiempos que nos aproximan a su carácter inescrutable.

De tal suerte que en esta novela se encuentra el germen de lo que será el mundo literario de Jesús Gardea. En ella están expuestos el tipo y el carácter de los personajes que poblarán Placeres, concebidos por su autor como “una tropa de infelices, de desarrapados de la vida, de la suerte”,³² pero sobre todo, “gente que vive al día. Con la simple ambición de vivir y se acabó”.³³ De igual forma, en *El tornavoz* quedará ya asentada la atmósfera característica de Placeres, en donde polvo, aire, luz, viento, sol, olores, sombras, son elementos que tocan y trastocan todo lo que los rodea; así como la peculiaridad de las tramas de su mundo, en las que “aparentemente” –y esto lo subrayo– no hay historia, como dicen algunos de sus críticos. Sin embargo, esa supuesta carencia de la anécdota es la vía que conduce a un nivel de segundo grado, en el que hay un mundo que también pugna por salir.

Esto último es muy importante para comprender por qué Gardea evita el camino de narrar “grandes acciones”, o más bien habría que decir que esas grandes acciones en su universo narrativo se encuentran en otra parte; en un segundo texto que pide al lector el trabajo de interpretación, lo que lo ubica necesariamente en el umbral hermenéutico.

Uno de los aspectos menos comprendidos y más cuestionados de su obra fue justamente éste. Con sus excepciones, la crítica dictaminó que la prosa de Jesús Gardea prácticamente carecía de *mythos*, es decir, de acción, en el uso aristotélico del término. Bajo esa etiqueta, a lo largo de su producción, los críticos hablaron de “anécdotas inexistentes”, “argumentos mínimos”, “escasa acción”, “carencia total de argumento” e “historias que realmente no lo son” en el supuesto de que no hay “acción-hechos” y, en consecuencia, nada o casi nada ocurre, lo que equivaldría a la ausencia de historia.

³² Araceli Hernández. “Trato de cascar las palabras como las nueces”. En *La Jornada*, (1,789), 5 de septiembre de 1989, p. 26.

³³ Jesús Gardea. En *La Jornada Semanal*, (15), 18 de junio de 1995, p. 3.

Según esa visión, el uso de metáforas y de otros recursos en su narrativa, como el hipérbaton, obedecen más bien a un preciosismo del lenguaje, como si éste fuera autónomo y se bastara a sí mismo, lo que recuerda a la crítica literaria que postulaba el discurso sin referencia. En esta línea conceptual, baste recordar los señalamientos de Tzvetan Todorov en el sentido de que frente al discurso transparente –aquel que según dice, deja visible la significación– existe “el discurso opaco que está tan bien cubierto de ‘diseños’ y de ‘figuras’ que no deja entrever nada tras él; sería un lenguaje que no remite a ninguna realidad, que se satisface en sí mismo”.³⁴

Nada más lejano en la obra de Gardea que el lenguaje como justificación inmanente. Para él, la literatura y los personajes son lenguaje, pero no en el sentido que interpretaron muchos de sus críticos. Recordemos lo que pensaba el propio narrador, quien, además, mostraba una lucidez teórica y reveladora sobre el tema. En una entrevista con Miguel Ángel Quemain, el escritor destaca que en su universo narrativo:

No se puede separar la plasticidad del lenguaje de la anécdota. La plasticidad, la manera en que uno maneja el lenguaje, funda al mismo tiempo la anécdota, sólo que por otra vía. El hecho de trabajar de tal o cual manera el lenguaje; ya va creando la historia. Por ejemplo, mira, en el diálogo en que uno propone una pregunta en la ficción y dice Can, la respuesta será distinta a si el que pregunta dice Perro. No sé si me explico. La plasticidad no es ingenua ni está separada, en todo caso yo entiendo que es la manera de recrear un personaje a través del lenguaje tan válido como a través de la anécdota. Yo no estoy de acuerdo con esos que dicen: no pues Gardea nomás es el lenguaje plástico, no hay anécdota. Yo pienso que sí hay anécdota sólo que se funda por otros caminos. A final de cuentas uno escribe, como hace el pintor con las formas, con los colores, el material de uno son las letras, es la literatura. Fundamentalmente ese es mi elemento de trabajo, las palabras, y si yo les tengo fe debo fiarles la creación de mundo, de mis personajes, casi exclusivamente, a las palabras. Ese es mi punto de vista, mi reacción contra esta voluntad de encajonarme en una dimensión puramente plástica del lenguaje y a mí no me parece. Eso sería un ejercicio muy gratuito y creo que en lo que he hecho, eso de gratuito, si aparece, será de vez en cuando. En mi literatura hay una tensión de mundo, hay una tensión de cosa que está luchando, batallando a través del lenguaje por salir, por aparecer.³⁵

³⁴ Tzvetan Todorov. “Apéndice. Tropos y figuras” en *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta, p. 218.

³⁵ Miguel Ángel Quemain, *op. cit.*, pp. 13-15.

Palabra e historia mantienen una unidad en la obra del escritor, según lo establece. Efectivamente, en *El tornavoz* y en el resto de su obra, se evitan las acciones externas que permiten contar la historia de una vida, pero ello no significa que en su universo narrativo no pase nada, como lo quiso ver una buena parte de su crítica; por el contrario, en el mundo de Gardea, los sucesos más extraordinarios y asombrosos ocurren mediante esa otra manera que creó el autor para contar historias. En el mismo diálogo con Quemain, Gardea matiza todavía más:

Detrás de cada personaje y de cada palabra que ese personaje convoca hay un mundo de conocimientos y ese mundo te da el tono. El personaje es lenguaje y es historia, historia de ese mundo conocido por él. Mis personajes no hablan de lo que no conocen. No es lo mismo un carpintero que un mesero. Su experiencia del mundo es distinta y en esa medida su lenguaje también, su tono, su intensidad.³⁶

Estos señalamientos adquieren una gran relevancia para los objetivos de nuestra investigación, ya que como se verá más adelante, la escasez de acciones exteriores por parte de los personajes, si bien es un signo de desdibujamiento de la historia, no significa la carencia de ésta. El lector de *El tornavoz* no encontrará personajes que se identifiquen por su trabajo, por sus estudios, sus oficios, sus costumbres o que se movilen en torno a ciertas actividades que permitan decir lo que hacen para saber quiénes son. Sin embargo, es necesario recordar que también hay acciones internas como pensar, olvidar, sentir, contemplar, sufrir, amar y, ante ello, nos encontramos con los personajes gardeanos. Es decir, estos seres de ficción constituyen su historia y su identidad por otros caminos, como bien lo decía el autor.

En esta ambiciosa obra, según lo hemos sugerido, el receptor desempeña una tarea fundamental, pues ante una trama que se diluye por la carencia de acciones externas, objetivos definidos y la abundancia de silencios, entre otros elementos que más tarde abordaremos, es el lector quien está llamado a producir una nueva **p**ertinencia

³⁶ *Idem.*

semántica para transitar de lo que el texto dice hacia esa otra posibilidad de mundo liberada por el discurso.

Como es de esperarse, no es cualquier lector el que reclama esta narrativa. Consciente de ello y de que, bajo su perspectiva, no serían muchos los que tienen la disposición de aventurarse en este tipo de narraciones, Jesús Gardea definió el lector al cual quería llegar: “Yo aspiraría en todo caso a lectores inteligentes, quiero decir, que simpaticen con las cosas que hago. Sin aspirar a la muchedumbre de lectores porque nunca los voy a tener”.³⁷ Declaración que resulta desconcertante en una visión en la que todo escritor esperaría atraer a la mayor cantidad posible de la comunidad lectora; sin embargo, el autor, congruente con su visión de hacer literatura, asumió el riesgo: “Hay personas que me dicen que no entendieron ni papa de lo que escribo. Y otras que me dicen que sí y que les gustó. Creo que tiene más calidad la persona que entendió la propuesta. Un mal lector de mis cosas es el que no las entiende. No un mal lector en general, sino sólo de lo que yo le ofrezco”.³⁸

Baste decir por ahora, puesto que la recepción literaria sería otro tema por explorar, que la narrativa de Gardea fue muy mal leída por algunos de sus receptores, quienes al no explicarse esa otra forma de contar historias, cayeron en el argumento fácil de que la prosa gardeana es ininteligible y bien podría reducirse a meros “pretextos” o “juegos” lingüísticos. Esta visión no hace más que confirmar nuestro señalamiento anterior y que podría sintetizarse en tres palabras claves: la obra gardeana requiere de un lector participativo, intérprete y co-creador.

El tornavoz presenta, entonces, una excelente oportunidad para indagar qué es lo que nos quiere decir este gran narrador desde el comienzo de un proyecto que es el mismo y en cada obra es diferente. Sin embargo, al formar parte de la primera etapa de

³⁷ Arturo Alcántar Flores, *op. cit.*, pp. 1-3.

³⁸ César Güemes. “Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH”. En *La Jornada*, (5,073), 18 de octubre de 1998, p. 25.

su narrativa, *El tornavoz* es una ventana abierta que permite ver los cimientos, los andamiajes, de una obra sí, en construcción, pero con plena identidad desde esta novela.

No es casual que justo con su publicación, sus receptores, hayan inscrito el mundo de Placeres en el mapa geográfico de la literatura, evocando así otros míticos escenarios de la narrativa universal como Comala de Rulfo; Macondo, de García Márquez; Santa María, de Onetti, y Yoknapatawpha, de Faulkner. Aquí están ya sus permanentes indagaciones: muerte, luminosidad, silencio, atmósfera asfixiante y soledad; su peculiar estilo escritural a través de un lenguaje enjuto, cada vez más reducido –lo cual llevará hasta sus últimas consecuencias en relatos posteriores–, y de romper el orden de la sintaxis; su concepción de universo narrativo; su batalla contra la resistencia del lenguaje en el afán de meterse a las palabras, como él dijo, escuchar qué le dicen desde adentro para luego, expulsar sus mundos; siempre, con la visión de llenarlas de la mayor significación posible y economizar su uso hasta lo imposible. En su pueblo-ciudad, los delicienses se autonombran los vencedores del desierto. Jesús Gardea sólo fue un vencedor de la palabra.

Capítulo 1

El sentido metafórico de *El tornavoz*

1. Consideraciones teóricas de la metáfora

La metáfora viva, dice Paul Ricoeur, es “al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento”.¹ En este planteamiento, el filósofo concentra el principal argumento de su teoría hermenéutica sobre el discurso metafórico. Dos aspectos llaman poderosamente la atención: el primero, que la metáfora tiene como fundamento la predicación o la discursividad y, el segundo, que ésta implica un hallazgo, una revelación. Sólo mediante su carácter discursivo, las metáforas vivas o de invención tienen la capacidad de referirse a una “realidad” exterior al lenguaje y decirnos algo nuevo acerca del mundo, es decir, de revelarnos otros posibles.

La observación de Ricoeur es capital en razón de que pretende comprender de un modo nuevo el funcionamiento de la metáfora y replantear ni más ni menos la concepción predominante desde la tradición posterior a Aristóteles hasta el siglo XX. Como él mismo lo señala, “la definición aristotélica de la metáfora, que afectará a toda la historia posterior del pensamiento occidental, se basa en una semántica que toma la palabra o el nombre como unidad de base”.² Ricoeur rechaza la noción nominal de la metáfora para ir a la búsqueda de una nueva visión que supere las consecuencias de esta teoría de sustitución o denominación –por la que la metáfora, al no comportar ninguna

¹ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad/Editorial Trotta, 2001, p. 326.

² *Ibid.*, p. 9.

información nueva, y mucho menos una dimensión creadora, es un simple adorno— y sea capaz de restituir la capacidad que tiene el enunciado metafórico de innovar, de crear, de descubrir para poner de manifiesto otro orden y llevar a cabo “la re-descripción de una realidad” inaccesible a la descripción directa.

Dicha propuesta servirá de guía para este análisis, en razón de que el gran despliegue metafórico del que hace uso Jesús Gardea en *El tornavoz* recrea un mundo, donde la muerte se manifiesta metafóricamente de diversas maneras como en la incapacidad de recordar.

Por otra parte, el planteamiento de Ricoeur resulta, sin lugar a dudas, más enriquecedor con relación a otras teorías dominadas por el modelo de sustitución. En este último, la metáfora es un tropo de una palabra, en donde hay una desviación del sentido impropio o figurado o del sentido propio del término advenedizo y, por lo tanto, un préstamo de otro campo discursivo, por el cual la palabra metafórica está en lugar de una palabra no metafórica que se hubiera podido emplear; sustitución que tiene como fundamento la semejanza. A la luz de ese enfoque, como destaca Ricoeur, la explicación de la metáfora consistiría en restituir el sentido literal que la palabra figurativa sustituye. Por lo tanto, la metáfora sería traducible, no transmitiría ningún conocimiento y tampoco entrañaría nuevas relaciones que descubran otras maneras de presentarnos el mundo y de comprendernos a nosotros mismos.

Baste recordar, brevemente, algunas definiciones de la metáfora que dan un lugar central a la palabra o el nombre. Es necesario empezar por la descripción que ha tenido un impacto para la posteridad y que contiene algunos de los rasgos del modelo antes citado. En su *Poética*, Aristóteles establece que la metáfora consiste en “trasladar

a una cosa un nombre que designa otra, en una traslación de género a especie, o de especie a género, o de especie a especie, o según una analogía”.³

Algunos ejemplos del modelo propiamente sustitutivo son los siguientes: Roman Jakobson señala que la “ semejanza del significado establece una relación entre los símbolos de un metalenguaje y los del lenguaje al que éste se refiere. También la relación entre un término metafórico y el término que reemplaza se establece por semejanza”.⁴ No muy diferente a lo anterior, Richard Whately concibe a la metáfora como la “sustitución de una palabra por otra apoyándose en el parecido o la analogía entre sus significados”.⁵ El grupo M, en su *Retórica General*, sostiene que la metáfora es el producto de dos sinécdoques y la incluye en el campo de los metasememas: “Las figuras que clasificamos en los metasememas han sido frecuentemente definidas como aquellas en que se sustituye una palabra por otra”.⁶ De nueva cuenta se confirma el rasgo de sustitución, el cual se desvincula del carácter discursivo de la metáfora, porque como observa Helena Beristáin, “el metasemema se percibe en una secuencia pero puede limitarse a modificar solamente el sentido de una palabra”.⁷

A contracorriente de las teorías de la metáfora-sustitución que refuerzan el privilegio de la palabra como portadora de sentido, Paul Ricoeur sostiene que la metáfora es un fenómeno predicativo porque pone en tensión dos términos que sólo en conjunto la constituyen: cuando el poeta habla de un “ángelus azul” o de un “manto de dolor” surge una tensión entre dos significaciones opuestas de la misma (la literal y la metafórica) porque el ángelus no es azul ni el dolor es un manto, si el manto es una

³ Citado en *La metáfora viva* de Paul Ricoeur, p. 21.

⁴ Roman Jakobson. “Los polos metafórico y metonímico” en *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso, 1973, p.142.

⁵ Richard Whately. *Elements of Rhetoric*. (Citado por Max Black en *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1966, p. 42).

⁶ Grupo μ. *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987, p. 157.

⁷ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998, p. 324.

prenda hecha de tela.⁸ Interpretada literalmente, la expresión metafórica manifiesta un “absurdo lógico” en términos de Monroe Beardsley; o una “contradicción”, en expresión de Max Black, por la que el enunciado no hace sentido. Se trata de una incongruencia en relación con el mundo lógico y cotidiano que Ricoeur llama, junto con Jean Cohen, “impertinencia semántica”. Dicha observación es central en esta teoría hermenéutica porque la autodestrucción de la incompatibilidad significativa será el medio para liberar una significación de segundo grado, por la cual el enunciado metafórico comenzará a cobrar sentido a través del trabajo de interpretación.

Como se podrá observar, la “impertinencia semántica” presenta importantes implicaciones. Incluye un lector, puesto que es él quien frente a la imposibilidad de encontrar una lógica en el sentido literal debe elaborar un sentido pertinente a lo que aparentemente no lo tiene:

Es necesario tener en cuenta al oyente o al lector, y considerar la novedad de una significación emergente como la obra instantánea del lector. Si no tomamos ese camino, no nos vemos libres realmente de la teoría de la sustitución...La metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos. Esta construcción es el medio por el que todas las palabras tomadas en su conjunto reciben sentido. Entonces, y solamente entonces, la torsión metafórica es a la vez un acontecimiento y una significación, un acontecimiento significativo, una significación emergente creada por el lenguaje.⁹

Por otra parte, la ventaja de distinguir dicha “impertinencia semántica” conduce a que ya no tenga razón de ser la antigua oposición entre sentido propio y figurado –tan favorecido por la retórica clásica y, por consiguiente, por el enfoque sustitutivo–, porque ahora hay dos niveles: el literal, en el que ocurre dicha inconsistencia, y el que corresponde a un sentido metafórico que, al liberarse del absurdo semántico, abre nuevas significaciones por las que la metáfora es una innovación. De esta manera, ya no podrá hablarse de una desviación del sentido literal al figurado o a la inversa, en razón

⁸ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 2006, p. 63.

⁹ Paul Ricoeur. *La metáfora viva, op. cit.*, pp.134-135.

de que, como precisa Ricoeur, sólo hay desviación si se toman las palabras en su sentido literal.

En esta teoría hermenéutica es fundamental diferenciar entre una semántica en la que la frase es la primera unidad de significación y una semiótica por la que el efecto de sentido se da a nivel de la palabra aislada. La primera, es partidaria de una teoría de la tensión o predicativa de la metáfora y, la segunda, de una teoría de la sustitución que, como hemos visto, Ricoeur rechaza, por lo que podría inferirse que el filósofo excluye de sus presupuestos el problema de la palabra, lo cual no es así. Si bien es cierto que a lo largo de su teoría defiende que la producción de la metáfora de invención sólo puede realizarse a nivel de la frase-discurso, aclara que la palabra “sigue siendo el portador del efecto del sentido metafórico”.¹⁰ Sin embargo, de ninguna manera puede verse a la palabra fuera de su contexto o del enunciado porque hay una interacción entre la denominación y la predicación, producida por la tensión de sentido entre ambos. Así, la metáfora es un caso de “atribución”, por el que actúa sobre dos registros: el de la palabra y el de la frase. “Lo mismo que la metáfora enunciado tiene como ‘foco’ una palabra en transposición de sentido, el cambio de sentido de la palabra tiene como ‘marco’ una enunciación completa en tensión de sentido”.¹¹

Max Black, de quien Ricoeur retoma los términos “foco” y “marco”, análogos a otros conceptos que discute como los de “vehículo y dato”, de I. A. Richards y “sujeto” y “modificador”, de Monroe Beardsley, explica que en la expresión “el presidente aguijó la discusión” el foco es la palabra metafórica “aguijó” y, el marco, el resto de la oración en que aquella aparece.¹² Para comprender la interacción entre ambos términos, Black invita a considerar la metáfora como un “filtro” o una “pantalla”. Así, en la expresión “el hombre es un lobo” hay un asunto principal (el hombre) y otro asunto

¹⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹¹ *Ibid.*, p. 181.

¹² Max Black. *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1966, p. 39.

subsidiario (el lobo), pero mediante esta pantalla, el asunto principal se ve a través de la expresión metafórica o resulta proyectado sobre el campo subsidiario, por lo que si bien llamar “lobo a un hombre es colocarlo bajo una luz especial, no debemos olvidar que esta metáfora hace que el lobo nos parezca más humano de lo que ocurriría en otro caso”.¹³ Gracias a esta interacción, algunos de los atributos del hombre están actuando sobre el lobo, pero también algunas de las características del lobo impactan sobre el hombre, por lo que además se crea una ampliación de significado: “La metáfora del lobo suprime ciertos detalles y acentúa otros: dicho brevemente, organiza nuestra visión del hombre”,¹⁴ precisa Black.

Paul Ricoeur encuentra que el lugar de la metáfora está entre las palabras y las frases: la metáfora, apunta, es el resultado de un debate entre predicación y denominación. De este intercambio resultan significados más amplios que no tienen equivalente porque son resultado de una creación. No hay términos que puedan reemplazar a otros porque, como dice Black, dichas metáforas implican un contenido cognoscitivo insustituible. Por ello, la metáfora de interacción no puede ser traducida. Se puede parafrasear, pero tal paráfrasis no puede ser exhaustiva porque el sentido innovador no se agota. Lo anterior conduce a otro tema esencial: el problema de la semejanza.

Para Ricoeur, la semejanza en la metáfora tiene otra función muy distinta a la que ha predominado en la tradición y que consiste en sustituir una palabra por otra, por su relación de parentesco ya existente. Vista así, la semejanza es solidaria de las ideas de sustitución, desviación, paráfrasis exhaustiva y, sobre todo, de la de préstamo. En contraste, Ricoeur señala que el secreto de la metáfora está en las uniones sintagmáticas insólitas, en las combinaciones inéditas y puramente contextuales, distintas de las

¹³ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴ Max Black, *op. cit.*, p. 51.

combinaciones formadas con anterioridad en el lenguaje. En la creación de dichas relaciones insólitas, el trabajo de la imaginación desempeña un papel esencial.

Pero antes es necesario aclarar que para el filósofo “la metáfora no consiste en revestir una idea con una imagen”.¹⁵ Ricoeur aborda el problema de la imaginación desde el esquematismo kantiano, en el que la imagen presenta una dimensión verbal tratada como esquema: “El momento icónico implica un aspecto verbal, en cuanto constituye la captación de lo idéntico en las diferencias y a pesar de ellas, pero en un modo preconceptual”.¹⁶ De tal modo que el esquematismo “hace de la imaginación el lugar de emergencia del sentido figurativo dentro del juego de la identidad y de la diferencia. Y la metáfora es el lugar del discurso en que ese esquematismo se hace visible, porque la identidad y la diferencia no se confunden, sino que se enfrentan”.¹⁷ Así, el esquematismo tiene como misión elaborar nuevas síntesis por las que es posible percibir la semejanza entre dos cosas diferentes. La metáfora no es, entonces, la unión de dos términos que se parecen sino la unión de dos términos diferentes.

Si la metáfora no es la combinación de lo semejante sino de lo diferente, el trabajo de la semejanza será el de “reducir la conmoción engendrada por dos ideas incompatibles, es entonces en la reducción de esta brecha o diferencia en la que la semejanza cumple su papel”.¹⁸ Esto explica por qué la metáfora, como se señaló en líneas anteriores, no es la desviación sino la “reducción de la desviación” por medio de la cual el locutor reduce o atenúa las diferencias para encontrar lo semejante: “Cuando Shakespeare habla del tiempo como un pordiosero, nos enseña a ver el tiempo como a un pordiosero. Dos clases antes distantes son aquí súbitamente reunidas y el trabajo de

¹⁵ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación, op.cit.*, p. 64.

¹⁶ Paul Ricoeur. *La metáfora viva, op.cit.*, pp.266-267.

¹⁷ *Ibid.*, p. 267.

¹⁸ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación, op.cit.*, p. 64.

la semejanza consiste precisamente en esta reunión de lo que alguna vez fue distante”.¹⁹ Por esa misma razón, la semejanza no es algo ya existente sino que es más bien una creación en tanto que descubre el parentesco entre cosas muy distantes que hasta entonces no habíamos pensando que se pudieran relacionar. Max Black, de quien algunos autores como Ricoeur y Colin Murray Turbayne, rescatan este importante hallazgo, puntualiza que, en algunos casos, “decir que la metáfora crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera con anterioridad”.²⁰ Mucho antes, Aristóteles ya había señalado en su *Poética* que “hacer buenas metáforas es intuir las semejanzas”,²¹ mientras que en su *Retórica* deja ver esta dialéctica entre la identidad y la diferencia, a partir de cosas que no están dichas de antemano sino que más bien se construyen:

Y es necesario metaforizar así como ha sido dicho antes, a partir de cosas peculiares y no manifiestas, cual también en filosofía es propio del sagaz contemplar lo semejante, aun en cosas que distan mucho; como Arquitas dijo que es lo mismo árbitro y altar, pues que en ambos se refugia el injuriado. O bien, si alguien dijere que es lo mismo áncora y gancho; pues ambas cosas son lo mismo en cierto modo, difieren, sin embargo, en desde arriba y desde abajo. También es lo mismo el reigular las ciudades, en cosas que distan mucho: la igualdad en la superficie y en los poderes.²²

De esta manera, Ricoeur concluye que la semejanza debe entenderse como la tensión entre la identidad y la diferencia. Dentro de la tensión emerge una nueva significación que incluye al enunciado completo; por esa razón, la metáfora viva es una “innovación semántica”. Crea una significación emergente que no tiene lugar en el lenguaje ya establecido y que, por lo mismo, implica una revelación, un descubrimiento de algo que antes no habíamos sido capaces de percibir o de conocer. En ese sentido, la metáfora aporta nueva información y de ninguna manera puede considerarse un

¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

²⁰ Max Black, *op. cit.*, p. 47.

²¹ Aristóteles. *Poética*. (1,459a). Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 100.

²² Aristóteles. *Retórica*. (1,412a). México: UNAM, 2002, pp. 164-165.

ornamento o un modo de agrandar porque “nos dice algo nuevo sobre la realidad”.²³ De este modo, nos hemos acercado al punto medular de la teoría de Ricoeur que, si se mira en retrospectiva, rechaza la primacía de la palabra, para luego ir a la frase como unidad mínima de significación y, de ésta, al discurso, el momento propiamente hermenéutico que marca una transición del sentido al valor referencial de la metáfora, por la que ésta tiene el poder de “re-describir la realidad”, lo cual explicaremos a continuación.

El sentido, de acuerdo a Ricoeur, es inmanente al discurso y objetivo en el sentido de ideal. Es lo que se dice en un texto discursivo, mientras que la referencia “expresa el movimiento en que el lenguaje se trasciende a sí mismo. En otras palabras, el sentido correlaciona la función de identificación y la función predicativa dentro de la oración, y la referencia relaciona al lenguaje con el mundo”,²⁴ esto es, alude a una situación, a una experiencia, a la realidad, a la forma de comprender y conocer el mundo. En este punto es necesario destacar que la lucha de Ricoeur será la de abolir el fundamento positivista en cuanto a que sólo tiene referencia y, por lo tanto, una significación cognoscitiva, el lenguaje descriptivo, por ejemplo, el discurso científico. En consecuencia, el lenguaje figurado como el enunciado metafórico, carecería de dicho valor de conocimiento y, por lo tanto, de pretensión de verdad. Ricoeur estará en contra de esta distinción, entendida conceptualmente como denotación, en tanto la única capaz de dar el valor cognoscitivo; y connotación, en cuanto el conjunto de evocaciones emotivas que carecen de valor cognoscitivo. Para el filósofo, la metáfora es también conocimiento porque al descubrir un mundo posible nos enseña. ¿Cómo es entonces que la metáfora despliega este mundo o lo que es lo mismo, su referencia?

Ricoeur retoma el concepto de referencia desdoblada de Roman Jakobson, mediante la que la función referencial en la poesía no se anula, sino que se altera por el

²³ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación, op.cit.*, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

juego de ambigüedad. Sin embargo, el especialista va más allá y observa que el modo de constituir el sentido metafórico proporciona la clave de esta noción. Así, en su teoría de la referencia establece que para abrir ese otro mundo posible proyectado por la expresión metafórica es necesario que se suspenda la referencia primaria o correspondiente a la interpretación literal para liberar una referencia secundaria o de segundo grado que es la referencia metafórica. Dicho de otro modo, la referencia desdoblada es una referencia literal que se autodestruye por la acción de impertinencia semántica, en beneficio de una referencia metafórica:

En efecto, puede ser que el enunciado metafórico sea precisamente el que muestra con claridad esta relación entre la referencia suspendida y la desplegada. Así como el enunciado metafórico alcanza su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podemos llamar por simetría, su referencia literal”.²⁵

Del eclipse del sentido literal imposible surge una “nueva pertinencia semántica” por la que se revela otra dimensión de la realidad y de la verdad inaccesible a la descripción directa. Es por ello que Ricoeur precisa que “el sentido metafórico no es el enigma mismo, la simple colisión semántica, sino la solución del enigma, la instauración de la nueva pertinencia semántica”.²⁶ Es así como el discurso metafórico pone en juego una función heurística, es decir, de descubrimiento, mediante la que se lleva a cabo la “re-descripción de la realidad”. Por medio de dicha función heurística podemos percibir nuevas relaciones entre las cosas, o un nuevo estado de cosas mediante el que es posible recrear la realidad. Nelson Goodman, en *Los lenguajes del arte*, se pregunta, precisamente, por la función referencial de los sistemas simbólicos, entre los que la metáfora ocupa un lugar esencial, y observa la facultad de éstos para organizar y “rehacer el mundo”, en la medida en que el artista capte relaciones frescas y conciba medios para ponerlas de manifiesto:

²⁵ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, op.cit., p. 293.

