



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL MAL COMO ELEMENTO DE DESINTEGRACIÓN DEL YO
EN LA NARRATIVA DE JESÚS GARDEA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA:

KARINA AVILÉS CANO

TUTORA PRINCIPAL

ANGÉLICA TORNERO SALINAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

ADRIANA DE TERESA OCHOA

EUGENIA REVUELTAS ACEVEDO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. MAYO 2025



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.



**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL
(Graduación con trabajo escrito)**

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la Institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado:

EL MAL COMO ELEMENTO DE DESINTEGRACIÓN DEL YO EN LA NARRATIVA DE JESÚS GARDEA

que presenté para obtener el grado de ----Doctorado---- es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi programa de posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de graduación.

Atentamente

Karina Avilés Cano

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Karina', written over a horizontal line.

505003946

(Nombre, firma y Número de cuenta de la persona alumna)

Esta investigación contó con el apoyo de la beca otorgada por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT)

A mis padres, Hilario y Edith,

in memoriam,

espacios de mi ser que perdí en el transcurso de estas páginas

y volví a encontrar en el consuelo de las mismas

Para Valentina

Agradecimientos

En este largo camino de investigación, no exento de grandes infortunios del alma, varias personas me proporcionaron, de diferentes maneras, el apoyo y el impulso necesario para llegar al final. En primer lugar, me gustaría nombrar a la doctora Angélica Tornero. He sido muy afortunada y privilegiada al haber contado con su guía intelectual y su rigor académico. Sus extraordinarios conocimientos me alentaron a la reflexión, a la duda, a la reescritura; sus comentarios críticos y sus agudas sugerencias enriquecieron el contenido de este trabajo y evitaron desaciertos. Las palabras no alcanzan a expresar, como yo quisiera, la enorme gratitud que debo a mi mentora. De igual manera, me gustaría reconocer las sabias observaciones de las doctoras Adriana de Teresa y Eugenia Revueltas.

Es muy importante, para mí, manifestar mi agradecimiento a Iván Gardea por haberme confiado información invaluable del mundo de su padre. En cuantiosas horas de conversaciones a lo largo del tiempo, el artista gráfico me compartió recuerdos, palabras del escritor, vivencias a su lado, títulos de libros, obsesiones y conceptos trascendentes en la vida de Jesús Gardea –la lista podría continuar– que constituyen un verdadero tesoro biográfico e intelectual para comprender mejor la obra del gran autor mexicano. El compromiso y la emoción de Iván al hablar de su padre es conmovedora.

Agradezco, también, a cinco grandes mujeres: a mi hija Valentina, por su encantadora paciencia; a mi hermana Edith, compañera solidaria de duras batallas, a Eugenia, Rocío y Anikó, amigas fraternas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
De la vida, el escritorio y los amigos del cielo: el mundo de Jesús Gardea	11
CAPÍTULO I	21
La crisis de la subjetividad	21
I. De la constitución a la disolución del sujeto	21
I.1. Cogito ergo sum. El nacimiento del sujeto moderno	23
I.2. El yo, una ficción, un invento de la gramática: Nietzsche	25
I.3. El hombre ha muerto: Foucault	30
I.4. Derrida y la ausencia del quién en la escritura	35
I.5. La defunción del autor en la mirada de Kristeva y Barthes	41
I.6. La pérdida del yo en la ficción posmoderna	50
CAPÍTULO II	61
La configuración y desintegración de las voces narrativas	61
II. Análisis de la estructura textual	61
II.1. El sol que estás mirando	64
II.1.1. David Gálvez: el yo de la infancia	66
II.1.2. Las presencias de la memoria	72
II.2. El tornavoz	81
II.2.1. Fragmentación, indeterminación y misterio: Cándido del cielo y de la tierra	84
II.2.2. La superposición de mundos incompatibles: vida y muerte	94
II.2.3. Jeremías Paniagua y las voces sin tiempo, sin cuerpo: las voces del aire	103
II.3. El diablo en el ojo	108
II.3.1. El innominable	109
II.3.2. La diseminación del yo: la diseminación del diablo	115
II.4. El agua de las esferas	127
II.4.1. Entre extraños mundos, misteriosos seres y rizomas narrativos	129
II.4.2. Un texto de símbolos y claves cifradas: el 7, el caballito de mar, el diluvio	139
CAPÍTULO III	148
La metafórica del mal	148
III. Hacia la ruta hermenéutica	148
III.1. La metáfora como figura de creación	150
III.1.1. Metáfora y revelación en la teoría de Paul Ricoeur	154
III.1.2. La metáfora en la obra de Jesús Gardea	159
III.2. Gracia, santidad y pecado en la escritura gardeana	164
III.2.1. Apuntes sobre el mal en la tradición judeocristiana	169
III.3. La metafórica del mal en las novelas de Gardea	174
III.3.1. Las metáforas del fuego	174

III.3.2. Las metáforas del diablo	190
III.3.3. Las metáforas de otros demonios	204
III.3.4. Las metáforas de Dios	208
III.3.5. Las metáforas del cielo, el purgatorio y el infierno	216
CAPÍTULO IV	229
La identidad herida	229
IV. Perder la trama de la vida	229
IV.1. La identidad narrativa y el desgarró de lo inenarrable en Paul Ricoeur	231
IV.1.1. La herida del fracaso de la narración en los personajes gardeanos	240
IV.2. Tillich y Ricoeur: la alienación de la inocencia originaria, una fisura en el ser	246
IV.2.1. Los niños de Placeres y la herida de la inocencia perdida	250
IV.3. La desintegración del yo y del mundo en el pensamiento de Paul Tillich	256
IV.3.1. La herida de Placeres	260
CONCLUSIONES	294
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	304
BIBLIOGRAFÍA	320

Introducción

Desde una mirada contemplativa del mundo y un retiro hacia las profundidades del alma, Jesús Gardea (Delicias, Chihuahua, 1939 – Distrito Federal, 2000) creó uno de los universos ficcionales más desolados y enigmáticos de la geografía literaria mexicana. Para ello, desbastó la palabra y llevó la escritura al umbral del silencio. Una escritura dislocada, de excepcional belleza y edificada, paradójicamente, a partir de su propia desintegración.

Ya en la fase temprana de su trayectoria como escritor —aunque solo lo haría público poco antes de su muerte— Gardea creía que el siglo XX había herido con desmesura el día a día de los hombres. Así, el ser humano había perdido la “pista de la vida”.¹ La búsqueda de su literatura consistiría, entonces, en hallar el camino extraviado. El medio para alcanzar tal propósito fue el de disolver la narración. El escritor lo explicaría de la siguiente manera: “[...] hay que hacer violencia (al lenguaje) para volver a encontrar el camino. Si utilizo una prosa de corte regular, posiblemente no encuentre ese camino, y del otro modo es posible que lo encuentre. Yo no entiendo qué se puede lograr sin ejercer esa violencia. Ahora, no lo consideren calculado, no es que lo haga así porque así conviene, sino porque hay algo que me indica que así debe ser”.²

Para el creador mexicano, cierta literatura contemporánea corría por ríos cuyos cauces estaban secos, como se lo comentó a su hijo Iván en varias ocasiones.³ “La vida cambió de

¹ Daniela Tarazona y Joan M. Puig. “Decir el mundo. Entrevista con Jesús Gardea”. En *Cuaderno de Salmón*, año II, núm. 5, 2007, p. 102. Gardea ofreció la citada entrevista en febrero de 1998, dos años antes de su fallecimiento, aunque fue publicada *post mortem* en la mencionada revista en el verano de 2007.

² *Ibid.*, pp. 104-105.

³ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 6 de junio de 2009. En nuestra última conversación efectuada el 25 de julio de 2024, el hijo del escritor expresó que aunque su padre no precisó qué había herido tanto la vida, él considera que hacía referencia a la modernidad porque fue muy crítico de sus expresiones; en particular, del progreso tecnológico de los medios de comunicación.

curso y el novelista no se ha dado cuenta de ello...Entonces, mi papá me decía: hay que tener el oído muy fino y estar muy atento para ver por dónde se fue la vida”.⁴

De esta manera, la literatura gardeana renuncia a la representación mimética de la realidad y postula la creación de otros mundos posibles que, como es de esperarse, no responden a la necesidad de contar una historia, de construir personajes con perfiles psicológicos o de configurar tramas cronológicas, al estilo del modelo tradicional o realista. Por el contrario, la desintegración sobre la que se cimienta el mundo gardeano implica la subversión del código lingüístico; el trastrocamiento de la sintaxis, la abundancia de figuras retóricas que ponen en crisis la inteligibilidad de la narración, la reducción de las acciones y del enunciado, las negaciones sin resolución en una síntesis, y, desde luego, la fragmentación espaciotemporal, además de otras estrategias vinculadas a la posmodernidad literaria, como la indeterminación del contenido narrativo, de relevancia central en la poética gardeana.

Todo ello conduce al eclipse del sentido, al resquebrajamiento de la unidad y la erosión de la identidad, no solo de la trama sino del quién que habla. Dicho de otro modo, el yo también se va desintegrando, pues, como lo ha demostrado el filósofo Paul Ricoeur, la descomposición de la forma narrativa es paralela a la pérdida de identidad del personaje.⁵

Las fábulas de la desintegración, señalan los críticos, constituyen una expresión del sujeto roto, paradójico y falto de sentido, en el contexto de la modernidad y, también, de lo que algunos denominan posmodernidad. Michel Foucault, como Ihab Hassan, detectó en la obra de Sade el inicio de tal desintegración porque en los textos del marqués se observa ya la desaparición del sujeto y la idea del lenguaje en contra de sí mismo.⁶ Pero no fue sino hasta

⁴ *Idem.*

⁵ Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*, p. 223.

⁶ En tal sentido, el filósofo francés afirma: “Es evidente que Sade ha sido el primero en articular, a finales del siglo XVIII, el habla de la transgresión [...]. Es decir, la obra de Sade tiene la pretensión, tuvo la pretensión, de ser la borradora de toda la filosofía, de toda la literatura, de todo lenguaje que ha podido serle anterior, y la

las últimas décadas del siglo XIX cuando, de acuerdo con Julia Kristeva, operó una ruptura no solo literaria sino también social, política y filosófica.⁷ En el campo que nos ocupa, dicha ruptura –en correspondencia con la crisis del sujeto burgués del capitalismo industrializado– implicaba una nueva lógica mediante la cual el quebranto del lenguaje, la negatividad, el dialogo intertextual y la productividad textual, caracterizada por las nociones de indecibilidad y la imposibilidad de verificación, destruyen la identidad de la escritura. Los textos de Mallarmé, el conde de Lautréamont y Bertrand Roussel proponen lo anterior, a decir de Kristeva.⁸

En un frontal cuestionamiento del sistema de valores burgués –razón, orden, utilitarismo– las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX ofrecen un poderoso testimonio de esta desintegración a través de expresiones artísticas en las que el sujeto pierde su forma y se fragmenta. Otros ejemplos son los textos de Franz Kafka, James Joyce, Robert Musil y Samuel Beckett, donde el absurdo existencial, la ininteligibilidad, la dispersión del sujeto y el silencio llevado a sus extremos problematizan o anulan la narración y evidencian la subversión contra los códigos establecidos. De igual modo, las novelas de la segunda mitad del siglo XX, desde la *nouveau roman* –cuya figura emblemática, Alain Robbe-Grillet, pensaba que “contar se ha vuelto propiamente imposible”⁹– hasta la llamada literatura posmoderna, caracterizada por la pérdida del yo y la indeterminación, muestran la misma tendencia, aun con sus singulares formulaciones.

borradura de toda esa literatura en la transgresión de un habla que profanaría la página vuelta así a tornarse blanca”. Michel Foucault. *De Lenguaje y Literatura*, p. 70. En tanto, Hassan sostiene que los escritos sadianos “[...] casi son independientes del tiempo, lugar y sujeto [...]. Sade [...] es el primero que se lanza a imaginar libremente la historia para invertir el deseo del arte y situar al lenguaje en contra de sí mismo...”. Ihab Hassan *apud* Steven Connor. *Cultura posmoderna*, p. 85.

⁷ Julia Kristeva. *Semiótica 1*, p. 199.

⁸ Cfr. Julia Kristeva. *El texto de la novela*.

⁹ Alain Robbe-Grillet. *Por una nueva novela*, p. 63.

En México, alrededor del 25 por ciento de las novelas publicadas entre 1967 y 1982 se caracterizaron por mostrar una identidad inestable, según el estudio de John Brushwood sobre la novela mexicana contemporánea.¹⁰ Entre las obras con este rasgo mencionadas por el crítico se encuentran *Morirás Lejos* (1967), de José Emilio Pacheco; *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes, *El hipogeo secreto* (1968), de Salvador Elizondo; *El tañido de una flauta* (1972), de Sergio Pitol; *Anónimo* (1979), de Ignacio Solares, *Los años falsos* (1982), de Josefina Vicens y aunque es anterior al periodo estudiado, no podría dejar de señalarse a *Farabeuf* (1965), de Salvador Elizondo, una de las grandes novelas de la desintegración y, en consecuencia, de la pérdida de identidad narrativa.

En el ámbito hispanoamericano, la literatura tendiente a la desintegración de la narración se vincula con las obras de los vanguardistas Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Vicente Huidobro, Pablo Palacio, Felisberto Hernández, y posteriormente, con los textos de Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Severo Sarduy y los ya señalados Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco, así como Jesús Gardea, entre otros.

En este escenario, la presente investigación se interroga sobre las estrategias literarias que dificultan cada vez más la comprensión y la configuración de las voces narrativas,¹¹ a partir de las novelas tempranas, *El sol que estás mirando* (1981) y *El tornavoz* (1983) hasta las novelas de madurez, *El diablo en el ojo* (1989) y *El agua de las esferas* (1992) del escritor

¹⁰ John S. Brushwood. *La novela mexicana (1967-1982)*, p. 106.

¹¹ La voz narrativa es indisociable del concepto yo. Siguiendo los estudios narratológicos de Luz Aurora Pimentel, la categoría de la voz se utiliza para estudiar al “yo que narra”, sujeto del acto de enunciación, y al “yo narrado”, objeto del acto narrativo, p. 109. En este sentido entendemos el concepto yo en nuestra investigación. Un yo que se expresa con una voz y se relaciona con la subjetividad, pero del narrador y del personaje y no de un sujeto empírico. “Ya sea como narrador o como personaje, el ‘yo’ se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una ‘personalidad’ y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo nos proporciona.” Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, pp. 139-140.

Jesús Gardea. Partimos del supuesto inicial de que en las novelas del mexicano se verifica, como estrategia general, la desintegración de las voces narrativas, correlativa a la pérdida de la identidad de los personajes y de la trama. Dicha desintegración forma parte de un proceso progresivo, conforme fueron publicados los textos del autor.

Durante el desarrollo de nuestro estudio nos enfrentamos con un doble desafío al detectar que la desintegración se relacionaba con el problema del mal, el cual si bien no aparecía en las primeras novelas, sí se manifestaba en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*. Es decir, en *El sol que estás mirando*, donde la voz aún conserva su solidez y en *El tornavoz*, donde la voz comienza a desintegrarse, el mal no se hace visible. No obstante, en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, en las cuales la voz se desintegra hasta hacer casi incomprensible el sentido, paradójicamente se manifiesta el asunto del mal, en términos metafóricos. De ello se deriva otra de nuestras hipótesis centrales: a mayor desintegración de la voz, mayor evidencia de la iniquidad.

Con relación a las hipótesis particulares, proponemos que un conjunto de metáforas despliega una nueva referencia en torno a ciertos males morales –rencor, venganza, ira, soberbia, codicia– pero van más allá de éstos. Por ejemplo, el diablo funciona como metáfora del poder.

En esta narrativa, el mal dialoga intertextualmente con el discurso judeocristiano, pero solo para deconstruirlo y configurarlo en otros términos. ¿Cómo podría comprender un lector conceptos tales como el de infierno, purgatorio o el de Dios, en un universo narrativo en donde nada ni nadie –ni siquiera Dios– puede salvar a sus integrantes? A ello ofrecimos algunas directrices.

Los habitantes de este mundo denominado Placeres están marcados por un destino trágico. No solo los malos sino también los buenos están condenados para siempre. Su vida

consiste en un “estar ahí”, sin más, sin tener ningún sentido que dar a su existencia. Son seres solos, tristes, sin historia, olvidados de sí mismos y asfixiados por la inclemencia de una atmósfera desértica, con un sol apabullante. De este modo, los personajes no pueden construir la historia de su vida a través de una narración porque solo viven el *Instante*, desprovisto de un pasado y un futuro que les permita hacer una relación con su presente. En ese plano, otra de nuestras hipótesis particulares consiste en que la identidad de los personajes evidencia una herida ontológica por la imposibilidad de narrar y narrarse, así como por su condición mundana, alienada de su inocencia originaria.

Varios supuestos complementan los anteriores. El yo de los personajes y su mundo no solo se desintegran estructural sino existencialmente. Esto ocurre a través de una abrumadora soledad y de un tiempo circular que hemos denominado tiempo del mal –aquí, el mal comprendido en un sentido ontológico– porque la repetición sin fin de días monótonos, siempre iguales, afectados por el *taedium vitae* va consumiendo, lentamente, el yo y el mundo de estos seres de ficción.

Por lo antes expuesto, los objetivos generales de este estudio consisten en conocer las estrategias literarias que dificultan la comprensión y la configuración de las voces narrativas y realizar una hermenéutica de la metafórica del mal en las novelas antes referidas para contribuir al conocimiento de dichos aspectos aún no explorados en la obra del autor. De ningún modo planteamos una interpretación categórica sino una lectura posible cuya legitimación procede de la orientación marcada por los propios textos.

Para realizar esta investigación, nos apoyamos, sobre todo, en la teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel, así como en la hermenéutica del filósofo Paul Ricoeur y en algunos planteamientos de la teología sistemática del filósofo y teólogo Paul Tillich.

Con relación a la narratología de Luz Aurora Pimentel, retomamos, desde una perspectiva modal, conceptos prioritarios para esta investigación como el de la voz narrativa, además de aquellas nociones vinculadas con dicha categoría gramatical, entre ellas, tipos de narradores, perspectivas, focalizaciones, formas de presentación del discurso, figuras retóricas utilizadas por las voces, estructuras espaciotemporales, etcétera.