²⁶ *Ibid.*, p. 285.

En la representación, el artista tiene que servirse de viejos hábitos si quiere hacer surgir nuevos objetos y conexiones. Si se reconoce que su cuadro hace referencia casi del todo, aunque no completamente, al mobiliario común del mundo cotidiano, o si lo recuerda, aunque se resista a ser clasificado en un tipo común de pintura, pueda hacer resaltar semejanzas y diferencias olvidadas, forzar asociaciones inhabituales, y rehacer, hasta cierto punto, nuestro mundo. Y si el objeto del cuadro, no solamente está bien ejecutado, sino que además ha sido bien captado, si las reconexiones que directa e indirectamente realiza son interesantes e importantes, el cuadro –cual experimento primordial– aportará una genuina contribución al conocimiento. A la observación de que su retrato de Gertrude Stein no se parecía a ella, dicese que Picasso replicó: ‘Da igual; ya se parecerá’.²⁷

La teoría de los modelos, particularmente la desarrollada por Max Black en “Modelos y arquetipos”, es la que permitirá a Ricoeur consolidar la relación entre función heurística y re-descripción, mediante el vínculo entre metáfora y modelo científico, en cuanto a que ambos pertenecen a la lógica del descubrimiento y no de la prueba, y comportan un interés por conocer. Max Black expresa que hay quienes creen que el uso de los modelos científicos se vincula al de la metáfora porque éstos se emplean cuando no se puede dar una descripción directa y compleja en el lenguaje que usamos normalmente; sin embargo, destaca que los que consideran al modelo como una simple muleta se parecen a los conciben a la metáfora como una mera decoración. El autor anglosajón muestra que los modelos prometedores conducen a descubrir nuevas vinculaciones, a sugerir hipótesis, especulaciones novedosas por las que se advierten cosas que de otra manera pasaríamos por alto. Su detallado análisis se ocupa de tres tipos de modelos: a escala; analógicos y teoréticos. Son fundamentalmente estos últimos los que tienen el poder de descubrir algo, sin estar sujetos a los controles de la construcción real. Efectivamente, dice Black, no son modelos que están contruidos en sentido literal sino que la clave del método consiste en “hablar de cierta forma”, en introducir un “nuevo lenguaje o dialecto”.

²⁷ Nelson Goodman. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, p. 49.

De este modo, Ricoeur sostiene que el recurso de la imaginación científica no indica un sometimiento de la razón, sino el poder verbal de intentar nuevas relaciones según un modelo descrito. El filósofo observa en el modelo la facultad discursiva que ha defendido a lo largo del desarrollo de su teoría, al señalar que el correspondiente exacto del modelo, en el lado poético, no es lo que ha llamado enunciado metafórico, ya que el modelo es más bien una red compleja de enunciados. Esto es, implica un discurso. El valor referencial se produce en el nivel discursivo, puesto que la obra poética considerada como un todo es la que proyecta un mundo, más que una frase aislada. Este cambio de escala de la frase al discurso exige, dice Ricoeur, el examen de la constitución en red del universo metafórico. Max Black llama “arquetipo” a estas metáforas en red, por las que entiende:

Un repertorio sistemático de ideas por medio del cual un pensador describe, por extensión analógica, cierto dominio al que tales ideas no sean aplicables inmediata y literalmente. Así, una exposición detallada de un arquetipo determinado requeriría una lista de palabras y expresiones clave y una serie de enunciados de sus interconexiones y de sus significados paradigmáticos en el campo de donde se los haya extraído.²⁸

Siguiendo a Black, quien destaca el carácter “sistemático” y “radical” de las metáforas arquetipo, Ricoeur explica que se trata de “metáforas dominantes” o “metáforas de raíz” capaces de engendrar una red, ya que una llama a otra y las pone en comunicación. Por ejemplo, los trabajos de Kurt Lewin que evidencian una red por la cual se interconectan palabras de la física como campo, vector, espacio-fase, tensión, fuerza, frontera, fluidez, en la teoría que representa las relaciones dinámicas entre los hechos psicológicos. Así, Ricoeur arriba al punto de partida o de llegada según se le quiera ver: el discurso poético es una re-descripción de la realidad con lo que restituye la importancia del *mythos* y de la *mimesis* aristotélica. Como se recordará, la *mimesis* es la representación de las acciones humanas y, el *mythos*, la construcción de la trama.

²⁸ Max Black, *op. cit.*, p. 236.

Pero la *mimesis* excluye cualquier interpretación en términos de copia o calca, ya que es una recreación de las acciones humanas por la invención del *mythos*.

Finalmente, cuando Ricoeur habla de realidad, ¿a qué se refiere? Hemos visto que su teoría muestra varios tipos de tensión: entre foco y marco, entre interpretación literal y metafórica, entre identidad y diferencia. Este caso no será la excepción. Para el filósofo, una metáfora implica un empleo tenso del lenguaje²⁹ que tiene por objeto sostener una concepción tensa de la realidad. Dicho conflicto lo observa en el seno de la cúpula de la expresión metafórica: el verbo ser.

Así, observa que cuando el poeta dice “la naturaleza es un templo donde pilares vivientes...”, el “es” no sólo sirve para relacionar un sujeto y un predicado sino que también conlleva una tensión entre un “es” y “no es”. El “no es” está implicado en el nivel literal que, como hemos visto, por medio de la referencia desdoblada se autodestruye por la referencia literal imposible para dar lugar a un “es” metafórico equivalente a “es como”.³⁰ De tal forma que la metáfora implica una tensión entre el “es” y “no es” que Ricoeur llama verdad, pero metafórica.

En síntesis, la metáfora no es un adorno, tampoco una sustitución de una palabra por otra por la que sería posible traducirla, parafrasearla exhaustivamente y peor aún,

²⁹ Para profundizar sobre el lenguaje tenso, véase los trabajos de Philip Wheelwright. El autor explica que un lenguaje vivo requiere de una lucha, de una tensión entre fuerzas opuestas: “El carácter tenso del lenguaje vivo puede ser algo más que la elección por el poeta de una perspectiva individual desde la que, en ese momento, mirar y hablar. Esto es algo que se da siempre, como mínimo, cuando hay vida en el lenguaje. Existe siempre una cierta tensión, por tenue que sea, entre el brillante polo de particularidad elegido para llamar sobre él la atención y la impresión que, como por rabillo del ojo, tenemos de cualidades, significados y perspectivas dejados fuera. Por eso al leer un poema o una novela, aun cuando sea del tipo más probo, sentimos un cierto goce sosegado de lo exclusivo, del privilegio de disfrutar de la comunión con un grupo de imágenes, acontecimientos o caracteres que son simple y resueltamente lo que son y no otra cosa. Pero además, en ciertos casos, el lenguaje tenso debe su carácter distintivo a determinados tipos más especiales de acción semántica”. Wheelwright considera a la metáfora como el elemento del lenguaje tenso más apto para revelarnos algo de su naturaleza. Philip Wheelwright. *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 55-56.

³⁰ Colin Murray Turbayne, a quien Ricoeur cuestiona su concepto de verdad al considerar que se trata de una verdad en el sentido positivista de verificación porque siempre habla de hechos, establece, en contrapartida a Ricoeur, el concepto del “como si” que consiste en “hacer creer” que algo es cuando no es. Así, dice, en el ejemplo “el hombre es un lobo”, aunque “le doy el mismo nombre, no creo que se trate de otra especie de lobo. Sólo hago creer que lo es...Es decir, simulo o supongo que algo es cuando no lo es”. Colin Murray Turbayne. *El mito de la metáfora*. México: FCE, 1974, p. 27.

eliminar su poder para relatar el mundo de una manera distinta. Las metáforas vivas o de invención, fundamenta Ricoeur, las hace el lector, implican un contexto y un discurso que tiene el potencial de desplegar un mundo y presentarnos otra dimensión de la realidad imperceptible por medio de la descripción directa. Su facultad de descubrir nos lleva a aproximarnos a otros posibles y, al hacerlo, nos revela una comprensión diferente del mundo y del sí mismo. Entonces, la metáfora es también un modo de conocer, de enseñarnos otros mundos y transformarnos a nosotros mismos. Al crear nuevos vínculos entre las cosas, abre innovadoras significaciones y desarrolla, como dice Ricoeur, una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse y en la que crear y revelar coinciden. ¿Cómo es que el universo metafórico de *El tornavoz* re-describe la realidad? De ello nos ocuparemos en el análisis del presente capítulo.

2. Las metáforas de la muerte

En *El tornavoz* se cuentan las historias de tres generaciones de los Paniagua: Cándido, el mayor, su sobrino Isidro y el hijo de este último, Jeremías, en el universo narrativo llamado Placeres.

Los muertos son almas en pena que buscan hacerse oír y los vivos son muertos en vida ante la ausencia de los constitutivos del ser –recuerdos, identidad, comunicación– en aquel poblado de sol, polvo y viento, donde los árboles no conocen de hojas, las actividades no sólo no se nombran sino que prácticamente nunca se representan y las calles, la bodega y algunas casas que conforman el poblado parecen esbozos de algo que todavía no es.

La muerte se presenta con múltiples rostros y cobra diferentes texturas. El estar muerto es, paradójicamente, el estar vivo o mejor dicho, un mal vivir en el que los

personajes han perdido las esencias que constituyen su identidad y no existe el reconocimiento de lo otro y del otro, situación que los condena al aislamiento, al silencio y, sobre todo, al olvido del ser.

Jesús Gardea hace uso de una diversidad de metáforas que, en su conjunto, hablan de la muerte y constituyen, como dice Paul Ricoeur, una red metafórica que las interconecta. Si como recuerda el filósofo, en la tradición hebrea Dios es llamado “Rey, Padre, Esposo, Señor, Pastor y Juez, así como Roca, Fortaleza, Redentor y Siervo Doliente,”³¹ en esta obra, la muerte es renombrada con expresiones metafóricas que hacen referencia a la soledad, el vacío, la tristeza, la falta de sentido y la pérdida de identidad.

Entre todas estas maneras de concebir la muerte, el olvido se constituye en la causa generadora o la punta del hilo de esta red que atrae al resto de las formas de “vivir la muerte”, pues sin memoria individual y colectiva,³² ¿qué se puede esperar sino la privación de lo que define al ser humano como tal?

Sin embargo, es necesario puntualizar que no se trata de un olvido patológico o de alguna manifestación de amnesia en cualquiera de sus formas, ni tampoco es el olvido necesario que experimentamos en nuestro devenir. Se trata más bien de un olvido que apunta hacia el extravío de los recuerdos que forman parte de la identidad y, sobre todo, al olvido del ser en el sentido de abandonarse, dejarse, extraviarse a sí mismo.

Los personajes giran en torno a la figura de Cándido Paniagua. Su sobrino Isidro y, posteriormente, su hijo Jeremías, inician una lucha contra el olvido que

³¹ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, *op.cit.*, p. 77.

³² En este sentido, sigo el planteamiento de Paul Ricoeur al proponer relaciones de intersección entre memoria individual y colectiva mediante un plano intermedio que llama los allegados, es decir, la gente próxima, cercana a nosotros, para quien nosotros contamos y ellos cuentan para nosotros. El filósofo plantea una triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros apoyándose en la tesis de P.F. Strawson, quien sostiene que si un fenómeno es atribuible a sí mismo debe ser también atribuible al otro. Por otro lado, Ricoeur señala, parafraseando a Maurice Halbwachs, que para acordarse necesitamos de los otros. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003, pp.125-173.

significa la recuperación en la memoria del tío extinto, quien pide un tornavoz. Isidro Paniagua confiesa a su esposa Olivia:

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 el 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... Paniagua apretó de nuevo los dientes. Luego se agarró fuertemente a la orilla de las cobijas como si fuera a despeñarse, a volar.³³

En este diálogo, el lector encuentra muchas de las respuestas a los espacios vacíos de la obra³⁴, ya que comprende la razón de que Cándido Paniagua busque entrar en contacto con Isidro y Jeremías y, a su vez, estos últimos traten de reencontrarlo, al grado de que el tío se torne en una obsesión. Cándido regresó, dice Isidro, pero “estaba como muerto en mí, como ido para siempre”. El enunciado metafórico hace una clara referencia al olvido, porque lo que pretende decir Isidro no es que su tío está muerto —es claro que en este nivel narrativo³⁵ Cándido es un difunto— sino que ya no lo puede recordar. Esto es, Cándido Paniagua no significa nada o es un “contenido vacío” para los otros; nombrar a Cándido no implica hablar del mundo y de la historia que se ha entretejido con él porque se ha reducido a un nombre que no le dice algo a quien lo pronuncia. En efecto, el viejo Paniagua ha regresado, pero Isidro lo ha olvidado, según dice, por la distancia temporal.³⁶

³³ Jesús Gardea. *El tornavoz*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 53.

³⁴ Wolfgang Iser establece que los espacios vacíos marcan el potencial de ensamblaje de los segmentos del texto que ha sido dejado en blanco. Wolfgang Iser. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987, p. 280. De esta manera, esos pasajes vacíos se ofrecen para ser ocupados por el lector, por lo que lejos de ser un obstáculo para la comprensión del texto presentan una oportunidad para la comunicación entre texto y receptor. *Ibid.*, p. 263. “Los espacios vacíos destacan lo no dado y constituyen así una forma cóncava de la configuración del sentido, cuya ocupación sólo puede realizarse mediante la representación del lector”, sostiene Iser. *Ibid.*, p. 328.

³⁵ He distinguido cuatro niveles narrativos en *El tornavoz*, los cuales se exploran a detalle en el “Análisis narratológico” del segundo capítulo.

³⁶ Una de las causas de la fragilidad de la identidad, de acuerdo con Paul Ricoeur, es su difícil relación con el tiempo: “Dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro”. Paul Ricoeur. *La memoria, la historia, el olvido*, op. cit., p. 111.

Por ello, las constantes referencias al mayor de los Paniagua y, sobre todo, la repetición de su nombre que destaca al inicio de la novela –hasta tres veces Isidro repite Cándido Paniagua–, tiene una función particular. Paul Ricoeur retoma a Freud para hacer ver que la repetición de un acto sustituye al recuerdo. Al parafrasear al psicoanalista explica que el paciente en lugar de reproducir el hecho olvidado en su memoria, lo repite en forma de acción, por lo que la repetición equivale al olvido.³⁷ En *El tornavoz*, ocurre una situación muy similar. Isidro repite el nombre de Cándido Paniagua como si al hacerlo pudiera revivir los recuerdos de su infancia al lado de su tío, quien para entonces tiene treinta años de haber fallecido.

En la fase de vida “real” de Cándido –la cual se verifica en los niveles narrativos dos y tres– este último refiere a Isidro, entonces un niño, los estragos sufridos por Felipe, su padre, a causa del extravío de su ser: “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”.³⁸

La impertinencia semántica es evidente porque no hay lengua que tenga el sentido de la visión. Por otra parte, Felipe, hermano menor de Cándido, no está ciego en realidad, ni tampoco pudo haber perdido la memoria a causa de la relación con su esposa Ilda. La voz narrativa, la de Cándido, habla metafóricamente para referir que las palabras de su hermano, a semejanza de la ceguera, parten de un impedimento. En este caso, el de no poder expresar porque no tiene que decir debido a que Felipe “nada recuerda ya”. De hecho, el haberse desmemoriado indica que ha olvidado quién es porque en su relación con Ilda se ha extraviado.

³⁷ *Ibid.*, pp. 97-110 y 577-581.

³⁸ *Jesús Gardea*, *op.cit.*, p.38.

Otra forma de perderse en la concepción gardeana es ésta, precisamente. Con relaciones que modifican la forma de actuar, comprender y vivir a través de comportamientos faltos de ética e inhumanos como los que muestra Ilda –el personaje que, por la misma causa, Cándido concibe como una “mosca” y una “vaca”– entre éstos, sacar de la casa a Cándido a punta de empujones, arrojarle al suelo los trastos donde come e incluso, desinfectarlos. Todo, bajo la complicidad de Felipe, quien justo por la convivencia con esa mujer ha quedado “desmemoriado”. Felipe confiesa a su hermano mayor:

–No entiendo como tú, Cándido...el mes pasado casi no comiste; no se conseguían tus vegetales y nosotros tampoco nos empeñamos mucho en tratar de suplirlos con otra cosa; te nos olvidabas días enteros. Y luego, el niño, que ya no quería venir. Si la madre lo mandaba, caminaba para acá, pero como una ruedita vieja. Y es que, para entonces, tú a nadie le importabas pizca, ni en el mundo, ni en la casa. Para el sentir de Ilda y tú no llegarías más allá de marzo, y sus últimos rigores iban a acabar contigo. Ilda no lo va a creer. Me voy, pero aún te diré, Cándido: yo sé que no soy verdadero, la desmemoria me ha vaciado y muerto; en el fondo, sí; pero tú no eres mejor. Ilda dice: “Tu hermano es como una piedra sin gracia, caída lejos del agua y de la sombra de los árboles”.³⁹

Felipe Paniagua reconoce que vive como si estuviera muerto, pero ¿cuál es la condición de Cándido? Pareciera no ser muy distinta. El enunciado metafórico también hace referencia a la ausencia de vida, puesto que una “piedra sin gracia”, ¿acaso no remite a la carencia de virtud? Además, la piedra ha caído lejos del agua, esto es, del símbolo universal de la fuente de vida, y se encuentra distante también de la sombra de los árboles que, en el contexto de la novela, es un sinónimo de salvación ante el violento calor. El sol es tan fuerte que, como dice Ricardo Perry Guillén, obliga a refugiarse bajo los techos y hace que las calles sean camposantos al mediodía.⁴⁰ Por eso, la ausencia de sombras en Placeres significa la amenaza de morir consumido por el sol.

³⁹ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰ Ricardo Perry Guillén. “Luces de sol pleno”. En *La Jornada de los Libros*, (122), 16 de mayo de 1987, p. 6.

El olvido genera la peor de las tragedias en este universo gardeano: la carencia de identidad. Los personajes se han perdido en su devenir hasta el punto de no saber quiénes son, quiénes fueron alguna vez y quiénes son los otros que han formado parte de su trama. Cándido Paniagua –y aquí hay que puntualizar que en función suya está la reconstrucción de la identidad porque él sí recuerda y comparte trozos de su historia a Isidro cuando éste es un niño– le cuenta a Isidro:

Tu padre miraba el fuego a través del vidrio, de modo que no vio cuando me senté en la orilla de la cama ni cuando me puse de pie. 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, con las que yo lo había transportado de niño.⁴¹

La falta de reconocimiento de Felipe Paniagua es por partida doble. Por un lado, desconoce quién es su hermano mayor, pero su olvido todavía es más profundo porque a quien no logra reconocer es a sí mismo. Cándido lo deja entrever en una conversación con Isidro: “Felipe lo que vio en mí por arte de la mala iluminación del cuarto fue a él mismo, pero de niño”.⁴²

Esta ausencia de memoria individual y colectiva marca el destino de los seres de ficción. La desgracia es, entonces, la de vivir desubicado en Placeres, sin tener ningún rumbo o sentido que dar a la existencia. ¿Qué esperanza pueden tener cuando lo han perdido todo, cuando pareciera que no hay posibilidad de volverse a reencontrar porque han borrado las huellas profundas que les permitiría reconstituirse?

Con el advenimiento de su hijo Jeremías, Isidro Paniagua considera que el recién nacido “era más bien como un hombrecito botado, por un azar, en el mundo de

⁴¹ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 29.

⁴² *Ibid.*, p. 40.

Placeres”⁴³ y “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”.⁴⁴

La nueva relación que establece la metáfora, mediante la que Isidro describe a Jeremías, invita a suspender la referencia literal –por la que el niño habría sido “aventado” o abandonado fortuitamente en aquel sitio, cuestión que el contexto no permite interpretar–, por otra que más bien habla del extravío existencial al que está condenado Jeremías desde su nacimiento. Recuérdese que Isidro, su padre, es “otro perdido, seco ya”, metáforas que refieren claramente la condición de un personaje existencialmente acabado, motivo por el cual es incapaz de transmitirle a su hijo los relatos que forman parte de su historia –de ahí que Isidro aluda a la falta de alimento para las raíces de Jeremías– para evitar que se pierda.

Por otra parte, la referencia al espacio es determinante. El suelo de Placeres es equiparado a una “piedra impenetrable”, lo que remite a propiedades de dureza, de inaccesibilidad. Y si nada se puede filtrar en esa tierra, es imposible que fluyan los elementos que hacen florecer la vida, por lo que nuevamente estamos frente a una metáfora que proyecta la muerte.

La redescipción de Placeres por el discurso metafórico libera una realidad desoladora que convierte a ese espacio en una especie de infierno, pero no confundir con un infierno bíblico porque en Placeres, como en Comala, no es necesario morir para padecer porque para eso basta y sobra la vida. En el universo gardeano, el cielo, metafóricamente descrito como “la cúpula de Placeres” es también “el infierno” porque de lo alto provienen los intensos rayos del sol que no dejan de lacerar a los habitantes.

⁴³ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

El trabajo de la semejanza o, en otras palabras, la reunión entre dos cosas diferentes por las que se crea el parentesco, asocia el suplicio a los rayos hirientes del sol: “Por el cielo alto de Placeres corrían largas, bifurcadas lenguas de lumbre. Arcos, nervaduras de lava”.⁴⁵ La hostilidad de la atmósfera, con ese sol que calcina o derrite a lo que toca, cobra dimensiones determinantes en esta narrativa. La relación con el medio ambiente es, según el propio Gardea, de violencia “no descarada sino enmascarada: la misma soledad es un trasunto de la violencia que el medio ambiente está ejerciendo para una persona”.⁴⁶

El nombre de Placeres funciona como una ironía de lo que su nombre indica. El escritor sólo conserva el vocablo para negar su contenido semántico. El discurso metafórico con el que el autor recrea ese espacio habla de un lugar devastado que se caracteriza por la constante privación de las manifestaciones de vida, entre ellas, el placer: las fachadas de las tiendas “están desvencijadas, como cayéndose de hambre. Medio muertas, parece, sin embargo, que una secreta piedad se empeñara en mantenerlas”⁴⁷; desde hace tiempo, todo rechina como un mueble, hasta las almas; ahí “están muertos todos los ruidos, ahogados por la calma y el calor”.⁴⁸ Y, como si la ruina no fuera ya lo suficientemente agobiante, la “soledad de la calle es enorme, como si no hubiera ya mundo. Polvo y sol, nada más”.⁴⁹

¿Qué se puede esperar de un sitio “sin mundo” como lo proyecta la imaginación del poeta? El radicalismo de Gardea parece llegar hasta sus últimas consecuencias. El ser es en tanto su relación con el mundo, de manera que si está condenado a un “sin

⁴⁵ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁶ Javier Molina. “En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea”. En *Uno más Uno*, (1121), 24 de diciembre de 1980, p. 19.

⁴⁷ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 72

mundo” ¿cómo podría ser? De nueva cuenta, la sombra de la no existencia acecha a Placeres.

En *El tornavoz* prevalece un aislamiento que, si bien es impuesto por la adversidad climática, no es su causa exclusiva. La soledad y el silencio se originan en la incomprensión, en la ausencia de una verdadera comunicación, en el abandono al otro y el olvido del otro en el sí mismo. Desde los telegráficos intercambios verbales que sostienen los personajes, la indiferencia y el nulo conocimiento entre ellos –a pesar de vivir en un pequeño pueblo–, hasta la ausencia de actividad y de todo signo de habitación, son una muestra del apartamiento de los seres de ficción en relación al mundo.

El narrador, focalizado en la conciencia de Marta Licon, refiere: “Enorme la soledad en la que Vitelo vivía jalando a su corazón como a un carro viejo. Nadie soportaba tanto, se secaba como las plantas de las macetas del patio”.⁵⁰ Mientras que aún en vida, Cándido Paniagua le dice a su sobrino Isidro que “la soledad nos vuelve muy susceptibles, como ninguna otra cosa, al vacío del mundo y de los cuerpos que en él son”.⁵¹

Desde la perspectiva de Olivia Paniagua, el narrador cuenta un momento en el que la mujer “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”.⁵² Y, sobre Isidro Paniagua, es de destacar que ni siquiera el nacimiento de su hijo Jeremías logra romper la infeliz vida del sobrino de Cándido. El narrador informa que cuando Isidro ve por primera vez al niño, “Paniagua se quedó parado en el umbral de la puerta. La soledad estaba martillándole el corazón”.⁵³

⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

⁵¹ *Ibid.*, p. 27.

⁵² *Ibid.*, p. 55.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

La constante temática de la soledad, ya sea por medio de expresiones metafóricas o directas, entraña la concepción pesimista que priva en el universo gardeano en la que el ser humano no cuenta con nadie en el mundo. Literalmente está solo. En este discurso existe un claro cuestionamiento e incluso, nostalgia, de la falta de compromiso, solidaridad, afección y honestidad entre los hombres. Decía Jesús Gardea que “el hombre se está convirtiendo en un ser terriblemente solo y, parece que nadie sabe por qué”. Sin embargo, en su mundo metafórico el lector encontrará muchas respuestas a dicha interrogante. En Placeres los personajes son seres solitarios porque han perdido la capacidad de *comprometerse con* el otro. En un diálogo entre Omar Vitelo e Isidro Paniagua, se constata lo anterior:

- No vinieron a buscarlo.
- No, Vitelo.
- Qué estará pensando su mujer.
- Nada. Nada. ¿Y la de usted?
- Yo vivo solo.
- Paniagua, sonriendo, lo miró:
- Todos vivimos así.⁵⁴

La única forma que tienen los personajes de reencontrarse consigo mismos y con los otros seres de ficción está en función de recuperar la historia del tío muerto, Cándido Paniagua. Sin embargo, Isidro no logra restablecer el puente de comunicación con el viejo y “muere de muerte”. Este epíteto metafórico invita a descartar el pleonasma o la redundancia puesto que el adverbio muerte amplía el sentido que ya no es más el de la referencia literal. Paul Ricoeur nos recuerda que la tautología del “azul azulado” de Mallarmé desaparece si “azulado”, por gracia de la metáfora, adquiere un sentido que ya no es el del código.⁵⁵ De tal modo que “morir de muerte” en Placeres es haber muerto *desde y en* la propia vida, con un transcurrir como el de Isidro, vacío de memoria histórica, sin mundo, solo y en la constante angustia de alcanzar lo inalcanzable: la vida

⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁵ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, op. cit., p. 207.

misma. Por eso, “los vivos entre menos viven de verdad más los buscan los muertos”⁵⁶ en aquella zona de desolación.

Recuérdese la definición metafórica de los personajes: Omar Vitelo es un “fruto seco”; Marta Licon, la enfermera que trajo al mundo a Jeremías Paniagua, es “hierba seca” y, para penetrar en la sequedad de Jeremías Paniagua, hay que hurgar en su mirada desde niño: “Tristes ojos, espinas en el viento de marzo. De dónde sacaba Jeremías mirar así. Se adelantaba. ¿Qué iba a dejar para después? –infeliz muchachito– murmura Marta...”.⁵⁷

En este enunciado metafórico, los ojos se equiparan a las espinas. Estas últimas denotan dolor, sufrimiento, pero también evocan la idea de obstáculo y dificultad. Hay que recordar que en el texto bíblico, las espinas son malas hierbas que se deben escardar de los sembrados en tiempos de primavera porque son un obstáculo para los plantíos saludables. En el citado discurso también hay un elemento relacionado con dicha estación: el viento de marzo. Como lo veremos más adelante, la primavera, junto con otra serie de conceptos, es parte de una cadena de metáforas que interactúan para proyectar un poder transformador, mediante el que los personajes alcanzan un estado de bienestar. De modo que la mirada de Jeremías, asociada a la espina, pareciera constituirse en un obstáculo o un impedimento para la felicidad que traen consigo los vientos primaverales. Su expresión presagia el veto a la dicha desde la infancia; esa es la razón por la que Marta Licon dice que Jeremías se adelanta, pues ¿cómo un niño puede ser capaz de mirar así?