En cuanto a la hermenéutica, recuperamos la teoría de la referencia metafórica y la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur. Ambas constituyen distintos momentos – aunque siempre en una interacción– de su propuesta de interpretación. La hermenéutica ricoeuriana parte de la condición ontológica de un ser arrojado en el mundo. Lo anterior implica que por el simple hecho de estar en el mundo, tenemos algo que decir. Esto es fundamental para nuestro planteamiento porque aun cuando las narraciones de Gardea fracturan el sentido, siempre habrá esta condición de llevar al lenguaje una experiencia que pide ser dicha,¹² como lo plantea Ricoeur.

Las novelas del escritor mexicano se configuran mediante símbolos y una serie de figuras literarias, entre las cuales, la metáfora ocupa el lugar protagónico. Dichas metáforas son metáforas vivas, en el sentido ricoeuriano, es decir, son figuras de innovación, con un poder heurístico. Por esa razón, las metáforas del escritor mexicano exigen la apertura de una segunda referencia, la cual relaciona al lenguaje con el mundo. En esa directriz, el discurso metafórico de las novelas tardías, como lo anotamos antes, revela el problema del mal, por lo cual era indispensable explorar cómo se comprende dicho asunto en los relatos mencionados.

¹² Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, pp. 34-35.

La teoría de la identidad narrativa favorece la construcción del sentido porque la trama da coherencia a los elementos discordantes. Entonces, ¿por qué utilizar una teoría cuya dirección es aparentemente opuesta a la de las tramas gardeanas que impugnan el paradigma del sentido? Porque es precisamente en estos casos desconcertantes de la pérdida de la identidad, como lo es la novela gardeana, donde se demuestra que la disolución del sentido no significa que no hay nada que decir. Cualquier trama –aún la más deshilvanada– tiene una intencionalidad porque busca comunicar algo a alguien y, por lo mismo, hay un lector encargado de refigurar el texto o, como dice Ricoeur, de hacer lo “que el autor se ha ingeniado en deshacer”.¹³ Al respecto, adelantamos aquí uno de nuestros principales hallazgos: los textos de Gardea tienen una intencionalidad ética y mística. Ninguna de ellas puede entenderse por separado; por el contrario, ambas se interrelacionan porque, por un lado, la intencionalidad ética se muestra en el problema del mal, en el marco de una aspiración a una bondad más originaria y, por el otro, la intencionalidad mística se expresa a través de un lenguaje que atenta progresivamente contra la narración para conducir hacia una experiencia donde ya no se necesita de la palabra –como la contemplación y el silencio evidenciados por estos textos, los cuales son, además, componentes fundamentales del misticismo– que permita contactar con otras dimensiones de la realidad.

También retomamos algunas reflexiones del filósofo Paul Tillich, particularmente, con relación al desgarramiento ocasionado por la separación de nuestro ser esencial o inocencia originaria, así como por la desintegración de la estructura fundamental del ser, constituida por la correlación yo-mundo. Las tesis de Tillich nos ofrecieron una visión enriquecedora y también complementaria de la teoría de interpretación del filósofo francés. Para nuestro

¹³ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, p. 412.

estudio, es de interés mencionar que Tillich, cuya obra influyó en el pensamiento de Ricoeur –incluso este último ocupó la cátedra del teólogo en la Divinity School en Chicago– fue uno de los autores de mayor trascendencia para Jesús Gardea.

El presente estudio se divide en cuatro capítulos. En el primero, realizamos un breve panorama contextual sobre la muerte del sujeto en la filosofía y su impacto en el campo de la literatura, en el marco de la modernidad y de la llamada posmodernidad. La disolución del sujeto guarda una evidente relación con el tema de nuestra investigación, la desintegración de la voces narrativas, al poner en un serio cuestionamiento al quién que habla. También realizamos una revisión de las características de las ficciones posmodernas porque en los textos de Gardea se advierten varias de las estrategias utilizadas en la literatura posmoderna.

En el segundo capítulo, elaboramos un análisis de las estructuras formales de las cuatro novelas mediante una aproximación narratológica, cuyo acento recae en el estudio inmanente del texto. Esto, con el objetivo de identificar las estrategias literarias que coadyuvan a la desintegración narrativa. La hermenéutica propuesta por Ricoeur contempla la explicación estructural del texto como una llamada a la objetividad. Siguiendo este modo de proceder, dicho análisis constituye la base de los capítulos subsecuentes, dedicados propiamente a la tarea de interpretación: la metafórica del mal, en el tercer capítulo; y la desintegración, pero ahora ya no desde la perspectiva estructural, sino desde la perspectiva de la desintegración existencial o la identidad herida de los personajes, en el cuarto capítulo. Con ello, cerramos el círculo hermenéutico consistente en partir de la estructuración de la obra, lo que constituye su dinámica interna, a la capacidad de la misma para proyectarse al exterior y abrir un mundo posible, mediante la refiguración de un lector.

La pretensión de examinar primero las estructuras textuales no solo respondió a lo antes expuesto sino a que el tema de la presente investigación es la desintegración de las

voces narrativas. Por ello, en términos metodológicos consideramos indispensable, analizar, en un primer momento, cómo se genera dicha desintegración, a partir de la inmanencia de los referidos relatos. Si planteáramos la cuestión del mal desde el inicio de la investigación, el análisis tendría que basarse en el estudio exclusivo de las últimas dos novelas, cuando el propósito principal, como ya lo expresamos antes, es estudiar la evolución de la desintegración de las voces narrativas en las cuatro novelas. Esta es otra de las razones que justifican nuestro proceder metodológico.

Antes de incluir una breve nota sobre la biografía del autor en el ánimo de ofrecer mayores elementos para la comprensión de su obra, solo queremos mencionar que esta investigación tiene una relevancia especial porque, hasta donde sabemos, es la primera tesis académica dedicada al estudio de la desintegración de las voces narrativas y del mal en la novelística de Gardea.

En términos generales, la crítica se ha enfocado a estudiar el espacio ficcional. Con frecuencia, tales análisis se han elaborado desde la perspectiva de la frontera y el desierto del norte de México, región donde se localiza el lugar de nacimiento del escritor. Los relatos de Gardea se han abordado también desde el enfoque del barroco, de la imagen, la luminosidad, el erotismo, el tiempo mítico y el impresionismo, entre otros.

En cuanto a las obras aquí exploradas, la crítica es muy escasa, con excepción de *El tornavoz*, la novela de Gardea con mayor recepción en el mundo de la academia y del periodismo cultural. Dicha obra se ha estudiado, principalmente, a partir de los tópicos de la soledad, la muerte y el más allá; además de la imagen, el espacio, el tiempo y la identidad.¹⁴

¹⁴ Entre estos estudios se encuentran el notable artículo "Identidad, tiempo y espacio en *El tornavoz* de Jesús Gardea" y el capítulo Personajes en *El tornavoz* de Jesús Gardea, contenido en el libro *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, escritos por la investigadora Angélica Tornero. Además del artículo "Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz*", de María Elvira Villamil; la tesis de maestría *Ficción y*

En lo que respecta a *El sol que estás mirando* y *El diablo en el ojo* son pocas las investigaciones sobre tales textos.¹⁵ Al parecer, sería la primera vez, en este trabajo, que la novela *El agua de las esferas* sea motivo de un estudio académico. Aunque en los últimos años ha aumentado el interés de los críticos por los textos del escritor mexicano, aún son insuficientes las aproximaciones a una obra con la profundidad, el misterio y la complejidad como la de Jesús Gardea.

No quisiera finalizar estas líneas sin mencionar que esta investigación nace de lo que desde la mirada de George Steiner debe surgir toda crítica literaria: del amor. Amor por una palabra que a primera vista me cautivó por su infinita tristeza y, después, por la forma tan poética y desgarrada de hablar de los problemas más profundos del hombre. Espero ofrecer nuevos horizontes con esta propuesta de lectura que busca celebrar, mediante la explicación y la comprensión, una escritura que sigue diciendo mundos, pese a su desmantelamiento. Ya lo recordaba Ihab Hassan con relación al mito de Orfeo. La cabeza del poeta, fundida con su lira, continuó cantando aún después de su desmembramiento.¹⁶

De la vida, el escritorio y los amigos del cielo: el mundo de Jesús Gardea

Jesús Gardea Rocha nació en la madrugada del 2 de julio de 1939, en el poblado de Delicias, Chihuahua. Su llegada al mundo no fue nada fácil. Casi muere durante el parto de doña Francisca, como ocurre con el dificultoso nacimiento de Jeremías Paniagua en su novela *El*

realidad en El tornavoz de Jesús Gardea, de Alejandrina Drew; la tesis de maestría *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: El tornavoz y Juegan los comensales*, de Verónica Irina Lara Lozano y la tesis de maestría de quien esto escribe *Hermenéutica de la muerte en El tornavoz de Jesús Gardea*.

¹⁵ Véase la tesis doctoral *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea* de Daniel Arturo Samperio Jiménez y el artículo del mismo autor, "Ambigüedad de la imagen: la dimensión pulsional en *El diablo en el ojo* de Jesús Gardea", así como la tesis de doctorado *Frontera y violencia: contranarrativa del espacio de frontera en la obra de Jesús Gardea* de Rogelio Guadalupe Guerrero Hernández.

¹⁶ Véase Ihab Hassan. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*.

tornavoz. El pequeño traía “el cordón umbilical en la garganta, asfixiándolo”¹⁷ y, posteriormente, batalló con problemas de salud, cuenta Iván Gardea, artista gráfico e hijo menor del escritor. Por esa causa, “mi abuela Kika lo encomienda al Sagrado Corazón de Jesús y le promete su nombre: Jesús”.¹⁸

El niño creció en aquel pueblo acosado por el sol del desierto del norte de México, en cuyo horizonte no había más que lagartijas, mezquites y las aromáticas gobernadoras, arbustos que crecen en las soledades de los páramos. Apenas seis años antes, en 1933, se había concretado la fundación de Delicias, como parte del proyecto de irrigación del Río Conchos.¹⁹ El primer paso en tal sentido consistió en llevar agua hacia esas tierras, para lo cual se creó el distrito de riego 05²⁰ y, el segundo, no menos desafiante, fue el de poblar el vacío de aquella región yerma. Provenientes de ejidos y ranchos aledaños y también de Estados Unidos, pues a aquella peregrinación se sumaron nacionales que regresaron al país a consecuencia de la depresión mundial de 1929, “este grupo de personas, que quizás no llegaban a 300, fueron los primeros colonos a quienes se adjudicaron tierras en la primera unidad”.²¹ Más tarde, se sumarían habitantes de otras regiones del estado y del país, aunque principalmente llegaron ahí procedentes de la zona lagunera.²²

Entre los fundadores de Delicias, se encontraban Vicente Gardea y Francisca Rocha, los padres del escritor. Graciela y Jesús Gardea –la primera, dos años mayor que su hermano–

¹⁷ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 25 de julio de 2024.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Luis Aboites. *Breve historia de Chihuahua*, p. 195.

²⁰ Véase Manuel Gándara Samaniego. *Delicias: apuntes para su historia*.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

²² Este aspecto biográfico cobra una singular relevancia en el mundo ficcional de Gardea, donde varios de los personajes –los Paniagua, Leandro Santacruz, Leónidas Góngora, Colombino Varandas, entre otros,– vienen de fuera de Placeres, aunque en los textos no se dice su lugar de procedencia.

serían de los primeros niños en nacer en Delicias, así como el personaje de Aureliano Buendía, quien fue el primer ser humano nacido en el mítico Macondo de García Márquez.

Con el tiempo, el matrimonio Gardea abrió una ferretería en el centro del pueblo —de ello, el autor da cuenta en su novela *El sol que estás mirando*, la de mayores elementos autobiográficos—. Cuando era niño, recordaría años después el escritor, a su ferretería “iban muchos colonos, gente muy desarrapada”²³ que contaban ricas historias a sus padres. “Lo que yo he hecho es una serie de préstamos de esa gente, de los vivos y también de los muertos”,²⁴ decía.

La experiencia con relación a la muerte llegaría muy temprano. Este acontecimiento no solo impactó la vida sino el proyecto literario del narrador, donde la muerte siempre se manifiesta con distintos rostros y, con frecuencia, se hace presente al cierre de los relatos. Al escritor y ex guerrillero, Salvador Castañeda, Gardea le confió: “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”.²⁵

Las vivencias de niño y su intensa relación con el vacío de aquella tierra —en un sentido más bien de hostilidad, pues el escritor pensaba que “la misma soledad es un trasunto de la violencia que el medio ambiente está ejerciendo para una persona”²⁶— serán determinantes en la configuración de Placeres, recreación ficcional de Delicias. Otros

²³ Jorge Luis Saenz. “Gardea y las obsesiones del lenguaje”. En *El Universal y La Cultura, El Universal*, (26,284), 19 de agosto de 1989, p. 5.

²⁴ *Idem*.

²⁵ Salvador Castañeda. “Entrevista con Jesús Gardea. Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico”. En *La Semana de Bellas Artes*, (168), 18 de febrero de 1981, p. 13.

²⁶ Javier Molina. “En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea”. En *Unomásuno*, (1,121), 24 de diciembre de 1980, p. 19.

elementos importantísimos en su atmósfera creativa fueron la contemplación, el silencio y la soledad.

Jesús Gardea fue un solitario, tanto en su vida personal como intelectual. Aunque Vicente Francisco Torres integró a Gardea en la llamada generación de los “Narradores del Desierto” –expresión acuñada por dicho académico en *Esta narrativa mexicana* publicada en 1991– coincidimos con el investigador Miguel G. Rodríguez Lozano, quien ha observado que un autor “de la calidad literaria de Gardea no se le puede etiquetar, y tampoco reducir su obra a una línea estable, temática o formal”.²⁷ Dicha etiqueta se utilizó para agrupar a ciertos autores del norte del país –Gardea, Daniel Sada, Gerardo Cornejo y Ricardo Elizondo– en cuya obra aparece el desierto como parte de su mundo ficcional. Sin embargo, el propio Gardea rechazó tal clasificación. “A la literatura, por último, llegué solo y sigo solo en ella. También, como el buen Dios me da a entender”,²⁸ decía.

Los contemporáneos del chihuahuense fueron los escritores Salvador Elizondo (1932), Sergio Pitol (1933), Huberto Batis (1934), integrantes de la Generación de Medio Siglo, además de José Emilio Pacheco (1939), a quien también se le asoció a dicho grupo; así como narradores de otra generación muy disímbola a la anterior, tales como Gustavo Sainz (1940) y José Agustín (1944), figuras emblemáticas de la Literatura de la Onda. Algunos de ellos publicaron sus obras de mayor relevancia en los sesenta, años en los que la experimentación y la fractura de los modelos tradicionales de la narración, como lo mostraron las propuestas de estos autores, así como el estructuralismo, la *nouveau roman* y la literatura del *boom* ejercieron una influencia decisiva en distintas latitudes del mundo.

²⁷ Miguel G. Rodríguez Lozano. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, p. 94.

²⁸ Rose S. Minc. ““Diálogo con Jesús Gardea””. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: the many voices of the Caribbean Area*, p. 59.

Por esos tiempos, en 1967, Jesús Gardea instalaba su consultorio dental en Ciudad Juárez y comenzaba a publicar un cuento quincenal en *Vida Universitaria*, órgano de difusión de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Después de un periplo estudiantil y mucha soledad –pues a los quince años su madre lo envió a Querétaro para realizar la secundaria en un colegio militar, después se trasladó al entonces Distrito Federal, donde cursó parte de la preparatoria y, posteriormente se desplazó a Guadalajara para estudiar su carrera universitaria– regresó a su estado, en donde ejerció su profesión de dentista por alrededor de quince años, hasta que poco tiempo después de la entrega del Premio Xavier Villaurrutia 1980, cerrara su consultorio para dedicarse por completo a la escritura.

Paradójicamente, su carrera de Dentista en la Universidad Autónoma de Guadalajara fue axial en el despertar de su verdadera vocación. El ambiente de mediocridad, como él lo llamó, que sentía en dicha casa de estudios, lo arrojó hacia otros caminos: “Los cinco años que pasé en Guadalajara (de 1961 a 1966) fueron de una soledad infinita, rota únicamente por las lecturas en la Biblioteca del Consulado (de Estados Unidos) y por las largas caminatas que solía dar por la ciudad y los campos aledaños a ésta”.²⁹ El descubrimiento de esa biblioteca, o más bien, de los mundos habitantes en ella, constituyeron el inicio de su compromiso con la escritura. Por esa razón, los maestros de Gardea fueron los norteamericanos William Faulkner, John Dos Passos, Ernest Hemingway y la escritora Carson McCullers,³⁰ entre otros. En ello, consideraba, “hubo fortuna porque los narradores gringos son, en términos generales, buenos para contar”.³¹

²⁹ Margarita Pinto. “Entrevista con Jesús Gardea”. En *Sábado*, (170), *Unomásuno*, 7 de noviembre de 1981, p. 22.

³⁰ Vicente Francisco Torres. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, p. 100.

³¹ Sergio Cordero. “Fundo espiritualmente a Delicias. Entrevista con Jesús Gardea”. En *La Jornada de los Libros*, (156), 9 de enero de 1988, p. 8.

En el ámbito de las letras latinoamericanas, el narrador mexicano reconocía influencias de José Lezama Lima, José María Arguedas, João Guimarães Rosa, Alejo Carpentier, Martín Luis Guzmán y Agustín Yáñez.³² Sin embargo, Juan Rulfo, con quien la crítica lo comparó no sin razón –Margo Glantz asentó, por ejemplo, que el mundo gardeano “sólo tiene otro anterior en la historia de nuestra literatura, el de Rulfo [...]”.³³– también es otro de los escritores que tienen un eco importante en la obra del chihuahuense; así como el uruguayo Juan Carlos Onetti, a través de sus voces existencialmente desamparadas en el mundo de Santa María.

Para Jesús Gardea, había ciertos autores entrañables: “[...] alguien a quien acudo con regularidad es a Calderón de la Barca. Lo leo y lo vuelvo a leer. O a Góngora. [...] Me gustan por la gracia y la honestidad que tienen, que hoy se echa mucho de menos”.³⁴ Además de estos clásicos del Siglo de Oro español –cuyo barroquismo incide en las narraciones del mexicano mediante la profusión expresiva y la irregularidad lingüística sustentada, en parte, en la proliferación de hiperbatos, elipsis, metáforas– había otro autor, también barroco, Diego de Saavedra Fajardo, cuya principal obra, *Empresas políticas*, fue muy importante para el creador de Placeres,³⁵ de acuerdo con su hijo Iván.