Y si en los ojos de Jeremías sólo se advierte infortunio, la condición de su padre, Isidro Paniagua, no es mejor: “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

⁵⁶ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 96.

por donde se arrastrara, poderosa, una oscura trenza de ríos sin fin”.⁵⁸ Si se recurre al significado del término abovedado se piensa, desde luego, en alguna forma curva o arqueada; pero, ¿por qué no creer en el poder de descubrimiento de la metáfora viva, como expone Ricoeur, y pensar mejor en el soplo, en la respiración, en la succión de aire que llena e hincha el pecho –lo hace como una bóveda–, donde estas corrientes aéreas están atrapadas porque no tienen ventana alguna para escapar? ¿No podría señalarse que estas metáforas describen el ahogo, la opresión o la asfixia en la que vive Isidro?

Finalmente, no podríamos concluir este análisis de la metafórica de la muerte sin referirnos a una de las esencias que componen la textura de la escritura gardeana: polvo, aire, viento, tolvaneras, hálitos, ecos. Poética del aire y de la sofocación. En *El tornavoz*, esos soplos se transforman en corrientes capaces de hacer tornar los recuerdos o llevárselos para siempre; acuérdesse que en Placeres, “por el aire llega todo, por el aire de verano”.⁵⁹ En efecto, es en el aire en donde se oyen rumores que piden un tornavoz; del aire bajan voces fantasmagóricas que vienen del pasado perdido; el aire lleva el olor a muerte y a muertos, en el aire transitan los olores que se quieren hacer recordar: “– Como de ánimas es este olor. Alguien se murió con hartas lilas en el corazón. No será de Placeres”⁶⁰. Ese olor es Cándido Paniagua, quien rebasa las fronteras temporales y llega hasta el presente de Jeremías, su sobrino nieto, quien nunca lo conoció.

Pero el aire también puede trocarse en un viento amenazador para la búsqueda de los recuerdos y la recuperación de la identidad. En el tercer y último capítulo de la novela, Jeremías Paniagua, hecho un hombre, regresa a Placeres tras veintisiete años de ausencia y acude, en medio de una tolvanera, a la casa de Omar Vitelo en busca de respuestas:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 96.

–¿Las tapias? ¿se hundió el techo de la bodega, Vitelo?

No la vi...la tierra.

Vitelo mueve la cabeza, las manos.

–Yo no sé si se hundió; puede que se lo hayan llevado las tolvaneras. Una mañana amaneció sin él, Jeremías. 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.

–Ese viento de usted parece un hombre.

–Es un hombre. Nosotros somos quienes lo levantamos del llano. Y el remolino, es su canto final.⁶¹

¿Qué nuevas dimensiones del mundo pretende revelar Gardea con este complejo discurso metafórico? ¿Cuál es el valor cognoscitivo de esta “nueva forma de ver” y re-describir la realidad? Según Omar Vitelo, un remolino en ciernes se está levantando contra el sol. El remolino surge de un viento rebelde, lo que recuerda a Gaston Bachelard cuando observa que el aire violento es la cólera inicial que es todo y nada más que movimiento “y el primer ser creado por esta cólera creadora es un torbellino”.⁶² Ese remolino, el cual es equiparado por Vitelo a un “dardo de papeles”, se dirige como si fuera una lanza al ojo del sol para cegar y terminar con su luminosidad que, baste decir por el momento, en la novela significa la posibilidad de volver a la vida.

Sin embargo, hay que recordar que se trata de un discurso metafórico y los vientos de los que ahí se habla, más que en la tierra, se generan en las profundidades de estos seres de ficción: “–Ese viento de usted parece un hombre. –Es un hombre. Nosotros somos quienes lo levantamos del llano...”. Metafóricamente, Gardea redescubre la tempestad interior en la que viven sus personajes, misma que se transforma en estallido, en grito “–el remolino es su canto final”– ya que, como dice Bachelard, “escuchar la tempestad con el alma en tensión, es a la vez –o por turnos comulgar, en el Horror y la Cólera, con un universo desenfrenado”.⁶³

⁶¹ *Ibid.*, p. 123.

⁶² Gaston Bachelard. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE, 2006, p. 279.

⁶³ *Ibid.*, p. 283.

La interconexión de esta cadena metafórica está dada por la negación de lo que lo que define al ser humano como tal. Una y otra vez Gardea niega a sus personajes todo aquello que constituye la vida misma: identidad, memoria histórica, la inclusión del otro en el sí mismo, las relaciones con el mundo y un mundo habitable.

Así, la muerte en *El tornavoz* es la constante de irse olvidando y olvidándose del otro, sin poderse reconocer a sí mismo. La muerte es un estar ahí sin saber quiénes son, es pronunciar un nombre que ya no dice nada para quien lo emite, es haber extraviado los olores, la luz, los recuerdos. Ésta es la muerte para Jesús Gardea: “Olivia debió ser el verdadero centro en torno al cual giró y giró el destrozo. Olivia sin dientes, sin su pelo, sin su olor, sin su odio a Omar Vitelo. Olivia, cuando al fin rompió el alba y se fue la tierra, sin siquiera ya con el recuerdo de Isidro Paniagua”.⁶⁴

3. Las metáforas de la luz

Decía Jesús Gardea que, quizás, su verdadera fuente de inspiración en este afán de narrar era la luz de Ciudad Juárez, donde habitó los últimos treinta y tres años de su vida y escribió su obra literaria. Una luz que para el escritor era muy especial, como un punto luminoso demasiado fuerte, deslumbrante, duro, brillante.⁶⁵ Pensaba –y no lo habría podido decir de otra manera más que la metafórica– que vivir en la luz juareense “es como vivir a orillas de un espejo”.⁶⁶ La luz es parte fundamental de la identidad de la obra del escritor deliciense. La luminosidad que alumbra su narrativa y su poesía escapa a todo recurso fácil de decoración o de quien pretende hacer gala de sus dotes estilísticos porque la luz gardeana es un mundo de conocimiento; el propio escritor

⁶⁴ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁵ José Alberto Castro. “Fustiga el narrador Jesús Gardea, ‘El ogro de las rosas’, a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder”. En *Proceso*, (937), 17 de octubre de 1994, pp. 70-71.

⁶⁶ Sergio Cordero, *op. cit.*, p 8.

señalaba, en una especie de confesión o exhorto, que había que “descifrar” su información.⁶⁷

En *El tornavoz* se constituye una cadena metafórica integrada por palabras que forman parte del campo semántico de la luz: encendido, brillante, luminoso, iluminación, luminaria, relumbroso, radiante, claridad, oro, dorado, resplandor, esplendor, alumbrar, incendiar, aclarar, conciencia, primavera y podríamos continuar la lista de términos que forman parte de dicha red.

El análisis de esta interconexión, y no del enunciado metafórico aislado, permite plantear que en la novela se configura una poética de la luz, cuyo valor referencial es el de hacer volver la vida, en tanto conocimiento de sí mismo a través del conocimiento del otro. La luminosidad implica el renacimiento de los personajes, ya que con ella viene la lucidez, la claridad del pensamiento, el reconocimiento de los otros y la recuperación del sí mismo.

No obstante, sería erróneo interpretar, a partir de lo antes señalado, que la luz está del lado de las “fuerzas del bien”, como si se tratara de una pugna entre buenos y malos. Por el contrario, la luminosidad en esta novela alcanza dimensiones paradójicas porque también puede traer consigo la ceguera y la muerte. Además, la luz es imperdurable; así como puede “abombar” a los personajes, iluminarlos o colmarlos de vida, también los abandona y, al desvanecerse, los vuelve a dejar como si estuvieran muertos.

La luz tiene un poder transformador, con ella se advierten cambios –de estados de ánimo, por ejemplo–; se presiente cerca la posibilidad de acabar con el cíclico infortunio de los Paniagua y se convierte en el medio, junto con el aire y el viento, en donde suceden acontecimientos; esas historias que una buena parte de la crítica

⁶⁷ Para mayores referencias véanse las entrevistas de José Alberto Castro en *Proceso*, (937), 17 de octubre de 1994, pp. 70-71 y de Silvia Isabel Gámez en *Reforma*, (1570), 29 de marzo de 1998, p. 3C.

escamoteó a Jesús Gardea, al destacar únicamente la ausencia de acciones exteriores en su narrativa. Observemos los efectos que tiene la luz solar. En Cándido Paniagua:

Paniagua se levantó. Los amigos hendieron su resplandor para que él se pasara. Paniagua, inclinando ligeramente la cabeza hacia un lado, les agradeció la finura del gesto y avanzó. Quería sol. Verlo cabalgar la mañana. Sentirlo dentro del alma, en la muchedumbre de sus recuerdos. Paniagua llegó a la puerta; se detuvo un segundo y luego salió al patio. Los amigos lo siguieron pero no rebasaron el umbral. Si Paniagua buscaba el sol, ellos, por el contrario, preferían la sombra. Paniagua les daba la espalda. Con las manos puestas en las caderas, respiraba ya ardientemente el aire. Decidieron no interrumpirlo. Nadie como él, resucitado, necesitaba tanto de la práctica salutífera. Tras de una serie de enérgicas inspiraciones que pusieron al sol en una tabla de ser chupado también, Paniagua levantó los brazos al cielo y lanzó una suerte de gruñido. Los amigos, lejos del susto, sonrieron, y se miraron con ojos de grandes entendedores... Los amigos tallaron brevemente en el piso sus sandalias, preguntándose por lo que haría Cándido enseguida; si lo que venía no era, como plato fuerte, una sesión de calistenia... Paniagua se instaló de nuevo en la cama. Lo había contagiado el sol.⁶⁸

En Isidro Paniagua:

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...

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.⁶⁹

En Jeremías Paniagua:

–No se mueva usted, Paniagua, Jeremías, escudo. Nos ofende así el aire porque presiente el sol.

Dijo Omar Vitelo y Paniagua creyó distinguir, en la noche del otro, el ojo remoto de un túnel.

Para Jeremías, lo que Vitelo está chupando es el salivoso olán de sus labios. Y el ojo claro aumenta de tamaño, sin pausa, como el ojo del día. Comienza el viento a templarse. Paniagua lo reconoce en los riñones, por el embotamiento de las espaldas. Luego, por el aroma reconcentrado de las hierbas del llano, del sol, cuando baja a la tierra. El cansancio ha huido del cuerpo de Jeremías. Su alma, igual que el cielo de afuera se le desentolda y entrevera de rayos.⁷⁰

⁶⁸ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 60.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

Los personajes no traen consigo la luz; ellos la absorben del sol y, al hacerlo, se abre un paréntesis en esa muerte que padecen día con día. Las metáforas de los fragmentos anteriores evidencian, sin excepción, que la luz les produce un cambio interior e incluso externo. La amargura se transforma en dicha y sus cuerpos se fortalecen como si crecieran o aumentaran de tamaño; contrario a lo que ocurre con la ausencia de iluminación y los tiempos de frío, con los que vuelven los viejos tormentos y las formas corporales parecen disminuirse o mejor dicho, desinflarse.

En el primer pasaje correspondiente a Cándido Paniagua, el narrador relata el momento en el que el viejo está muriendo, pero la luz lo resucita, lo vuelve a llenar de energía, aunque sea momentáneamente. En otras expresiones metafóricas relacionadas con la luz, el mayor de los Paniagua “se abomba” de un aire que no es otro más que el de la felicidad. A su sobrino Isidro, parece ocurrirle algo semejante, su alma “se esponja”, según lo dice el enunciador en el segundo fragmento citado. La luz provoca que la “niebla” –portadora del sentido metafórico, por lo que hay que desechar cualquier significado que obedezca a una cuestión climática–, ese estado interior de confusión y zozobra en el que se encuentra Isidro, se desvanezca y, con ello, se despeje la oscuridad en la que vive para tener una visión clara de su pasado, cosa que logra porque tras haberse “llenado” de sol en la placita del lugar, recupera el recuerdo de Cándido, aunque ya es demasiado tarde.

El efecto de la luz en Jeremías Paniagua no es muy distinto, tal y como se constata en el pasaje de líneas arriba. El hijo de Isidro busca a Omar Vitelo en pleno invierno, con el ánimo triste y agobiado de cansancio, pero apenas distingue en el que fue amigo de su padre el mínimo destello de sol –que no es atmosférico sino interior– se siente liberado y desaparecen los males que lo aquejan.

La correspondencia entre sol y ojo, tan frecuente en la metafórica gardeana –“el ojo del día”; “(las palomas) medio ciegas por el alto alfilerazo en el ojito que habían aventurado”, “llevo el sol de frente, pero no me ciega, no me cala; es como el ojo de un animal. Un dulce ojo de perro”– sigue una tradición milenaria. En la cultura egipcia, al igual que en el Japón y entre los montañeses de Vietnam del sur, el ojo derecho es el sol y el izquierdo la luna; en la griega, el sol es el ojo de Zeus; los textos galeses designan con frecuencia al sol con la misma metáfora que utiliza Gardea: “ojo del día” y podríamos continuar la lista de los pueblos que equiparan el sol con el ojo.

Por otro lado, es imposible soslayar que la luz es, como observa Philip Wheelwright, uno de los símbolos arquetípicos que tienen significados semejantes para toda la humanidad o gran parte de ella. La luz connota, entre otras significaciones, conocimiento, sabiduría, vida, salvación, iluminación, verbo, manifestación divina. Posee características que tienden a sugerir importantes cualidades espirituales y mentales: la visibilidad en el mundo físico; la claridad intelectual en la acción del espíritu; el fuego asociado a la idea de elevación que se relaciona con lo alto, con el saber moral y el conocimiento; el carácter señorial que integra la idea-imagen de la divinidad y la tendencia a producir efectos cegadores (antítesis luz-oscuridad).⁷¹

El tornavoz hace eco de esta semántica de la luz. La luminosidad se convierte en un objetivo por alcanzar. Cándido Paniagua se propone como misión contagiar de luz a los seres que lo rodean porque sabe que este brillo, en tanto conocimiento del ser y del mundo, podrá liberarlo a sí mismo y a los otros del extravío interior en el que se encuentran: “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

⁷¹ En su obra *Metáfora y realidad*, Philip Wheelwright distingue cinco grados de símbolos según su poder de sugestión y evocación: la imagen que preside un único poema; el símbolo personal; los símbolos de vitalidad ancestral; los símbolos de alcance cultural y, en la quinta clase, se encuentran los arquetípicos, entre ellos, la luz, la sangre, el eje de la rueda, el padre cielo o la madre tierra, arriba-abajo. Philip Wheelwright, *op. cit.*, pp. 101-112.

impedían”.⁷² La ampliación de sentido de la metáfora refiere que ninguno y ni el conjunto de los cuatro elementos, según las cosmogonías tradicionales, son capaces de obstaculizar la transmisión de aquella luminosidad de Cándido, la cual funciona como una especie de espejo, en donde los personajes pueden verse a sí mismos: “(Cándido Paniagua) saludó a Felipe con una sonrisa que brilló en su cara como un pez en el agua. –¿Qué se te ofrece?– Le dijo y el pez, remontando entonces, la corriente, subió hasta sus ojos, tranquilos lagos. Y allí volvió a ver, en un santiamén, el hermano menor otra vez la luz, el íntimo sol de Cándido. Y se sintió sombrío y débil”.⁷³

A partir de una metáfora –como pez en el agua–, que podría considerarse una catacrexis por volverse un lugar común a causa de su uso, Gardea propone un giro innovador en su nuevo contexto. El pez sirve como un recurso para descubrir la paz que se refleja en los ojos –tranquilos lagos– de Cándido, espejo en donde Felipe reconoce a su hermano mayor y, al hacerlo, se reconoce a sí mismo. Quizá por ello se siente sombrío y débil, ya que al reconocerse sabe que su hermano no hizo más que amarlo y cuidarlo desde que era niño, mientras que él se ha convertido en un hombre despiadado con aquel que trató de enseñarle otra forma de mirar el mundo. De tal suerte que la luminosidad implica también el reconocimiento de sí mismo en el otro.

No se puede soslayar que el narrador revela que la luz es “el íntimo sol” de Cándido Paniagua, lo cual tiene una significación de suma importancia porque la luminosidad es todo para el viejo: motor de vida, sosiego, claridad intelectual y espiritual. La luz le permite la posibilidad de ver bien o saber ver el mundo, de descubrirlo, asombrarse con él y fundirse en él a través de las cosas más sencillas o a veces imperceptibles para el hombre. No es casual que cuando Olivia Paniagua describe

⁷² *Ibid.*, p. 16.

⁷³ *Ibid.*, p. 13

a su esposo Isidro la foto que coadyuva a “sacar en claro”, es decir, a recordar al tío Cándido, Isidro insista en la pregunta:

- ¿Cómo son los ojos? Dime.
- Son de esos que llaman almendrados. Tristes, a pesar de la sonrisa.,
- ¿Y cómo miran?
- Como si acabaran de llegar al mundo...
- ¿Cómo dijiste que mira?
- Como si acabara de pasar de la oscuridad a la última luz de una tarde y viera, por primera vez, las cosas.⁷⁴

La luminosidad en esta narrativa no debe confundirse con las condiciones climáticas impuestas por un sol que, señalamos en líneas anteriores, hostiga y asfixia a lo que toca. Como observa Noé Cárdenas, “la inclemencia del sol no se antoja hostilidad hacia los personajes, sino un catalizador que, si bien, los evapora al borde de la insolación, los incorpora al ámbito inventado por Jesús Gardea”.⁷⁵ En todo caso, la paradoja consiste en que en lugar de que los seres de ficción huyan del sol, lo necesitan, lo buscan:

Vitelo llamaba, cuando salía a la calle como con sorda campana, a la muchedumbre de los rayos de fuego para que lo cocieran vivo. Para que le ayudaran a cumplir quién sabe qué penitencia. Marta se lo había encontrado algunas veces andando adrede por el mero sol, tranquilamente. Como paseándose por largas alamedas, muy poco saludador de almas y enamorado del sofocante martirio de derretirse como un muñequito de cera.⁷⁶

El sol es deseado no sólo en la vida sino también en la muerte como un elemento de vida:

Marta, la que se fue y no se fue. Porque él, andarín de muchos caminos, nunca supo nada de ella. ¿Dónde se hallará ahora? De seguro en la luz, mirando a los girasoles del mundo.
¿Y Colombino? Puros huesos rotos, sin hojas, sin savia, en el aire loco, en busca de primavera.⁷⁷

El discurso metafórico remite a una espacialidad peculiar. Marta Licona, según las huellas textuales, está muerta. En la perspectiva de Jeremías adulto, quien se

⁷⁴ *Ibid.*, p.51

⁷⁵ Noé Cárdenas. “Bordeando la insolación”. En *Dominical* suplemento de *La Crónica*, (162), 6 de febrero de 2000, p. 8.

⁷⁶ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁷ *Ibid.*, p.117.

pregunta dónde se encuentra ella y su querido amigo de infancia, Colombino Varandas, la enfermera que lo trajo al mundo se sitúa en la luz, es decir, en ese espacio deseado y elevado, ese arriba, que parece inalcanzable y le permite ver los girasoles, planta solar por excelencia que simboliza el movimiento giratorio para seguir la evolución del sol. Sin embargo, el caso de Colombino es distinto, éste todavía no alcanza la luz y anda penando en el aire porque se ha quedado sin el alimento vivificador de las hojas, sin esa savia que lo arroja a seguir buscando la primavera, la luz.

Sin embargo, como bien observa Ricardo Pohlenz, la luz es como “una lucidez última o un demonio propiciatorio...y la inminencia de su agotamiento, sucedida por la promesa, el consuelo, la esperanza de que regresará, conforma la gran alegoría de lo que es el sustento de las vidas que transitan en estos retazos de visión de mundo que propone Gardea”.⁷⁸ La luz siempre languidece. Abandona a los personajes, quienes no pueden más que sentir una añoranza de esa luz-vida que muy pronto se les escapa. Dice el narrador: “Omar Vitelo ya no tiene sol en la cara. Ni Jeremías. El sol anda alto, por los pretilos, alumbrándolos apenas. Como si hubiera luna, la pared de atrás de la bodega tiene color azul. Crece el frío. Vuelve el aire, pero sin tierra y más fino de filos. Jeremías tiembla”.⁷⁹

Por otra parte, el lugar de la luz no está en los seres de ficción sino en la idea de lo alto: el cielo. Metafóricamente –indicamos en el apartado anterior– el cielo de Placeres es el infierno, pero también tiene otras referencias asociadas a la aspiración de llegar a él porque el cielo es la casa del sol. Los personajes miran de buen ánimo hacia arriba, como si quisieran alcanzarlo:

Los amigos se despiden de Crisóstomo y regresan a la plaza. El sol está en la torre más alta del cielo. Para verlo, Colombino y Jeremías tienen que voltear completamente la cara hacia arriba.

⁷⁸ Ricardo Pohlenz. “La depuración del instante”. En *El Semanario, Novedades*, (688), 25 de junio de 1992, pp.5-6.

⁷⁹ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 125.

–Si yo fuera el sol, Jeremías, podría descubrir a Marta Licona.
–Y si yo fuera el sol me gustaría caminar por el cielo, hasta donde se acaba.⁸⁰

Frente a la ausencia de la iluminación sólo queda el vacío del ser, el hombre solo y extraviado en el desolado Placeres. Cándido Paniagua fracasa en su intento de transmitir su conocimiento y sus recuerdos. Primero, con su hermano menor Felipe, quien se transforma en un personaje deshumanizado y, después, con su sobrino Isidro. Cándido le enseña a Isidro, cuando éste es un niño, que debe cuidarse para no llegar a mundos que no son suyos, comparte con él sus recuerdos, lo orienta para ver el mundo por sí mismo y no como otros le dicen que es. Sin embargo, Isidro se pierde en el olvido.

En *El tornavoz* la luz tiene como complemento la oscuridad. El exceso de luminosidad tiene efectos cegadores y mortíferos, no exentos de nuevas paradojas. Obsesionado por recuperar el recuerdo de Cándido, Isidro deja de dormir para mantener en la noche “vivo el sol, claro el ojo celebrante, viva la conciencia del día. Pero la noche era una piedra que los aplastaba a todos”,⁸¹ metáfora que al liberarse del absurdo semántico descubre la lucha del personaje por mantener vivo en su memoria al tío y evitar que el anochecer lo haga perder aún más, los recuerdos y su identidad. Por eso quiere mantener a toda costa, aún en la oscuridad de la noche, la claridad que también es la conciencia.

Isidro Paniagua encuentra, finalmente, que el calor y la luz solar que toma sentado en una banca de Placeres lo revivifica, por lo que se colma de dicha luminosidad hasta derretirse y convertirse en agua, en una de las metáforas que no hacen más que ratificar su poder creador e intraducible: “Era la tarde cuando los dos amigos abandonaron la plaza. Paniagua lleno de sol como un vaso. Omar Vitelo, muy callado. La luz le había dado ya la vuelta al cielo y estaba hundiéndose roja, calmosa, en

⁸⁰ *Ibid.*, pp.112-113.

⁸¹ *Ibid.*, p. 34.

el horizonte. Caminaba quedo Paniagua para no derramarse. Se le atravesaban perros, niños, sombras; por el aire, voces”.⁸²

La ceguera que sobreviene a Isidro, tras llenarse de luz, se constituye en la metáfora del estado en el “vive”, aunque contradictoriamente, al quedarse ciego y con el apoyo de una fotografía del tío que le describe su esposa, recupera la visión del mundo, de la vida, y por fin recuerda quién es Cándido Paniagua. Para entonces es demasiado tarde porque enseguida muere. Isidro ya no podrá transmitir a su hijo Jeremías, lo que vio, aprendió y sintió en aquel pasado que Cándido quiere que recuerde. Frente a este fracaso, el tío muerto buscará una nueva vía para restablecer la comunicación con el mundo de los vivos: un tornavoz. Ahora será Jeremías el encargado de cumplir el deseo del mayor de los Paniagua.

El rodeo que hemos dado para llegar a la interpretación de la metáfora central de la obra que le da título, la inicia con un epígrafe y le pone fin tiene una justificación simple. No podría entenderse el sentido del tornavoz sin antes haber examinado ambas cadenas metafóricas que permiten ampliar el contexto para la comprensión de la novela en su conjunto.

La metáfora aparece en el inicio a manera de epígrafe, sin que el lector sepa que se trata de un tornavoz; en el fragmento doce del segundo capítulo aparece la palabra, pero no es sino hasta las últimas páginas de la novela en las que el lector se da cuenta de que la descripción metafórica del epígrafe corresponde a la palabra tornavoz:

–Mañana a la mañana regreso, Vitelo. Quiero que usted me diga qué es eso de morir de muerte.

–Sí, Jeremías. Pero quién lo mandó volver a Placeres; a mí. Usted pudo vivir para siempre en otros mundos. Veintisiete años de ausencia son suficientes para desarraigar a cualquiera.

Jeremías Paniagua le busca los ojos a Vitelo antes de contestarle, pero no se los encuentra. Hondos están; sombríos.

–Cándido Paniagua.

⁸² *Ibid.*, p. 46.

Entonces, en el fondo de los ojos de Omar Vitelo, se enciende una luz que alcanza e ilumina el pecho de Jeremías.
Vitelo tiembla ahora también.
Se le quiebra la voz.
—¿Vive aún Cándido Paniagua?
Jeremías siente la mano del otro en un hombro.
—¿Vive?
Cálida mano la de Omar Vitelo, con ríos por los que el agua comienza a correr.
— Vive. Vitelo.
Jeremías escucha el rumor del agua en la penumbra de la calle.
—... Y ¿qué es lo que quiere él ahora, Jeremías?
—Un tornavoz. Un tornavoz, y que yo se lo haga.
—¿Y eso qué es, Jeremías?
—Es como una campana, como un palomar.
—Jeremías...
—Techito abombado entre el cielo y la tierra.⁸³

Cándido Paniagua necesita un tornavoz, el cual también es sonido, regreso, el retorno de voces. Jesús Gardea decía con su acostumbrado laconismo y sin ir más allá de la acepción del diccionario, que el tornavoz es “el techito que tienen encima los púlpitos en las iglesias católicas; sirve para que resuene la voz del sacerdote”.⁸⁴ Sin duda, algo de eso tiene este tornavoz, en tanto posibilidad de amplificar el sonido. Sólo si se vuelve a escuchar la voz de Cándido Paniagua, sus seres queridos podrán reconstruir su trama y, por lo tanto, su identidad.

La primera parte de la metáfora se compone de un símil: “es como una campana y como un palomar”. En primera instancia, podría encontrarse lo semejante, por su forma de copa invertida, entre ambos objetos y el tornavoz, si este último sólo fuera un sombrero del púlpito, pero si lo semejante, de acuerdo con Ricoeur, no es la relación de parentesco ya existente, sino una creación en tanto que descubre la identidad en la diferencia, es necesario ir más allá de esta similitud creada con anterioridad.

El simbolismo de la campana se asocia generalmente con la percepción del sonido. Y, además, posee una significación que es de particular interés para esta

⁸³ *Ibid.*, pp.125-126.

⁸⁴ Rose S. Minc. “Diálogo con Jesús Gardea”. En *Literatures in transition: The many voices of the caribbean area*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1982, pp. 59-62.

búsqueda de la referencia metafórica. Por la disposición de su badajo, de acuerdo con la simbólica de la campana, “evoca la posición de todo lo que está suspendido entre tierra y cielo, y que, por ese mismo hecho, establece una comunicación entre ambos”.⁸⁵ La importancia de esta idea de comunicación también encontrará eco en el símil “es como un palomar”. No hay que olvidar que una función por excelencia de las palomas ha sido la de llevar un mensaje de un lugar a otro, de un mundo a otro.

Además de que en la novela las palomas se convierten en un símbolo relacionado con el eros, las alturas, la espiritualidad y la pureza, la referencia a ellas también entraña el anhelo de luz, en el sentido metafórico antes expuesto, de recuperar la vida. Baste recordar que cuando está por entrar el invierno, época del año que claramente debilita y entristece a Cándido Paniagua, el personaje delira por “palomas encendidas”. Pero para que exista tal renacimiento en los personajes, lo primero es restituir el diálogo entre los seres de este mundo y los del más allá.

De tal suerte que ese “techito abombado entre el cielo y la tierra” que es “como una campana, como un palomar” es el medio para restablecer la comunicación entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos. Sólo si se logra construir un puente entre ambos, los seres de ficción terrenales podrán escuchar con nitidez el mensaje de Cándido Paniagua y, a su vez, este último, podrá estar presente en los otros como una forma de no morir del todo. Sin los otros, el mayor de la generación está condenado al olvido y, sin Cándido, los personajes que lo rodean están condenados a no poder reconstruir su historia.

A diferencia de otras propuestas como las de María Elvira Villamil y de Alejandrina Drew,⁸⁶ quienes plantean la hipótesis del tornavoz-espacio, las evidencias

⁸⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 8ª impresión, 2007, p.242.

⁸⁶ María Elvira Villamil establece que el tornavoz es un espacio particular, relacionado con las fantasías de Cándido Paniagua y en el cual tiene cabida la vida. María Elvira Villamil. “Espacio indeterminado en

mostradas en el desarrollo de esta investigación permiten sostener que el tornavoz no es el espacio o el lugar ideal que se pretende alcanzar sino más bien la vía para la construcción de un quién o la constitución de una identidad, en razón de que si se “edifica” ese tornavoz metafóricamente hablando, los personajes podrán saber quiénes son. Y esto sólo es posible, según el discurso gardeano, a partir del diálogo, de la comunicación con los otros. Sin el vínculo yo-otro, los personajes no pueden comprenderse ni reconocerse.

El tornavoz es así un medio para reconstruir la historia de una vida y, con ello, la identidad de los personajes. En consecuencia, se convierte en la metáfora de la vida misma, aunque paradójicamente resulta algo inalcanzable o una búsqueda cíclica que se repite *ad infinitum* porque aunque el final de la novela queda abierto, sugiere que Jeremías, el encargado de construir entre comillas el tornavoz, manifiesta el mismo síntoma de desvelo de su padre que lo lleva a la muerte. Bajo ese contexto, el tornavoz sería un ideal, una aspiración o la imposibilidad de la posibilidad, es decir, de esa vida de verdad que Jesús Gardea les niega a sus personajes. La vida en *El tornavoz* es sólo una quimera...

el discurso lacónico de *El tornavoz*”. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 2, núm.4, octubre-1996/enero 1997, p.68. Por su parte, Alejandrina Drew sostiene que el tornavoz “sería un lugar que, por las descripciones de Jeremías, tendría semejanza arquitectónica a una iglesia, un lugar que ofrecería protección y alivio, así como una seguridad de inmortalidad”. Alejandrina Drew. *Ficción y realidad en El tornavoz*. Tesis de maestría en Artes. El Paso: The University of Texas at the Paso (UTEP), 1985, p. 9.

Capítulo 2

La identidad eclipsada de los Paniagua

1. Apuntes teóricos de la identidad narrativa

En el primer capítulo observamos que el despliegue de la referencia metafórica de *El tornavoz* proyecta un mundo en donde la muerte se expresa como la pérdida de la identidad de los personajes a causa del olvido. Bajo la misma ruta, la construcción de la trama de la novela está organizada de tal forma que apunta hacia la disolución de su identidad y la de los seres de ficción que habitan este universo narrativo. De hecho, metáfora y trama funcionan conjuntamente en el plano discursivo para producir ese desdibujamiento de la subjetividad. El presente capítulo está dedicado a la exploración de la misma problemática, pero ahora, desde la perspectiva de la trama.

Por ello, el análisis de la metáfora realizado en el capítulo anterior, lejos de distanciarse de la temática que nos ocupa, la complementa y, de hecho, es parte del mismo desarrollo teórico de Paul Ricoeur para reflexionar sobre la comprensión y el conocimiento del sí mismo. Si la referencia metafórica es capaz de re-describir la realidad para poner ante nuestros ojos nuevas formas de ser en el mundo, ahora será la refiguración de la trama, en su dimensión temporal, la que permitirá constituir lo que el filósofo llama identidad narrativa. Ricoeur reconoce en el tiempo de la experiencia humana la vía privilegiada para seguir la historia de una vida. Sin embargo, el tiempo no se puede decir descriptivamente –tal y como lo evidencia el carácter aporético de las meditaciones sobre el tiempo en san Agustín, las cuales constituyen uno de los pilares

de la investigación ricoeuriana–, por lo que el relato es el medio más adecuado o mejor dicho, la mediación para elucidar su experiencia.

De este modo, Ricoeur propone que la narración –especialmente la ficcional e histórica– es la que permite aproximarse de una mejor manera al tiempo y, con ello, abre el camino para la comprensión del sí o del sujeto. Esto es, el relato construye la identidad:

La vida viene a ser, entonces, además de un tejido de historias contadas, el campo de una actividad constructiva en la que reencontramos la identidad narrativa que nos constituye a la luz de los relatos que nos propone nuestra cultura. Si hablamos de la dimensión temporal de la experiencia humana o de la historia de una vida, el relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a tal dimensión, la posibilidad de tramar intrigas diferentes, trama conferida por la identidad, no simplemente la de uno como personaje, sino, a la par, la de la propia ipseidad refigurada en el acto de la lectura.¹

Concebida la identidad como una categoría de la práctica, la respuesta a la pregunta ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? es contar la historia de una vida mediante un relato. La tesis de Ricoeur consiste, entonces, en que “la historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa”.² En este plano del “hacer” es como el sujeto sabe quién es. Así, la refiguración del tiempo por mediación de la trama –la cual responde al mundo de la acción– fragua, como dice Manuel Maceiras, la identificación subjetiva del hombre a través del relato de sus actos.³

Los antecedentes de la problemática sobre la identidad narrativa en Paul Ricoeur se advierten ya en su tripartita obra *Tiempo y Narración*, uno de sus textos fundamentales. Sobre este tópico en particular, la hipótesis del filósofo respondía más bien a otras preocupaciones relacionadas con el entrecruzamiento de la historia y de la

¹ Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. “Introducción” en *Paul Ricoeur. Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós/I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, pp.24-25.

² Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2003, p. 997.

³ Manuel Maceiras. “Presentación de la edición española” en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004, p. 27.

ficción, de cuya unión, afirmaba entonces, resulta la identidad narrativa. Sin embargo, es en la teoría de la triple *mimesis* donde se encuentra el germen de lo que posteriormente será su idea de identidad narrativa –expuesta con toda amplitud en *Sí mismo como otro*–, por lo que en este análisis serán de particular interés los tres modos miméticos, ya que en éstos radica no sólo el fundamento de la acción sino la refiguración necesaria para poner de manifiesto un aspecto del conocimiento del sí.

Al tener como punto de partida la *Poética* aristotélica, Ricoeur distingue dos expresiones que, si bien mantienen una cuasi identificación, no por ello deben confundirse: el binomio *mimesis-mythos*. El filósofo entiende por el primer término, el proceso activo de imitar o representar, es decir, la *mimesis* es la representación o imitación de la acción, en tanto que el *mythos* es la disposición de los hechos, la trama. La *mimesis* tiene tres momentos, cuya relación constituye la mediación entre tiempo y narración que, como hemos visto, son los dos pilares de la identidad narrativa.

Paul Ricoeur llama *mimesis* I al antes de la composición poética, que remite a una pre-comprensión del mundo de la acción, caracterizada por la familiaridad que tiene tanto autor como lector con la red conceptual de la semántica de la acción: alguien hace algo con otros con ciertos fines, motivos, circunstancias, los cuales llevan a un resultado que puede ser un cambio de la felicidad a la desdicha o a la inversa. La prefiguración se ancla también en los recursos simbólicos del campo práctico por los cuales toda acción implica ya una significación en el marco cultural y social. El filósofo ofrece como ejemplo de lo anterior el acto de levantar la mano que, según el contexto, puede entenderse como saludo, llamada de un taxi o la acción de votar.

El último rasgo de la pre-comprensión concierne a los caracteres temporales. Para su estudio, Ricoeur retoma el concepto heideggeriano de *intratemporalidad* en razón de que tiene la ventaja, como él señala, de distanciarse de la representación

cronológica o lineal del tiempo: “La *intratemporalidad* es definida por una característica básica del *cuidado*: la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente de la descripción de las cosas de nuestro cuidado”.⁴ El cuidado se relaciona con la preocupación existente en el obrar humano, por la que el tiempo se experimenta o se vive de tal o cual manera sin estar sujeto a los ordenamientos del reloj.

Con la *mimesis* II, observa Ricoeur, se abre el reino del *como si*. Consiste en la configuración propiamente dicha, la composición o el texto poético que instituye la literalidad de la obra literaria. La *mimesis* II conduce del antes (*mimesis* I) al después del texto (*mimesis* III) por su posición mediadora, a través de la cual transforma una serie de acontecimientos individuales en una historia; de modo que la trama es más que una enumeración de sucesos porque implica una organización, un tejido que le confiere una significación inteligible como una totalidad.

La construcción de la trama “integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”⁵ Es decir, da una ordenación, una coherencia que el filósofo llama “concordancia”, en una configuración que no deja de incluir lo contingente, lo cambiante, a lo que denomina “discordancia”, constituida por los incidentes de temor y compasión –los cuales amenazan la coherencia de la trama–, así como por lo sorprendente y el cambio de fortuna. De ahí que el filósofo conciba a la trama como la “síntesis de lo heterogéneo”.⁶ Como es de observarse, la temporalidad está implicada en todo momento en la configuración narrativa; por principio, el tiempo es un supremo generador de la dialéctica concordancia discordante. Ello se demuestra además en la tesis agustiniana

⁴ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*, op. cit., p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ *Idem.*

del triple presente,⁷ en la que la *distentio* (discordancia) –el aquí del pasado, del presente y del futuro en direcciones opuestas– y la *intentio* (concordancia) –la intención presente que hace pasar el futuro al pasado– se relacionan mutuamente.

El círculo hermenéutico sólo puede completarse cuando la trama despliega un mundo que el lector hace suyo. Esta fase corresponde a la *mimesis* III, la refiguración o reinterpretación de la obra por parte del lector. Es aquí donde ocurre la intersección entre el mundo del texto y el del receptor –la fusión de horizontes de la que habla H. G. Gadamer–, por la que el lector no sólo da sentido sino despliega una referencia, al igual que en la metáfora, para resignificar el mundo proyectado por la obra, ampliando así su propio horizonte de existencia. Y, como “el mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal”,⁸ la refiguración del tiempo por la mediación de la trama será también una refiguración en términos de la identidad.

Hemos llegado así al punto en el que el filósofo da un paso más en su teoría sobre la identidad narrativa, a partir de la distinción de dos sentidos de lo “idéntico” en relación a los términos latinos *idem* e *ipse*, desde los cuales plantea dos significaciones de identidad correspondientes con la dialéctica de la concordancia y la discordancia: la identidad *idem* o mismidad, en el sentido de lo permanente, lo inmutable o el mismo a lo largo del tiempo (*idem*; en inglés: *same*, *sameness*; en alemán: *Gleich*, *Gleichheit*) y la identidad *ipse* o ipseidad, en el sentido del sí mismo que se construye con el otro (*ipse*; en inglés: *selfhood*; en alemán: *Selbstheit*). Por ello, como dice Ricoeur, la identidad ipse entraña “la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en

⁷ Dice san Agustín: “Tampoco es exacto afirmar que los tiempos son tres: pretérito, presente y futuro. Quizá sería más exacto decir que los tiempos son tres: presente de lo pretérito, presente de lo presente y presente de lo futuro. Estas tres clases de tiempos existen en cierto modo en el espíritu, y no veo que existan en otra parte: el presente del pasado es la memoria; el presente del presente es la visión y el presente del futuro es la expectación”. Agustín. “Libro XI”. En *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 399.

⁸ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I*, *op. cit.*, p. 39.

una sin la otra”.⁹ El sí mismo como otro implica la diversidad, el cambio, la transformación.

La identidad, en el plano de la construcción de la trama, se caracteriza por la concurrencia de concordancias y de discordancias. Según las primeras, “el personaje saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro. Según la línea de discordancia, esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.)”.¹⁰ Así, la identidad del personaje sólo puede ser correlativa de esta dialéctica que constituye la trama:

La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje.¹¹

La aportación central de Ricoeur consiste en que el carácter es la manifestación distintiva de la mismidad, inscrita en la concordancia; en tanto que el mantenimiento de sí, enmarcado en la discordancia, expone a todas luces la ipseidad o los trastrocamientos experimentados en la historia narrada.

Antes, es necesario profundizar sobre estos dos polos de la identificación expresados en la mismidad del carácter y la ipseidad del mantenimiento de sí, los cuales tienden a imbricarse y a confundirse. No se puede perder de vista que ambas modalidades son formas de permanencia en el tiempo; el carácter es el “conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como

⁹ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006, p. XIV.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹¹ *Idem.*

siendo el mismo”.¹² En cambio, el mantenimiento de sí expresa la modificación que confirma a una persona como otro distinto a lo que era.

El personaje, puntualiza Ricoeur, es un “carácter identificable y re-identificable como mismo”¹³ debido a las disposiciones duraderas vinculadas con las costumbres que adoptamos y con las que ya han sido adquiridas. Si bien es cierto, como admite el filósofo, que la innovación y lo otro están presentes en el carácter, tanto por el lado de las costumbres apenas adquiridas, como por el de las identificaciones con valores, normas, héroes, modelos, etcétera, la sedimentación acaba por recubrir la ipseidad, haciendo del carácter una forma de permanencia o estabilidad en el tiempo (mismidad), aunque no por ello se debe soslayar la coincidencia entre *ipse* e *idem*, expuesta en esta manifestación de la identidad.

Pero, ¿qué es lo que expresa la mismidad del carácter si éste es el “qué del quién”, como establece el filósofo? Ricoeur sugiere que el nombre propio es una manifestación de esta forma de identidad, aunque al mismo tiempo observa que “la experiencia del cambio corporal y mental contradice dicha mismidad”.¹⁴ Si aceptamos, junto con Luz Aurora Pimentel, que el nombre es “el punto de partida para la individuación y la permanencia de un personaje a lo largo del relato”,¹⁵ esto es, la identidad *idem*, también es oportuno señalar la importancia de las largas cadenas de acción que Ricoeur llama “prácticas” como una forma de aproximarse al carácter, en tanto éstas se mantengan como una disposición duradera. Por ejemplo, dedicarse a lo largo de una vida a la práctica de la docencia. Así, a la pregunta ¿qué soy?, se puede responder por lo *que* alguien hace: practicar un deporte, la medicina o la pintura, entre otros ejemplos de oficios, artes y juegos, referidos por el teórico.

¹² *Ibid.*, p. 113.

¹³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴ Paul Ricoeur. *Historia y narrativa*, op. cit., p. 217.

¹⁵ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI, 2005, p. 63.

Para Ricoeur, el mantenimiento de sí es la figura diametralmente opuesta a la del carácter, en razón de que ya no existe una correlación entre *idem* e *ipse*, puesto que la ipseidad se libera de la mismidad. El mantenimiento de sí “es, para la persona, la manera de comportarse de modo que otro puede contar con ella”,¹⁶ lo que la hace responsable de sus acciones frente a ese otro. Por ello, a diferencia del carácter, se inscribe en la pregunta ¿quién? La ipseidad se construye entonces en la alteridad, con todo lo otro que constituye al ser humano como los signos culturales y que, al entrar en contacto con la persona, la hacen ser distinta. De esta manera, la identidad *ipse* expresa las transformaciones, los cambios, la discontinuidad, la inestabilidad que provocan que el sujeto de la acción ya no sea el mismo. ¿Cómo? La respuesta está en las diferentes acciones que se realizan y que son, precisamente, las que le permiten al ser humano mantenerse, o mejor habría que decir, constatarse. La narratividad, como bien observa Paul Ricoeur, tiene sus casos desconcertantes –la novela y el teatro contemporáneos–, en los que predominan las discordancias o la ipseidad, relacionadas con la pérdida de identidad, de lo que nos ocuparemos en el presente capítulo.

2. Análisis narratológico

La estructura de *El tornavoz* apunta a la desfiguración de la trama a causa de una fragmentación temporal que amenaza su cohesión interna a través de rupturas cronológicas, de espacios diegéticos no identificados, de la indefinición del contenido y de algunas voces narrativas, de espacios vacíos y de la irrupción de elementos mágicos que dan lugar al establecimiento de otras relaciones posibles entre el mundo de la muerte y de la vida.

¹⁶ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*, op. cit., p. 168.

Si la trama tiende a “desvanecerse”, en consecuencia, la identidad de los personajes también sufrirá un eclipse ya que, como establece Ricoeur, el relato es el que construye la identidad de los seres de ficción. A partir de este planteamiento, surge la necesidad de hacer una exploración de los diversos aspectos que conforman el relato – perspectiva, estructuras temporales, tipos de narrador, espacio, niveles narrativos– para analizar, posteriormente, qué ocurre con la subjetividad de los personajes.

Para ello, distinguiré cuatro niveles narrativos en *El tornavoz*. En algunas ocasiones, como veremos más adelante, será el cambio de la instancia narrativa el que marque el cambio de nivel, pero también hay otros niveles que se generarán sin que exista de por medio una variación de la persona que narra sino más bien de la situación de enunciación.¹⁷

El primer nivel inicia con la historia que cuenta un narrador en tercera persona, a partir del nacimiento de Jeremías Paniagua, acontecimiento que, junto con el encuentro con Omar Vitelo, provoca que el padre del primero, Isidro, se sumerja en una obsesión en torno a su tío Cándido Paniagua, quien en el presente de esta narración está muerto. En dicho nivel, las principales acciones diegéticas corresponden al deterioro de Isidro, su muerte, sus vínculos con Vitelo, las andanzas de Jeremías niño y de su mejor amigo Colombino, el fallecimiento de este último y abarca hasta el regreso de Jeremías adulto a Placeres. El mismo narrador proyecta *otro* mundo diferente, un segundo nivel, que remite al pasado de Cándido Paniagua, cuando aún estaba vivo. Este nivel comprende los sucesos que el Paniagua mayor experimenta al cohabitar con su hermano Felipe, su cuñada Ilda, e Isidro, el hijo de ambos. También, se expresan las humillaciones y el maltrato que Cándido sufre por parte de Felipe e Ilda, su convivencia con el pequeño

¹⁷ Luz Aurora Pimentel recuerda que para Gerald Genette el paso de un nivel narrativo a otro requiere necesariamente un cambio en la instancia de la narración; sin embargo, la autora considera que lo que se modifica es la situación de enunciación, es decir, “la posición del acto de la narración con respecto a lo narrado” y no necesariamente el narrador. En otras palabras, para Pimentel, el cambio de nivel narrativo obedece más bien a un problema de perspectiva. Luz Aurora Pimentel, *op.cit.*, p. 155.

Isidro –el único que se ocupaba del tío mayor–, el menoscabo que sufre a causa de la suspensión de petróleo para su calentador y de la falta de alimento y, finalmente, su muerte. Del segundo nivel se desprende otro más correspondiente al relato que hace el propio Cándido –ahora convertido en un narrador intradieгético– a Isidro niño con relación a sus recuerdos: ciertos trozos de su infancia, de su juventud, así como momentos de su vida adulta y de la relación con sus padres y el descubrimiento de la iglesia de las Capuchinas. Finalmente, hay otro nivel –al que llamaremos de la muerte–, el cual se deriva también del segundo nivel. Aquí, tanto narradores como narratarios no pertenecen al mundo terrenal y la situación se vuelve otra, absolutamente diferente, a causa de esa condición. Cándido, muerto, narra a sus amigos del más allá su regreso a las Capuchinas y, por otra parte, esos mismos amigos cuentan a un interlocutor desconocido cómo fue que el mayor de los Paniagua llegó a esa iglesia, donde ellos habitan, y establecieron una relación fraterna.

Dichos niveles narrativos ponen en evidencia que *El tornavoz* se libera de los aspectos más lineales del tiempo para producir una experiencia fragmentada de éste. La obra está dividida en tres partes. La primera, consta de quince fragmentos en los que se alternan las historias en torno a Isidro adulto y a Cándido; cada una, desarrollada en tiempos diferentes y, a su vez, generando otros metarrelatos que remiten a otras temporalidades. En la segunda y tercera parte, con trece y tres fragmentos, respectivamente, el tiempo narrado corresponde a la vida de Jeremías, no sin sufrir rupturas y sin que irrumpen otros tiempos o mejor dicho, la anulación de las medidas temporales, ya que es aquí donde ese “tráfico de vivos y muertos” impone otras formas de experimentar el tiempo, ajenas a las mensurables por el calendario y el reloj. Esta estructura provoca, como es de esperarse, una serie de cambios en la temporalidad, de

modo que el lector se enfrenta con la dificultad de dar unidad y coherencia a los acontecimientos que integran los diferentes niveles narrativos.

El manejo de los juegos con el tiempo en la obra es engañoso al disfrazar la ruptura con una aparente –y esto lo subrayo– sucesión lineal de los acontecimientos, de tal suerte que cuando no son muy evidentes las anacronías y las anisocronías, el lector experimenta el paso del tiempo como si éste fuera cronológico hasta que los personajes o el narrador se encargan de descubrir que la continuidad se ha fracturado desde mucho atrás. De esta manera, es fácil caer en la trampa de que el amanecer de un determinado día es una sucesión de la noche anterior, aunque en realidad han pasado años. Lo anterior ocurre con frecuencia en los niveles uno –al que podríamos denominar el de la búsqueda, porque tanto Isidro como su hijo Jeremías iniciarán una búsqueda del encuentro con el otro que es Cándido–, y el dos, al que identificaremos como el del pasado de Cándido. Así, por ejemplo, después de que el narrador en tercera persona indica que Isidro Paniagua “despertó a media noche” y, en ese momento, el tiempo narrado se inscribe a una distancia de un año en relación con el nacimiento de Jeremías, cuenta la visita que le hizo Omar Vitelo a Isidro en la mañana. Aunque el lector supone que es la mañana siguiente, más tarde se dará cuenta que han transcurrido tres años. Lo mismo ocurre en el nivel del pasado de Cándido. El narrador remite a un domingo de otoño en el que el mayor de los Paniagua se envuelve con una colcha a la que se le adhieren las hojas propias de la estación, situación que provoca la cólera de Ilda contra Cándido e incluso, contra su hijo Isidro por no traer enseguida el cobertor. Posteriormente, se introduce un diálogo entre Isidro niño y Cándido en relación a las hojas otoñales. Y sólo hasta que Paniagua le dice a Isidro que ha crecido desde que hizo su defensa –en referencia al enojo de Ilda por el incidente de la colcha– hace “un otoño”

queda claro que no es el mismo día en el que ocurren esas acciones sino que ha pasado un año.

La velocidad del relato se acelera por la inclusión de elipsis como las antes señaladas, las cuales en muchas ocasiones no son fácilmente perceptibles, a excepción del salto temporal que se da en el nivel que hemos llamado de la búsqueda, porque en éste hay veintisiete años de historia ausentes en el discurso, durante los cuales Jeremías ha dejado de ser un niño para convertirse en el hombre que regresa a Placeres ante el llamado de Cándido Paniagua.

Así, un tiempo diegético largo –correspondiente a tres generaciones, si bien es cierto que no es posible precisar con exactitud el número de años de historia narrados– es afectado por un tiempo del discurso corto, medido espacialmente en ciento veintiséis páginas.¹⁸ Además de producir relaciones de discordancia entre las duraciones diegética y discursiva, la inclusión de las elipsis y de pasajes narrados en forma de resumen –por ejemplo, en tan sólo dieciocho líneas Cándido sintetiza su historia desde que tenía diez años hasta que se hace hombre–, forman parte de una estrategia del discurso que conviene al desdibujamiento de la trama: a mayores lapsos de tiempo no narrados o poco narrados mayor será la indefinición de la historia y de los personajes que la habitan.

Por otro lado, el uso constante de las analepsis en tres de los niveles narrativos, excepto el de la muerte, tiene una “función completiva”,¹⁹ con base en la terminología propuesta por la crítica Luz Aurora Pimentel. Las retrospectivas proporcionan información que ayuda al lector –pero sólo hasta cierto punto porque en toda la novela

¹⁸ El número de páginas arriba señalado corresponde al tiempo del discurso de la edición utilizada a lo largo de esta investigación, realizada por Conaculta y Ediciones Sin Nombre. La impresión de Joaquín Mortiz, donde por primera vez se publica la novela, tiene un tiempo del discurso de 145 páginas.

¹⁹ La autora establece que las analepsis y prolepsis tienen una función completiva “cuando brindan información (en algún punto anterior o posterior al tiempo del discurso) sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia entre los dos órdenes temporales”. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 46.

se generan espacios vacíos– a completar la narración de ciertos acontecimientos, como por ejemplo, el relato en el nivel uno, de la búsqueda, en donde se retrocede una semana en relación a la madrugada en que nace Jeremías para dar cuenta de los preparativos que realizan Omar Vitelo y sus amigos en la bodega, con el objetivo de invitar a Isidro a las reuniones en aquel lugar, analepsis que se sitúa a la luz del suceso que da inicio a este primer nivel: el nacimiento de Jeremías. Esta regresión informa al lector que la noche del alumbramiento, Isidro se encontraba con aquellos amigos en la bodega y genera indicios para atar cabos sobre el propósito de aquellas reuniones. Otras retrospectivas se utilizan para dar a conocer algunos antecedentes del pasado de los personajes: la noche en que fue concebido Jeremías Paniagua, según la perspectiva de Isidro, o los amores sostenidos entre Omar Vitelo y la enfermera Marta Licona.

Hemos señalado que el uso de este tipo de anacronías ocurre en casi todos los niveles narrativos; sin embargo, sólo en uno de ellos, en el nivel dos, el del pasado de Cándido, la retrospectiva da origen a otro relato metadieético, pues hay que recordar, junto con Luz Aurora Pimentel, que un relato analéptico tiene la potencia de convertirse en una historia de segundo grado en razón de que en ésta se “narran aquellos acontecimientos en el pasado que permitan entender una situación dada en el presente”²⁰ y, por otro lado, como señala la autora, si el acto narrativo figural, es decir, del personaje, se prolonga lo suficiente, como ocurre en este caso, bien puede convertirse en un relato metadieético.

En esa historia hay un cambio en la instancia narrativa. Ya no es el mismo narrador en tercera persona del primer y segundo nivel el que tiene la voz, sino un personaje, Cándido Paniagua, el que proyecta e introduce a *otro* universo dieético que está dirigido a un interlocutor intradieético, Isidro niño, y no a lectores extradieéticos.

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

En este tercer nivel, que llamaremos el del recuerdo, el narrador intradieгético rememora ciertos momentos de su vida que lo constituyen. El metarrelato inicia propiamente cuando Cándido decide contarle a su sobrino Isidro lo que vio adentro de un espejo, tras la visita de su hermano Felipe y padre del niño:

–Con el espejo en una mano –repitió Cándido Paniagua –, y temblando, sobrino. No creas tú, sobrino, que luego me busqué la cara en el vidrio, tenía miedo; yo, que a nada se lo he tenido nunca. El espejito fue llenándose con el resplandor 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.²¹

A partir de este relato analéptico que regresa continuamente al relato en curso del segundo nivel –en donde Cándido se perfila hacia la muerte– se introducen nuevas regresiones que producen el nivel tres, donde Cándido narrador se desplaza en el tiempo para ubicarse en ciertos momentos de su infancia y juventud. Así, el espejo introduce y arroja literalmente al yo que narra a otro mundo distinto no sólo temporal sino espacialmente. Este lugar no es Placeres, cuestión que la crítica parece haber pasado por alto.²² El sitio que se va “aclarando” en aquel espejo, en el que comienzan a aparecer unas torres de la iglesia de las Capuchinas es un espacio no identificado por el narrador intradieгético, lo cual contribuye también a la desfiguración de la identidad de la trama y de sus personajes porque ese lugar desconocido por el lector es el que pareciera dar origen, por lo tanto, pasado e historia a los Paniagua. Hay que recordar que las distintas

²¹ Jesús Gardea. *El tornavoz*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 37.