Desde su encuentro con aquella biblioteca en Guadalajara, Jesús Gardea fue un lector voraz. Además de la literatura, la filosofía, la teología, la arquitectura novohispana barroca –plasmada en iglesias y catedrales, de las que incluso llegó a ofrecer numerosas conferencias– la pintura y, en particular, el arte colonial, ocuparon el centro de su interés. Con el tiempo y

³² Véase Javier Molina, *op. cit.*, p. 19 y Gaspar Orozco. “Jesús Gardea: última imagen del solitario”. En *Tierra Adentro*, núm. 104, junio-julio del 2000, p. 88.

³³ Margo Glantz. “Los nombres que matan: Jesús Gardea”. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: the many voices of the Caribbean Area*, p. 58.

³⁴ César Güemes. “Jesús Gardea, autor de Dificil de atrapar. ‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’”. En *El Financiero*, (3,832), 27 de septiembre de 1995, p. 67.

³⁵ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 25 de julio de 2024.

después de decepcionarse de muchos autores y disciplinas, decía que prefería “leer un libro sobre arte colonial que sobre literatura”.³⁶

En 1979, Gardea publicó su primer libro *Los viernes de Lautaro*, volumen integrado por diecinueve cuentos bajo el sello de la editorial Siglo XXI. En el mismo año, varios títulos dieron muestra de la diversidad literaria de los setenta: Vicente Leñero publicó *El evangelio según Lucas Gavilán*; Jorge Ibarguengoitia dio a conocer su novela *Dos crímenes*; Ricardo Garibay hizo lo propio con su reportaje *Acapulco*; Agustín Ramos presentó su novela *Al cielo por asalto*; Ignacio Solares anunció *Anónimo* y Luis Zapata scandalizó a las buenas conciencias de la sociedad mexicana con *El vampiro de la colonia Roma*, hoy considerado un clásico de la literatura homosexual.

Desde aquella obra inicial, ya se anunciaba la necesidad gardeana de escarbar en los problemas más profundos y universales de la condición humana: muerte, soledad, silencio, incompreensión e incomunicación entre los hombres, monotonía de la vida, extravío ontológico, desintegración del ser y, desde luego, el enigma del mal. La rigurosa disciplina del escritor y su inquebrantable búsqueda de aprehender otras dimensiones de la realidad a través de una palabra inquietantemente misteriosa y, al mismo tiempo, reveladora, se muestra en una obra integrada por veinte títulos publicados³⁷ –trece novelas, seis libros de cuentos y un poemario– y dos novelas aún inéditas, tituladas *Casa de anfibia* y *Bugambí*.

Gardea escribió toda su obra en Ciudad Juárez, metropoli cuyo continuo movimiento poblacional, desterritorialización, migración, y violencia epistémica, en el marco de la globalización neoliberal se ha descrito como posmoderna, según lo apunta Elena Félix

³⁶ César Güemes, *op. cit.*, p. 67.

³⁷ Véase la Bibliografía.

Villar.³⁸ El escritor hizo de dicha ciudad, donde residió los últimos treinta y tres años de su vida, su lugar de autoexilio. De una inquebrantable honestidad moral e intelectual, Gardea llevó en ascenso su aislamiento y silencio. El escritor vivía alejado de cualquier capilla literaria, mantenía una desmesurada resistencia hacia los medios de comunicación, pues si algo detestaba era el juego de la vanidad, de la fama y de la publicidad.³⁹ De hecho, en su casa no se escuchaba la radio, ni se veía la televisión. Gardea decía que tampoco leía los periódicos e incluso, ofrecer entrevistas para dar a conocer sus propios libros, le parecía una experiencia cuesta arriba.⁴⁰

Los únicos acompañantes en el ejercicio diario de su escritura fueron sus muertos. “Gabriel Gardea era el de la foto del revolucionario sombrero y Benito Rocha era el militar porfirista”,⁴¹ rememora su hijo Iván. Las imágenes de los dos abuelos del escritor, junto con las de los santos en sus hornacinas de la catedral de Chihuahua⁴² y el Cristo de paja que Jesús Gardea se trajo del monasterio de Ahuatepec, estaban pinchados en el tablón de corcho que el escritor tenía en la pared blanquecina de su escritorio.⁴³

Al parecer, Gardea estaba terminando su novela *El diablo en el ojo* cuando se recluyó en el monasterio benedictino de Ahuatepec, Morelos. Era el año de 1987. El autor había decidido pasar un tiempo en aquella comunidad claustral para encontrar el silencio y la

³⁸ Elena Félix Villar. “Jesús Gardea: El tiempo mítico como bisagra entre mundos”. En Daniel Samperio y Roberto Bernal (coords.). *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea*, p. 92.

³⁹ Arturo Alcantar Flores. “Los Escritores en México Somos una Ficción”. En *Excelsior* (26,361), 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.

⁴⁰ Véase Juan Domingo Argüelles. “Jesús Gardea y su nueva novela”. En *El Universal y La Cultura*, *El Universal*, (26,289), 24 de agosto de 1989, p. 5 y Miguel Ángel Quemain. “Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia”. En *Revista Mexicana de Cultura*, (26), *El Nacional*, 28 de julio de 1996, p. 13.

⁴¹ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 25 de julio de 2024.

⁴² Se trata de las esculturas de los doce apóstoles distribuidas en las cinco calles de la fachada principal de la catedral barroca de Chihuahua. Muy probablemente, tales esculturas son la referencia extratextual de los santos que habitan en las hornacinas del exterior de la iglesia de las Capuchinas en *El tornavoz*.

⁴³ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 25 de julio de 2024.

concentración requerida para escribir y “poner distancia con respecto a la crisis”⁴⁴ en su relación con su esposa Carola y madre de sus amados hijos, Jacobo e Iván. Jesús Gardea ya había hablado de ese deseo de retirarse en un monasterio y convertirse en un contemplador de la vida.⁴⁵ En realidad lo fue porque su creación literaria se alimenta de esa mirada contemplativa, como la de sus personajes niños y algunos adultos que miran el mundo como si fuera la primera vez. “Más que un manejador de personajes soy un contemplador de ellos”,⁴⁶ decía el escritor. A través de la inocencia, Gardea pretendía no pervertir su mirada de la realidad, la cual estimulaba en las largas caminatas que formaron parte de su cotidianidad hasta el final. En un bello texto titulado “Mi padre y los árboles”,⁴⁷ Iván Gardea también deja constancia de la importancia de la contemplación al describir el arbo de su padre, ya sea viendo los árboles o contemplando las obras de los pintores barrocos Ruisdael y Hobbema, así fuera en reproducciones fotográficas de libros de arte.

Jesús Gardea estuvo “más cerca del espíritu del catolicismo que del protestantismo”.⁴⁸ Aunque fue un escéptico del dogma y de la institucionalidad religiosa, Gardea creyó en un Dios personal y en los conceptos cristianos de gracia, trascendencia, eternidad y comunidad de los santos, refiere Iván Gardea. Incluso, añade el artista gráfico, “él siempre habló de sus amigos del cielo y nunca supe exactamente a qué se refería”.⁴⁹

Desde niño, continúa, “mi padre tenía una intuición religiosa muy profunda que fue madurando hasta convertirse en una búsqueda a través de su literatura. Era una intuición de las cosas del mundo como epifanías de lo divino. En el fondo era una vivencia de lo sagrado

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Véase Sergio Cordero, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ Margarita Pinto, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Iván Gardea. “Mi padre y los árboles”. En Jesús Gardea. *Cuentos completos*, pp.7-14.

⁴⁸ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 25 de julio de 2024.

⁴⁹ *Idem.*

[...]. Entonces creo que hay un elemento de pureza, de luminosidad, de candidez espiritual que lo va a acompañar toda su vida”.⁵⁰ Para Jesús Gardea era necesario vivir en “en el límite de la lucidez”.⁵¹ El escritor buscaba la luz porque “también había una situación trágica en su vida de mucha soledad y de una visión muy fuerte sobre el mal”,⁵²sostiene el artista gráfico.

Jesús Gardea falleció un domingo 12 de marzo del año 2000. Su último viaje no lo hizo solo. Se fue acompañado de su querido Calderón de la Barca. Era un volumen en piel, color café, de la editorial Aguilar. Los *Dramas* completos...⁵³

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

Capítulo I

La crisis de la subjetividad

I. De la constitución a la disolución del sujeto

La realización de un estudio como el que se pretende, sobre la desintegración de las voces narrativas en la novelística de Jesús Gardea, conduce necesariamente a la problemática del sujeto y de su denominada muerte o disolución no solo porque ambos planteamientos se entrecruzan al poner en cuestión al quién que habla sino porque en este debate, que ha dado lugar a una de las principales discusiones del siglo XX, se advierten algunas de las principales tesis recuperadas por la crítica literaria para aproximarse a las escrituras tendientes a la disolución de la voz, como ocurre en las ficciones del autor mexicano.

Por tal motivo, en este capítulo realizaremos una breve revisión de algunas de las reflexiones que, tanto en el campo de la literatura, como en el de la filosofía, han protagonizado este debate, inscrito en un contexto de crisis del proyecto emancipador de la modernidad, así como de un nuevo paradigma, bajo el cual se proclama la idea del final de los fundamentos, llámese sujeto, verdad, razón, que se ha dado en llamar posmodernidad.

Entre la literatura y la filosofía ha existido una relación complementaria a partir de sus interrogantes a problemas comunes. Las ideas de los críticos literarios que retomamos han seguido las discusiones del pensamiento filosófico para plantear la disolución del sujeto en el lenguaje y, a la inversa, los filósofos aquí citados han recuperado, en mayor o menor medida, a importantes representantes del mundo literario para exponer sus formulaciones sobre la inexistencia o la desaparición del sujeto.

El nombre de Friedrich Nietzsche se impone, pues su obra ha sido valorada como el origen de la demolición del concepto de sujeto moderno y del resto de los fundamentos de la metafísica occidental. De igual manera, acudimos a los planteamientos de los filósofos Michel Foucault y Jacques Derrida, cuyas premisas sobre la muerte del hombre, en el primer caso, y la *différance*, en tanto vía de impugnación al fundamento de la presencia, en el segundo, han marcado también nuevos horizontes en esta problemática.

En el ámbito de la teoría literaria, recuperamos las propuestas de los siguientes autores: Julia Kristeva y Roland Barthes, quienes al sostener que solo hay lenguaje o relaciones intertextuales en la escritura, pero no sujeto ni voz, dieron lugar a algunos de sus más influyentes planteamientos como la supresión o la muerte del autor en el texto.

Por último, resultan fundamentales las discusiones en torno a la denominada posmodernidad y, en particular, a la literatura posmoderna, caracterizada por la indeterminación del significado y la diseminación del sentido, aspectos determinantes en la desintegración del yo en una narración. Para exponer lo anterior, recogemos algunas tesis de Fredric Jameson, Ihab Hassan y Brian McHale. Los aportes de dichos críticos de la literatura y de la cultura con relación a la muerte del sujeto (Jameson), la “indeterminancia” en la escritura (Hassan) y la creación de mundos posibles en donde se borra o cuestiona la identidad (McHale) han tenido importantes repercusiones en los estudios de la posmodernidad literaria y cultural y, a su vez, han sido fundamentales en la construcción de categorías distintivas de la estética y la literatura posmoderna.

Este sucinto recorrido que inicia con la constitución del sujeto moderno y termina con la pérdida del yo en la ficción posmoderna tiene como propósito presentar un panorama contextual que permita lograr una mejor comprensión de la problemática de esta

investigación, así como de la ficción posmoderna, pues algunas de sus características, como lo veremos en el siguiente capítulo, se presentan en la novela de Gardea.

I.1. Cogito ergo sum. El nacimiento del sujeto moderno

En filosofía, la noción de sujeto construida en el periodo histórico designado con el nombre de modernidad ha sufrido numerosas impugnaciones encabezadas por Nietzsche y otros autores tales como Freud, Marx, los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente, Adorno y Horkheimer; además de Heidegger hasta llegar a los planteamientos críticos de Foucault y Derrida.

Pero, ¿cuál es ese sujeto que ha sido tan severamente cuestionado hasta el punto de declarar su defunción? El concepto de sujeto moderno nace con Descartes en el siglo XVII. El principio cartesiano *cogito ergo sum*: yo pienso, luego soy, expresa la certeza primera que el yo tiene de su existencia en tanto sustancia pensante. El sujeto lo es porque en él reside la actividad de pensar. Así, el sujeto es concebido como una conciencia unificada, capaz de conocer el mundo circundante, pero también su mundo interior. Al fundarse en el sistema de conocimiento dicotómico sujeto-objeto, se objetualiza convirtiéndose a sí mismo en algo cognoscible.

Para que dicho sujeto pueda acceder a la verdad y al conocimiento es preciso sostenerse en un fundamento indubitable, según el pensamiento cartesiano: la razón. Por ello, este sujeto deberá luchar contra el engaño de sus instintos, pasiones, deseos, sentimientos, impulsos, con el propósito de llegar al descubrimiento de la verdad. De ahí que el pensamiento moderno se sustente en la lógica de las oposiciones binarias, utilizada para excluir o minimizar lo opuesto a la razón. Todo aquello que la racionalidad moderna deberá negar será, en opinión de algunos especialistas como Olalla Castro Hernández, uno de los

contrapuntos que desde el inicio de la construcción del sujeto dará origen a su posterior destrucción, esto es, al ocaso del sujeto portador de esa racionalidad, supuestamente eterna y universal.

La constitución del sujeto como fundamento último de la realidad, con una identidad cerrada, fuerte, inamovible, capaz de aprehender y dominar el mundo mediante el conocimiento basado en la evidencia racional y, por consiguiente, liberado de la tutela de Dios, se afianzó con el paso del tiempo. El sujeto se posicionó como centro del universo. Lo anterior implicó una sustitución en la fuente del saber humano. El lugar central ocupado por Dios en la Edad Media como fundamento de la verdad, creador y medida de todas las cosas, es dejado de lado y, en su relevo, se instaló al sujeto.

Este naciente sujeto será edificado a la par de un nuevo sistema de relaciones de producción, el capitalismo, el cual desplazará a la economía fundamentalmente agrícola de la sociedad feudal. En palabras del filósofo Bolívar Echeverría, “el buen éxito económico de su estrategia como animal *rationale*, tanto en la competencia mercantil como en la lucha contra la Naturaleza, confirma al ‘hombre nuevo’ en su calidad de sujeto, fundamento o actividad autosuficiente [...]”.¹

Con el Renacimiento primero y, posteriormente, con el ideario burgués de la Ilustración, la explicación del mundo parte de la subjetividad humana. El desarrollo de las ciencias, las ideas de libertad, progreso, igualdad y justicia promovidas por la mentalidad ilustrada y su proyecto de emancipación humana se sostienen en un sujeto y en una razón que, como afirma Josep Picó, cuando fue desenmascarada al extenderse el legado de la

¹ Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*, p. 151.

Ilustración, dejó ver el triunfo de una razón instrumental, la cual “no conduce a una realización concreta de la libertad universal sino a la creación de una ‘jaula de hierro’ de racionalidad burocrática de la cual nadie puede escapar”.²

Así, en el curso del acontecer histórico, esta razón, con la que se habrían de cumplir las grandes utopías emancipadoras, mostrará al mismo tiempo su envés: el de convertirse en un instrumento de dominación y destrucción. La crisis de la racionalidad moderna –puesta de manifiesto en los horrores de las guerras, pero también en el incremento de la pobreza, la injusticia, la desigualdad y la explotación humana de los últimos tiempos– supone, de igual modo, la crisis del sujeto. El sujeto sobreviviente a dicha crisis es ya una entidad escindida, fragmentada, de identidad cambiante, performativa y atravesada por la otredad³ que, en palabras de Olalla Castro Hernández, ha de llamarse sujeto posmoderno.

1.2. El yo, una ficción, un invento de la gramática: Nietzsche

El pensamiento de Friedrich Nietzsche, según coinciden los estudiosos del tema, constituye el origen y la ofensiva crítica más implacable en contra del “ídolo” de la razón y de su sujeto. El filósofo alemán buscó destruir la metafísica occidental y los fundamentos que la han guiado hasta el presente: verdad, ser, Dios, razón, sujeto, conciencia, voluntad, moral. Sin embargo, no hay ningún fundamento, sostiene Nietzsche, puesto que “no hay ninguna verdad, no hay ninguna cualidad absoluta de las cosas, ninguna «cosa en sí»”.⁴ El mundo verdadero se ha convertido en una fábula,⁵ afirma el filósofo en *El crepúsculo de los ídolos*.

² Josep Picó. “Introducción”. En Josep Picó (comp.). *Modernidad y postmodernidad*, p. 16.

³ Olalla Castro Hernández. *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*, p. 164.

⁴ Friedrich Nietzsche. *La voluntad de poder*, p. 41.

⁵ Es el título de uno de los capítulos del referido libro.

La pérdida de los fundamentos se sintetiza en la trascendente premisa nietzscheana “Dios ha muerto”. A partir de tal sentencia, analiza Sandra Jara, “se produce la impugnación del sujeto moderno, racional, cartesiano, pero también la crítica a toda especulación metafísica que, desde la filosofía griega, afirmaba la unidad del Ser y del pensamiento”.⁶

De este modo, la muerte de Dios es la muerte del sujeto, pero también es, como bien lo explica Martín Hopenhayn, la muerte de la metafísica “sobre la cual se establece la distinción categórica entre conocimiento verdadero y falso, entre lo esencial y lo aparente, entre el sujeto y el mundo, y entre pensamiento y fenómeno [...]”.⁷

El error fundamental parte de la razón y de sus prejuicios que, de acuerdo con Nietzsche, fuerzan a poner unidad, identidad, sustancia, causa, coseidad, ser en todas las cosas y, además, conciben por todas partes actores y acciones al creer en la voluntad como causa, en el yo como ser o sustancia.⁸ Así, para el filósofo, la razón es un engaño, producto de la estructura del lenguaje: “La «razón» en el lenguaje: ¡Oh, qué vieja hembra estafadora! Me temo que no nos libraremos de Dios mientras sigamos creyendo en la gramática...”.⁹

El lenguaje, al hacer pasar por verdadero lo que no lo es, ha generado la ilusión del sujeto. Tal espejismo se produce a través de la estructura gramatical, sujeto-predicado, o su equivalente, la causa y el efecto. En el examen de la proposición metafísica “yo pienso”, el filósofo muestra la naturaleza lingüística de dicha frase e impugna la supuesta evidencia del sujeto como origen del pensamiento y la idea misma de la existencia de un sujeto.