²² En general, los análisis sobre esta novela confunden o sitúan a la iglesia de Capuchinas en Placeres. Dice Verónica Irina Lara Lozano: “La iglesia de Capuchinas, lugar ideal, ha estado siempre en ese pueblo”, es decir, en Placeres. Verónica Irina Lara Lozano. *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales*. Tesis de maestría en Bellas Artes. El Paso: The University of Texas at El Paso (UTEP), 2000, p. 24. En el mismo sentido, María Elvira Villamil establece que cuando Cándido Paniagua se convierte en narrador “regresa a Placeres”, aunque en realidad regresa a las Capuchinas, la cual no se ubica en dicho poblado. María Elvira Villamil. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz* de Jesús Gardea”. *Revista de la Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 2, núm. 4, octubre-1996/enero-1997, pp. 62-63.

voces narrativas señalan que Cándido, Felipe e Isidro Paniagua, no son de Placeres sino que llegaron a vivir ahí, por lo que podría inferirse que el lugar donde se ubica las Capuchinas es su poblado natal.

Sin embargo, este espacio tiende a confundirse con Placeres porque cuando Cándido lo rememora, él se encuentra en Placeres. Por otro lado, el hecho de que al pueblo se le identifique a través del nombre y el que a las Capuchinas sólo se le reconozca como una iglesia sin determinar su ubicación, genera una confusión en el lector como si el templo religioso se encontrara en Placeres. Pese a las descripciones fundamentalmente climáticas que los hacen parecer el mismo espacio, pues en ambos hay un intenso calor, también hay descripciones que los diferencian. En Placeres, por ejemplo, no hay niños jugando en la calle, no hay flores como las lilas, ni tampoco las palomas añoradas por Cándido. El pueblo no tiene ni da vida.

Más allá de los elementos descriptivos, las marcas textuales permiten establecer que Capuchinas no está en Placeres. Cuando Cándido le habla a Isidro sobre las torres de la iglesia, le dice que no se sorprenda –se sobrentiende que de no verlas en Placeres– porque los Paniagua son de otros lugares. Por otra parte, los amigos del más allá que viajan a Placeres –por eso Marta Licono les llama “viajeros”– para acompañar a Cándido en su muerte indican claramente que vienen de las Capuchinas y han cruzado el desierto, es decir, han realizado un largo camino para llegar a Placeres. Por si fuera poco, cuando Marta desprende el olor a lilas, flores que sólo se ubican en la placita de las Capuchinas, dos mujeres fantasmales señalan que ese olor a ánimas que transita en el aire no es de alguien de Placeres.

El espacio al que se introduce Cándido, a través del espejo, será el mismo al que regresará, ya no en sus recuerdos, como ocurre en el tercer nivel, sino como muerto. Decíamos antes que en el segundo nivel, Cándido está muriendo. Las huellas del texto

sugieren que Ilda, en complicidad con su esposo Felipe, mata de frío y hambre al mayor de los Paniagua, al suspenderle en pleno invierno tanto el petróleo para su calentador como los alimentos.

En el nivel dos, inicia una transición que prepara el paso de la vida a la muerte. Con ello, me refiero a la irrupción de los “viajeros” en el cuarto del patio de la casa de Felipe e Ilda, donde habita Cándido. Los viejos amigos de las Capuchinas llegan cuando el mayor de los Paniagua todavía está vivo. Incluso, con esta visita, el inicio de la primavera y el sol que toma en el patio, Cándido se vigoriza, pero poco dura su recuperación porque vuelve el “tormento del viejo acíbar”, es decir, la amargura. Los amigos anuncian a Cándido que el resto de sus compañeros, los habitantes del retablo, lo esperan en las Capuchinas. Ahora, ese espacio ya no es el lugar de vida de antaño sino el espacio de la muerte. Así, al retornar a la iglesia, Cándido ha muerto, con lo que da comienzo el cuarto nivel narrativo y el que tiene un mayor contenido de elementos mágicos.

Aquí, Cándido-muerto se constituye nuevamente en la voz que narra. Pero en esta historia sus escuchas son los “viajeros”. La situación de enunciación es totalmente distinta porque se trata del ingreso al mundo de los muertos:

Son las cinco de la tarde de un día cualquiera de abril. Hay buen tiempo. Si uno se fija y pone atención, el aire del mundo se siente entonces en la boca como una fruta de agua...Yo acabo de llegar. Tengo la impresión de que he descendido de la copa de un árbol. No recuerdo caminos, clase alguna de transporte. No estoy fatigado. Me miro la ropa, los pies desnudos, las manos: nada acusa en ellos viaje, y menos viaje tan largo.²³

En este nuevo universo todo es posible. No hay huellas textuales que apunten hacia una interpretación alegórica de los acontecimientos sobrenaturales que ahí se presentan. Dar un sentido en esa dirección sería eliminar una de las significaciones fundamentales de la obra, que es la ruptura de los límites del mundo de la vida y de la

²³ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 63.

muerte. De modo que los sucesos asombrosos en la novela no encuentran su fundamento en una explicación racional. En este mundo, los muertos hablan, los viajeros –que son las “tallas”, es decir, las esculturas de los nichos que están afuera de las Capuchinas– y el resto de sus compañeros que son los ángeles, los rollizos y los estofaditos del retablo de adentro de la iglesia se animan. Cándido Paniagua levita, los angelillos cantan, la “voz” de un órgano irrumpe. En este mundo esa es la realidad u otra forma de presentarnos la realidad, pues como señala Julio Cortázar sobre el sentimiento de lo fantástico: “Si alguien había escrito sobre un hombre invisible, ¿no bastaba para que su existencia fuera irrefutablemente posible?”²⁴

Más allá de las frecuentes y aún vigentes dicotomías que las teorías establecen entre lo mágico y lo fantástico, y sin ninguna pretensión de hacer eco de las supuestas incompatibilidades entre dichos términos, lo que nos interesa aquí es señalar que estos elementos extraños, insólitos o desconcertantes²⁵ –coincidencias más que divergencias entre lo mágico y lo fantástico– son extremos generadores de discordancia en la trama por su carácter sorprendente²⁶ y porque produce una inestabilidad o una confusión al

²⁴ Julio Cortázar. *La vuelta al día en ochenta Mundos*. Tomo I. México: Siglo XXI, 2007, pp.70-71.

²⁵ Tzvetan Todorov sostiene que “sin ‘acontecimientos extraños’ lo fantástico no puede ni siquiera darse. Lo fantástico no consiste, por cierto en esos acontecimientos, pero éstos son para él una condición necesaria”. Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2005, p.75-76. El teórico plantea como punto clave de lo fantástico la vacilación experimentada entre una explicación natural y una explicación sobrenatural frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural o extraño. *Ibid.*, p.24. Este carácter de lo insólito, lo extraño o extraordinario en la concepción de Seymour Menton sirve para definir a lo mágico, si bien es cierto que establece claramente una oposición entre lo fantástico y lo mágicorealista porque según el autor, lo mágico es improbable, pero posible, mientras que lo fantástico es imposible porque hay una violación de las leyes físicas del universo, entregándose a lo sobrenatural. Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 2003, pp.15-55. Con su peculiar estilo, Julio Cortázar también habla de lo excepcional en lo fantástico, con énfasis en la naturalidad: “Lo fantástico fuerza una costra aparental, y por eso recuerda el punto vélico; hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio. Siempre he sabido que las grandes sorpresas nos esperan allí donde hayamos aprendido por fin a no sorprendernos de nada entendiendo por esto no escandalizarnos frente a las rupturas del orden. Los únicos que creen verdaderamente en los fantasmas son los fantasmas mismos, como lo prueba el famoso diálogo en la galería de cuadros. Si en cualquier orden de lo fantástico llegáramos a esa naturalidad, Teodoro ya no sería el único en quedarse tan quieto, pobre animalito, mirando lo que todavía no sabemos ver”. Julio Cortázar, *op. cit.*, pp.74-75.

²⁶ Hay que recordar que para Paul Ricoeur, lo sorprendente es “cumbre de lo discordante”, lo cual trae consigo la idea de “cambio”. Esto es, la transformación que hace pasar de un estado a otro en la trama, disonancia que tiene su fundamento en los incidentes de temor y compasión y la peripecia aristotélica. En

romper el orden de una supuesta realidad en la que no ocurren ese tipo de eventos en la vida cotidiana del lector. En este sentido, como dice Tzvetan Todorov al establecer que uno de los principios generadores de los temas de lo fantástico es el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu –lo que da lugar a otro tipo de relación entre los elementos del mundo²⁷–, aquí se instauran otras posibilidades que, en principio, borran las fronteras espacio-temporales.

En esta lógica debe inscribirse el pasaje que también forma parte del mundo de de la muerte, donde uno de los viajeros se convierte en un narrador que tiene como narratario a un “usted” no identificado, quien le cuenta cómo es que Cándido comenzó a visitar las Capuchinas y vivió casi treinta años de su “verdadera vida” con ellos. Al final de su relato, el narrador-viajero le dice a su destinatario: “La deuda es grande. Cándido Paniagua se va, y en el cielo no quieren que se vaya solo. Adiós. Y cuente usted estas cosas”.²⁸ El interlocutor sin identidad y el propio narrador son fuente de disonancias. Éstas se generan en el seno de la ausencia de identificación del narratario y de la indefinición en los señalamientos que hace el narrador. El lector, a diferencia del enunciador-viajero, desconoce quién es ese interlocutor, de dónde viene y, por otro lado, no sabe a dónde va Cándido porque dicha información sólo la tiene el viajero. Sorprende aún más que, en el momento en que se lleva a cabo este intercambio, Cándido acaba de morir, de ahí el extrañamiento que se genera en relación al espacio-tiempo, cuando se dice que el mayor de los Paniagua “se va”. ¿A dónde?, ¿al cielo? La transgresión espacio-temporal es evidente porque se trata del no tiempo o el tiempo de

este sentido, la discordancia implica también tiempo pues todo cambio se produce en él. Paul Ricoeur. *Tiempo y Narración I...*, *op. cit.*, p. 97-102.

²⁷ Todorov busca ir más allá de la crítica temática de lo fantástico basada en postulados sensualistas, para lo cual se da a la tarea de realizar una categoría abstracta de la que deriven los temas fantásticos. Así, propone que la ruptura de los límites entre materia y espíritu es un principio que engendra lo que llama los “temas del yo”: una causalidad particular; el pan-determinismo; la multiplicación de la personalidad; la ruptura del límite entre sujeto y objeto y la transformación del tiempo y el espacio. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 87-99.

²⁸ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 100.

la muerte, pero antes de introducirnos en este último aspecto, es necesario enfatizar que la identidad de la trama se diluye también por la indeterminación del contenido de lo narrado, así como de algunos narradores y destinatarios.

Hemos señalado que en la novela hay fundamentalmente tres narradores: el intradiegético, (Cándido Paniagua); el viajero, también intradiegético, y un narrador en tercera persona que predomina en la trama y el cual, en términos generales, cuenta la historia de los tres Paniagua. Respecto a los narradores intradiegéticos, la perspectiva, en uno de los casos, es la de Cándido Paniagua focalizado en su yo narrado, en tanto que el enunciador-viajero narra desde su propio punto de vista, aunque su relato está focalizado en el personaje de Cándido. En cambio, la perspectiva del narrador en tercera persona oscila entre la focalización cero –característica de un omnisciente– y la focalización interna variable. Es en este último caso, donde la voz que narra, no es la misma que la perspectiva desde la cual se narra, aunque parezca difícil de distinguir y se preste a la confusión del lector, al considerar que ese narrador siempre cuenta bajo una perspectiva autónoma, lo cual no es así. En algunas ocasiones, la voz es la del narrador, pero la perspectiva es la de varios personajes de la novela (Cándido, Isidro, Jeremías, Vitelo, etcétera); en otras palabras, el narrador se convierte en un mero vehículo o un instrumento para expresar una información narrativa que, en realidad, pertenece a la conciencia de alguno de los actores de ficción:

Los amigos dejaron la mesa. Estaban pensativos. Preocupados. Por momentos tenían el sentimiento de estar planeando la cosa al revés, como en el vacío, sueltos los cabos de la lógica. Había allí una mesa y sillas; un local demasiado amplio, la hora exacta para efectuar la reunión y se habló de ventanas, de aire y de almas. Pero, ¿Y Paniagua aceptaría venir? ¿Y para esa misma noche? Omar Vitelo, a cuya iniciativa e ideas se debía todo, atajó la vacilación que se insinuaba en las mentes.²⁹

²⁹ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 22.

El narrador sólo cuenta lo que los amigos de Isidro Paniagua ven, perciben, sienten y dicen en aquella bodega.³⁰ De hecho, las interrogantes ahí expuestas no las hace el narrador puesto que su origen es figural, es decir, son de los amigos que se proponen invitar a Paniagua a las reuniones en ese local. Con esta introducción de diferentes perspectivas a través del narrador –discurso indirecto libre–, se genera una inestabilidad en una pregunta esencial: ¿quién habla?, lo cual tiene también sus repercusiones en la falta de reconocimiento de lo narrado y, en consecuencia, en la disolución de la identidad de la trama. En este sentido, la crítica Angélica Tornero explica que “el empleo del estilo indirecto libre en la literatura moderna y en la así llamada posmoderna ha puesto en tela de juicio la posibilidad de preguntar quién habla, en el sentido de determinar una identidad unívocamente”.³¹

Hasta aquí se han expuesto diversas formas en que la trama de *El tornavoz* sufre un eclipse, pero hay un aspecto esencial que quizá es el que produce un mayor cisma en la narración: el “no tiempo”, en el que cualquier ordenamiento sujeto al reloj queda excluido. Cándido Paniagua salta a otros niveles narrativos, específicamente, al primer nivel, en donde aunque está muerto se hace presente en el tiempo de su sobrino Isidro y, luego, en el de Jeremías, su sobrino nieto. Es decir, Cándido transita por todos los tiempos sin tiempo y su presencia se siente en el aire, en la luz, en el olor a lilas, en el sonido que llevan las corrientes de los vientos de Placeres. Así, pasado, presente y futuro no pasan de uno a otro sino que ocurren a la vez, se funden; Cándido es el punto de reunión de todos los tiempos y desde el cual se gestan también otros tiempos: un eterno presente que condenará a las generaciones subsecuentes de los Paniagua a repetir

³⁰ Luz Aurora Pimentel agrupa en siete planos los puntos de vista en los que se articula una perspectiva: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. Estos puntos de vista funcionan como filtros o restricciones de la perspectiva desde la cual se narra. Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 97.

³¹ Angélica Tornero. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008, p. 134.

la misma historia, la misma desgracia, ante la imposibilidad de construir un puente entre vivos y muertos a través de un tornavoz.

Y si la historia de una vida es tiempo narrado, como sostiene Ricoeur, en esta novela la identidad necesariamente sufre un desequilibrio por su temporalidad fracturada, pero no hasta el punto de que la historia “no se deje seguir”. Entonces, ¿cuál es la identidad de los personajes?

3. La constitución de la identidad de los personajes

En este análisis me propongo utilizar las dos modalidades de la identificación (*ipse e idem*) para poner a prueba la identidad de los principales personajes, a partir de los elementos espacio-temporales. Como se dijo en la introducción, el supuesto consiste en que hay una tendencia hacia la desfiguración de la identidad de estos seres de ficción, paralela a la de la trama y, sin embargo, esta disolución no es equivalente a decir que determinado personaje “es nada”, en razón de que a la desfiguración sobreviene una nueva configuración de la identidad, a través de la refiguración que hace el lector.

3.1 Cándido Paniagua

En su recorrido por el texto narrativo, el lector se enfrenta con personajes que difícilmente se dejan asir, aprehender, ante la falta de certezas, de la identificación de lo que hacen, de la contradicción entre lo que se dice que son y hacen y de la vacilación que generan frente a aspectos esenciales para su reconocimiento: ¿están vivos o muertos? Es una pregunta inquietante que necesariamente acompaña al receptor al desplazarse en este universo diegético.

Quizá como ningún otro de los personajes, según mi lectura, el de Cándido Paniagua presenta una complejidad mayor en la constitución de su identidad. ¿Quién es

Cándido? ¿un hombre infeliz y derrotado?, ¿un rey, como él se define? ¿Cándido es un espectro, un fantasma?, ¿un alma en pena?, ¿un sueño? Las interrogantes trazan ya múltiples caminos por explorar.

Empecemos por las acciones realizadas por el mayor de la generación de los Paniagua para examinar si en función de éstas es posible configurar su identidad. A este respecto, la especialista Angélica Tornero explica que “a la pregunta por el sujeto de la acción, Ricoeur propone la respuesta en términos de un alguien que hace acciones en el tiempo y cuya identidad narrativa se constituye a partir de la narración de la historia de esas acciones llevadas a cabo en el tiempo”.³² Según los recuerdos de Cándido que comparte con Isidro niño, el primero fue un mandadero de una oficina de cobrazas durante su infancia y juventud; por cierto, la única práctica que el lector conocerá de este personaje porque después no sabrá qué pasa con Cándido, en términos de alguna ocupación y de la mayoría de las acciones de su vida.³³

Por el contrario, el lector se enfrenta con un personaje que, en su fase adulta, pasa sus últimos días encerrado en la oscuridad del cuarto del patio de la casa de la familia de su hermano Felipe; absolutamente desolado, sin fuerzas y postrado en su cama, por lo que sorprende que Cándido se autodefina como un “rey” o un “roble” porque ni hace cosas de rey, ni aparentemente tiene la fortaleza física de un roble. Desde luego, esta oposición entre lo que hace y lo que dice ser, genera una discordancia que aumenta la indefinición de su identidad.

Cándido, al igual que el resto de los personajes, no realiza acciones que expliquen el qué, el por qué, el cómo del aciago estado en el que se encuentran; en otras

³² Angélica Tornero, *op. cit.*, p. 135.

³³ En este sentido, Verónica Irina Lara Lozano observa que “el narrador se convierte en una especie de conciencia selectiva, pues nos da a conocer únicamente aquellos aspectos y detalles que patentizan el problema de la incomunicación de los personajes. Así es como se puede explicar la ausencia de datos referentes, por ejemplo, a la vida cotidiana de los personajes. No sabemos de qué viven, a qué dedican sus horas de ocio, sus preferencias ni sus gustos”. Verónica Irina Lara Lozano, *op. cit.*, p. 29.

palabras, los motivos, las circunstancias, los fines, con los cuales el obrar humano obtiene su plena significación –la pre-comprensión del mundo de la acción que Ricoeur llama *mimesis I*– no se narran.³⁴

Sin embargo, desde su niñez, de acuerdo con las remembranzas del personaje, Cándido comienza una transformación interior –que ciertamente es acción³⁵– por la que dejará de ser igual a sí mismo (*idem*) para convertirse en un sí mismo como otro (*ipse*). Al ordenar los sucesos en el tiempo, el lector sabe que entre los 14 y 15 años, Paniagua ya no va a la escuela, no juega, ha perdido a sus amigos y lo han obligado a trabajar de mandadero, oficio que tiene complacido a sus padres, a los amigos de la familia, y totalmente insatisfecho al afectado.

Lo anterior es apenas una muestra de la incompreensión que sufre Cándido en su relación con los otros, situación que prevalecerá hasta su muerte. Sus padres no entienden que él no quiere ser eso que ellos pretenden, como tampoco alcanzan a comprender que Cándido se ocupe de mostrar a Felipe, el hijo menor, otra cara del mundo a través del vuelo de las palomas o de sentir la luminosidad del sol. Por su parte, y ya desde niño, Felipe tampoco repara en las inquietudes de su hermano; cuando Cándido lo lleva a contemplar las palomas que llegan a las torres de las Capuchinas, el niño no lo vuelve a acompañar.

Distancia e incomunicación que se exhibe en forma exacerbada en el segundo nivel narrativo en el que, recordemos, Felipe Paniagua ha formado una familia con Ilda

³⁴ Jesús Gardea decía que sus personajes son pasivos porque tienen “un infinito escepticismo respecto a lo que les rodea, entonces no realizan acciones para romper ese círculo que los está rodeando. A lo mejor eso refleja el corazón de muchas personas que viven en medios hostiles”. Javier Molina. “En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea”. En *Uno más Uno*, (1,121), 24 de diciembre de 1980, p.19.

³⁵ Al plantear la capacidad de metamorfosis de la trama, Paul Ricoeur propone ensanchar el concepto de acción. En un sentido amplio, observa que también es acción “la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen, en fin, a la acción, en un sentido más sutil aún, los cambios puramente interiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones, eventualmente en el plano menos concertado, el menos consciente que la introspección puede alcanzar”. Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004, p. 388.

y su hijo Isidro. En ese tiempo diegético, Felipe se ha convertido totalmente en otro por la interacción con su mujer, si bien es cierto que tampoco hay acciones que permitan reconocer quién fue antes de involucrarse con Ilda. No obstante, ha dejado de ser él mismo –según la perspectiva de Cándido– para transformarse en una extensión de la crueldad, la maldad y la insensibilidad que constituyen a su esposa, a quien el lector reconoce por sus actos de humillación y violencia en contra de Cándido, como echarlo de la casa a empujones o suspenderle sus alimentos. Aunque el narrador en tercera persona dice que Felipe presenciaba “con pena” tales agresiones termina convencido de éstas.³⁶

Cándido le cuenta a Isidro niño que cuando Felipe tocó la puerta del cuarto del patio, preguntó ¿quién?, “y tu padre me contestó: ‘soy yo, hermano’. Y no era cierto. Otra vez, Ilda lo mandaba de emisario. Pero él tiene que sufrir despojo de su alma antes de poder llamar”.³⁷ Felipe no es él; quien en realidad llama a la puerta es Ilda. El primero ha sufrido un cambio de identidad que podría considerarse como el paso de la mismidad (lo permanente) a la ipseidad (lo contingente). Pero este modo diferente de ser tampoco es lo más propio de él porque está consciente de que su nueva subjetividad es acorde a la de Ilda. En ese sentido, Felipe le confiesa a Cándido: “yo sé que no soy verdadero. La desmemoria me ha vaciado y muerto”.³⁸ La metáfora introduce la idea de la falta de autenticidad de su actual modo de ser a causa de que ha olvidado quién era.³⁹ Pasado en el que necesariamente se encuentran otros: Cándido, la iglesia de las Capuchinas, las palomas; todo ello, anulado en su presente.

La relación entre Cándido e Isidro niño es de una naturaleza diferente porque intervienen lazos afectivos de amor, dulzura y solidaridad. El niño se encarga de llevarle

³⁶ Véase Capítulo 1. “Las metáforas de la muerte”.

³⁷ Jesús Gardea, *op. cit.*, pp. 26-27.

³⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁹ Véase Capítulo 1. “Las metáforas de la muerte”.

al tío sus escasos alimentos al cuarto del patio; llegado el momento, roba petróleo para el calentador del viejo; pero sobre todo, es el único que logra romper la incomunicación y el silencio de Cándido en la fase final de su vida. Por su parte, el mayor de los Paniagua busca sembrar en el niño –como lo hizo con su padre Felipe, aunque fallidamente– el interés por conocer otras posibilidades de acercarse a las cosas y a los seres del mundo. Muestra de ello es uno de sus diálogos, en donde Cándido le habla de la misteriosa presencia de unas hojas, en un pueblo que, como Placeres, no tiene casi árboles. Sin embargo, Isidro cree que en el pueblo hay “bastantes árboles” porque así se lo ha dicho Ilda, su madre. De ahí, la pena y la preocupación que siente Cándido por el pequeño Isidro: “Cómo te hurta la estampa del mundo tu gente, sobrino –dijo, permeada la voz por sincera pesadumbre–.”⁴⁰ Metáfora que conlleva el sentido de la pérdida de la capacidad de Isidro para conocer el mundo con autonomía. El niño también termina por abandonar a Cándido. Entre el invierno y el inicio de la primavera –estación en la que el mayor de los Paniagua muere– Isidro deja de visitar a su tío abuelo.

Inicialmente señalamos que en Cándido se gesta una transformación interior en la que comienza a constituir su identidad *ipse*. En la plática que sostiene con Isidro niño en el cuarto del patio, la cual se constituye en un metarrelato, según lo apuntamos líneas arriba, se encuentran importantes señalamientos de su historia que lo fueron modificando y, a pesar de los cambios experimentados, lo reafirman. En su narración, el tío le propone a Isidro entrar a la “almendra”, lo que inicialmente pareciera un sinsentido, aunque es necesario abandonar la referencia literal del enunciado metafórico para desplegar su carácter de descubrimiento:

Una tarde en Capuchinas bastará, sobrino. Ésa será la almendra. La suma. Es la tarde de un sábado. Salgo temprano del trabajo y me encamino, a paso tranquilo, a la iglesia por una calle escueta y soleada. Llevo el sol de frente, pero no me ciega, no me cala; es como el ojo de un animal. Un dulce ojo de perro:

⁴⁰ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 18.

Capuchinas me queda cerca del trabajo, a diez minutos andando. La calle por donde voy tiene su fin, o su principio, en un costado de la iglesia. Huele a incienso y a pena sobre pena; y a oro sombrío, y la carne silenciosa de las tallas. 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.⁴¹

La simbología de la almendra remite a la noción de lo oculto, de lo que se esconde en un recubrimiento. Es también, según Adam de Saint-Victor, el misterio de la luz, el secreto de la iluminación interior. De hecho, el nombre hebreo de la almendra es luz y, en esa tradición, es símbolo de vida nueva. A través de la base del almendro se llega a la ciudad de luz, estancia de la inmortalidad. Además, el almendro es el primer árbol que florece en la primavera,⁴² estación que transforma a Paniagua al revitalizarlo.

Para Cándido, entrar a la almendra (las Capuchinas) no sólo es confiar un secreto sino acceder a esa luz –en el sentido metafórico de claridad espiritual e intelectual, ya explorado en el primer capítulo–, lo que fractura su mismidad para hacerlo otro: “un Paniagua del cielo”. Pero vayamos por orden. ¿Qué hay en el interior de la almendra? Recordemos que ahí “viven” los ángeles del retablo de la iglesia y las esculturas que se encuentran en el exterior, en sus hornacinas.

La interrelación de los amigos y Cándido a lo largo de casi treinta años –de acuerdo con el narrador-viajero– provoca una modificación paulatina de ellos. A los amigos, el contacto con el “ser humano” los hace cobrar vida: “Total, Cándido Paniagua nos fue llenando así, sin sentirlo nosotros, de vida. Los de adentro, que apenas sabían toser, aprendieron a cantar, y a pavonerarse –los que las tenían– de sus capitas y calzones de terciopelo. Y nosotros, por nuestro lado, deseamos bajar de los nichos y darles de comer a las palomas”.⁴³ Por su parte, Cándido, al igual que sus amigos, se renueva a través de los mundos que ellos le han revelado con la sola mirada.

⁴¹ *Ibid.*, p. 43.

⁴² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007, pp.82-83.

⁴³ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 100.

La iglesia de las Capuchinas⁴⁴ es también el lugar en el que desde niño y hasta que se hace hombre, el tío Cándido emprende una búsqueda intelectual, el deseo de un conocimiento que amplíe el horizonte de su existencia a través de la lectura.⁴⁵ Al respecto, el narrador-viajero le cuenta a su escucha que a excepción del primer día, Paniagua acudirá a las Capuchinas con un libro en la mano: “No, no crea usted que eran libros del cielo los que Cándido se devoraba en las bancas de Capuchinas. Los del retablo nos dijeron de qué se trataban; porque Cándido, en cuanto terminaba uno, iba y se los contaba: puras historias, largas historias de gente del siglo”.⁴⁶ Dichos textos que, según los indicios, no hablan de religión aunque son narrativos (historias) constituyen también ese otro distinto de uno que forma parte de todos los textos culturales y configuran lo que Ricoeur entiende por el sí: una alteridad sugerida en la ipseidad, el sí mismo como otro.