⁶ Sandra Jara. “Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje”. En Cristina Piña (ed.). *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*, p. 19.

⁷ Martín Hopenhayn *apud* Sandra Jara, *op. cit.*, p. 18.

⁸ Friedrich Nietzsche. *El crepúsculo de los ídolos*, pp. 61-62.

⁹ *Ibid.*, p. 63.

En el aforismo 17 de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche lo formula de la siguiente manera:

Si se habla de la superstición de los lógicos, nunca dejaré de insistir en un pequeño hecho que las gentes afectadas de esta superstición no confiesen sino a la fuerza. A saber, que un pensamiento viene cuando «él» quiere y no cuando «yo» quiero, de tal suerte que es *falsificar* los hechos decir que el sujeto «yo» es la determinación del verbo «pienso». [...] En fin, ya es demasiado afirmar que «algo piensa», pues ese «algo» contiene ya una *interpretación* del proceso mismo. Se razona según la rutina gramatical: «Pensar es una acción, toda acción supone un sujeto; por consiguiente...».¹⁰

Del fragmento se deducen dos cuestiones fundamentales: la primera es la falsedad de que el sujeto “yo” sea la condición del predicado “pienso”. En otras palabras, el yo-autoconciencia no es la causa del pensamiento porque si así lo fuera, ese yo produciría los pensamientos que quiere y cuando quiere. Al respecto, Marco Parmeggiani observa que para Nietzsche, la autoconciencia no tiene su origen en sí misma sino fuera de sí. Es pura exterioridad porque se desarrolla a partir de la necesidad de comunicación entre los hombres, la cual se realiza mediante su capacidad inventiva de signos. Por tanto, la génesis de la autoconciencia –pero solo del pensamiento consciente– es la comunicación lingüística.¹¹

El otro planteamiento principal, derivado del fragmento en cuestión, apunta a la falsa creencia de que toda acción presupone un sujeto. De la actividad de pensar se deduce erróneamente que hay “algo que piensa”, es decir, se infiere un sujeto como la causa de la

¹⁰ Friedrich Nietzsche. “Más allá del bien y del mal”. En Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra y Más allá del bien y del mal*, pp. 400-401.

¹¹ Cfr. Marco Parmeggiani. “Sujeto, pensamiento y lenguaje en Nietzsche”. En *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. V, 2000, pp. 266-274. Disponible en <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1615>>. Consultado el 3 de febrero de 2019.

acción. Por ello, el sujeto es una invención de la propia gramática : “El «sujeto» no es más que una ficción: no existe el «ego» del que se habla cuando censuramos al egoísmo”.¹²

Esta idea es desarrollada también en obras posteriores a *Más allá del bien y del mal* (1886) como *La genealogía de la moral* (1887), *El crepúsculo de los ídolos* (1889) y los escritos póstumos, entre ellos, *La voluntad de poder*. En esta última, Nietzsche señala: “El indudable vicio de tomar un signo nemotécnico, una fórmula de abreviación por un ser y, finalmente, por una causa: por ejemplo, decir del relámpago que «ilumina». O también la palabra «yo». Una especie de perspectiva en la visión es puesta luego como causa de la visión: este ha sido el artificio en la invención del «sujeto», del «yo»”.¹³ En *La genealogía de la moral*, el filósofo declara la inexistencia de ese sustrato, pues “no hay «ser» detrás del obrar, del producir efectos, del devenir”.¹⁴

Con la demolición del sujeto se derrumban también los conceptos de sustancia, ser, cosa en sí, unidad, causalidad, voluntad. El mundo se ha construido sobre la base de tales invenciones debido al afán de verdad del hombre, pero por muy necesarias que aquéllas sean, no se puede olvidar su carácter ficticio porque, a decir de Nietzsche, puede haber una creencia que sea condición de vida y, a pesar de ello, ser falsa.¹⁵

De este modo, el sujeto deja de ser ese yo todopoderoso, poseedor de la autoconciencia, causa indiscutible de todo obrar; ya no es más ese fundamento inquebrantable, que conforma una unidad, ni tampoco es la fuente de una racionalidad asumida como baluarte de la verdad y del conocimiento de las cosas del mundo.

¹² Friedrich Nietzsche. *La voluntad de poder*, p. 260.

¹³ *Ibid.*, p. 370.

¹⁴ Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral*, p. 81.

¹⁵ Friedrich Nietzsche. *La voluntad de poder*, p. 338.

En la visión nietzscheana, más que hechos, solo hay interpretaciones: “[...] El sujeto no nos es dado, sino añadido, imaginado, algo que se esconde. Por consiguiente, ¿se hace necesario contar con una interpretación detrás de la interpretación?”,¹⁶ pregunta el filósofo.

Como hemos observado antes, la crítica del lenguaje desempeña un papel central en la formulación de la idea de ficción relacionada con el sujeto y, desde luego, en el cuestionamiento de lo que se ha llamado verdad. Para Nietzsche, el lenguaje tiene un origen metafórico y solo mediante el olvido de que el lenguaje trueca ilusiones por verdades, el hombre se imagina estar en posesión de una verdad.

De acuerdo con dicha tesis desarrollada en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, las relaciones de las cosas con respecto a los hombres se expresan en metáforas que, mediante su uso prolongado se institucionalizan para después transformarse en conceptos. En la formación de los conceptos se omite la experiencia singular, individualizada, a la que pertenecen para realizar una equiparación de casos que, si bien presentan ciertos rasgos similares, son diferentes. Es decir, los conceptos se forman al asemejar lo desemejante.¹⁷ Lo anterior es muy significativo porque en este texto temprano del filósofo se anuncia ya la pérdida del sujeto en el lenguaje a través de la eliminación de su singularidad en la construcción conceptual, cuestión que más tarde será retomada por planteamientos críticos como el estructuralismo, el posestructuralismo y la deconstrucción.

¹⁶ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷ Cfr. Friedrich Nietzsche. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*.

I.3. El hombre ha muerto: Foucault

Michel Foucault continúa el proyecto nietzscheano por múltiples vías. En la obra del autor de *La arqueología del saber* se advierte lo que quizás podría marcar uno de los más importantes vínculos con el filósofo alemán: su rechazo a cualquier *a priori* universal y, en consecuencia, a un sujeto-fundamento entendido como algo dado en modo previo y definitivo, como una verdad inmediata e intemporal.

Al margen de cualquier presupuesto antropológico y en franca oposición a analizar el problema de la subjetividad a partir de una teoría del sujeto establecida con anterioridad, el pensador francés busca despojar al sujeto de su rol de fundamento, de su carácter absoluto, universal y trascendental. De acuerdo con el especialista Juan Carlos Sánchez Antonio, Foucault intenta criticar y superar al sujeto universal de tipo kantiano, fundador autónomo de sentido y de prácticas.¹⁸

En un artículo publicado en el *Dictionnaire des philosophes* bajo la firma de Maurice Florence, seudónimo del propio Foucault, el filósofo ofrece ciertas reglas metodológicas que dan soporte a toda su obra, cuestión de singular valía si se toma en cuenta, además, que cuando se publica el diccionario en 1984, él ha fallecido recientemente. En dicho texto, Foucault plantea revertir el enfoque filosófico hacia un “sujeto constituyente”, esto es, al que se le pide dar cuenta de todos los posibles objetos de conocimiento en general.¹⁹

El sujeto no es, entonces, un sujeto fundante ni instituyente del conocimiento. Con ello, Foucault pretende romper con las categorías tradicionales de la filosofía del sujeto –

¹⁸ Juan Carlos Sánchez Antonio. “¿Muerte o descentramiento del sujeto en Michel Foucault?” En *Claridades. Revista de Filosofía*, vol. 10, núm. 1, 2018, p. 109. Disponible en <<http://www.revistas.uma.es/index.php/claridades/article/view/3971>>. Consultado el 28 de mayo de 2019.

¹⁹ Maurice Florence. “Foucault”. En Michel Foucault. *Obras esenciales*, p. 1002.

unidad, sustancia, identidad, sentido— y realizar una historia de la formación del sujeto sin recurrir a los universales antropológicos. Para el filósofo, el sujeto no es una sustancia, es una forma y ésta “no es sobre todo ni siempre idéntica a sí misma”.²⁰

El sujeto no aparece en su posición privilegiada de ser él quien realiza la historia sino como un efecto o un producto de la historia siempre cambiante, discontinua, llena de cortes y rupturas. De manera que el proyecto del filósofo de realizar una ontología histórica de nosotros mismos le permitirá exhibir al sujeto como un efecto de las prácticas discursivas y de las relaciones de saber y poder. “En una palabra, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso”,²¹ sostiene. El sujeto ya no es el responsable del discurso. Este último se explica a sí mismo a partir de sus reglas inmanentes. Concebido de ese modo, el discurso no es la manifestación de un sujeto que piensa, que conoce y que lo dice, sino el lugar de la dispersión del sujeto y de su discontinuidad consigo mismo.²²

Así, en los trabajos que la crítica suele agrupar en el denominado periodo arqueológico, *Historia de la locura en la época clásica* (1961), *El nacimiento de la clínica* (1963) y *Las palabras y las cosas* (1966), la figura del “loco”, del “enfermo” y del “hombre” son resultantes de las mutaciones producidas en el orden discursivo.

Pero no es sino tras la publicación de *Las palabras y las cosas* que la cuestión del sujeto, problematizada aquí bajo la figura del hombre, plantea junto con la aparición de la forma hombre, su potencial desaparición. La emergencia del hombre, ocurrida en el umbral

²⁰ Michel Foucault. “La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad”. En Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*, p. 123. Disponible en <<https://seminarioatap.files.wordpress.com/2013/02/foucault-michel-hermeneutica-del-sujeto.pdf>>. Consultado el 15 de junio de 2019.

²¹ Michel Foucault. “Qué es un autor”. En Michel Foucault. *Obras esenciales*, p. 308.

²² Michel Foucault. *La arqueología del saber*, p. 75.

que nos separa de la episteme clásica y abre paso a la modernidad, fue el efecto de un profundo cambio en las disposiciones fundamentales del saber; de ahí que una nueva mutación en dichas disposiciones posibilitaría su muerte. Y es precisamente en el ser del lenguaje –esto es, la palabra del afuera vislumbrada en la literatura, donde el vacío sirve de espacio, las certezas se escapan, la dispersión se revela, de ese lenguaje que renuncia al reinado de la representación²³ de modo que no hay discurso ni comunicación de un sentido, pues lo único que hay es el despliegue del lenguaje en su desnudez– el lugar en donde Foucault advierte el fin del asesino de Dios: “[...] ¿no es esto el signo de que toda esta configuración va a oscilar ahora y de que el hombre está en peligro de perecer a medida que brilla más fuertemente el ser del lenguaje en nuestro horizonte?”²⁴ Antes de referirnos a “la muerte del hombre”, es necesario esclarecer las condiciones de su formación, pues ahí está una de las claves para comprender el fondo del cuestionamiento planteado por el filósofo. El hombre, sostiene Foucault, “es una invención reciente”²⁵ que la “demiurgia del saber fabricó con sus manos hace menos de doscientos años”.²⁶ El hombre no existía a finales del siglo XVIII. El pensamiento clásico no podía plantearse el problema del hombre porque no había una conciencia epistemológica de él, como sí la hay en la época moderna.

De esta forma, cuando la historia natural se convierte en biología, el análisis de las riquezas se transforma en economía, la reflexión sobre el lenguaje se hace filología “y se borra ese *discurso* clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común”²⁷

²³ Para Foucault, la representación pierde su valor en el momento en el que los estudios de la vida, de la producción y del lenguaje se preguntan por sí mismos. Estas disciplinas, llámense biología, economía y filología, ya no basan su conocimiento en la representación, sino en las leyes interiores que las gobiernan. Véase Michel Foucault. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*.

²⁴ *Ibid.*, p. 397.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 322.

²⁷ *Ibid.*, p. 326.

aparece el hombre en el campo del saber occidental. Surgen así las ciencias humanas; por primera vez, el hombre se convierte en un objeto de conocimiento, de acuerdo con Foucault.

Pero este hombre al que las ciencias humanas se dirigen en la medida en que habla, vive y produce solo es posible a título de la figura de la finitud. La episteme moderna “puede pensar al hombre porque piensa lo finito a partir de él mismo”,²⁸ considera el filósofo.

Desde la analítica de la finitud, y aquí radica la denuncia fundamental de Foucault, el hombre moderno se constituye a la vez en un sujeto de conocimiento (carácter trascendental) y en un objeto de conocimiento (carácter empírico). El filósofo buscará liberarse de dicho duplicado empírico-trascendental, característico del postulado antropológico. De hecho, para Foucault, la modernidad comienza con ese tipo de hombre aprisionado en los contenidos positivos del lenguaje, del trabajo y de la vida de su existencia finita; un hombre que en su posición ambigua de un objeto de saber y sujeto que conoce, es soberano en la misma medida en que es un esclavo: “soberano sumiso, espectador contemplado”.²⁹

La “muerte del hombre” no es, entonces, la muerte del ser humano en términos biológicos ni tampoco la supresión absoluta del sujeto. El presentimiento de la desaparición del hombre, de ese ser que “se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena”,³⁰ puede interpretarse como una dura crítica al humanismo, aquel que ha inventado las “soberanías sometidas”³¹ y ha posicionado al hombre en el centro del pensamiento porque es

²⁸ *Ibid.*, p. 331.

²⁹ *Ibid.*, p. 326.

³⁰ *Ibid.*, p. 398.

³¹ A comienzos de los años setenta, Foucault sostiene: “Entiendo por humanismo el conjunto de discursos mediante los cuales se le dice al hombre occidental: ‘si bien tú no ejerces el poder, puedes sin embargo ser soberano. Aún más: cuanto más renuncies a ejercer el poder y cuanto más sometido estés a lo que se te impone, más serás soberano’. El humanismo es lo que ha inventado paso a paso estas soberanías sometidas que son: el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y «adaptada

el único depositario del *logos*. La provocativa frase de Foucault plantea, más bien, la liquidación o la emancipación, si se prefiere, de ese sujeto de conocimiento, trascendental, constituyente, resultado de la construcción del pensamiento ilustrado y humanista. De ahí que el filósofo pretenda desatar y desatarse de tales ataduras, pues como señala la investigadora Teresa Torra Borràs, lo importante ya no es el hombre, ni su esencia, sino el sistema, la estructura; ya no se trata de encontrar un sentido, sino de analizar las condiciones que posibilitan que una cosa produzca o no efectos de sentido.³²

Si en *Las palabras y las cosas*, el sujeto es efecto de ciertas mutaciones discursivas en el orden del saber, en sus trabajos subsecuentes, vinculados al periodo genealógico, el sujeto ya no solo es resultado de las prácticas discursivas. En su construcción entran en juego determinaciones sociales, políticas, económicas, jurídicas e institucionales. El sujeto es un “sujeto sujetado” y constituido dentro de las estructuras del saber y el poder. Bajo el mismo proyecto general, en los últimos años de sus investigaciones, Foucault dirige sus análisis hacia las tecnologías de gobierno, mediante las cuales el sujeto se constituye en objeto para sí mismo y para los otros. Dichas técnicas –de producción, de significación, de poder y las tecnologías de uno mismo– someten a los individuos a un tipo particular de dominación y conllevan transformaciones no solo en la adquisición de sus habilidades sino también de sus

a su destino») [...]. En el corazón del humanismo está la teoría del sujeto (en el doble sentido del término)”. Michel Foucault. “Más allá del bien y del mal”. En Michel Foucault. *Microfísica del poder*, p. 34. Disponible en <www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>. Consultado el 3 de mayo de 2019.

³² Teresa Torra Borràs. “Foucault y Sartre. Muerte del hombre y ontología del presente”. En *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, núm. 5, 2014, p. 102. Disponible en <revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/download/11005/14482>. Consultado el 8 de junio de 2019.

actitudes.³³ Con todo este despliegue de su trabajo, Foucault busca cumplir con su objetivo: “liberar la historia del pensamiento de su sujeción trascendental”.³⁴

I.4. Derrida y la ausencia del quién en la escritura

Al igual que su maestro Foucault e influido por el pensamiento de Husserl, Freud, Heidegger y, en especial, por la crítica nietzscheana de la tradición filosófica de Occidente, Jacques Derrida también pretenderá dislocar el edificio de la metafísica, pero de otro modo.

Para el filósofo francés de origen argelino, la problemática del sujeto se despliega con la puesta en cuestión de lo que denomina la metafísica de la presencia. De acuerdo con Derrida, toda la historia de la metafísica occidental se edifica en la idea de un centro, principio o fundamento que siempre ha designado una presencia invariante, llámese sujeto, esencia, existencia, sustancia, conciencia, hombre, Dios, trascendentalidad.³⁵

En la metafísica de la presencia, la verdad es la unidad entre el pensamiento (*logos*) y la voz (*phoné*). Bajo esta premisa, el privilegio de la *phoné* obedece a su proximidad con el *logos*, pues un sujeto, en el oírse-hablar es consciente de estar presente en lo que piensa. Es decir, en la tradición de Occidente, la voz, presencia a sí, es la conciencia, por lo tanto, evidencia indubitable de la presencia.

La estrategia deconstructiva se yergue contra esta primacía de la presencia “logofonocéntrica” al denunciar que no hay nada plenamente presente. La escritura o mejor dicho, la “archi-escritura” en la terminología derridiana, será la vía ideal para mostrar que no

³³ Michel Foucault. *Tecnologías del yo y otros textos afines*, pp. 48-49.

³⁴ Michel Foucault. *La arqueología del saber*, p. 262.

³⁵ Jacques Derrida. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*, pp. 383-385.

hay una plenitud de la presencia, un origen, un centro, un sentido unívoco, un significado trascendental. Por el contrario, es condición de la archi-escritura la ausencia de un quién, la separación del autor, del destinatario, “de éste o aquél, en el límite, pues, de todo sujeto empíricamente determinado”,³⁶ afirma el filósofo.