Ante todo, Capuchinas es el espacio en donde Cándido Paniagua encuentra el silencio y la soledad que le permiten descubrir su otro yo que también es él. En otras palabras, ya no se trata de otro externo distinto de sí, sino de la relación de sí consigo mismo que Ricoeur llama conciencia, una de las expresiones más disimuladas de la

⁴⁴ Artemio de Valle-Arizpe apunta en su obra *Calle vieja y calle nueva* que el Consejo de Indias otorgó en 1655 la licencia para que la orden de las monjas capuchinas se estableciera en la Nueva España. Las religiosas toledanas llegaron a la capital del Virreinato diez años después, no sin antes salvar una serie de obstáculos. Las obras de su convento e iglesia se prolongaron doce años; el monasterio estuvo en lo que hoy es la calle de Palma hasta que fuera derrumbado en la segunda mitad del siglo XIX. La descripción que hace Valle-Arizpe del claustro, recuerda a las Capuchinas de la novela: “Su capilla doméstica, en la cual al oro de las innumerables tallas de su retablo churriguera le ponía la luz constantes refulgencias que iluminaban idealmente y hacían vibrar los estofados de los santos que se acogían en nichos y se erguían gráciles en doseletes entre aquel enorme y áureo bosque”. La orden, precisa el cronista, permaneció en su casa monástica 194 años hasta que las monjas fueran exclaustradas debido a las Leyes de Reforma. Artemio de Valle-Arizpe. *Calle vieja y calle nueva*. México: Diana, 1997, pp. 76-113.

⁴⁵ Considero que esta práctica del personaje tiene profundas raíces autobiográficas. Cuando Jesús Gardea descubre la literatura en su etapa de universitario en la capital jalisciense acostumbraba meterse en alguna iglesia, fuera de los horarios de los servicios religiosos, porque ahí encontraba la frescura y el silencio propicio para leer. Véase Margarita Pinto. “Entrevista con Jesús Gardea”. En *Sábado, Uno más Uno*, (170), 7 de febrero de 1981, p.22.

⁴⁶ Jesús Gardea, *op.cit.*, p. 99.

ipseidad-alteridad.⁴⁷ En el caso de Cándido, aislarse del mundo no es sinónimo de perjuicio alguno; por el contrario, el personaje busca el silencio y la soledad, no sólo por consideraciones intelectuales sino para transformar su naturaleza por otra completamente espiritual. En este sentido, el narrador-viajero le dice a su destinatario:

Cándido vivió casi treinta años de su vida en nuestra casa; de su verdadera vida. Vino a nosotros, niño, un día de verano, de verano rabioso, con pabilos en la cabeza humeando, muerto de sed de los flechazos del sol en la calle. Nuestra casa es el ombligo del silencio en la ciudad. El alma, allí, recobra el uso sano de sus orejas. El niño lo comprendió de inmediato.⁴⁸

Así, Paniagua comienza a “alimentar” su alma de una espiritualidad que le permite relacionarse con el mundo de una manera diferente. Por ello, no debe causar extrañeza el vínculo entre Cándido y el sol, al que nos hemos referido ampliamente en el capítulo anterior.

Con lo expuesto hasta aquí, podemos decir que no es posible definir a Cándido por las acciones que realiza porque el lector desconoce la mayoría de sus actos que permitirían reconstruir la historia de su vida. Sin embargo, los elementos antes apuntados, ya esbozan la nueva identidad del personaje que se le revelará al receptor, para lo cual su nombre es una importante clave. Éste contiene una carga semántica que, como señala Pimentel, “funge al mismo tiempo como una especie de ‘resumen’ de la historia y como orientación temática del relato; casi podríamos decir que, en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición”.⁴⁹

En efecto, el nombre de Cándido es un indicativo de la genuina subjetividad del personaje. Para Jesús Gardea, el nombre de sus seres de ficción fue de tal importancia que la forma de denominarlos le daba el “tono” de acceso a su mundo:

⁴⁷ Paul Ricoeur observa un carácter polisémico de la alteridad, constitutiva de la ipseidad, en tres direcciones: hacia el cuerpo propio, en tanto mediador entre el sí mismo y la exterioridad del mundo; hacia lo extraño, en el sentido estricto del otro distinto de uno y, finalmente, la voz de la conciencia dirigida a mí desde el fondo de mí mismo. Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*, *op. cit.*, p. 353.

⁴⁸ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁹ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 65.

De ahí que un personaje no me resulte creíble o verdadero mientras no le encuentre su nombre. 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 abre acceso a su mundo; no es lo mismo llamarse Pancracia que Irene, son universos distintos.⁵⁰

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, el adjetivo cándido tiene tres connotaciones: sencillo, sin malicia ni doblez; simple, poco advertido, y blanco. El primer y tercer calificativos son los que aquí interesan. La inocencia y la blancura se asocian en torno a un mismo campo semántico, cuya derivación alcanza también la transparencia, la pureza, la espiritualidad, lo que es angélico. De hecho, uno de los sinónimos de angelical es cándido.

Junto con el nombre, hay un apellido que hace referencia al “pan” y al “agua”. El pan remite al alimento esencial, espiritual. Cristo es el “pan de vida”, el sustento vital. Según Saint-Martin, el pan ácimo, el cual se hace sin levadura y del que se compone la hostia hoy día, representa la aflicción de la privación, la preparación a la purificación. Y el simbolismo de la levadura en los textos evangélicos expresa, por una parte, transformación espiritual y, por otra, su ausencia entraña la noción de pureza, de sacrificio.⁵¹ El agua, connota, entre otras de sus múltiples significaciones, la sabiduría, la luz, la virtud, la gracia, aunque los temas dominantes de su simbología se reducen a tres aspectos: fuente de vida, purificación y la capacidad de regeneración, tanto corporal como espiritual, la cual permite al ser humano acceder a un nuevo estado.⁵²

El nombre y apellido del personaje contiene una síntesis de su historia que se reafirma con el cambio interior que sufre. Esta transformación lo constata efectivamente

⁵⁰ Araceli Hernández. “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”. En *La Jornada*, (1789), 5 de septiembre de 1989, p. 26.

⁵¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 797-798.

⁵² *Ibid.*, pp.52-53.

como un “Paniagua del cielo”. No es casual que el narrador señale, bajo la perspectiva de Marta Licona:

Hubo un Cándido, por los mismos años, pero que no vivía como todo mundo, como su pariente Isidro, sobre la tierra, entre el polvo. De este Paniagua ella había tenido noticia a través del amigo de Isidro, Omar Vitelo. La ubicación que le confería Vitelo a Cándido Paniagua era en el cielo. Suelto, como la luz o el aire. Pero Vitelo también lo llamaba tábano, a escondidas de Isidro, y lo situaba entonces a medio camino del cielo y la tierra, prendido a la oscura piel de las almas.⁵³

El personaje está configurado de tal manera que poco a poco se desprende de la tierra para mudar hacia otro estado: el de un ser espiritual, ubicuo, aéreo, transparente; un ser que ni siquiera encuentra un anclaje en su propio cuerpo. ¿Acaso se podría negar que Cándido es el olor a lilas, la voz que quiere hacerse escuchar o la presencia incorpórea que viaja en el aire y las tolvaneras de Placeres? ¿Acaso se podría negar que Cándido Paniagua es soplo, hálito de luz?

En la refiguración de la obra (*mimesis* III), el lector sabe que Cándido está ahí: rondando a sus descendientes sin cuerpo y sin tiempo. El resto de los seres de ficción y el lector no lo pueden “ver” ni “tocar”, sólo lo perciben, lo sienten, lo huelen y algunos lo escuchan. En estricto sentido, Paniagua no regresa al mundo de los vivos como un espectro o un fantasma con sus consecuentes apariciones o desapariciones; tampoco podría establecerse que su historia es producto del sueño que al principio de la obra envuelve a su sobrino Isidro, puesto que el relato sobre Cándido “revela información que Isidro podría no haber conocido”.⁵⁴

⁵³ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁴ En su artículo “Desire’s intransitive dimension in Jesús Gardea’s *El tornavoz*” [La dimensión intransitiva del deseo en *El tornavoz* de Jesús Gardea], Alice Reckley apunta: “Immediately following the third mention of Cándido’s name, the narrator reveals a portion of Cándido’s life. Although Cándido’s story is actually an analepsis in the *récit* (the narrated text), the passage appears to be Isidro’s dream because the story directly follows Isidro’s last mention of Cándido before he falls asleep, and because the focalizing eye seems to be Isidro’s at times...On the other hand, the passage may not be part of Isidro’s dream because the story reveals information that Isidro could not have known, e.g., his father’s (Felipe’s) reactions to a conversation that Cándido had with Felipe” [Inmediatamente después de la tercera mención del nombre de Cándido, el narrador revela un fragmento de la vida de Cándido. No obstante que la historia de Cándido es una analepsis en el *récit* (texto narrado), el pasaje parece un sueño de Isidro porque

La identidad de Cándido se constituye en función del sol, el aire, el olor, el sonido, la bondad, el padecimiento y un saber profundo que tiende a lo esencial, pero no en el sentido de un conocimiento absoluto sino de apertura a las múltiples posibilidades de mirar el mundo. Bajo esta perspectiva, se comprende por qué Cándido se define a sí mismo como un “rey” o un “roble”, pues es la fortaleza del alma o la grandeza de su espíritu lo que le permite narrarse de esa manera.

Fracturadas las marcas de un ser “terrenal”, la identidad de Cándido Paniagua se refigura como la de un espíritu angelical.⁵⁵ La ipseidad, expresada en el mantenimiento de sí, por el cual un individuo se constata a pesar de los cambios sufridos, ratifica al mayor de los Paniagua como una presencia intangible, etérea, aérea, cuya bondad, sabiduría, pureza y sufrimiento, se manifiesta en su deseo de que los otros terminen con ese extravío ontológico que los ha hundido en la desdicha.

3.2 Isidro Paniagua

La constitución de la subjetividad de Isidro Paniagua, sobrino de Cándido y padre de Jeremías, radica en una mismidad construida en el marco del hombre aparentemente común y corriente, y una ipseidad organizada a partir de tres acontecimientos fundamentales: la irrupción de Cándido-muerto en su vida, el nacimiento de su hijo y el encuentro con Omar Vitelo.

la historia sigue directamente a la última mención de Cándido por parte de Isidro antes de que éste caiga dormido y dado a que la focalización aparentemente es, a veces, la de Isidro...Por otro lado, el pasaje puede no ser parte del sueño de Isidro porque la historia revela información que Isidro podría no haber conocido, como por ejemplo, las reacciones de su padre (Felipe) a una conversación que Cándido tuvo con Felipe]. Alice Reckley. “Desire’s intransitive dimension in Jesús Gardea’s *El tornavoz*”. En tell.fll.purdue.edu/.../1991/Spanish-html/Reckley,Alice.htm, consultado el 17 de octubre de 2009. Aunque la autora se inclina primero porque la historia de Cándido Paniagua es un sueño, luego rectifica esa consideración.

⁵⁵ Desde sus inicios como escritor, Jesús Gardea soñaba o “quería creer” en que el poder creador del lenguaje alcanza una dimensión metafísica, donde “viven los ángeles, los santos, o lo que posibilita que un hombre se haga santo o angélico”. Véase Agustín Ramos. “Jesús Gardea: Producirse a sí Mismo y Desde sí Mismo”. Parte I. En *El Financiero*, (2,964), 27 de abril de 1993, p. 69.

Observemos, en principio, las formas de manifestación de su identidad *idem*. Entre la escasa información que se ofrece sobre la historia y los personajes, el narrador en tercera persona señala que “él, Isidro-Paniagua, seguía siendo hombre de casa. Reposado en las costumbres y en el mirar al mundo. Casi no conocía Placeres, ni a su gente”.⁵⁶ En otras palabras, Isidro adulto es igual a sí mismo por las acciones que siempre realiza y que se han transformado en una costumbre –misma que Ricoeur vincula al carácter del ser humano y que, según el filósofo, es la expresión más emblemática de la mismidad–, mediante la que se le reidentifica como un hombre introspectivo y, más que hogareño, aislado en el refugio de su casa, sin relación con el mundo exterior.

Y si la acción siempre es con otros, como plantea Paul Ricoeur en la *mimesis* I, en este caso, el personaje prácticamente no tiene una interacción con el mundo que lo rodea. La relación con su esposa Olivia Paniagua es casi nula. Los diálogos que sostiene la pareja son una clara muestra de la incomprensión y la falta de entendimiento en el que viven; de hecho, sus conversaciones se reducen a un intercambio escueto, telegráfico:

- ¿Duermes?
- No.
- Otra vez el sueño?
- Sí.
- Andas tras la locura, Isidro.⁵⁷

A diferencia de lo que ocurre con Cándido, quien se modifica en su relación con todo lo otro que significa las Capuchinas, Isidro no cambia en el contacto que mantiene con Olivia. Podría decirse que para Isidro, ella no tiene ninguna importancia en la construcción de su alteridad. Tanto él, como Omar Vitelo, y Marta Licona tienen una

⁵⁶ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

concepción semejante sobre la esposa de Isidro: la de una mujer incapaz de entender a lo que le rodea, impasible y cerrada.

El narrador habla, pero desde la conciencia focal de Isidro, de las “frías corrientes del corazón” de la mujer. Vitelo no es menos severo con ella. Considera que Olivia es “cerrada más que una piedra” y “todo lo veía por encima”, mientras que Isidro se hundía en la tristeza, descripción que es compartida por Marta. Aunque los personajes involucrados en el entorno de Olivia construyen una imagen negativa de ella, no se puede soslayar que la mujer hace cosas –de las que se encarga de informar el narrador, no desde la conciencia de otros personajes, sino desde una perspectiva autónoma– que contradicen su supuesta frialdad; por ejemplo, mostrarse afectuosa en ciertos momentos con Isidro y llorar lo que no había llorado en toda su vida –ella, que según la perspectiva de su marido, no era fácil para el llanto– al darse cuenta de la ceguera de su cónyuge.

Sin embargo, el inicio de la obsesión de Isidro en torno a su tío muerto marca también el aumento de la incomunicación de la pareja. Olivia no puede ni quiere entender lo que pasa en el mundo interior de su esposo y, en cambio, sólo alcanza a culpar a Omar Vitelo del ahogo que padece su marido. La muerte de Isidro se constituye en el punto de quiebre de la cancelación de toda ipseidad-alteridad posible en la mujer. Olivia rompe, al igual que su esposo, cualquier vínculo con el mundo exterior, no sale de casa, no habla con la gente de Placeres, no es amiga de nadie, y su sobreprotección e incompreensión hacia su hijo Jeremías la condena a una soledad mayor porque el niño huye de su casa, la abandona.

En todo caso, lo que comparten varios de los personajes es el hecho de estar y sentirse ajenos. El vértice que los une es el de habitar en un espacio en donde todo es extraño, incluyendo a ellos mismos. No hay comunicación, no hay entendimiento, no

hay comprensión posible, han *dejado de ser con lo otro*. Isidro Paniagua se hace del hábito de encontrarse con Omar Vitelo y los otros amigos, que el narrador en tercera persona no identifica por su nombre, para tener sesiones de espiritistas con el objetivo de invocar a los muertos. Aunque las reuniones se realizan cada ocho días, Isidro no sabe quiénes son sus compañeros:

Cuando se veían, y siempre era en la bodega, en las reuniones, apenas si hablaban, como si acabaran de conocerse. Luego, terminada la reunión, oscurecidos por la noche y el fastidio, atinando todavía menos con las palabras, se despedían con un ciego apretón de manos y cada uno tomaba entonces el rumbo de la casa. Cada viernes era esto. Y los demás días Paniagua no volvía a saber nada de los amigos, de Omar Vitelo. Isidro Paniagua estaba mirando el aire con luna del cuarto. Había otra cosa desusada en aquella amistad. Hasta la fecha Paniagua no sabía cuál era la ocupación de Vitelo, de qué modo gastaba las horas, y tampoco sabía nada de los otros dos. Parecían todos fuereños. Con la casa, con la comida, y los intereses en otro lado. Caídos del cielo. Cada fin de semana, al anochecer. Venían a buscarlo, igual que siempre.⁵⁸

Isidro Paniagua carece de la relación yo-otro, en tanto el otro diferente a él mismo. De este modo, su identidad *idem* se construye en la negación de la intersubjetividad y, en consecuencia, de la ipseidad como expresión de la alteridad. El personaje vive encerrado en sí mismo, apartado de los demás y, como dice el narrador desde el punto de vista de Marta Licon, sin asimilarse nunca a la vida de Placeres, “poseído desde la raíz desde sus propios pensamientos”. No es el único. Aunque Omar Vitelo dice que en la época en que conoció a Isidro era distinto en el sentido de tener una interrelación con los otros, al paso del tiempo, se vuelve un ser de ficción que también termina aislado del mundo: “Años viviendo conmigo, no me entero ya de nada de lo que ocurre en Placeres. Pero no era así cuando Isidro y yo nos conocimos”.⁵⁹ Después de la última visita de Marta Licon, quien fuera el gran amor de Omar Vitelo, la vida de este personaje se va en llorar, en contemplar la calle, condenado a la soledad.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 30 y 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 125.

Pese a lo antes expuesto, no se puede soslayar que las acciones que formarían parte de la trama de Isidro a lo largo del tiempo no se narran, como ocurre con todos los personajes. De manera que la falta de conocimiento de lo que hacen, es equivalente al desdibujamiento de su identidad. El narrador sólo cuenta una pequeña parte de la historia del personaje correspondiente a la infancia de Isidro; aunque en estricto sentido, sólo narra tres momentos en los que convive con su tío Cándido y genera un gran espacio en blanco entre su niñez y su etapa adulta. A esto debe añadirse que el tiempo narrado, a partir del inicio de los acontecimientos de su vida de adulto hasta que muere, es apenas de tres años, por lo que el lector carece de los elementos suficientes para reconstruir la historia de su vida; esto es, el relato de sus acciones llevadas a cabo en el tiempo.

En la historia narrada no se dice a qué se dedica Isidro, de qué vive, cuál es su profesión, su oficio o su proyecto de vida. El caso de los otros personajes inscritos en este primer nivel narrativo no es muy distinto. Aunque el relato sólo permite conocer las ocupaciones de seis de ellos –la enfermera, Marta Licona; un jardinero sin nombre; un paletero sin nombre; el placero, Aristero; el sacristán, don Benjamín, y el pintor de casas, Omar Vitelo– lo que en realidad hacen, niega su identidad *idem* o lo que los identificaría como igual a sí mismos por la permanencia de sus ocupaciones a lo largo del tiempo.

Paul Ricoeur es muy enfático en este sentido al observar que hay prácticas que implican relaciones de subordinación. El filósofo francés explica que “el oficio de agricultor incluye acciones subordinadas como labrar, sembrar, segar; a su vez, labrar implica conducir un tractor, y así sucesivamente descendiendo hasta acciones de base, del género ‘tirar de’ o empujar”.⁶⁰ De este modo, el oficio de jardinero implicaría el

⁶⁰ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*, op. cit., p. 154.

ejercicio de podar. Esta labor sí la realiza el citado personaje una sola vez. No obstante, el lector se entera enseguida, en voz de Vitelo, que el jardinero “no poda árboles”, razón por la que corta tan mal el álamo de la casa de Isidro y Olivia. El “podador” es más bien un fantasma –por eso desde la puerta de la vivienda de los Paniagua puede ver que Jeremías sale de debajo de la cama, lo que espacialmente sería imposible– que aparece y desaparece con la misma rapidez porque tiene la única función de llevarle un mensaje a Omar Vitelo de parte de Olivia Paniagua.

Por su parte, don Benjamín no es un simple sacristán. Se trata de un personaje procedente del mundo de los muertos, cuya labor es aún más alta: la de fungir como la guía de Cándido al interior de las Capuchinas, una vez que ese espacio se ha transfigurado en el topos de la muerte. En cuanto al vendedor de paletas y al placero Aristeo nunca hacen cosas propias de sus respectivos oficios.

El caso de la “enfermera” es de los más enigmáticos. Marta Licono asiste a Olivia Paniagua en el alumbramiento de Jeremías, lo que la confirmaría como una persona dedicada al auxilio médico; sin embargo, Marta no actúa como tal desde el primer momento de su aparición en la obra, en el cual anuncia a Isidro el nacimiento y, junto con el padre del niño, camina hacia la casa de los Paniagua. El narrador dice que la mujer desprendía un “tufo a sueño”, lo que hace patente la inconsistencia semántica porque el sueño no tiene olor. El sueño se relaciona con el dormir y, a su vez, al reposo se le identifica con el término de la vida, por lo que el enunciado metafórico remite a un olor, pero de muerte. Más adelante, la misma Marta le confía a Olivia, a propósito de que Isidro no deja de dormir “como estatua, como muerto de veras”,⁶¹ que ella conoce de sueños aún más tranquilos, en clara referencia a la muerte.

⁶¹ Jesus Gardea, *op. cit.*, p. 18.

En el texto narrativo encuentro las suficientes marcas textuales que sugieren que Marta Licono no es lo que dice ser. A las antes apuntadas, añado la forma en que la describe el narrador al inicio del relato, “de blanco, fantasma”; el hecho de que desaparece del camino cuando se dirige con Isidro rumbo a su casa y aparece antes que Paniagua en su hogar, situación que se generaliza en el relato porque aparece y desaparece repentinamente; la sensación que tiene de que nadie la vio cruzar Placeres a su regreso; el que Vitelo, según el punto de vista de Marta, “hubiera actuado como si ella fuera fantasma y no una mujer de carne”⁶² en su reencuentro; la perspectiva de Vitelo de que “por ella no habían pasado los años, como no pasan por los muertos”,⁶³ la descripción del narrador focalizada en Jeremías en cuanto a que Marta “no tenía el pelo negro como Olivia Paniagua, ni parecía haberla tocado nunca el sol, el polvo, la tierra”⁶⁴ y el reconocimiento de la propia Marta de que las chicharras apostadas en los árboles callarán su canto en cuanto ella se acerque, entre otras de las marcas observadas.

No obstante, la huella que considero de mayor peso para apuntar que la identidad de Marta Licono es la de la muerte, radica en la seguridad con la que ella le dice a Omar Vitelo que Cándido no murió solo porque con él estaban los viajeros. Pese a que el personaje dice que todo eso lo cuentan “allá” donde vivía, Marta lo expresa con tal contundencia que pareciera conocer cosas que nadie, más que los involucrados podrían saber, a menos de que esté libre de las limitaciones espacio-temporales de cualquier ser vivo porque cuando ella asegura lo anterior a Vitelo, Cándido tiene por lo menos cuarenta años de muerto. La confusión sobre la identidad de la enfermera surge porque su cuerpo aparenta que está viva: “Marta pone cuidado especial a que no les falte el agua a sus senos. Dirige también, pero con menor frecuencia, el chorro de agua a

⁶² *Ibid.*, p. 95.

⁶³ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 79.

su baja pelambrera fértil. Un monte castaño”.⁶⁵ Una ¡muerta fértil! que además trae al mundo a un niño (Jeremías) va en contra de toda lógica, pero ¿acaso no hay muertos que, como los del Rulfo, tienen jiones en su cara? En un artículo sobre los ecos de *Pedro Páramo*, Fabienne Bradu hace la siguiente observación que, en el caso exclusivo de este personaje, es compartible:

Si bien los muertos de *Pedro Páramo* parecen seguir viviendo porque caminan, sienten, hablan, lo cierto es que todas sus acciones son una pura imitación: de un conocimiento, de experiencias y de una costumbre que pertenecen a la vida. De allí la confusión entre los muertos y los vivos, la ilusión de una indiferenciación entre las dos condiciones, como si los muertos carecieran de imaginación.⁶⁶

El personaje de Omar Vitelo, clave en la obra, no es menos sorprendente. De inicio, la impresión que causa al lector es que también está muerto por el hecho de que atraviesa las historias de los tres Paniagua. Aparentemente, resulta inexplicable que Vitelo aún viva en los tiempos en que Jeremías es un adulto, pero esto es perfectamente posible porque la información narrativa permite establecer que el personaje no rebasaría los cincuenta años en el tiempo en que Marta reaparece en Placeres, a partir de los cuales transcurren otros veintisiete años para que se produzca el reencuentro con Jeremías Paniagua, con el cual se produce el cierre narrativo. Es decir, Omar Vitelo podría tener alrededor de ochenta años para entonces.

Además, sería una contradicción para los objetivos de la trama que Vitelo estuviera muerto porque si fuera así, él hubiera podido convocar a Cándido sin la necesidad de un tornavoz y no habría invitado a Isidro a las juntas de espiritistas porque como dice el propio Gardea, lo supone con “poderes mediúmnicos”.⁶⁷ Omar Vitelo,

⁶⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁶ Fabienne Bradu. “Ecos del Páramo”. En *La ficción de la memoria*. Juan Rulfo ante la crítica. (Selección y prólogo de Federico Campbell). México: Ediciones Era/Difusión Cultural UNAM, 2003, p.217.

⁶⁷ En relación al personaje de Isidro Paniagua, Jesús Gardea le dice lo siguiente a Rose S. Minc: “El sobreviviente, Isidro, un día, a raíz del nacimiento de su primogénito, Jeremías, comienza a sentir, cada vez más y más, en su vida la presencia, la influencia del tío muerto. Se le convierte en una obsesión, que termina por cegarlo y matarlo. Habla del tío casi a todas horas a su mujer, Olivia. Algo le traslucen unos amigos de Placeres; algo le encuentran de misterioso, y lo invitan –lo suponen con poderes mediúmnicos que, desde luego no tiene– a que les invoque a sus muertos de ellos. Fracasa”. Rose S. Minc. “Diálogo

quien no es de Placeres, al igual que la mayoría de los Paniagua, y tampoco se sabe de dónde ha venido –otra marca que contribuye a la desestructuración de su subjetividad–, es más bien un “vivo muerto”: solo, sin su gran amor, lloroso, infinitamente triste.

“Pintor de casas”, Vitelo no se establece en Placeres con el propósito de ganarse el sustento con su supuesto oficio. Llega a ese pueblo, según dice, para “salvar” a Isidro Paniagua. Y es aquí donde empiezan a configurarse los elementos que construyen la identidad *ipse* del sobrino de Cándido.

El encuentro con Omar Vitelo es uno de los acontecimientos esenciales que provocarán en Isidro Paniagua el intento de no seguir siendo el mismo para ir a la búsqueda del otro, en este caso, de su tío muerto, quien alguna vez fue parte de su sí mismo y ahora ha olvidado. Hasta que conoce a Vitelo, en la víspera del nacimiento de Jeremías, Isidro, quien según Olivia nunca antes se había interesado por el tema de la muerte, comienza a hablar de ésta con su amigo. Al respecto, dice el narrador:

Pero una tarde del mes de abril, conoció a Isidro Paniagua. Isidro, frailuno, rico de palabras interiores, adobadas con silencio y en la calma, en cuanto tuvo enfrente al otro, enclaustrado también a su modo, se le soltó la lengua y habló de la muerte, de los muertos y la vida.

Vitelo, inmediatamente después de dejarlo, pensó que Paniagua tenía las facultades que a los de la bodega les faltaban, incluido él.⁶⁸

Y en un diálogo con Olivia, Isidro le confiesa:

–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 hubiera hablado siempre de ellas, Olivia.⁶⁹

con Jesús Gardea”. En *Literatures in transition: The many voices of the Caribbean area*. Gaithersburg: Montclair State College/Ediciones Hispamérica, 1982, pp. 59-62.