Para desestabilizar la matriz de la metafísica, esto es, la determinación del ser como presencia, Derrida recurre al concepto de signo del estructuralismo, especialmente, el de la lingüística de Saussure. Si bien es cierto que el filósofo entra en conflicto con el estructuralismo por su confluencia con la tradición metafísica, su obra no puede entenderse sin la relación con este enfoque de investigación predominante en el pensamiento francés de los años sesenta.

En la definición de Saussure, el signo es una entidad psíquica constituida por dos caras: una, el significado, esto es, la idea o el concepto y, la otra, el significante que es la imagen acústica producida por la secuencia lineal de los sonidos. El significante se une arbitrariamente al significado porque su relación no es necesaria.

Aunque el carácter arbitrario del signo implica que no existe un lazo natural del significante con relación al significado, contradictoriamente en la lingüística saussureana el habla es la unión natural entre el pensamiento y la voz, entre el significado y el sonido. Por esta razón, la escritura se reduce a una mera representación del habla. Para Derrida, dicha concepción del signo mantiene la sumisión al logofonocentrismo y, en consecuencia, a la metafísica, al suponer la proximidad absoluta de la voz y del ser.

³⁶ Jacques Derrida. “Firma, acontecimiento, contexto”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*, p. 356.

La distinción entre significante y significado también es cuestionada por Derrida porque está determinada por la oposición metafísica de lo sensible (significante) y lo inteligible (significado). Pero paradójicamente la tradición borra tal distinción al someter el signo al pensamiento mediante la reducción del significante.³⁷ Al borrarse el significante, el concepto (significado) no refiere a nada más que a su presencia. Lo anterior presupone la existencia de un significado trascendental “que en sí mismo no remitiría, en su esencia, a ningún significante, estaría más allá de toda cadena de signos, y no podría funcionar, en caso alguno, como significante”.³⁸ Al respecto, dice Derrida: “No es un azar si el pensamiento del ser, como pensamiento de ese significado trascendental, se manifiesta por excelencia en la voz: es decir en una lengua de palabras. La voz se oye a sí misma –y esto es, sin duda, lo que se llama la conciencia– en lo más próximo de sí como la supresión absoluta del significante [...].”³⁹

Desde los tiempos de Platón a Rousseau, hasta llegar a Saussure se ha impuesto el dominio del habla sobre la escritura al considerar a aquélla una forma de expresión del pensamiento y, en consecuencia, vinculada a un quién, pues como señala Tatiana Bubnova, “en el universo logocéntrico, las ventajas de la oralidad de la razón se fundamentan en el hecho de que el discurso oral está más cerca del sujeto, de la presencia, de la situación única de enunciación”.⁴⁰ Así, en los términos de la metafísica, la escritura es “peligrosa” porque atenta contra la presencia ya que, “separada como está del querer-decir (*Bedeutung*) del

³⁷ Jacques Derrida. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*, pp. 386-387.

³⁸ Roberto Ferro. *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*, p. 55.

³⁹ Jacques Derrida. *De la gramatología*, p. 28.

⁴⁰ Tatiana Bubnova. “Derrida para principiantes”. En Esther Cohen (ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*, p. 297.

escritor, introduce la temporalidad, el acontecimiento, el juego, la amenaza del sentido, de la unidad y de la totalidad propias de la estructura”,⁴¹ como lo explica Manuel Asensi.

Desmontar este discurso de la tradición que ha dominado por más de veinte siglos implica en la propuesta del filósofo francés un nuevo concepto de escritura en franco rompimiento con la idea metafísica de la representación. En la tradición filosófica, cuestiona Derrida, el signo siempre ha querido decir representación de una presencia porque se pone en el lugar de la cosa misma. Es decir, el signo representa lo presente en su ausencia.⁴² Aunque Saussure demostró el carácter arbitrario y diferencial del signo, la semiología clásica “presupone que el signo, difiriendo la presencia, sólo es pensable a partir de la presencia que difiere y a la vista de la presencia diferida que pretende reapropiarse”.⁴³

Derrida objeta este planteamiento clásico del signo y, con ello, la autoridad de la presencia mediante la operación de la *différance* (diferancia). El significado, plantea el filósofo, no está nunca presente en sí mismo, puesto que todo concepto remite a otro en un juego sistemático de diferencias.⁴⁴ De ahí que el significado esté siempre en posición significante. En el diferimiento de un término a otro nunca habrá la posibilidad de que un elemento se haga plenamente presente, ya que no hay más que huellas que funcionan en una cadena de remisiones sin fin.

De este modo, la vida es pensada como huella: “Más bien, como la diferancia no es una esencia, como no es nada, *no es* tampoco la vida, si el ser se determina como *ousía*,

⁴¹ Manuel Asensi Pérez. “Los orígenes de la deconstrucción”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*, p. VI.

⁴² Jacques Derrida. “La Différance”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*, p. 45.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 46.

presencia, esencia/existencia, sustancia o sujeto. Hay que pensar la vida como huella antes de determinar el ser como presencia”.⁴⁵

La diferancia tiene dos sentidos aparentemente distintos: el de diferir, en tanto demora, rodeo, retraso y el de diferir, en cuanto a no ser idéntico, ser otro.⁴⁶ Sin embargo, este diferimiento no significa retardar un presente posible y tampoco implica que la presencia diferida pueda ser reencontrada más tarde. Lo originario es el retardo, el cual desmonta todo el privilegio del origen pleno, como observa Roberto Ferro. Así, “la historia es posible, puesto que desde el origen el presente se despliega en retraso respecto a su plenitud misma”.⁴⁷

El lenguaje de la diferancia es lo que Derrida llama también escritura o archi-escritura. Pero la diferencia como escritura no es una modificación de la presencia, esto es, la sustitución de la presencia por la vía de la representación, sino la ruptura de la presencia. La escritura no sería tal, si no pudiera funcionar en la ausencia de todo emisor y destinatario empíricamente determinado. Para ello, establece el filósofo, es preciso que la escritura sea legible y reiterable. La iterabilidad estructura la marca de la escritura, cualquiera que sea su tipo, pictográfica, jeroglífica, ideográfica, fonética, alfabética.⁴⁸

La escritura es entonces la producción de una marca que lleva inscrita la muerte del sujeto:

Debo poder decir mi desaparición simplemente, mi no-presencia en general, y por ejemplo la no-presencia de mi querer-decir, de mi intención-de-significación, de mi-comunicar-esto, en la emisión o en la producción de la marca. Para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente ya esté muerto, o en

⁴⁵ Jacques Derrida. “Freud y la escena de la escritura”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*, p. 280.

⁴⁶ Jacques Derrida. “La différence”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*, pp. 43-44.

⁴⁷ Roberto Ferro, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Jacques Derrida. “Firma, acontecimiento, contexto”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*, p. 356.

general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito «en su nombre».⁴⁹

Derrida toma como punto de partida la concepción clásica de la escritura caracterizada por la permanencia de una marca reiterable separada de su autor y la fuerza de ruptura con su contexto, el cual está integrado, entre otros elementos, por un cierto presente de la inscripción, la presencia del escritor en lo escrito y, sobre todo, su intención.⁵⁰

Sin embargo, la originalidad de la propuesta derridiana no es la constatación de esta ausencia perteneciente a la estructura de la escritura. En su lectura de los textos de Platón, Rousseau y Condillac, entre otros, Derrida muestra que dichos autores introducen la noción de ausencia, ya sea para impugnarla o para concebirla como una modificación de la presencia. En *El Fedro*, Platón condena la escritura, en tanto forma bastarda, apartada de la verdad, “huérfana y separada desde su nacimiento de la asistencia de su padre”⁵¹ y Rousseau rechaza la escritura “como destrucción de la presencia y como enfermedad del habla”.⁵² Más bien, la originalidad de la tesis del filósofo consiste en proponer que dichos rasgos de la escritura despreciados por la tradición constituyen a todo lenguaje, también al hablado. Por tal motivo, el habla y, en sí, todo lenguaje es escritura. Pero la radicalidad de Derrida no se detiene ahí. El filósofo extiende “esta ley incluso a toda «experiencia» en general si aceptamos que no hay experiencia de presencia pura, sino sólo cadenas de marcas diferenciales”.⁵³

⁴⁹ *Ibid.*, p. 357.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 358-359.

⁵¹ *Ibid.*, p. 357. Para profundizar sobre este tema véase el ensayo de Derrida “La farmacia de Platón”, contenido en el libro *La Diseminación*.

⁵² Jacques Derrida. *De la gramatología*, p. 182.

⁵³ Jacques Derrida. “Firma, acontecimiento, contexto”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*, p. 359.

Así, la deconstrucción transtorna el sistema de la verdad ligado a una presencia como conciencia establecida por medio de la voz y produce un desplazamiento hacia un nuevo concepto de escritura emancipada de la transmisión del sentido, del querer-decir, del origen, del sujeto. “La escritura es el momento del desierto, como momento de la Separación”.⁵⁴

I.5. La defunción del autor en la mirada de Kristeva y Barthes

Las consideraciones filosóficas antes referidas han tenido fuertes repercusiones en otras áreas del conocimiento, tales como la sociología, la lingüística, la teoría política, el psicoanálisis y, desde luego, la literatura. La muerte del autor es indisociable de la tesis de la disolución del sujeto. Los críticos literarios, Julia Kristeva y Roland Barthes, en consonancia con Foucault, advierten en la literatura y, particularmente, en la literatura de ruptura de finales del siglo XIX (Mallarmé, Lautréamont, Roussel), el lugar donde se verifica la destrucción incesante del sujeto en beneficio del lenguaje.

El lenguaje poético es concebido por Kristeva como la única infinidad del código lingüístico donde se desvela un nuevo espacio que ya no es la región del signo ni del sujeto. De acuerdo con Barthes, dicho sujeto, que es el sujeto racional o lógico, se disuelve en un tejido de textos, en la pluralidad infinita de escrituras múltiples procedentes de varias culturas. El texto deshace cualquier nominación, de tal suerte que, para el crítico, el lenguaje es el que habla y no el autor.

La tesis de la desaparición del sujeto en el lenguaje, inexplicable sin la brecha abierta por Nietzsche y, en el ámbito de la lingüística, por Benveniste, impacta en la propuesta de la extinción del autor. Así, tras la muerte de Dios y del hombre y, en un contexto en el que el

⁵⁴ Jacques Derrida. “Edmond Jabès y la cuestión del libro”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*, p. 94.

estructuralismo –opuesto a la idea del sujeto como fuente y unidad del significado– aún mantenía su hegemonía en la década de los sesenta, Barthes anuncia “la muerte del autor” en el texto del mismo nombre aparecido en 1968: “La voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”⁵⁵, declara el crítico.

Un año después, Foucault va más allá de los planteamientos expuestos por Barthes. En su célebre conferencia “¿Qué es un autor?” se interroga sobre los emplazamientos o espacios vacíos que la desaparición del autor hace aparecer. Entonces, realiza su propuesta sobre la “función autor”, la cual no designa de ninguna manera a un sujeto empírico sino que implica un principio de caracterización “del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”.⁵⁶

La noción de autor, como lo expone la investigadora Adriana de Teresa Ochoa, se ha transformado en los diferentes periodos de la historia, por lo que “es posible encontrar formas muy diversas de concebir el origen y la fuente de una obra literaria”.⁵⁷ Los especialistas coinciden en que el concepto autor, comprendido como creador y responsable del cierre de sentido, surge en razón de la exaltación del individuo promovida por la ideología capitalista burguesa de la modernidad.

Para De Teresa Ochoa, la construcción gradual del autor moderno “alcanzó en el Romanticismo un punto culminante, y colocó en el centro de la idea que aún hoy tenemos de

⁵⁵ Roland Barthes. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, p. 75.

⁵⁶ Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”. En Michel Foucault. *Obras esenciales*, p. 299.

⁵⁷ Adriana de Teresa Ochoa. “La función del autor en la circulación literaria”. En Adriana de Teresa Ochoa (coord.). *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, p. 107.

la literatura ‘su persona, sus gustos, sus pasiones’, así como la convicción del carácter único de sus obras, en tanto expresión del alma de su creador”.⁵⁸

El nacimiento del autor coincide con el del comienzo de la novela a fines de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. Sin embargo, la figura del autor fuerte, omnisciente y omnipotente equiparable a Dios es puesto en entredicho con la literatura rupturista de finales del siglo XIX y expresiones más radicales aparecidas con las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX.

En Francia, Mallarmé es el primero en suprimir al autor. En una carta dirigida a Paul Verlaine en 1885, el poeta habla de este propósito en su escritura: “Con esta palabra condenatoria de Álbum [...] podrá ir indefinidamente (al lado de mi trabajo personal que yo creo, será anónimo, el Texto hablará de él mismo y sin voz del autor)”.⁵⁹

Si bien el autor se organiza en términos de una obra concebida tradicionalmente como un todo concluido, con un significado último y una intencionalidad de su productor, el texto se experimenta, en cambio, sin la garantía del autor. Así, la obra y, en consecuencia, los análisis críticos que explicaban dicha composición en función de quien la ha escrito son cuestionados. La obra, expone Barthes, es un fragmento de sustancia, de tal modo que “se ve (en las librerías, los ficheros, los programas de examen), el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje [...]”.⁶⁰

⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁹ Stéphane Mallarmé. *Autobiografía. Carta a Verlaine*, p. 21.

⁶⁰ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 87.

El texto será el espacio de la posibilidad infinita del lenguaje, un lenguaje que no puede estar sometido a la dimensión comunicativa o representativa, sino que por su carácter plural, abierto, subversivo, dialógico, quebranta el imperio del sentido y, por lo tanto, del signo basado en la estructura lógica de la frase indoeuropea sujeto-predicado. Para Kristeva y Barthes, el texto es, ante todo, una productividad, si se entiende por ello un trabajo dinámico, un proceso en marcha, por lo que no se puede hablar de un producto acabado ni de algo fijo.

El texto supone también una intertextualidad. Dicho concepto no se refiere a las influencias de autores o las fuentes que generalmente se buscan en una obra. Por el contrario, como expone Barthes, el texto carece de un origen posible, las citas que lo forman son “anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado”.⁶¹ De este modo, la intertextualidad es un diálogo de escrituras anteriores; implica que un texto es siempre en su relación con el otro u otros textos. “La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)”,⁶² sostiene Kristeva. En forma semejante, para Barthes todo texto es el entretexto de otro texto.⁶³

En ese cruce de superficies textuales el sujeto se pierde. Los conceptos bajtinianos de diálogo y ambivalencia conducen a Kristeva a una concepción de la escritura situada en el intervalo 0-2 –aquel donde se transgreden las reglas del discurso codificado– y no en el sistema lógico 0-1, al cual pertenece el sujeto que la teórica denomina unario porque “está sometido a la ley de lo Uno”⁶⁴ identificada con Dios, la razón, la verdad, el nombre del padre,

⁶¹ *ibid.*, p. 91.

⁶² Julia Kristeva. *Semiótica 1*, p. 190.

⁶³ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁶⁴ Julia Kristeva. *El sujeto en proceso*, p. 18.

el sentido, el signo. Lo anterior significa que la escritura se construye sobre la base del dos, del dialogismo, de la idea del doble con relación a otro, por lo cual no puede haber un yo, un sujeto.

De acuerdo con la teórica búlgara-francesa, la única práctica lingüística fuera del código racionalista 0-1 es el lenguaje poético, el cual se lee como un doble. Siguiendo a Bajtín, la escritura es una lectura del corpus literario anterior, una absorción y transformación de otro texto.⁶⁵ En el lenguaje poético resultan legibles varios discursos. Lo que produce el texto poético es “el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto”.⁶⁶ Al inscribirse en la lógica del habla –porque se comprende en el interior de esa habla– al mismo tiempo la niega. Esto es, la palabra poética contiene el código 0-1 que esa habla involucra, pero a manera de transgresión. De ahí que la negatividad específica del texto poético –muy distinta de la negación, tesis-antítesis-síntesis– implica otra lógica donde la oposición no es exclusión sino una reunión no sintética de dos términos incompatibles.

Los textos de Jesús Gardea tienen mucho en común con ese tipo de negatividad pues, como lo veremos en los capítulos siguientes, despliegan una simultaneidad de dos términos contradictorios para la lógica racional. Esa coexistencia de lo posible y lo imposible disuelve la unidad subjetiva y convoca a un lector a ir más allá de sus limitantes racionales para experimentar aspectos inauditos del mundo que, de inicio, cuestionan la verdad y las certezas establecidas con anterioridad.

En la tesis de Kristeva, a partir de la reunión no sintética de los dos términos opuestos y de la estructura ortocomplementaria que regula las figuras del lenguaje poético, se desvela

⁶⁵ Para profundizar sobre este tema léase “La palabra, el diálogo y la novela”, “Para una semiología de los paragramas” en *Semiótica 1* y “El diálogo lingüístico y la ambivalencia” en *El texto de la novela*.

⁶⁶ Julia Kristeva. *Semiótica 2*, p. 69.

otro espacio donde las leyes lógicas del habla son alteradas y tiene lugar el eclipse del sujeto. Ahí, en el lugar del signo, se instaura el choque de significantes que se anulan mutuamente. El sujeto desaparece, según la autora, en el momento en que desaparece el pensamiento del signo, esto es, cuando la relación del signo con el *denotatum* se reduce a cero. Entonces, un no-sujeto, un sujeto que la crítica denomina “cerológico” se mueve en ese espacio vacío, opuesto al de nuestro espacio lógico dominado por el sujeto hablante.⁶⁷

Los planteamientos anteriores son esenciales para entender el problema del autor. Para Julia Kristeva, el autor se sitúa en el cero, en el anonimato. Toda narración, apunta la autora, se estructura como un diálogo entre el sujeto de la narración (S) y el destinatario (D). El sujeto de la narración participa en un sistema de código, en el cual está simultáneamente excluido e incluido, razón por la cual se reduce también a un código, a una no-persona, a un anonimato.⁶⁸ El autor “no es nada ni nadie, más que la posibilidad de permutación de S a D, de la historia al discurso”.⁶⁹

A partir del cero en donde es ubicado el autor, nacerá el personaje, ““puro significante de lo vivido por el sujeto de la narración””.⁷⁰ Más adelante, el personaje toma el nombre propio, lo cual refleja la paradoja de la génesis de uno a partir de cero. En consecuencia, anota la teórica, la constitución del personaje es el paso por una muerte necesaria para la estructuración del sujeto de la enunciación, es decir, del significante y para su inserción en el circuito de significantes que es la narración. De esta manera, el autor se estructura como significante.⁷¹

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 89-90.

⁶⁸ Julia Kristeva. *El texto de la novela*, p. 113.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

Kristeva considera que en “el origen de la narración, en el momento mismo en que aparece el autor, encontramos la muerte: la experiencia de la nada”.⁷² La relación entre literatura y muerte, tan característica de la literatura contemporánea, se experimenta así en un lenguaje que, liberado de la representación, no hace más que hablar de sí mismo. Ese lenguaje, dice Foucault, es ausencia, asesinato, desdoblamiento y simulacro.⁷³

De acuerdo con el filósofo, en la indiferencia contenida en la pregunta ¿qué importa quién habla? se afirma uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Tal principio se manifiesta en dos grandes temáticas: una es la autorreferencialidad de la escritura y, la otra, es la relación de la escritura con la muerte. Dicho vínculo se expresa también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor, pues la “marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura”.⁷⁴

Roland Barthes concibe la escritura como “la destrucción de toda voz, de todo origen”.⁷⁵ La escritura es esa suerte de lugar neutro en donde se pierde la identidad porque solo se trata de un tejido de significantes. De ahí que para el crítico es imposible averiguar quién habla en un texto, pues éste carece de un punto de partida, de una fuente inicial reconocible. El lenguaje, autosuficiente y anónimo, sustituye a su supuesto propietario, constituyéndose en la única estructura que habla: “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa», y no «yo»”.⁷⁶

⁷² *Ibid.*, p. 114.

⁷³ Michel Foucault. *De lenguaje y literatura*, p. 66.

⁷⁴ Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”. En Michel Foucault. *Obras esenciales*, p. 295.

⁷⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 75.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 77.

La muerte del autor se produce entonces en cuanto un hecho es relatado con fines intransitivos, es decir, con una antirreferencialidad, y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real.⁷⁷ En el cambio del verbo escribir, transitivo, al verbo escribir, intransitivo, el escritor pasa de ser “el que escribe algo a ser el que escribe, de manera absoluta”.⁷⁸ Entonces, según Barthes, da comienzo la escritura.

La investigadora Angélica Tornero puntualiza que las defunciones del autor y del narrador, aunque corren de forma paralela, se realizan de diferente manera. Mientras que la primera se sustenta en la idea de la desaparición del autor en la escritura, la muerte del narrador se sostiene en que éste se disuelve entre los personajes, quienes se rebelaron contra la voz única, la omnisciencia y el totalitarismo del otrora poderoso narrador-autor.⁷⁹ A partir de los años sesenta se habla de tres defunciones, precisa la crítica. El personaje también muere porque su configuración impide a un lector lograr una unidad de sentido.⁸⁰

Pese a la sentencia de muerte del autor, el propio Barthes, admitirá, años después, la necesidad de dicha figura, que no es un individuo empírico sino un interlocutor imaginario,⁸¹ como indica Adriana de Teresa Ochoa. En *El placer del texto* (1973), Barthes señala: “Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido [...] Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo ‘murmura’).”⁸² Por su parte, Foucault admite que la ficción siempre funcionará según

⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 33-34.

⁷⁹ Angélica Tornero. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, pp. 92-93.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁸¹ Adriana de Teresa Ochoa, *op. cit.*, p. 119.

⁸² Roland Barthes. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, p. 41.

un sistema coactivo, que ya no será el del autor, pero aún queda por determinar: “[...] sería puro romanticismo imaginar una cultura en que la ficción circulara en estado absolutamente libre, a disposición de cada cual, y se desarrollara sin atribución a una figura necesaria o coactiva”.⁸³

El supuesto fin del imperio del autor tiene como consecuencia no solo la transformación de los textos modernos sino también un cambio en la forma de leer dichos textos. Si anteriormente la crítica tradicional reducía el papel del lector al de establecer la intención del autor, en el enfoque de Barthes, el lector es el espacio donde se recoge toda esa multiplicidad de escrituras y se dota de unidad al texto.⁸⁴ No obstante, para el crítico francés ese lector no es un individuo sino “un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito”.⁸⁵

Como lo hemos visto, en estos autores (Derrida, Foucault, Kristeva, Barthes) la escritura propone un juego infinito de significantes en el cual todo significado acaba por evaporarse. Concebida de esa manera, la escritura es pura diferencia, negación, relación de textos, trabajo de asociaciones, desenmarañamiento, pero no desciframiento. La escritura no remite a nada exterior a sí misma, de tal manera que no habría una relación con la realidad externa; en otras palabras, con el mundo.

Sin embargo, la abolición de toda referencia en el lenguaje ha sido cuestionada en lo que el filósofo Paul Ricoeur ha denominado “la ideología de los textos absolutos”.⁸⁶ Apenas

⁸³ Michel Foucault. “¿Qué es un autor?”. En Michel Foucault. *Obras esenciales*, p. 309.

⁸⁴ Roland Barthes. *El susurro del lenguaje...*, p. 82.

⁸⁵ *Idem*.

⁸⁶ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, p. 49.

unos cuantos textos en la línea de la poesía de Mallarmé, considera el pensador, satisfacen este ideal de un texto sin referencia.

Aunque habitualmente se piensa que la referencia en la escritura es abolida por la desaparición de la referencia ostensible y descriptiva, esto no es así: únicamente la escritura “al liberarse no sólo de su autor y su auditorio originario, sino también de los límites de la situación dialogal, revela este destino del discurso como proyección de un mundo”.⁸⁷

Los sistemas semióticos son cerrados y, por ello mismo, no se interesan por la relación del signo con la realidad externa. El signo difiere del signo en la inmanencia de un sistema. Así, continúa el filósofo, el lenguaje no aparece más como la mediación entre mentes y cosas. En otras palabras, el lenguaje ya no es tratado como forma de vida sino como sistema autosuficiente de relaciones internas.⁸⁸ Sin embargo, para Ricoeur el lenguaje tiene como intención principal decir algo sobre algo. Y no porque en los textos se suspenda la referencia ostensible y descriptiva, esto debe llevar a la conclusión de que no tienen nada qué decir; por el contrario, el texto trasciende ese tipo de referencia para abrir otra, más fundamental, que nos habla acerca del mundo. A ello volveremos en los capítulos tercero y cuarto.

1.6. La pérdida del yo en la ficción posmoderna

La desmitificación de los fundamentos del pensamiento metafísico, la abolición del sujeto en tanto plataforma de las premisas del final (el fin del autor, de la ideología, de la historia, de las utopías, de los metarrelatos⁸⁹) y la marcada tendencia hacia la desintegración –la cual

⁸⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁸⁹ En este contexto, la acepción de metarrelato o gran relato es la establecida por Lyotard, en el sentido de aquellas grandes narraciones o verdades supuestamente universales o absolutas que dan sustento a la modernidad y cuya función es de legitimación. Por ejemplo, el relato de emancipación proclamado por el

involucra un referente complejo de diversos conceptos tales como la diseminación, la fragmentación, el lenguaje autorreferencial, la indeterminación y la deconstrucción—constituyen algunos de los rasgos centrales de lo que se ha dado en llamar posmodernidad,⁹⁰ mismos que impactarán en la literatura caracterizada bajo la misma etiqueta.

La denominación de una literatura o ficción posmoderna no está exenta de dificultades debido a que el concepto mismo de posmodernidad ha sido objeto de una intensa polémica, sin que hasta el momento exista un consenso sobre su significado.

De este debate, uno de los más importantes de la reflexión contemporánea, se desprenden, a grandes rasgos, tres posturas. De un lado, se ubican quienes como el filósofo Jürgen Habermas mantienen la validez del proyecto de modernidad frente a un neoconservadurismo identificado con lo posmoderno y, del otro lado, están quienes desde un enfoque posestructuralista plantean una ruptura con la modernidad y el ingreso de la sociedad en una edad posmoderna, tal y como se advierte en el pensamiento del filósofo Jean-François Lyotard, a partir del derrumbe de los grandes relatos que marcaron el programa moderno.

En el intento de trascender los enfoques continuistas y rupturistas con respecto a la modernidad, predominantes en gran parte de la controversia, podríamos identificar otra postura, con la cual coincidimos, y que consiste en trascender los puntos de vista dicotómicos

proyecto ilustrado; el marxismo, el capitalismo, entre otros. Cfr. Jean-François Lyotard. *La posmodernidad explicada a los niños*.

⁹⁰ Para evitar la confusión conceptual entre las denominaciones *posmodernism* y *posmodernity*, cuyos significados en inglés difieren de los significados atribuidos a esos vocablos en español, consideramos pertinente utilizar el término posmodernidad.

–modernidad *versus* posmodernidad– para explorar los dos fenómenos desde una perspectiva complementaria.

El concepto posmodernidad resulta problemático. No hay acuerdo con respecto a si es un estilo, una nueva etapa histórica, una práctica o una construcción discursiva; tampoco existe consenso sobre la pertinencia del término, la cual es cuestionada desde el incómodo prefijo “pos” y ni siquiera el origen del fenómeno ha logrado una coincidencia. Para algunos estudiosos inició con o después de la Segunda Guerra Mundial; otros consideran que comenzó en los disruptivos años sesenta; unos más observan el punto de quiebre en la caída del Muro de Berlín en 1989, mientras que para el filósofo Gianni Vattimo la posmodernidad nació en la obra de Nietzsche.

Frente a esta divergencia en las perspectivas críticas, cualquier pretensión sobre una definición unívoca de la posmodernidad resultaría infructuosa. Así, Lyotard entiende por posmoderna la incredulidad con respecto a los grandes relatos,⁹¹ Matei Calinescu concibe la posmodernidad como una cara más de la modernidad, aunque quizás la más extraña,⁹² mientras que Hal Foster la define como “un conflicto de modos nuevos y antiguos, culturales y económicos [...]”⁹³ y, de acuerdo con Fredric Jameson, la posmodernidad no es un estilo sino más bien una pauta cultural dominante del capitalismo multinacional.⁹⁴

En esta investigación coincidimos con Foster en la importancia de una posmodernidad de “resistencia”, interesada en deconstruir de manera crítica el discurso de la modernidad y en oposición a toda lógica de complacencia con el sistema de poder

⁹¹ Jean-François Lyotard. *La condición postmoderna*, p. 10.

⁹² Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*, p. 273.

⁹³ Hal Foster. “Introducción al posmodernismo”. En Hal Foster (ed.). *La posmodernidad*, p. 11.

⁹⁴ Fredric Jameson. *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado. Vol. 1*, p. 34.

hegemónico desde donde se promueve la pasividad del sujeto. Correlativamente, coincidimos con Andreas Huyssen, quien comprende la actuación posmoderna “en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y la cultura de élite, en el que los segundos términos ya no quedan automáticamente por encima de los primeros [...]”.⁹⁵

Entre algunas de las características más recurrentes de la posmodernidad referidas por diferentes autores enumeramos las siguientes: indeterminación, inmanencia, diseminación, rizoma, anarquía, deconstrucción, esquizofrenia, ironía, pastiche, fragmentación, discurso autorreferencial, desaparición de las fronteras entre los géneros, eclecticismo y la pérdida del yo.

Pero varios de estos rasgos ya se encontraban presentes en la modernidad, por ejemplo, la ironía, el pastiche, la fragmentación y, desde luego, la pérdida del yo. En este punto es necesario distinguir, como lo plantea Calinescu, entre dos modernidades: una, la capitalista o burguesa, con sus ideales de racionalidad y utilidad y, la otra, la modernidad estética, concentrada en desenmascarar los valores básicos de la primera y cuyos inicios se remontan al movimiento romántico surgido a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. En el Romanticismo, en donde la ironía, la ausencia y el rizoma encuentran sus raíces,⁹⁶ la razón sufre un golpe crucial, sin el cual resultarían incomprensibles las posteriores vanguardias artísticas y aquellas narrativas que, como las de Musil, Joyce y Beckett se orientan hacia la desintegración y, con ello, a la disolución del yo.

⁹⁵ Andreas Huyssen. “Cartografía del postmodernismo”. En Josep Picó (comp.). *Modernidad y postmodernidad*, p. 236.

⁹⁶ Angélica Tornero. *Las maneras del delirio*, p. 55.

Ahora bien, en el contexto específicamente literario, la ficción posmoderna está marcada por la descomposición o el cuestionamiento radical de los principios fundamentales de la literatura: autor, público, proceso de lectura, escritura, libro, género, teoría crítica y la literatura misma.⁹⁷ Un reflejo de lo anterior se advierte en el enfoque del novelista posmoderno John Hawkes, quien alguna vez expresó que cuando empezó a escribir asumió que “los verdaderos enemigos de la novela eran la trama, el personaje, el escenario y el tema”.⁹⁸

Además de hacer referencia a varios de los rasgos antes citados, los críticos hablan de otras características de la literatura posmoderna como el desorden temporal, el pastiche, la fragmentación, la asociación libre de ideas, la paranoia y los círculos viciosos.⁹⁹ Todos ellos, apunta el especialista Barry Lewis, son síntomas de los trastornos del lenguaje y, en nuestra opinión, también son expresiones de las transformaciones en la concepción del sujeto y de la escritura.

En su influyente ensayo “La lógica cultural del capitalismo avanzado”, Fredric Jameson realiza una exploración de la subjetividad orientada hacia la producción artística de la modernidad y la posmodernidad. La tesis del crítico consiste en que se ha producido una transformación en las patologías culturales caracterizada por remplazar la alienación anterior del sujeto por la llamada muerte del sujeto.

La modernidad se vincula a la idea de una identidad personal, un ego o un sujeto individual porque la abierta expresividad que la distingue, así como sus característicos estilos

⁹⁷ Ihab Hassan. “Toward a Concept of Postmodernism”. En Joseph Natoli y Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern reader*, p. 282. La traducción es mía.

⁹⁸ John Hawkes *apud* Barry Lewis. “Postmodernism and fiction”. En Stuart Sim (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*, p. 115. La traducción es mía.

⁹⁹ Barry Lewis, *ibid.*, pp. 113-121.

privados y únicos requieren necesariamente de un yo presente. Para Jameson, el problema de la expresión, dominante en la alta modernidad, está “estrechamente ligado a una concepción de sujeto como recipiente monádico, en el cual las cosas que se sienten son luego expresadas como proyecciones hacia el exterior”.¹⁰⁰

De esta forma, la expresión de sentimientos y experiencias tales como la ansiedad, la soledad, la alienación, la fragmentación social, la anomia y el aislamiento resultan apropiados para referirse a los grandes temas característicos de la modernidad, tal y como se muestra en el cuadro de Edvard Munch, “El grito” o en el lienzo de los zapatos de campesino de Van Gogh, este último síntoma de la descarnada pobreza rural, inscrito en una obra en donde prevalece la utopía. En contraste, sostiene Jameson, los “Zapatos de polvo de diamante” de Andy Warhol, ya no nos habla de ninguna manera. En el trabajo del artista posmoderno aparece una falta de profundidad manifiesto en un conjunto de imágenes o simulacros.

Así, en la posmodernidad se ha producido una disminución de los afectos (sentimientos o emociones) generada por el fin del viejo ego burgués de la modernidad. Pero el fin del sujeto –comprendido en el análisis jamesoniano desde un enfoque historicista, el cual supone la disolución del sujeto centrado del capitalismo clásico– implica también el fin del estilo, en el sentido de lo único y lo personal. De este modo, apunta el teórico estadounidense, la parodia, que había encontrado un terreno fértil en la literatura moderna, pues muchos de sus grandes escritores se definían por la invención de estilos únicos, por ejemplo, las largas frases de William Faulkner, la imaginería de la naturaleza de D. H. Lawrence, o las hipóstasis de Wallace Stevens, pierde su vocación. Con el colapso de la ideología moderna del estilo, “los productores de la cultura ya no tienen a dónde recurrir más

¹⁰⁰ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 51.

que al pasado: a la imitación de estilos muertos”.¹⁰¹ Es en este momento cuando aparece, en la opinión de Jameson, el uso generalizado del pastiche¹⁰² característico de la posmodernidad.

Lo anterior tiene importantes repercusiones en el tiempo histórico y, por lo tanto, en la configuración de la nueva subjetividad posmoderna. Si el pasado ya no constituye un referente real y ha devenido más bien en una colección de imágenes o simulacros, el sujeto es incapaz de organizar su experiencia temporal en una forma coherente. El resultado de ello es que las producciones culturales de dicho sujeto apuntan al fragmento y a la heterogeneidad, en una sociedad en donde predomina la lógica espacial sobre la temporal. Para hablar de esta disminución de la historicidad, Jameson utiliza términos tales como textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica.

La identidad personal permite la unificación del pasado y el futuro con el presente, mediante la función del lenguaje. Sin embargo, el esquizofrénico, al no poder realizar este vínculo temporal porque en él se ha fracturado la relación entre los significantes, está condenado a vivir en un presente perpetuo. Aislado de toda intencionalidad, el presente es experimentado por este sujeto con una intensidad abrumadora, descrita por Jameson con el concepto de euforia. En la opinión del crítico marxista, la incapacidad de retener el propio pasado y vivir la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos expresa la experiencia de la temporalidad posmoderna.

Tales cuestiones también tienen consecuencias estéticas. En la escritura esquizofrénica, el significante aislado deja de ser un fragmento incomprensible del lenguaje

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰² El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo único, pero sin el impulso satírico y la risa de la parodia. De ahí que Jameson lo considere una “parodia vacía”.

y “se parece, más bien, a una oración en aislamiento autónomo”.¹⁰³ En la novela *Watt*, de Samuel Beckett, nos dice Jameson, el predominio de cada frase en el presente temporal desintegra el tejido narrativo que pretende reformarse a su alrededor. Pero en cuanto la escritura esquizofrénica se generaliza a un estilo cultural pierde su relación con el contenido patológico asociado a la esquizofrenia y se vuelve partícipe de esa euforia que desplaza a los antiguos afectos de la modernidad, como la ansiedad y la alienación.