⁶⁸ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

Vitelo, y su iniciativa de establecer un puente de comunicación con los muertos en las sesiones de espiritistas, colocan a Isidro en la ruta de sufrir el cambio deseado para reencontrarse. Pero serán el advenimiento de su hijo Jeremías y, al mismo tiempo, el comienzo de su tenaz persistencia por escuchar la voz de Cándido, los sucesos que modificarán la situación del personaje. El nacimiento de Jeremías produce en Isidro la conciencia del extravío en el que se encuentra porque se ha abandonado a sí mismo y, al hacerlo, ha olvidado su historia, sus raíces, cuyo origen remiten a aquel tío que, en su presente, ya no le significa nada en términos de su ser y del mundo que de alguna manera Cándido trató de mostrarle. Por eso, insisto, el olvido del que hemos hablado a lo largo de esta investigación entraña el abandono y el extravío de sí mismo y el desconocimiento de los otros. Esa es la causa de que personajes como el de Isidro Paniagua estén condenados a la soledad, según mi interpretación.

Decíamos que la llegada de Jeremías provoca en su padre un cisma interior. Algo de Cándido hay en el niño, algo le dice el recién nacido que detona su incansable lucha por “recuperar” a su tío. Aunque Isidro insiste en que su hijo no se parece a nadie, la descripción de la fotografía de Cándido, en voz de Olivia, contradice al personaje: el mayor de los Paniagua tenía una “frente alta y algo boluda. Amplia. La misma frente de Jeremías”⁷⁰ y “la boca es regular. Los labios, medio gruesos. Roja debió tenerla. Roja, como la de Jeremías”.⁷¹

Al conocer al niño, Isidro comienza a repetir el nombre de Cándido Paniagua y, acto seguido, duerme dos días al hilo. Con esas acciones diegéticas inicia la contingencia en la vida del personaje, tal y como había sido hasta entonces. Isidro sólo “vive” para pensar en Cándido a todas horas, su alejamiento de Olivia se hace más grande por el mismo motivo y, su obsesión ha llegado a tal extremo, que ya ni siquiera

⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁷¹ *Idem.*

puede dormir a causa del tío.⁷² Cuando esto ocurre, ha transcurrido ya un año en el tiempo narrado. El insomnio de Isidro continua hasta que fallece, dos años más tarde.

El personaje entra en un estado de angustia y sufrimiento aún mayor. Por un lado, la vigilia lo afecta física y psicológicamente: “Las noches en vela lo estaban matando. Le roían los nervios, la sangre. Ni siquiera fatigando la carne lograba volverse a dormir”.⁷³ Y, por otro lado, el deseo de recordar, de comunicarse con Cándido, y enfrentarse repetidamente al fracaso, lo hunden aún más en la desdicha.

Inmerso en este proceso de desolación, Isidro se va haciendo otro. Un ser de ficción que comienza a recuperar la mirada del mundo, que contempla las cosas y a los seres desde su interior. En la descripción de la fotografía de Cándido, realizada por Olivia a petición de Isidro, éste le pregunta a su esposa sobre la mirada del tío:

–¿Cómo dijiste que mira?

–Como si acabara de pasar de la oscuridad a la última luz de una tarde y viera, por primera vez, las cosas.

–¿Veo yo así?

–Desde que no duermes.⁷⁴

Isidro empieza a ver las cosas por primera vez en lo que significa una transformación radical de su modo de ser porque al no tener antes esa mirada, era tanto como estar ciego frente al mundo. Ya en su niñez, Cándido le había advertido que su gente, según observamos antes, le estaba robando la “estampa del mundo”. El propósito de Cándido, una vez que se ha reafirmado como una presencia angélica capaz de irrumpir en todos los tiempos, es que Isidro recupere su identidad *ipse*, en tanto manifestación de la alteridad, para que deje de ser un muerto en vida, solo y, peor aún, extraviado a causa del olvido. Todas ellas, características por las que se reconoce como el mismo a este personaje (identidad *idem*). En el siguiente diálogo entre Olivia e Isidro, queda de manifiesto el objetivo de Cándido:

⁷² Véase Capítulo 1. “Las metáforas de la luz”.

⁷³ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

- Te está matando.
–No, no es él. Olivia. Él quiere que yo viva de verdad.
–¿Que tu vivas de verdad?
–Sí, sí. Pero llegó tarde.⁷⁵

Y no hay que olvidar que, para Cándido, vivir de verdad significa el conocimiento profundo de las cosas, la contemplación que permite acercarse al mundo con autenticidad y un estado espiritual, en donde se anteponga la bondad y la sensibilidad.

El nombre del personaje pareciera tener también una motivación de carácter extratextual. A Jesús Gardea, san Isidro Labrador no le era desconocido. El patrón de los agricultores tiene una profunda tradición en Chihuahua, su estado natal. Los trabajadores de la tierra le depositan su fe para pedirle lluvia frente a las recurrentes sequías que azotan a esa entidad desde antaño. Pero además, en Delicias, donde nace Gardea, san Isidro fue muy popular precisamente en los tiempos de infancia del escritor. Los labriegos salían de sus ranchos en procesión con la imagen del santo a cuestras para dirigirse a los sembradíos “tirando cuestras, cantando, rezando, con sus tractores adornados, en sus coches, a pie”,⁷⁶ y pedirle ayuda para levantar buenas cosechas. Por otro lado, coincidencia o no, el patrono de Madrid, fue inspiración del canto de los grandes poetas del Siglo de Oro; entre ellos, Pedro Calderón de la Barca, a quien Gardea no se cansaba de releer.

Por último, podemos establecer que si hay algo que determine la identidad de Isidro Paniagua es la soledad y la desdicha. Pese a que recupera la ipseidad en función del calor del sol, de la historia de Cándido que le narra Omar Vitelo en la placita y cuyo

⁷⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁶ Entrevista con Bertha Valles Mata, habitante fundadora de Delicias, Chihuahua, realizada el 6 de enero de 2009. Valles Mata recuerda que en 1952, a la cabeza del padre José Dolores Cano García, iniciaron las peregrinaciones en honor a san Isidro Labrador en Delicias; la primera de ellas fue hacia el rancho del ingeniero Enrique Rubio. De tal suerte que Jesús Gardea tendría 13 años cuando comenzó esta tradición en su poblado natal. San Isidro es además el patrono de la comunidad de Las Varas, ubicada a unos diez kilómetros de Delicias; también hay una capilla del santo en Loma de Pérez –que ya forma parte de la mancha urbana de Delicias–, espacios donde todavía hoy se le festeja cada 15 de mayo.

contenido desconoce el lector, así como de la fotografía que el “pintor de casas” le proporciona, gracias a la cual recuerda cómo era el mayor de los Paniagua, ya no puede hacer nada. Se queda ciego y muere.

3.3 Jeremías Paniagua

Como su tío abuelo, Jeremías Paniagua no es un personaje que se defina en el marco de los convencionalismos. Al igual que Cándido –de hecho, es el que más se asemeja al mayor de los Paniagua–, se constituye por un mundo de sensaciones olfativas, auditivas y visuales:

Sus sentidos abiertos como las ventanas y las puertas de una casa en verano...Oye voces, gente que él no ve. Mira, perfectamente, cómo un hombre hunde su sombra en la calle, en el polvo, cada vez que ésta intenta florecer, levantarse. Los olores de Placeres, hirvientes de un cabo a otro, y el del sol, tampoco son cosa que se le escape.⁷⁷

Sin embargo, las percepciones del hijo de Isidro tienen cualidades mágicas o sobrenaturales porque desde su condición de ser humano vivo –a diferencia de otros personajes, el lector nunca duda al respecto– puede oír los ladridos de los perros a lo lejos, los murmullos que andan en el aire y de “gente” que, como dice el narrador en la cita anterior, no ve. Desde niño, el personaje cuenta con el poder de silenciar el ruido de las chicharras de los árboles y todavía más: tiene la capacidad de predecir la muerte de su único amigo o mejor dicho, su cuasi hermano, Colombino Varandas. Después de que este último le anuncia su intención de caminar por arriba del zaguán de la casa de la viuda de Isidro Paniagua, Jeremías mira la muerte, en el rostro del otro: “Creía verle pasar por la frente girones de sombra, pero no de las hojas. Eran sombras que le andaban por debajo de la piel, como venidas de otra parte”.⁷⁸ La significación emergente de la expresión metafórica apunta, por asociación semántica, (sombras-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74.

oscuridad-muerte) hacia el fin de la vida de Varandas, ya que todo parece indicar que esas sombras que se introducen en Colombino, y que sólo puede observar Jeremías, no pertenecen a este mundo, sino que vienen del más allá.

Homónimo del profeta Jeremías, Paniagua vaticina acontecimientos futuros, como lo hace el personaje bíblico. Nuevamente, el nombre se convierte en uno de los pocos elementos que fortalecen la identidad de estos seres de ficción. Dice Margo Glantz, sobre la forma de nominar en el universo Galdeano, que en esos nombres “está escondido o resumido un mundo misterioso y profundo, el mundo, en fin, ese mundo que tuvo que nacer con el Verbo”.⁷⁹

Entre Jeremías Paniagua y el profeta existen otros paralelismos: Yahvéh elige a Jeremías para cumplir una difícil misión,⁸⁰ al igual que Cándido designa a su sobrino nieto para realizar un encargo: un tornavoz que permita la comunicación entre el mundo de los vivos y de los muertos. El pueblo de Judá se olvida del dios de Israel; ya no escucha su voz, por lo que Jeremías se convierte en la voz de Yahvéh para dirigirse a los judíos, situación parecida a la que ocurre con los Paniagua porque Cándido es desterrado al olvido y, ante ello, Jeremías es enviado de regreso por su tío abuelo a Placeres para cumplir la referida tarea.

El concepto metafórico de la almendra, utilizado por Gardea, también aparece en la vida del personaje bíblico. Cuando Yahvéh se dirige al profeta para encargarle su misión, le pregunta: “¿Qué ves, Jeremías? Respondí: ‘Estoy viendo una rama de almendro’. Yahvéh me dijo: ‘Bien has visto; porque estoy velando por mi palabra para

⁷⁹ Margo Glantz. “Los nombres que matan: Jesús Gardea”. En *Literatures in transition: The many voices of the Caribbean area*. Gaithersburg: Montclair State College/Ediciones Hispamérica, 1982, p. 53.

⁸⁰ Yahvéh designa a Jeremías profeta de las naciones para “arrancar y arrasar, para destruir y derruir, para edificar y plantar” en el pueblo de Judá, mismo que ha roto la alianza con el dios de Israel. “Jeremías”, 1-10. En *La Biblia*. Barcelona: Herder Editorial, 2004, p. 1035.

cumplirla”⁸¹ En la novela, el término de la almendra es central, ya que como apuntamos anteriormente, ésta significa claridad espiritual, intelectual, renovación.

Tampoco se pretende obviar que los objetivos de Jeremías Paniagua y del profeta, en razón de su contexto, son muy distintos.⁸² No hay que olvidar que los nombres referenciales, como apunta Luz Aurora Pimentel, “generalmente sufren importantes transformaciones por la presión del nuevo contexto narrativo en el que están inscritos. De tal manera que si el nombre referencial es un nombre relativamente ‘pleno’ al inicio del relato, las formas acumulativas de significación van matizando, incluso modificando esa plenitud”.⁸³

Hemos insistido en que poco, o casi nada de lo que hacen los personajes, es objeto de la narración, lo cual contribuye a la disolución de su identidad, pero ninguno como Jeremías Paniagua presenta tal ausencia de información en cuanto a las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo. En la segunda parte de la novela, Jeremías es un niño que ya tiene los referidos dones sobrenaturales y, en la tercera parte, mediante la introducción de una elipsis, se le presenta al lector como un hombre del que se desconoce prácticamente todo de su vida, ya que por razones lógicas la identidad infantil de Jeremías y la del adulto que regresa a Placeres no puede ser la misma.

Las marcas textuales indican que desde su nacimiento, Jeremías está marcado por Cándido. Si no fuese así, ¿por qué Isidro al ver a su hijo, por primera vez, repite el

⁸¹ “Jeremías”, 1-11. En *La Biblia, op. cit.*, p. 1035.

⁸² El profeta Jeremías nace hacia el año 650 a. C. Su vida fue marcada por una profunda transformación en la historia política, religiosa y moral del pueblo de Israel. Jeremías vive la invasión de los babilonios comandados por el rey Nabucodonosor, la destrucción de la ciudad de Jerusalén, la expulsión de los judíos de la Tierra Prometida, la desgracia y devastación que trae la muerte, el hambre y la peste. Sufre vejaciones, encarcelamientos y atentados contra su vida al ser considerado un traidor de su patria por su política de rechazar toda alianza con Egipto y mantener buenas relaciones con los babilonios. A pesar de que el vaticinio siempre fue para él un duro sufrimiento porque “siempre que hablo, tengo que gritar: ¡violencia y opresión! (Jr 20, 8)” no desiste de profetizar las desgracias a su pueblo, castigado por Yahvéh al olvidar su ley, sus ordenanzas y palabra. Distintas recapitulaciones de su vida coinciden en que el profeta se caracterizaba por su temperamento profundamente sensible, piadoso y tierno. Véase “Jeremías”, 1-52. En *La Biblia, op. cit.*, pp.1035-1107; H. Haag, *et al.* “Jeremías”. En *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder Editorial, 2004, pp. 938-942; Danielle Fovilloux, *et al.* “Jeremías”. En *Diccionario de la Biblia*. Madrid: Espasa Calpe, 1996, p. 208.

⁸³ Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 65.

nombre del tío? De este modo, el espíritu angélico del mayor de los Paniagua se hará cada vez más presente en la vida de su sobrino nieto. El carácter del personaje, dado por la identidad *idem*, lo distingue como un ser de ficción extremadamente sensible a los sonidos, los olores, la luz, el sol y la naturaleza. Nadie en Placeres, según su amigo Colombino, conoce como Jeremías los árboles. Además, hay que señalar que si Paniagua tiene una costumbre en su infancia, es la de trepar y permanecer en lo alto del álamo de su casa. Sin embargo, el personaje no ha cobrado conciencia de lo que significan sus facultades extraordinarias.

El conflicto se introduce cuando las voces que bajan del aire –y que Jeremías escucha al estar trepado en el álamo– dejan de ser un sonido no identificado para transformarse en un sonido nítido, claro, que dice una sola palabra: tornavoz. Dicho acontecimiento es el que provoca en el personaje la necesidad de buscar el sentido de ese tornavoz –del que ni siquiera sabe qué es– y, junto con él, el sentido de su propia existencia, pues hay que recordar que desde recién nacido, su padre lo considera un “ser extraviado” ante la falta de raíces, de las memorias que él no puede ni alcanza a transmitirle. Hasta el cierre narrativo se sabrá que Cándido es quien le pide a Jeremías construir ese tornavoz. En términos metafóricos, según lo establecimos en el capítulo anterior, el tornavoz es el medio para reconstruir la trama de la vida de los personajes, es la vía para constituir su identidad *ipse*.

Jeremías va en busca de su ipseidad para saber quién es. El personaje carece de los relatos que forman parte de su sí mismo. Como se recordará, Paniagua se queda huérfano de padre a los tres años y su intersubjetividad con Olivia, su madre, prácticamente es nula. En la reinterpretación que hace el lector de esta relación, subyace la separación irreconciliable entre ambos. Olivia no comprende y, por lo tanto, anula el mundo de su pequeño hijo conformado por otro tipo de intereses: el álamo del patio de

su casa, sus hojas y sobre todo, su fraterna amistad con Colombino Varandas, hijo adoptivo de Omar Vitelo.

Olivia Paniagua no sólo reprueba al amigo de su hijo sino que intenta a toda costa alejarlo de él, a través de sus constantes amenazas de llevarlo a la policía. En realidad, este rechazo se origina en un profundo temor del personaje: Para ella, Colombino es “otro” Omar Vitelo, quien inició a su difunto esposo en los asuntos de la muerte.

Sin embargo, la relación de Jeremías con Colombino resulta fundamental en la construcción de la alteridad de Paniagua. En efecto, Varandas, al igual que su padre lo hizo con Isidro, introduce en Jeremías el deseo de saber del más allá. Él es quien lo concita a indagar el significado del tornavoz y él toma la primera iniciativa con la esperanza de encontrar la acepción de la palabra en los libros de Crisóstomo. Aunque como bien observa María Elvira Villamil, “Placeres es un pueblo sin textos”,⁸⁴ a lo que habría que agregar sin historia y, en consecuencia, sin identidad. El pueblo sólo tiene los cinco libros de Crisóstomo –que por cierto, éste nunca ha abierto– en donde los niños no encuentran qué es un tornavoz.

La identidad de Colombino Varandas no deja de ser un de misterio. El lector vacila si este personaje –como ocurre con Cándido, con Marta Licon y con Omar Vitelo– está muerto o vivo. Varios indicios sugieren la primera posibilidad. Uno de ellos es que Colombino aparece de pronto como salido de la nada. Al respecto, el narrador señala: “Vitelo no recordaba haber visto nunca al niño y cuando le preguntó que de dónde había salido, el niño no supo qué responder”.⁸⁵ Además, cuando el fantasma de Marta Licon regresa a Placeres y se dirige hacia su casa, Colombino

⁸⁴ María Elvira Villamil, *op.cit.*, pp. 58-69.

⁸⁵ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 83.

camina a su lado, pero ni Marta ni el niño, según la “enfermera”, fueron vistos al cruzar el pueblo.

No obstante lo anterior, considero que hay un elemento que niega toda posibilidad de que Varandas sea un ser fantasmal en el momento de interactuar con otros de los personajes: su propia muerte. Colombino está vivo y fallece al caer del zaguán de la casa de Jeremías. Pese a que este último trata de disuadir a su amigo para evitar que suba a la viga, su presagio se cumple. Colombino Varandas muere.

El nombre del personaje se constituye, como dice Luz Aurora Pimentel, en una especie de premonición. Colombino, o *colombe* en francés, significa paloma. Desde que Varandas hace su aparición en la segunda parte de la novela, manifiesta su intención de convertirse en un ser aéreo. De ahí su idea de trepar al dintel del zaguán de la casa de Paniagua y cruzarlo como si fuera un puente. Colombino le confía a su amigo:

- ¿Sabes qué estoy pensando, Jeremías? Atravesar hoy el zaguán de tu casa por arriba, por la viga, de punta a punta. Hace tiempo que traigo ganas de hacerlo.
- Olivia no te dejará.
- Espérame a las seis.
- Te espían, Colombino.
- Olivia Paniagua desde el suelo no podrá detenerme.
- Y cuando acabes, ¿cómo vas a bajar que ella no te agarre, Colombino?
- No sé. Por el aire.
- ¿Cómo los pájaros?⁸⁶

El apellido del personaje funge también como un presagio:

Vitelo, después de adoptarlo, le quiso cambiar el apellido de Varandas por el de Varandales que, a su juicio, sonaba más verdadero. Y así lo llamó en lo sucesivo. Le decía, a manera de explicación: –es que yo a ti, Colombino, te veo caminando eternamente por una terraza de infinitos barandales. Y los barandales son blancos.–⁸⁷

Estos barandales, que guardan una relación de homofonía con el apellido Varandales, no tienen ubicación alguna en la tierra porque no existen pasamanos eternos. La metáfora remite a una espacialidad celeste, en donde Colombino vagará

⁸⁶ *Ibid.*, pp.114-115.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

infinitamente. De hecho, cuando Jeremías Paniagua se pregunta en dónde estará su amigo, quien para entonces tiene años de haber muerto, dice: “¿Y Colombino? Puros huesos rotos, sin hojas, sin savia, en el aire loco, en busca de la primavera”.⁸⁸ Al morir, la nueva identidad de Colombino Varandales se torna en la de una paloma que viaja en el firmamento buscando el sol, esto es, el conocimiento que trae consigo la libertad.

La relación de Jeremías niño con Marta Licona también es determinante en su lucha de encontrarse a sí mismo, a través de la voz de Cándido. La supuesta enfermera regresa a Placeres después de años de ausencia con un objetivo que, como gran parte de lo que ocurre en esta novela y en la obra gardeana, no se dice o es parte del silencio. Sin embargo, estos espacios vacíos, según lo propone Wolfgang Iser, marcan enclaves en el texto mediante los que se funda la interacción entre la obra y el lector, produciéndose “un objeto imaginario en el que logra manifestarse lo que el texto formulado calla”.⁸⁹ Así, la representación de lo no expresado, ofrece “la posibilidad de formularnos a nosotros mismos”.⁹⁰

Al ocupar el espacio en blanco generado por las motivaciones que llevan a Marta a reaparecer en Placeres, las señales del texto apuntan, sin lugar a dudas, hacia Cándido Paniagua. La “enfermera” le pregunta a Vitelo su opinión sobre el poder de Jeremías de silenciar las chicharras con sólo mirarlas:

- ¿Tú qué piensas de eso?
- Vitelo, desde que entró Marta, mira por primera vez la calle, y olvidándose de los girasoles, dice:
- Yo creo que son los muertos, que quieren vivir.
- ¿Cuáles muertos, Vitelo? No.
- El muerto.⁹¹

⁸⁸ *Ibid.*, p. 117. Véase Capítulo 1. “Las metáforas de la luz”.

⁸⁹ Wolfgang Iser. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987, p. 235.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 250.

⁹¹ Jesús Gardea, *op. cit.*, p. 94.

Enseguida, Marta pone punto final a la plática. Llega a su casa y, al desvestirse, el olor de la fragancia impregnada en su cuerpo, el cual se ha puesto para ver a Vitelo, escapa hacia el patio:

Dos mujeres, venidas de quién sabe dónde, saltando la barda han entrado al patio y huelen el aire. Cierran los ojos, se untan el sudor de la cara por el cuerpo. Una de ellas dice:
–Como de ánimas es este olor. Alguien se murió con hartas lilas en el corazón. No será de Placeres.⁹²

Ese olor es Cándido Paniagua. El lector reconoce que, en el momento de su muerte, los viajeros le llevan unas lilas, las cuales comienzan a expedir su aroma al tiempo en que Cándido se está yendo de este mundo. A eso regresa Marta a Placeres, a dejar la esencia del viejo en el aire, esencia que no puede escapar al olfato de Jeremías.

La enfermera desaparece de nueva cuenta sin dejar rastros. Los niños tocan la puerta de su casa hasta no poder más con el dolor de sus nudillos. Nadie responde. Entonces gritan y, aquí, cabe destacarlo, Jeremías y Colombino hacen un tornavoz con sus manos:

La puerta que daba al patio, se veía abierta. Colombino dirigía hacia allí, derecho, la bocina de sus manos y su voz entraba en la casa con fuerza y resonaba en todos los rincones. Pero nadie le respondía. Estaban impacientes por saltar al patio. En una última tentativa, ambos unieron sus bocinas y lanzaron contra el hueco de la puerta un grito, un gran berrido.⁹³

La desaparición de Marta Licona es otra de las contingencias –fuente de discordancias, como lo apunta Ricoeur– que conducen al personaje a un estado de tristeza y desasosiego. Por un lado, Jeremías ha encontrado en este ser fantasmal la comprensión y la confianza que no tiene con Olivia, su madre; pero por otro lado, todo indica que antes de esfumarse, la “enfermera” ha hecho los arreglos posibles para dejarle a Jeremías ciertas pistas que le permitan reencontrar su camino: el perfume de las lilas que el niño percibe al ir a buscarla a su casa.

⁹² *Ibid.*, p. 96.

⁹³ *Ibid.*, p. 102.

Sin embargo, la muerte de Varandales será el acontecimiento que, como lo dice el propio Jesús Gardea, “determina la huída de Jeremías de Placeres”⁹⁴ y no sólo ello. Según nuestra interpretación, el abandono del pueblo y los veintisiete años fuera de éste —en los cuales no se sabe nada de lo que ha ocurrido en la vida del personaje porque ese tiempo se ha omitido del discurso a través de la aceleración de la elipsis—, le permiten a Jeremías lo que hasta entonces no había logrado: el reconocimiento de las voces que oye y la comprensión del sentido del tornavoz.

El personaje logra la identificación del otro, que es su tío abuelo. Ahora sabe que el perfume de flores, los murmullos, las voces que parecían iniciar un canto y las chicharras que alguna vez calló, tienen un sólo significado: Cándido Paniagua.

Sin embargo, la búsqueda de la ipseidad del personaje no termina con dicho reconocimiento. Tiene que “construir” algo que “es como una campana, como un palomar”, “un techito abombado entre el cielo y la tierra” para lograr que la voz de Cándido pueda escucharse. Pero todo apunta a que la mediación requerida por ese espíritu angelical no podrá ser jamás. La muerte que determina a los personajes gardeanos parece imponerse de nueva cuenta y acechar a Jeremías Paniagua. Nuevamente, el tormento, la agonía, el olvido de la identidad a causa de que perdure en el silencio el mensaje de Cándido, se presiente y se respira en Placeres.

⁹⁴ Rose S. Minc. “Diálogo con Jesús Gardea”. En *Literatures in transition: The many voices of the Caribbean area*. Gaitherburg: Montclair State College/Ediciones Hispamérica, 1982, pp. 59-62.

Conclusiones

La escritura gardeana ha provisto a las letras del México contemporáneo de una de las obras más auténticas, innovadoras y singulares, cuya originalidad se fundamenta en el lenguaje. La expresión corta, adelgazada, progresivamente enjuta, la profusión de figuras poéticas como la metáfora y la voluntad de configurar una narración que hace el silencio en lo que dice, con tiempos fragmentados e indefinidos, discordante en su construcción, muestran el esfuerzo de un narrador que en más de treinta años de trabajo escritural tuvo la paciencia, el compromiso, de sacar a la luz nuevas formas de ver y experimentar mundos, a través de una prosa que, ante todo, se propone indagar en la esencia de la palabra.

Después de analizar dos de los elementos que considero esenciales de la poética gardeana, como es la metáfora y la disolución de los personajes y de la trama, observamos que en *El tornavoz* se interconectan una serie de metáforas a lo largo del texto, las cuales constituyen una red metafórica mediante la que se realiza una re-descripción de la muerte y, con ello, una profunda exploración de las distintas posibilidades de experimentarla en la vida.

A través del uso de símiles y metáforas que agrupamos bajo la denominación de “Las metáforas de la muerte”, Gardea proyecta el olvido del sí mismo y del mundo que constituye a sus personajes. Lo anterior nos permite establecer que “la verdadera” muerte en esta novela no es el término de la existencia “real” de los seres de ficción, si bien es cierto que la mayoría de ellos tienen dicho desenlace. La muerte en *El tornavoz* es haberse olvidado de sí mismos a través del olvido de los otros, de sus palabras, de sus olores, de sus recuerdos, de las vivencias compartidas; en fin, del mundo implicado en cada sujeto.

La nueva referencia del discurso metafórico analizado en la primera parte de este estudio, revela que los personajes que han olvidado son incapaces de reconocerse a sí mismos y a los otros que han formado parte de su historia. De modo que los personajes pierden su identidad, a partir del extravío interior en el que se encuentran, lo cual los convierte en seres que viven en el abandono de sí mismos, sin rumbo, y en la más profunda de las desdichas. Esto es, la ausencia de la identidad, de la construcción de un quién –que implica memoria, historia, relación con los otros, sentimientos, etcétera– es equivalente a estar muerto.

Así, la razón por la que varios de los personajes desconocen a los otros sin importar, incluso, las relaciones de parentesco –recuérdese, por ejemplo, que Felipe Paniagua le pregunta a su hermano Cándido ¿quién es?– obedece no sólo a la falta de autoreconocimiento sino a la absoluta anulación de la alteridad. El otro es como si no existiera, no hay intersubjetividad, comunicación, entendimiento, comprensión. Lo único que hay es el vacío de ese otro en el yo, lo que significa un obstáculo para que estos seres de ficción puedan constituir su identidad.

Sin embargo, en esta obra, cuyo desarrollo tiene lugar en el yermo mundo de Placeres, las cosas son aún más complejas. La relación yo-otro por lo general es inexistente; pero no así en todos los casos. Otra forma de perderse o extraviarse en la concepción gardeana es mediante la incidencia de ese otro exterior al yo, que lo vulnera a tal grado, que lo hace olvidar quién es. Gardea establece nuevas significaciones a partir de un discurso metafórico en el que también propone la pérdida de la identidad al establecer cierto tipo de relaciones interpersonales sustentadas en la deshumanización, el desprecio, la violencia y, sobre todo, la negación del otro.

La crítica ha coincidido en que la muerte, la soledad y el silencio forman parte de la estética que distingue a esta narrativa. En *El tornavoz*, la soledad y el silencio son

otras formas de renombrar a la muerte metafóricamente. Al dejar de *comprometerse con* el otro o de *ser con* el otro, los personajes irremediablemente están solos. La ausencia de comunicación, de una verdadera comprensión, así como la indiferencia se impone en el mundo de Placeres y deja a los personajes en un permanente aislamiento. La noción ética de “contar con alguien” que Ricoeur observa en la identidad *ipse* es excluida – salvo ciertas excepciones– de este cosmos narrativo, de tal suerte que los seres de ficción no tienen con quién compartir sus aflicciones, dudas, inquietudes, sentimientos. Son hombres y mujeres recluidos en sí mismos.

La soledad se origina, además, en la ausencia de la palabra. Algunos de los personajes se han quedado sin nada que decir porque han perdido los recuerdos que forman parte de su historia y las raíces que los constituyen. Pero dicho aislamiento también se engendra en la atmósfera de un Placeres cuya descripción metafórica remite a la escasez de la actividad, de la vegetación, de las relaciones humanas, de la habitación y al exceso contrastante de un sol y calor lacerante, así como de un silencio que, como dice Núria Vilanova, es a veces un “silencio-sonido, un silencio conflictivo”.¹

La luz es otro de los rasgos que determinan la obra del autor deliciense. La exploración de una cadena de metáforas que relacionamos en torno a la luminosidad, nos permite plantear que en la novela se constituye una poética de la luz a partir de un campo semántico configurado en torno a este concepto base, y cuya referencia metafórica es el conocimiento de sí mismo, a través del conocimiento del otro. De tal suerte que la luminosidad es una especie de espejo-reflejo en el que los personajes pueden reidentificarse o volver a ver lo que alguna vez fueron y, de igual forma, les permite reconocer a los otros con las características que los identifican. De esta manera,

¹ Núria Vilanova. “El espacio textual de Jesús Gardea”. En *Literatura Mexicana*. UNAM-IIFL, vol. XI, núm. 2, 2000, p.169.

la luz en *El tornavoz* es una manera de renombrar la vida, en cuanto a la capacidad de reencontrarse a sí mismo.

La luz tiene un poder transformador y de liberación en los personajes al abrirles la posibilidad de hacerlos distintos a lo que son: seres angustiados e infelices por no tener una ubicación en el mundo. Por otra parte, podemos sostener que, a través de la iluminación, los personajes recobran los recuerdos, el sosiego, la conciencia de sí mismos y de su entorno. La luz tiene la capacidad de revitalizarlos, al grado de incidir ya no sólo en su estado interior sino en el exterior que es el de su propio cuerpo, aunque hay casos excepcionales en los que, incluso, esta corporeidad se pierde, con lo que su identidad sufre una transformación.

No obstante, dicha luminosidad no es equiparable a las condiciones climáticas descritas en el relato, las cuales están determinadas por un sol y un calor implacable que tiene el poder de calcinar o arrebatarse la vida a lo que toca. En estricto sentido, el clima mortecino de Placeres es opuesto a la nueva significación que se revela a partir de las metáforas de la luz.

La nueva información derivada de las dos cadenas metafóricas –luz y muerte– abre el camino para comprender con toda amplitud y en su contexto, que no puede ser más que el de la obra como una totalidad, la metáfora principal de la novela: el tornavoz. El despliegue metafórico de esta serie de expresiones figuradas que se interconectan entre sí, nos autoriza a establecer que el tornavoz remite a una realidad o habría que decir, junto con Paul Ricoeur, hace una re-descripción de la realidad en la que deja de ser sólo un instrumento por el que se amplifica el sonido, para convertirse en el medio por el cual se restablecerá la interlocución entre el mundo de los muertos y el mundo de los vivos.

La idea de comunicación, diálogo, palabra, expresión, voz, está contenida entonces en esta metáfora de metáforas, aunque en nuestra interpretación tiene aún mayores alcances: la construcción de un quién o la constitución de la identidad, en términos de la intersubjetividad. Esto es, la obra abre una referencia metafórica en la que descubre que la identidad sólo puede constituirse a través de un sí mismo como otro. Dicho en otras palabras, en la soledad, en el aislamiento, en la incomunicación o en la anulación de todo lo otro, no es posible responder a la pregunta ¿quién soy? De ahí la importancia de “construir” –desde luego, metafóricamente– un tornavoz. La comunicación entre muertos y vivos es lo que les permitirá a los primeros hacerse presentes y contar con los otros en su sí mismo para seguir “viviendo” y, a los vivos, les permitirá no olvidar quiénes son, a través del recuerdo de sus muertos y de la historia que se ha entretelado con ellos que también es su historia. Así, el tornavoz se erige en la única posibilidad de que unos y otros no acaben por morir del todo.

En la segunda parte de esta investigación, analicé la misma problemática de la pérdida de la identidad, desde la perspectiva de la trama, al observar que tanto la metáfora como la trama actúan conjuntamente para producir el desdibujamiento de la subjetividad. Podemos apuntar que la trama de la novela tiende a la pérdida de su identidad al tener una temporalidad fracturada que abre el camino para la manifestación de una multiplicidad de situaciones, niveles narrativos, puntos de vista, narradores y personajes en diferentes espacio-tiempos, aunque en el acontecer de la lectura se revelan paralelamente, con lo que se produce una crisis en la inteligibilidad de la historia narrada.

En el análisis narratológico de la obra, mostramos que en el plano del discurso existe la intencionalidad de eclipsar la identidad de la narración a través de una estructura fragmentaria, de espacios vacíos, de la indefinición del contenido y de

algunas voces narrativas, así como de una temporalidad rota, interrumpida por anacronías y anisocronías y generadora de diferentes metarrelatos.

Podría decirse que Jesús Gardea, no el escritor, sino su universo ficcional, busca constantemente la ruptura porque en ésta encuentra la vía para acceder y poner ante los ojos del lector mundos más allá de lo aparente y de lo visible, en los que es posible que los muertos estén presentes en el aire e irrumpan en distintos tiempos y espacios de la vida. La transgresión del orden produce un conocimiento nuevo al exponer otro tipo de vivencias temporales distintas a las de la experiencia humana y, por lo tanto, otras posibilidades de comprender el mundo. Así, el lector se cuestiona su mundo “real” en razón de que el universo diegético que se despliega delante de él, le propone, de entrada, una forma nueva de ver las cosas.

No obstante, la estructura textual con dichas escisiones temporales está dispuesta para generar una desestabilización en el receptor y, en consecuencia, una reducción del sentido. El lector de este cosmos narrativo se pregunta frecuentemente sobre el qué (el sentido) y luego sobre el aquello (la referencia) o el mundo proyectado por la obra. En algunos casos, se levantan incógnitas que después se desvanecen conforme a las respuestas que ofrece el texto en el eje sintagmático, aunque por lo general permanecen en el horizonte una serie de enigmas en el eje paradigmático que el lector sólo podrá resolver al desplegar esta dialéctica del sentido y la referencia; si bien es cierto que hay situaciones planteadas por la obra que se ubicarían en lo que Wolfgang Iser denomina negaciones secundarias o espacios vacíos, los cuales producen la experiencia del sinsentido.

Lo anterior, nos lleva a concluir que la desestructuración a la que apunta la trama radica en la carencia: información narrativa que no se proporciona al lector, personajes que no son fácilmente identificables; incluso, hay algunos a los que ni siquiera a través

del nombre se les da identidad, voces narrativas que no están definidas, así como tiempos y espacios no determinados. Esto es, se trata de una trama que en todo momento marca el contorno de lo no formulado, lo no-dado, lo callado.

Tales observaciones, nos permiten establecer que el principio generador de dicha carencia es la ausencia del relato de las acciones del mundo narrado, con lo cual Jesús Gardea pone en cuestionamiento el paradigma universal recibido de la tradición aristotélica, en el que, como es sabido, la trama o el *mythos* trágico es un mundo de acción, específicamente, de acción humana.

De tal suerte que la identidad de los personajes, paralela a de la trama, también sufre un eclipse, en razón de que en este mundo diegético no se narran las acciones que constituyen la historia de su vida; es decir, su identidad narrativa. En el análisis de la constitución de la subjetividad de los personajes, mostramos que ninguno de ellos realiza acciones externas que representen el tipo de actividad que desempeñan, ya sea en términos de oficios, profesiones, prácticas, planes de vida; tampoco se dice o se dice poco acerca de los actos que constituyen su pasado; la mayoría de ellos no realiza acciones con otros y, lo que hacen, niega lo que supuestamente son. Si la identidad narrativa se constituye, como dice Ricoeur, a partir del relato de las acciones llevadas a cabo en el tiempo, la falta de conocimiento de lo que hacen los personajes es equivalente a la pérdida o a la disolución de su identidad.

En consecuencia, la subjetividad de los personajes de *El tornavoz* no se constituye a partir de las acciones realizadas a lo largo del tiempo. Sin embargo, esto no evita su identificación por parte del lector. De hecho, es el receptor quien, a partir de la refiguración de la obra (*mimesis* III), reconstruye la identidad de estos seres de ficción que, en principio, sólo aparece sugerida en el texto.

La identidad de los personajes principales, los Paniagua –de acuerdo a nuestras observaciones–, se configura a partir de elementos inasibles y etéreos como la luz, el sonido, el aire, el aroma; es decir, su subjetividad remite a un mundo de sensaciones auditivas, olfativas y visuales que, a su vez, se enmarcan en lo insólito o en lo mágico, pero no como una manifestación de irrealidad sino de revelación de su ser. A través de las percepciones y de las manifestaciones de carácter sobrenatural –voces que bajan del aire, esculturas y ángeles de iglesia que se animan, presencias intangibles que piden un tornavoz– los personajes inician la búsqueda de su sí mismo como otro.

De este modo, lo mágico en la novela funciona como un mecanismo para la construcción de lo que Paul Ricoeur llama identidad *ipse*, la cual no se puede pensar más que en términos de la alteridad. En lo insólito, en lo sorprendente, se revela el nuevo modo de ser de los personajes centrales. De ahí la dificultad y complejidad que enfrenta el lector –debido al extrañamiento que él también experimenta– para identificar lo que realmente son.

En función de los elementos insólitos y de ciertos acontecimientos que impactan la vida de los personajes se produce un cambio, por el que estos últimos intentan dejar de ser igual a sí mismos –seres de ficción sin identidad, sin relación con el mundo, sin ubicación y, por ello, en permanente agonía, todo ello, constitutivo de su identidad *idem*– para producirse en la ipseidad, ya que permanecer igual a sí mismo es como estar muerto.

Así, los personajes gardeanos no tienen una identidad unívoca y permanente. Cándido Paniagua, el personaje en torno al cual se desarrolla la historia, y quien en apariencia es un hombre dejado de sí mismo, derrotado y sin ningún sentido que dar a su existencia, se le revela al lector –de acuerdo con nuestros hallazgos– con una nueva identidad. Sus nuevos rasgos, entre ellos, su pureza, su condición aérea, incorpórea e

intemporal, así como el despliegue semántico de su nombre, nos permite establecer que el mayor de los Paniagua es, en realidad, un espíritu angélico. Otros personajes, como el de Felipe Paniagua, pierden su identidad sólo para adquirir la personalidad de otro, mientras que Isidro Paniagua y Jeremías Paniagua, si bien no se transforman a grados tales que pierdan su corporeidad y, con ello, la mediación con el mundo, en términos de Ricoeur, sí sufren una modificación a través de los sentidos, de la toma de conciencia y del reconocimiento del otro, en este caso, de Cándido Paniagua, personaje en torno al cual gira la posibilidad de recuperar su identidad *ipse*.

Sin embargo, la experiencia de vivir en la ipseidad es vetada a los habitantes de Placeres. Aunque hay interpretaciones que consideran que el final abierto de la novela es “esperanzador” porque Jeremías Paniagua escucha la voz de Cándido, considero que no existen elementos en la obra para dicho optimismo; por el contrario, las señales textuales indican que aún y cuando Jeremías ha escuchado la voz del tío abuelo nunca podrá “construir” el tornavoz, en el sentido metafórico descrito, porque su muerte física se avecina. De tal manera que la identidad *idem* de los personajes, la cual está dada en términos generales por su desdicha a causa de haber olvidado quiénes son, se impone a la identidad *ipse*. Con ello, se introduce el tiempo de la eternidad porque vendrán otros Paniagua, nuevos Isidros y otros Jeremías, quienes volverán una y otra vez a hacer el intento de constituir ese tornavoz que, todo parece indicar, jamás podrán configurar.

La identidad de otros entes de ficción se niega desde sus propios oficios o profesiones –pintor de casas, enfermera, jardinero, sacerdote, placero– ya que dichas ocupaciones sólo forman parte de una designación sin ningún sustento en acciones que las representen. Es decir, el jardinero no se dedica a podar jardines, como tampoco el pintor barniza las paredes de las escasas viviendas de Placeres. Lo anterior y el hecho de que se dejen pistas textuales en torno a lo que sí son, devela sus genuinas identidades.

Así, por ejemplo, establecimos que Marta Licono no es una enfermera en realidad sino que su verdadera identidad es la de la muerte; el jardinero es más bien un fantasma y el sacerdote es un personaje del mundo de los muertos y la guía de Cándido en su camino del más allá.

Por último, y como ya lo sugerimos en líneas anteriores, el nombre y el apellido de los personajes se constituye, en muchos de los casos, en una de las pocas posibilidades no sólo de identificación sino de aproximación a su verdadero modo de ser porque en la forma de denominarlos hay un mundo de significación que, al ser comparado con las nuevas características de estos entes de ficción desplegadas por el lector, permite ratificarlos o constatarlos de tal o cual manera.

Como se ha visto, la narrativa de Jesús Gardea ciertamente implica una gran complejidad, pero no por ello es inasequible, como sugirieron algunos de sus críticos. Hasta hoy, esta prosa permanece incomprendida y, sin lugar a dudas, no ha recibido aún el lugar que merece en la literatura mexicana contemporánea y más allá de nuestras fronteras. El mundo gardeano exige, sí, la total participación del lector para crear ese segundo relato que comienza a constituirse a partir de lo que se dice y no se dice en el discurso. Por ello es que la teoría de la interpretación y, en particular, la hermenéutica de Paul Ricoeur, en tanto que su pregunta fundamental es cómo se constituye el sujeto, a lo que el filósofo responderá como identidad narrativa, fue el conducto principal para proyectar el otro posible del texto. Incluso, podríamos afirmar que *El tornavoz* y, en general, la obra gardeana, exige ser analizada bajo los modelos teóricos de la interpretación, pues de lo contrario, sería tanto como dar muerte anticipada a esas tramas que sólo acaban de tejerse en y por la cooperación del receptor.

Jesús Gardea nos deja un legado fértil por explorar, queda al lector la aventura de adentrarse en el mundo de este narrador mexicano y universal, en cuyas páginas sopla el aire, huele a seres olvidados, murmura la muerte y se escucha el sol.

Bibliografía

Obras de Jesús Gardea

Novela

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

_____. *La canción de las muertas*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

_____. *El tornavoz*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

_____. *Soñar la guerra*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

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

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

_____. *El diablo en el ojo*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

_____. *El agua de las esferas*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

_____. *La ventana hundida*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

_____. *El árbol cuando se apague*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, serie El Guardagujas, 1997.

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

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

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

Cuento

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

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

_____. *De alba sombría*. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.

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

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

_____. *Stripping Away the Sorrows from this World*. México: Aldus, 1998.

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

_____. *Reunión de Cuentos*. México: FCE, 1999.

_____. *En su reflejo la luz*. México: Aldus/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, colección La Centena, 2002.

Poesía

_____. *Canciones para una sola cuerda*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, colección La abeja en la colmena, núm. 11, 1982.

Discos

_____. *Voz del autor, texto de la grabación presentado por José Luis González*. México: UNAM/CNCA, colección Voz Viva de México, Serie Fronteras, 1991.

Obras citadas

Agustín. *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.

Aristóteles. *Retórica*. México: UNAM, 2002.

_____. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE, 2006.

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998.
- Black, Max. *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1966.
- Bradú, Fabienne. “Ecos del Páramo”. En *La ficción de la memoria*. Juan Rulfo ante la crítica. (Selección y prólogo de Federico Campbell). México: Ediciones Era/Difusión Cultural UNAM, 2003.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta Mundos*. Tomo I. México: Siglo XXI, 2007.
- Drew, Alejandrina. *Ficción y realidad en El tornavoz*. Tesis de maestría en Artes. El Paso: The University of Texas at El Paso (UTEP), 1985.
- Fovilloux, Danielle, et al. *Diccionario de la Biblia*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Gándara Samaniego, Manuel. *Delicias: apuntes para su historia*. Chihuahua: Doble Hélice Ediciones, 2004.
- Glantz, Margo. “Los nombres que matan: Jesús Gardea”. En *Literatures in transition: The many voices of the Caribbean area*. Gaithersburg: Montclair State College/Ediciones Hispamérica, 1982.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Grupo μ . *Retórica general*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Haag, H, et al. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 2004.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jakobson, Roman. “Los polos metafórico y metonímico” en *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso, 1973.
- La Biblia*. Barcelona: Herder, 2004.

Lara Lozano, Verónica Irina. *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales*. Tesis de maestría en Bellas Artes. El Paso: The University of Texas at El Paso (UTEP), 2000.

Menton, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 2003.

Minc, Rose S. "Diálogo con Jesús Gardea". En *Literatures in transition: The many voices of the caribbean area*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1982.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI, 2005.

Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós/Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.

_____. *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad/Editorial Trotta, 2001.

_____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.

_____. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.

_____. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.

_____. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2003.

_____. *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, 2006.

_____. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI, 2006.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: UNAM, 2003.

Todorov, Tzvetan. "Apéndice. Tropos y figuras" en *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.

_____. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2005.

Tornero, Angélica. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: Casa Juan Pablos/Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

Turbayne, Colin Murray. *El mito de la metáfora*. México: FCE, 1974.

Valle-Arizpe, Artemio de. *Calle vieja y calle nueva*. México: Diana, 1997.

Wheelwright, Philip. *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Hemerografía*

Albores T., Jaime Luis. “Jesús Gardea: *Juegan los comensales*”. En *Sábado, Uno más Uno*, (1,085), 18 de julio de 1998, p. 11.

Alcántar Flores, Arturo. “Los escritores en México somos una ficción”. En *Excélsior*, sección cultural, (26,361), 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.

Anhalt, Neyda G. de. “*El sol que estás mirando*”. En *Sábado, Uno más Uno*, (170), 7 de febrero de 1981, p. 10.

_____. “*El tornavoz*”. En *Sábado, Uno más Uno*, (323), 7 de enero de 1984, p. 12.

Argüelles, Juan Domingo. “Jesús Gardea y su nueva novela”. En *El Universal y La Cultura, El Universal*, (26,288), 23 de agosto de 1989, p. 5.

_____. “Jesús Gardea y su nueva novela”. En *El Universal y La Cultura. II y última, El Universal*, (26,289), 24 de agosto de 1989, p. 5.

_____. “*El diablo en el ojo*”. En *El Universal y La Cultura, El Universal*, (26,330), 5 de octubre de 1989, p. 5.

_____. “La obra de Jesús Gardea (1939-2000)”. En *El Universal*, sección cultural, (30,093), 15 de marzo de 2000, p. F2.

* La mayoría de las referencias hemerográficas citadas forman parte del expediente de Jesús Gardea del Archivo de Escritores Mexicanos del maestro Jaime Erasto Cortés, quien ha puesto al alcance de los estudiantes y demás integrantes de la comunidad académica este invaluable registro.

Campbell, Federico. "Jesús Gardea: Algunas regiones del noroeste se incorporan ya a nuestra literatura". En *Proceso*, (373), 26 de diciembre de 1983, pp. 62-63.

Cárdenas, Noé. "Bordeando la insolación". En *Dominical, La Crónica*, (162), 6 de febrero de 2000, p. 8.

Castañeda, Salvador. "Entrevista con Jesús Gardea. Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico". En *La Semana de las Bellas Artes*, (168), 18 de febrero de 1981, pp. 12-13.

Castro, José Alberto. "Fustiga el narrador Jesús Gardea, 'El ogro de las rosas', a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder". En *Proceso*, (937), 17 de octubre de 1994, pp. 70-71.

Cordero, Sergio. "Fundo espiritualmente a Delicias". Entrevista con Jesús Gardea. En *La Jornada de los Libros*, (156), 9 de enero de 1988, p. 8.

Dorantes, Dolores. "Jesús Gardea: el desierto de los placeres". En *Cultural, Crónica*, (271), 8 de marzo de 2002, p. 11.

Enrique, Álvaro. "Tercia de cuentistas". En *La Jornada Semanal*, (24), 20 de agosto de 1995, p. 13.

Espinasa, José María. "La soledad como un texto". En *Sábado, Uno más Uno*, (536), 9 de enero de 1988, p. 9.

_____. "La ventana hundida". En *La Jornada Semanal*, (194), 28 de febrero de 1993, p. 13.

Gámez, Silvia Isabel. "Afirma Jesús Gardea llegar tarde a la literatura". En *Reforma*, (1,570), 29 de marzo de 1998, p.3C.

García, Gustavo. "La escalera y la hormiga". En *Sábado, Uno más Uno*, (423), 23 de noviembre de 1985, p. 10.

Gardea, Jesús. En *La Jornada Semanal*, (15), 18 de junio de 1995, p. 3.

Giardinelli, Mempo. "La última novela de Gardea. Magia, belleza, inmensidad". En *Excélsior*, sección cultural, (23, 701), 1 de abril de 1982, p. 1.

Grajales Tejeda, Aydé. "El árbol cuando se apague". En *Lectura, El Nacional*, (35), 6 de junio de 1998, p. 8.

Güemes, César. "Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza". En *El Financiero*, (3,832), 27 de septiembre de 1995, p. 67.

_____. "Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH". En *La Jornada*, (5,073), 18 de octubre de 1998, p.25.

Hernández, Araceli. "Trato de cascar las palabras como las nueces". En *La Jornada*, (1,789), 5 de septiembre de 1989, p. 26.

Herrera, Ernesto. "Una sabia complejidad". En *El Semanario, Novedades*, (829), 8 de marzo de 1998, p.6.

_____. "Jesús Gardea: Una saga del Norte". En *El Semanario, Novedades*, (911), 3 de octubre de 1999, p. 2.

Ibargoyen, Saúl. "Jesús Gardea. Pelear por la luz". En *Excélsior*, sección final y cultural, (24, 549), 7 de agosto de 1984, p. 6.

Mendoza, Eduardo. "Jesús Gardea: 'Escribir me ayuda a vivir'". En *El Universal y La Cultura, El Universal*, (26,283), 18 de agosto de 1989, p. 5.

Molina, Javier. "En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea". En *Uno más Uno*, (1121), 24 de diciembre de 1980, p. 19.

Morales, Sonia. "Jesús Gardea: 'Mis personajes, una tropa de infelices'". En *Proceso*, (223), 9 de febrero de 1981, p.47.

Muñoz Cota, Antonio Tenorio. "Juegan los comensales". En *Lectura, El Nacional*, (39), 4 de julio de 1998, p. 8.

Orozco Castellanos, Ricardo. "Gardea: Sepultando la provincia idílica". En *Sin Embargo*, marzo-abril 1981, p.15.

Orozco, Gaspar. "Jesús Gardea: Última imagen del solitario". En *Tierra Adentro*, núm. 104, junio-julio de 2000, pp. 86-89.

Oviedo, Armando. "Jesús Gardea: *Difícil de atrapar*". En *Sábado, Uno más Uno*, (936), 9 de septiembre de 1995, pp. 12-13.

Patán, Federico. "Jesús Gardea: *La ventana hundida*". En *Sábado, Uno más Uno*, (799), 23 de enero de 1993, p.13.

_____. "Jesús Gardea: *Difícil de atrapar*". En *Sábado, Uno más Uno*, (934), 26 de agosto de 1995, p. 11.

_____. "Jesús Gardea: *El árbol cuando se apague*". En *Sábado, Uno más Uno*, (1,071), 11 de abril de 1998, pp. 10-11.

Perry Guillén, Ricardo. "Luces de sol pleno". En *La Jornada de los Libros*, (122), 16 de mayo de 1987, p. 6.

Pinto, Margarita. "Entrevista con Jesús Gardea". En *Sábado, Uno más Uno*, (170), 7 de febrero de 1981, p.22.

———. "*El tornavoz*". En *Sábado, Uno más Uno*, (308), 24 de septiembre de 1983, p. 11.

Pohlenz, Ricardo. "La depuración del instante". En *El Semanario, Novedades*, (688), 25 de junio de 1992, pp.5-6.

Quemain, Miguel Ángel. "Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia". En *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, (26), 28 de julio de 1966, pp.13-15.

Ramos, Agustín. "Jesús Gardea: Producirse a sí Mismo y Desde sí Mismo". Parte I. En *El Financiero*, (2,964), 27 de abril de 1993, p. 69.

_____. “Jesús Gardea: Producirse a sí Mismo y Desde sí Mismo”. Parte II. En *El Financiero*, (2,970), 4 de mayo de 1993, p. 67.

Reckley, Alice. “Desire’s intransitive dimension in Jesús Gardea’s *El tornavoz*”. En tell.fl.purdue.edu/.../1991/Spanish-html/Reckley,Alice.htm, consultado el 17 de octubre de 2009.

Sáenz, Jorge Luis. “Gardea y las obsesiones del lenguaje”. En *El Universal y la Cultura*, *El Universal*, (26,284), 19 de agosto de 1989, pp. 1,5.

Torres, Vicente Francisco. “*Los músicos y el fuego*, de Jesús Gardea”. En *Sábado, Uno más Uno*, (422), 16 de noviembre de 1985, p. 10.

_____. “*Sóbol*, de Jesús Gardea”. En *Sábado, Uno más Uno*, (430), 4 de enero de 1986, p. 13.

_____. “*Las luces del mundo*, de Jesús Gardea”. En *Sábado, Uno más Uno*, (479), 13 de diciembre de 1986, p. 11.

_____. “Jesús Gardea: *El diablo en el ojo*”. En *Sábado, Uno más Uno*, (609), 3 de junio de 1989, pp.11-12.

Trejo Fuentes, Ignacio. “¿Semejanzas con Rulfo? Jesús Gardea y su Mundo”. En *Excélsior*, sección cultural, (24,379), 18 de febrero de 1984, p. 5.

_____. “*Las luces del mundo*, de Jesús Gardea”. En *Sábado, Uno más Uno*, (497), 11 de abril de 1987, p. 10.

Urtaza, Federico. “Jesús Gardea: *Soñar la guerra*”. En *Sábado, Uno más Uno*, (346), 14 de junio de 1984, p. 10.

_____. “Gardea: placeres desérticos”. En *La Jornada Libros*, (63), 29 de marzo de 1986, pp. 1-2.

Valdés Medellín, Gonzalo. “A 10 años de *El tornavoz*, de Jesús Gardea/I”. En *El Nacional*, sección cultura, (23,217), 25 de septiembre de 1993, p. 15.

_____. “A 10 años de *El tornavoz*, de Jesús Gardea/II y última”. En *El Nacional*, sección cultura, (23,224), 2 de octubre de 1993, p. 15.

Vilanova, Núria. “El espacio textual de Jesús Gardea”. En *Literatura Mexicana*. UNAM-IIFL, vol. XI, núm. 2, 2000, pp 147-176.

Villamil, María Elvira. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz*”. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 2, núm.4, octubre-1996/enero 1997, pp. 58-69.

Entrevistas

Karina Avilés. Entrevista con el artista plástico Iván Gardea, realizada el 6 de junio de 2009.

Karina Avilés. Entrevista con Bertha Valles Mata, habitante fundadora de Delicias, Chihuahua, realizada el 6 de enero de 2009.