En el terreno de la literatura, otros presupuestos que han marcado la distinción entre la modernidad y la posmodernidad corresponden a las reflexiones de Ihab Hassan. Aunque el crítico rechaza la separación absoluta entre ambos paradigmas porque “la historia es un palimpsesto”¹⁰⁴ y todos somos “un poco victorianos, modernos y posmodernos a la vez”,¹⁰⁵ propone un listado cuyo énfasis radica precisamente en la lógica de las oposiciones binarias, como se observa a continuación:

Modernidad

Forma (conjuntiva, cerrada)
 Maestría/*logos*
 Objeto artístico/obra acabada
 Creación/Totalización
 Síntesis
 Presencia
 Centrado
 Género/frontera
 Metáfora
 Raíz/profundidad
 Interpretación/lectura
 Significado
 Legible
 Relato/*Grande Histoire*
 Paranoia
 Origen/Causa

Posmodernidad

Antiforma (disyuntiva, abierta)
 Agotamiento/Silencio
 Proceso/*Performance/Happening*
 No creación/Deconstrucción
 Antítesis
 Ausencia
 Dispersión
 Texto/Intertexto
 Metonimia
 Rizoma/superficie
 Contra la interpretación/malinterpretar
 Significante;
Escribible;
 Antirrelato/*Petite Histoire*
 Esquizofrenia
 Diferencia-*difference*/Huella

¹⁰³ Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁴ Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 277. La traducción es mía.

¹⁰⁵ *Idem.*

Metafísica
Determinación
Trascendencia

Ironía
Indeterminación
Inmanencia¹⁰⁶

Para Hassan, la tendencia posmoderna se sintetiza en la denominada “indetermanencia”. Por indeterminación, el crítico entiende una serie de nociones tales como la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia, el pluralismo, la aleatoriedad y la deformación. Esta última involucra términos de deshecho, entre ellos, la desintegración, la deconstrucción, la descentralización, la diferencia, la desaparición, la descomposición, la ruptura y el silencio. La inmanencia es lo que llamamos lenguaje.¹⁰⁷

Más allá de estas diferenciaciones, Brian McHale propone el concepto de dominante¹⁰⁸ para describir el cambio histórico-literario que permitió transitar de la ficción moderna a la posmoderna. El crítico establece que la dominante de la ficción moderna es epistemológica. Es decir, la novela moderna se interesa por los problemas del conocimiento y sus límites: “¿qué es lo que hay que saber?; ¿quién lo sabe?; ¿cómo lo saben y con qué grado de certeza?; ¿cómo se transmite el conocimiento de un conocedor a otro y con qué grado de fiabilidad? [...]”.¹⁰⁹

En tanto, en la novela posmoderna, la dominante es ontológica. McHale recupera de la lógica modal el concepto de ontología, lo cual le permite adaptar el término de mundos posibles a la descripción de mundos ficticios. De este modo, la ficción posmoderna se plantea preguntas como: “¿qué es un mundo?; ¿qué tipos de mundo existen, cómo están constituidos,

¹⁰⁶ Para consultar el listado completo véase Ihab Hassan, *op. cit.*, pp. 280-281. La traducción es mía.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 282-283.

¹⁰⁸ El especialista adopta este concepto de Roman Jakobson, como él mismo lo expone en su libro. Brian McHale. *Postmodernist fiction*, p. 6. Sin embargo, de acuerdo con Matei Calinescu, McHale amplía la noción de dominante al liberarla “de sus implicaciones originalmente ‘monolíticas’”, de tal modo que un mismo texto puede dar lugar a diferentes dominantes. Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 296.

¹⁰⁹ Brian McHale, *op. cit.*, 9. La traducción es mía.

y en qué difieren?; ¿qué sucede cuando se confrontan diferentes tipos de mundo o cuando se violan las fronteras entre los mundos?; ¿cuál es el modo de existencia de un texto, y cuál es el modo de existencia del mundo (o de los mundos) que se proyecta? [...]”.¹¹⁰

La creación de mundos posibles desafía la *mimesis*, pues más que representar la realidad, la crea o la amplía. Así, el carácter ontológico de la novela posmoderna se define por su interés en la construcción de mundos autónomos que no se ven limitados por alguna relación de imitación con el mundo real. De ahí que una motivación ontológica por excelencia es la coexistencia de mundos de estructura incompatible y mutuamente excluyente, como lo observa McHale en la “fiesta transhistórica” de *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, donde existe una confrontación entre nuestro mundo y un mundo cuyas normas permiten viajar en el tiempo o en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, donde se yuxtaponen mundos discordantes y se confronta, por ejemplo, el mundo de los vivos con el de los muertos.

Es necesario aquí hacer un énfasis especial sobre esta última preocupación ontológica, ya que como lo observaremos en el siguiente capítulo, en la narrativa de Jesús Gardea, el mundo de la vida y de la muerte no pertenecen a polos separados sino a mundos imbricados. Esto es lo que McHale llama superposición, mediante la cual dos espacios conocidos se colocan uno encima del otro “creando a través de su tensa y paradójica coexistencia un tercer espacio identificable con ninguno de los dos originales –una zona”.¹¹¹

Las otras estrategias de la ficción posmoderna para construir y deconstruir el espacio son: la yuxtaposición, consistente en configurar un espacio junto a otros que en el mundo real no tienen relación; la interpolación, caracterizada por introducir un espacio extraño dentro de

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 10. La traducción es mía.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 46. La traducción es mía.

otro que resulta familiar o entre dos zonas adyacentes y la atribución errónea por la cual se asignan atributos inverosímiles a lugares ubicados en el mapa.¹¹²

¹¹² *Ibid.*, p. 45-49.

Capítulo II

La configuración y desintegración de las voces narrativas

II. Análisis de la estructura textual

En el presente capítulo realizaremos un análisis de las estructuras formales de las cuatro novelas que integran el corpus de esta investigación, *El sol que estás mirando*, *El tornavoz*, *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, con el propósito de distinguir aquellos recursos narrativos, discursivos y retóricos que actúan en los cuatro relatos para generar la desintegración de la voz en la narración.

Al examinar dichos relatos, de acuerdo al orden de su publicación, mostraremos cómo avanza paulatinamente la descomposición narrativa. Para lograr nuestro objetivo, utilizaremos la narratología de Luz Aurora Pimentel y la teoría de las figuras –esta última desde una perspectiva retórica– al constituir importantes herramientas para la exploración de las obras literarias desde un punto de vista estructural, como el que se pretende.

Así, como parte de los aspectos que implican un análisis formal, examinaremos aquellos elementos que conforman la realidad narrativa; entre otros, el origen de la enunciación, la perspectiva desde la que se habla, las focalizaciones, los tipos de narradores, de discurso, las estructuras espaciotemporales, los niveles narrativos y las figuras retóricas que predominan en los distintos relatos.

En la definición de Luz Aurora Pimentel, la voz narrativa es la mediación indispensable para la construcción de un relato verbal.¹ Tal mediación es realizada por un narrador, quien al dirigirse a un lector, le presenta el mundo narrado. Como bien lo señala la

¹ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 16.

profesora emérita, “en cualquier forma de relato verbal –cuento, novela, anécdota, etc.– hay siempre alguien que da cuenta de algo a alguien”.² De lo anterior se derivan tres componentes fundamentales del acto de la narración: narrador, mundo construido o narrado y lector. Aspectos que, al establecer una relación de comunicación, serán determinantes en la articulación del mundo narrado y en su modo de recepción.

En términos generales, la voz narrativa atañe a la elección de la persona gramatical (relatos en primera, segunda y tercera persona), así como del tiempo verbal (narraciones retrospectivas, prospectivas, intercaladas, simultáneas). Igualmente, concierne a la figura discursiva que asume la narración, a la relación del narrador con el mundo narrado (narrador homodiegético, si está involucrado en el mundo narrado y heterodiegético, si no lo está) y a la posición enunciativa del narrador con respecto al mundo que narra (extradiegética e intradiegética), según el modelo analítico de Gérard Genette seguido por Pimentel.

A través de esta categoría gramatical, la investigadora distingue un desdoblamiento entre un yo que narra y un yo narrado, en una compleja relación sujeto-objeto. En las narraciones en primera persona, el yo se escinde en dos: un yo que narra o narrador, el cual desempeña una función vocal, es decir, el acto mismo de la narración y un yo narrado, el cual tiene una función diegética por su participación como actor del mundo narrado. Se trata de un yo-personaje.³

La problemática relación sujeto-objeto también se evidencia en la narración focalizada. Ahí, observa Pimentel, el sujeto de la narración se funde con su objeto, de tal suerte que el yo del narrador prácticamente desaparece y lo que queda es la subjetividad del

² *Idem.*

³ *Ibid.*, p. 136.

personaje.⁴ En el sentido antes descrito entendemos el término yo en este trabajo, como ya lo indicamos en la Introducción.

Algunas de las más destacadas teorías en torno a este principio constitutivo de la narración han optado por separar, a partir de la distinción genetteana, la voz que narra, de la perspectiva o el punto de vista que orienta el relato, nociones solidarias aunque no equivalentes. La voz se sintetiza en la pregunta ¿quién habla? y el punto de vista responde a la pregunta ¿desde dónde se percibe? El punto de vista, convienen los teóricos, no solo es un filtro, un ángulo o un foco de percepción mediante el cual se selecciona y se restringe la información narrativa, sino que también incide en el orden espacial, temporal, ideológico, psicológico, ético, todos ellos aspectos ineludibles para expresar una visión de mundo. Así, un narrador, con mínimas restricciones, puede no focalizar en ningún punto y traspasar libremente la mente de sus personajes (focalización cero u omnisciente) o estar focalizado en la conciencia del personaje (focalización interna) y tener la imposibilidad de acceso a la conciencia de los personajes (focalización externa).

Desde la voz y la mirada, como lo apunta la investigadora Patricia Martínez García, “se configuran no sólo los criterios de articulación y de recepción del texto, también se establecen y ensayan las condiciones y los límites de la experiencia del conocimiento y de la inteligibilidad del mundo”⁵ cuestión que, como ya lo advertimos en el primer capítulo, ciertas narrativas modernas y la ficción posmoderna, han puesto a prueba. El narrador omnisciente de la novela realista decimonónica, correlativo al pensamiento moderno del sujeto fuerte,

⁴ Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, p. 104.

⁵ Patricia Martínez García. “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17, 2002, p. 202. Disponible en <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0202110197A/33488>>. Consultado el 10 de febrero de 2019.

todopoderoso, se fue desdibujando desde finales del siglo XIX para dar cabida a otras instancias narrativas que, al abandonar su antiguo poderío cognoscitivo, limitar cada vez más la información ofrecida al lector, cuestionar su propia capacidad para dar un sentido coherente a la historia narrada y poner en duda la existencia de una realidad supuestamente objetiva y representable, se volvieron voces ambiguas, fragmentadas, caóticas, indeterminadas, voces que constituyen un referente invaluable para comprender la visión de mundo de nuestro tiempo.

Observemos, pues, la evolución de las voces en la narrativa gardeana.

II.1. El sol que estás mirando

La llegada de 1981 se torna crucial para Jesús Gardea. En ese año, se publican casi simultáneamente sus dos primeras novelas: El 15 de octubre se edita *La canción de las mulas* y, cinco días después, se imprime *El sol que estás mirando*. En esta última, David Gálvez narra los recuerdos de infancia en su núcleo más íntimo conformado por su padre, Vicente Gálvez; su madre, Francisca; su hermana, Fernanda, y otros personajes que, como Felícitas, la sirvienta de la casa, y Leandro Santacruz,⁶ podador de árboles y pintor de casas, influyen en el descubrimiento de su entorno en el mundo ficcional de Placeres, descrito en esta obra como un pueblo en ciernes, todavía sin luz eléctrica, aunque ya aparece el sol antropoide y asfixiante, tan característico de dicho espacio.

El propio Gardea consideraba a esta novela como la más autobiográfica de toda su producción literaria. Los elementos contenidos en *El sol que estás mirando*, a partir de la vida real del autor, son, entre otros, los nombres de sus padres, Vicente y Francisca. En la

⁶ El apellido del personaje aparece escrito en la novela mediante la unión de dos unidades léxicas en una sola palabra (Santacruz) y, también, mediante la separación de los dos términos que lo constituyen (Santa Cruz).

obra, ellos no se apellidan Gardea y Rocha, respectivamente, sino Gálvez. También aparece Graciela Gardea, la hermana mayor del escritor, pero en el texto recibe el nombre de Fernanda. La identidad nominal del autor no coincide con la del narrador-personaje, David Gálvez, a partir del cual Jesús Gardea recrea su yo en términos ficcionales.

Hay otras características de los personajes originados en hechos reales. Por ejemplo, la sordera padecida por Vicente Gardea, la cual también sufre el personaje Vicente Gálvez. Tampoco es casual el nombre de Leandro Santacruz. Un amigo del padre de Gardea, llamado Leandro, sirve de inspiración para crear al pintor de casas, cuyo oficio es igual al del hombre real. Jesús Gardea recuerda al Leandro de carne y hueso como un “borrachín, pintor”,⁷ quien en ocasiones acudía a comer con su familia. “Éstos y otros, todos, pertenecían a los jodidos de la tierra; no los he olvidado. Aún los sigo viendo”.⁸

En el relato de David, se entremezclan otros sucesos ocurridos al escritor, como sus vivencias de niño en la ferretería de sus padres, en Delicias, Chihuahua, y el mismo hecho de haber crecido en aquel lugar árido y caluroso, fundado en 1933, apenas seis años antes del nacimiento del autor mexicano.

La muerte de Vicente Gardea es otro de los acontecimientos fundamentales en la vida de Jesús Gardea, el cual es re-descrito ficcionalmente en las últimas líneas de la obra: “Luego, mi padre volvió a hablar, con voz a propósito sofocada, pero que yo alcancé a oír: – Francisca –dijo–, ya no volveré”.⁹

⁷ Federico Campbell. “Jesús Gardea: Algunas regiones del noroeste se incorporan ya a nuestra literatura”. En *Proceso*, (373), 26 de diciembre de 1983, p. 63.

⁸ *Idem*.

⁹ Jesús Gardea. *El sol que estás mirando*. México: FCE, 1981, p. 97. A partir de esta nota, las citas de dicha obra serán tomadas de esta edición y solo se consignará entre paréntesis la abreviatura SM designada para identificar esta novela, seguida de la página correspondiente.

II.1.1. David Gálvez: el yo de la infancia

La novela está integrada por once capítulos. David Gálvez, la voz protagónica que cumple con la función diegética de ser actor del relato y, a la vez, con la función vocal de narrar el contenido narrativo, cuenta sus recuerdos en torno a su infancia. A diferencia de *El tornavoz*, *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, en esta novela sí se relata una historia, rasgo que Ihab Hassan atribuye a las ficciones modernas,¹⁰ como se observó en el cuadro esquemático incluido en el primer capítulo.

En una narración en primera persona, David comienza así su relato:

Yo recuerdo a mi padre medio sordo. Lo veo trabajando sobre un tejaván, un día de verano, al atardecer. Otro hombre lo ayuda: Leandro. Leandro poda árboles y ocasionalmente pinta casas. Montado en una viga del tejaván le habla a gritos a mi padre. Le pregunta dónde hay más clavos. Mi padre levanta la cara para mirarlo y señalarle una bolsa de papel en el suelo. Leandro ve entonces hacia abajo y frunce los labios, disgustado (SM, p. 9).

Como se observa en dicho segmento, la distancia temporal entre los acontecimientos contados por este narrador autodiegético y el momento de evocarlos no está definida. Se desconoce cuánto tiempo ha pasado entre los sucesos narrados y el presente de su narración. No hay indicios textuales que permitan establecer el desfase temporal –al estilo proustiano de *En busca del tiempo perdido*, en donde se marca la distancia que separa al narrador viejo en las puertas de la muerte y al niño que se angustia porque su madre le niega el beso ritual a la hora de dormir– entre el yo que narra y el yo narrado.

Sin embargo, la perspectiva de David-narrador se diluye en la perspectiva de David, el niño protagonista, porque esta última es la dominante. De este modo, el punto de vista que

¹⁰ Sin embargo, es necesario exceptuar aquí a aquellas narraciones que, aun perteneciendo a la modernidad como las vanguardias literarias, impugnaron la concepción tradicional de contar una historia.

rige el relato es el de su yo infantil, el cual se corresponde con las acciones del personaje como ir a la escuela, pasar el tiempo con sus carritos, hacer carreteras en el patio tierroso de su casa o jugar a las guerritas con sus amigos:

Regresé. Mis hombres estaban en cuclillas, metidos en una sombrita, defendiéndose del sol. Eran dos. Uno de mi edad y el otro, menor.

Me senté frente a ellos.

Las chicharras gritaban como si las estuviéramos atormentando.

—Onorio dice que podemos tirarles piedras hasta que se nos caiga el brazo. Pero no con botellas. Porque ese no fue el trato.

—Onorio está loco —dijo Martínez, el bizco: el menor— las botellas son las bombas.

—Sí serán; pero Onorio no pelea así.

—¿Y los botes? —preguntó Ortega.

—De los botes no dijo nada.

—Pues que esos sean las bombas, David (SM, pp. 55-56).

Además del predominio de la perspectiva figural, el relato está vocalmente unificado. David es el único narrador, independientemente de que muchos de los fragmentos proceden del discurso directo de otros personajes, por medio de sus diálogos. En contraste con las últimas novelas de Gardea, en donde no existe certeza sobre quién habla, entre otras razones por la multiplicidad de perspectivas espaciotemporales que obstaculizan la identificación de las instancias narrativas y dificultan la inteligibilidad del relato, en esta obra sí se tiene certidumbre sobre el origen de la enunciación.

Hay otros elementos que también contribuyen a configurar la identidad de las voces narrativas. En primer lugar, nos referimos al nombre propio que, como observa Luz Aurora Pimentel, es el primer anclaje del sujeto, en torno al cual “se imantan los más diversos atributos, acciones, transformaciones, incluso actos paradójicos que pudieran atentar contra esa identidad”.¹¹

¹¹ Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría Narrativa y Literatura comparada*, p.101.

Aunque los personajes de las tramas gardeanas tendientes a la desintegración pierden toda clase de rasgos, empezando por el nombre, para Jesús Gardea la denominación era una llave de acceso a su mundo narrativo: “de ahí que un personaje no me resulte creíble o verdadero mientras no le encuentre su nombre. [...] Como escritor funciono a través de palabras y sonidos, entonces es natural que Úrsulo me sugiera, me diga más mundo que Juan o Tomás”.¹²

En *El sol que estás mirando* las formas de denominación tienen una motivación, ya sea autobiográfica: Vicente y Francisca (nombres de pila de los padres de Jesús Gardea); etimológica: Felicitas, (del latín *felicitas*, felicidad, suerte); semántico-narrativa: Leandro Santacruz, (santa/santo: persona de especial virtud y ejemplo; y cruz: insignia universal, cuyo simbolismo en la tradición cristiana es el sufrimiento y la muerte de Cristo); e incluso religiosa, como sería el caso de David.

Con relación a esto último, la maestra Alma Inclán le dice al pequeño David en su primera clase de piano: “–Bello nombre. Nombre de rey” (SM, p. 38). La referencia inmediata realizada por un lector es al rey David, el fundador de la nación israelita. En dicho contexto, tampoco puede soslayarse la conocida creencia en Dios por parte de Jesús Gardea, no en un sentido ortodoxo de cumplir con los ritos católicos sino en el de una gracia, entendida como “la amistad de Dios por ti”,¹³ decía el propio escritor.

En la tradición cristiana, el rey David tiene una importancia preponderante como el ancestro de Jesucristo, el Mesías que traerá la salvación prometida a la humanidad. La idea de la salvación se manifiesta en la escritura gardeana, pero en un sentido distinto: el de una

¹² Araceli Hernández. “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”. En *La Jornada*, (1,789), 5 de septiembre de 1989, p. 26.

¹³ Véase Verónica Ladrón de Guevara. “El Mundo de los Grupos Literarios me atrae muy Poco”. Entrevista, parte I. En *El Financiero*, (2,871), 14 de enero de 1993, p. 57.

aspiración ética de salvación del sí mismo, siempre en relación con otro, a partir de una nueva forma de ser y estar en el mundo. La experiencia sensorial será vital para emprender esa búsqueda. Oler, oír, sentir y, sobre todo, contemplar –esta última, característica esencial del personaje David– son acciones internas e importantes vías para la salvación del hombre.

A lo largo del discurso narrativo se reiteran, de una u otra manera, los rasgos que proyectan a David Gálvez como un niño cuya forma de aproximación al mundo la realiza con la fuerza de sus sentidos: “una noche hice el descubrimiento de que el ‘resplandor’ era ondulado, y no plano, como yo creía” (SM, p. 11), “parado en la puerta de la bodega, miraba yo la soledad del sábado” (SM, p. 63), “vecina a la casa de la maestra había una con rejas pintadas de plateado. Sus brillos me tentaron” (SM, p. 40), los “autobuses tenían dos colores: amarillo y blanco. Mientras que Leandro y yo los contemplábamos –eran tres– mi padre fue a comprar los boletos” (SM, p. 48).

La experiencia sensorial del niño se agudiza a través de su gran capacidad de contemplación.¹⁴ El día que su padre lo castiga en el segundo piso de su casa (una bodega), por decapitar a unos soldados de juguete, David muestra su facultad de transformar las cosas del mundo con la sola mirada:

Pasado un rato me asomé por una de las rendijas de los tablones del piso, con la esperanza de ver a Fernanda y hablarle que viniera a la escalera a espantarme el miedo, que lo tenía de nuevo conmigo. No la vi, pero descubrir todavía la luz del sol en la mesa de la cocina me animó. [...] La mesa estaba cubierta con un mantel lustroso de hule. Flores y frutas, amarillas y rojas, lo adornaban. Las que más luz bebían eran las flores. Ante mi ojo atento parecían flotar, como nubes, por encima de la mesa misma. Felicitas nos decía que las cosas cuando se quedan solas son distintas. Felicitas había presenciado multitud de transfiguraciones en su vida. Lo que yo estaba viendo entonces no la hubiera asombrado.

¹⁴ Jesús Gardea expresó que los personajes niños de *El sol que estás mirando* y *El tornavoz* le permitían jugar con esa posibilidad, cuando menos en la narración. “Tengo una vena contemplativa muy ancha”, sostuvo. Sergio Cordero. “Fundo espiritualmente a Delicias. Entrevista con Jesús Gardea”. En *La Jornada de los Libros*, (156), 9 de enero de 1988, p. 8.

–Cúidense, pero mucho, de hablar delante de las cosas cuando cambian –nos aconsejaba. Y aquella tarde apenas me atrevía yo a respirar.

Las flores flotaban realmente. Se alejaban de la superficie de la mesa, de las frutas, de la tierra. Iluminaban el aire oscurecido, cercano a mi ojo, y su luz penetraba por las rendijas del piso de madera. Unos segundos estuvieron así; después se apagaron. Mi desconsuelo y mi miedo crecieron de golpe (SM, pp. 20-21).

Este fragmento de la novela es muy significativo porque en él ya se advierten los cimientos de una narrativa que se fue apartando de los esquemas lógicos, lineales, supuestamente objetivos de la representación de la realidad, correspondiente al realismo literario. Aunque a nivel global de la novela no existe una motivación ontológica en los términos de McHale referidos en el capítulo anterior, comienzan a filtrarse elementos que, como las flores flotantes de David, ofrecen señales del tipo de mundo asombroso al cual se adscribe dicho personaje. En la citada descripción, donde se muestra la influencia mágicorrealista, se constata lo que solía decir Gabriel García Márquez: “[...] si uno sabe mirar, las cosas de la vida diaria pueden volverse extraordinarias”.¹⁵ El realismo mágico es utilizado en esta novela para representar la convivencia entre el mundo al que pertenece el niño y el mundo de los adultos,¹⁶ como bien lo apunta Elena Félix Villar.

Esta facultad para ver lo extraordinario del mundo se alimenta de la característica inocencia del niño y de su relación con su querida Felícitas, la sirvienta de la casa, quien también realiza la función de niñera. Felícitas tiene un papel central en la vida de David al significar no solo su fuente de alegría sino también de conocimiento. Se trata de un conocimiento popular, generalmente común en los pueblos pequeños, donde cierto tipo de eventos adquieren una explicación maravillosa o sobrenatural y se transmiten a través de la

¹⁵ Gabriel García Márquez *apud* Seymour Menton. *Historia verdadera del realismo mágico*, p. 19.

¹⁶ Elena Félix Villar. “Jesús Gardea. El tiempo mítico como bisagra entre dos mundos”. En Daniel Samperio y Roberto Bernal (coords.). *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea*, p. 104.

oralidad: “Felícitas decía que pájaros en el aire, dando y dando vueltas, eran señal de muerte” (SM, p.57); “–Felícitas dice que el agua de la llave sale fría porque debajo, en el tubo, hay hielo enterrado” (SM, p. 46).

Por su niñera, David y su hermana Fernanda conocieron “que los espejos llaman al relámpago. Y que hay que cubrirlos. Mi madre la desmentía. Le decía que no alcanzaba a entender cuál era la relación entre un espejo y las cosas que suceden en el cielo. Felícitas callaba; pero nosotros le dábamos la razón a ella porque había fundado su ciencia en ejemplos sacados de la realidad misma” (SM, p. 10).

En otro momento, cuando David y Fernanda se muestran asustados por la oscuridad nocturna, Felícitas le dice al pequeño: –No, niño, aquí nadie, pero nadie, va a llorar. En esta casa no hay espantos. Los espantos, los muertos, son de casas viejas y no de las acabadas de hacer” (SM, p. 11). De este modo, la fantasía y la realidad, el imaginario popular y los asuntos sobrenaturales se funden en la palabra oral de Felícitas para proponer otra forma de mirar y comprender el mundo.

La profunda sensibilidad de David no solo le permite realizar transfiguraciones extraordinarias de las cosas sino experimentar ciertos sucesos como notables acontecimientos. Tal es el caso de la inauguración del nuevo local de la ferretería de su padre en Placeres:

Cuatro días después, un lunes, mi padre abrió la tienda al público. La familia entera estuvo presente en la apertura. Mi hermana y yo no fuimos a la escuela. Sentados detrás del mostrador en unos banquitos zancos, apenas nos movíamos, apenas. Mi hermana lucía unos moños rojos en las trenzas. Yo, una camisa, dura de almidón y blanca. A un lado mío se hallaba mi madre, de pie, y a nuestras espaldas, en la puerta que daba al patio, Felícitas. Empezaba el verano. El calor no se hacía sentir sino hasta pasadas las primeras horas de la mañana. Y, sin embargo, mi padre, en la puerta de la calle sudaba como si se encontrara en el sol (SM, p. 22).

Las manifestaciones de amor hacia su familia constituyen otro de los importantes elementos para la comprensión de este narrador-personaje. Lo anterior se advierte en el siguiente fragmento donde el niño, angustiado porque un cliente insulta a su padre al burlarse de su sordera, le toma la mano a Vicente en señal de apoyo:

El cliente recuperó su posición y contrató:

—¡Sordo!— le gritó a mi padre en la cara. Se le salían los ojos y el cuello lo tenía tan gordo como el tronco de un árbol, pero rojo.

Mi padre le tiró con la bisagrita a la cabeza pero el cliente la evadió y luego echó a correr para la puerta de la calle. Y desde ahí volvió a insultar a mi padre:

—¡Sordo!

Yo estaba temblando y quería llorar. Mi padre no podía hablar, blanco como un papel de china. Me bajé del banquito y fui a tomarle una mano (SM, pp. 27-28).

La infancia de David es proyectada en el relato como una etapa plena de descubrimientos, pero también marcada por sus vínculos con otros, como lo veremos a continuación.

II.1.2. Las presencias de la memoria

El sol que estás mirando es un caso de excepción en la novelística de Jesús Gardea porque en la obra se ofrece información narrativa sobre ciertos atributos clásicos de los personajes: qué hacen, a qué se dedican, cuáles son sus relaciones familiares y afectivas, sus proyectos de vida, en qué consisten sus valoraciones morales, cómo es su apariencia física e incluso, qué tipo de vestimenta utilizan. Dichos rasgos se van perdiendo en *El tornavoz* y acaban por desaparecer en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*.

No debe entenderse por lo antes señalado que esta novela ofrece una caracterización psicológica de los personajes al estilo de la novela realista. Sin embargo, es posible hacer un

retrato físico y moral,¹⁷ ciertamente no exhaustivo, pero sí con los suficientes elementos textuales como para significar a las voces narrativas. La decisión de David, en tanto narrador autodiegético, respecto a ofrecer una descripción más amplia de Felícitas y, Leandro Santacruz, obedece a los profundos vínculos afectivos hacia su niñera, así como al pintor de casas.

La felicidad contenida en el nombre de Felícitas se verifica en la trama. Desde el inicio de la novela, el lector refigura o reinterpreta a Felícitas como una mujer alegre, divertida, juguetona, quien llenaba de regocijo a David y a su hermana Fernanda:

Todos los sábados era lo mismo. Felícitas vaciaba el contenido de su veliz caótico en la cama para darle nuevo orden y tirar lo que ya no le servía o no le gustaba. Y siempre había algo para nosotros. Mi hermana enloquecía por un collar de lentejuelas verdes; yo, por unas cajitas de cartón doradas. Emocionados, nos prendíamos de los brazos de Felícitas y luego, soltándonos, comenzábamos a brincar alrededor de su cama. Hacíamos un ruido de caballitos en los tablones de madera del piso. Levantábamos polvo. Felícitas nos pedía entonces que volviéramos a sentarnos. La obedecíamos en el acto; pero ya no íbamos a estar más callados. Y sólo cesaríamos de hablar y de reír al meterse el sol (SM, p. 10).

La descripción realizada por David, siempre bajo la mirada de su yo-niño, también proporciona importantes elementos para la construcción de esta voz femenina. Los detalles de su aspecto físico se focalizan en su cabellera y, sobre todo, en su vestimenta, porque es ahí donde se evidenciará la transformación del personaje:

Casi no tenía ropa. Toda le cabía en su veliz de lámina, incluyendo las cosas que usaba para adornarse y pintarse. A Fernanda le decía que no le gustaban los muchos vestidos, sino la calidad y los colores claros, que le fueran a su pelo negro. Creo que los vestidos finos de Felícitas no eran más de dos: uno para el sábado, el otro para el domingo, y siempre para las tardes. Pero cuando Felícitas se iba a su casa nunca se los llevaba. Quedaban colgados de un gancho de madera, vacíos, como esperando el regreso de la cabeza, los brazos y las piernas de su

¹⁷ Para Luz Aurora Pimentel, el retrato físico y moral de un personaje es una forma de caracterización que proporciona información sobre el ser y el hacer de los actores de un relato. Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 71.

dueña. Sin que Fernanda se diera cuenta, yo subía a olerlos. Eran de seda y estaban llenos, como un frasco, de un perfume que me recordaba a los limones (SM, p. 78).

La imagen que va construyendo un lector en torno a Felícitas se amplía a la de una mujer atractiva, con cabello negro brillante, olor a limones, y muy atenta a su arreglo personal. Esto último es un aspecto vinculado con el interés amoroso de la mujer, pero también constituye una clave fundamental para comprender el desarrollo de esta voz femenina. En otro fragmento, David recuerda:

Felícitas vino a decirnos que dejáramos la tierra y nos fuéramos a lavar las manos. Felícitas traía un olor a telas nuevas, zapatos de tacón alto y un collar de vidritos. Nos apuró:

—Quiero darles de cenar temprano.

Estaba claro aún. Habíamos terminado de cenar. Felícitas miraba pensativa para afuera. Se mordía el collar, agarrándolo con los dedos de una mano. Vimos que se había pintado las uñas de rojo. Fernanda la miraba con mucha atención; más que yo. [...]

—¿Y te vas a vestir así todos los sábados, Felícitas?

Felícitas llevó la loza al fregadero antes de responderle a mi hermana.

—Sí —le dijo—. Todos los sábados. Porque viene mi novio (SM, pp. 32-33).

El fracaso amoroso se convierte en el detonante de la peripecia o del cambio de la dicha a la desdicha experimentada por Felícitas. Aunque lo anterior no se expresa en la textualidad, el lector interpreta que la mala fortuna con el novio, el soldado por quien renuncia a su trabajo doméstico con los Gálvez, es la causante de su desventura. Felícitas sufre una transformación por la cual se convierte en la antítesis de lo que su nombre indica. En un tiempo narrado posterior, ella regresa a trabajar con la familia Gálvez, pero como otra diferente a sí misma. De nueva cuenta, la descripción de la ropa y del cabello de la mujer constituye un medio para la proyección de su identidad, así como de las alteraciones del personaje sufridas a lo largo del relato. Al respecto, dice David: “De pronto no la reconocí. Se había cortado el pelo como los hombres. Para defenderse del frío se había puesto una

chamarra, también de hombre, de cuadros rojos y negros, grande y vieja. En la cara se le notaban todos los huesos, como a Leandro. Y como a él, los ojos se le habían hundido” (SM, pp. 86-87).

Aparentemente muy distinto de Felicitas, aunque en el fondo confluyen, Leandro Santacruz es caracterizado por su tristeza, sufrimiento y un abandono de sí mismo reflejado en su apariencia. A partir de la selección de ciertos rasgos faciales del pintor de casas, David-narrador realiza el perfil de un personaje no solo triste sino arruinado, tanto interior como físicamente: “Leandro tenía chatas las narices, con mucho matorral de pelos. Cuando trabajaba, los pelitos le cambiaban de color. Entonces, los llevaba ocres. Leandro acercó los escombros de su cara a mi padre” (SM, p. 46). Además, el pintor tenía los “ojos tristes” (SM, p. 46), el “rostro enjuto” (SM, p. 9), la “cara de pesadumbre” (SM, p. 65), con unas “barbas silvestres” (SM, p. 9) y los “dientes carcomidos” (SM, p. 64).

El personaje es extremadamente delgado, al punto de escucharse el quejido de sus huesos. En relación a sus características vestimentarias, Leandro usa una gorra “sucía de pintura” (SM, p. 9) y solo tiene dos pantalones, el que lleva puesto, y “el de los domingos y días especiales” (SM, p. 47). El pintor huele a cal. Una descripción así, además de contener valoraciones emocionales, económicas y sociales, por ejemplo, la pobreza del personaje, ofrece ya una imagen de su personalidad.

La causa de la desolación de Leandro Santacruz genera una indeterminación.¹⁸ Lo no dicho en el texto constituye, como ya lo señalamos en el capítulo anterior, uno de los rasgos

¹⁸ En este trabajo seguimos la definición de indeterminación de Ihab Hassan, expuesta en el primer capítulo. El crítico literario retoma en la discusión de este concepto la teoría de la lectura de Wolfgang Iser, basada en los espacios vacíos. Para Iser, los espacios vacíos son indeterminaciones, esto es, lo no formulado a partir de lo que se dice en el texto, pero más que una carencia de determinación del objeto, los espacios vacíos movilizan y regulan la comunicación entre el texto y el lector, mediante la colisión de representaciones generada en este último. Dicha colisión, según este autor, provoca un incremento de la actividad

de la ficción posmoderna, de primera importancia en las novelas posteriores de Gardea. Sin embargo, en esta obra, un lector puede interpretar que algo del pasado del pintor de casas, aunque no se pone de manifiesto, ha generado esa desdicha. “—Yo no tengo nada qué recordar, Gálvez” (SM, p. 46), confiesa Leandro a Vicente Gálvez, a quien también le dice: “pues yo no me acuerdo de habérmele pegado a nadie” (SM, p. 47). Esto último, parece aludir a su carencia de vínculos familiares y afectivos desde que era un niño.

De manera análoga al personaje de Felícitas, pero en un sentido inverso, Leandro experimenta un cambio de la desdicha a la felicidad, al enamorarse de Celina, una mujer dedicada a la prostitución, según se desprende de la refiguración del texto. La transformación interior del personaje se manifiesta en su apariencia exterior:

—¿Por qué se fue Leandro, David?

Leandro no se tardó el rato que dijo, sino casi una hora. Volvió cuando ya íbamos a cerrar la tienda. Venía cambiado de camisa; pelo y barbas ordenados por el peine. Se había quitado también de las narices el ocre. Se encontró a mi padre en la puerta de la tienda.

—Pásale — le dijo mi padre.

Leandro entró, y entonces me fijé que se había boleado los zapatos. Leandro se recargó en el mostrador, en el mismo lugar de antes. Todavía teníamos un poco de sol en la tienda, y su luz, medio roja, flotaba por encima de nuestras cabezas. Leandro se veía muy bien debajo de esa luz. Mi padre se le acercó con curiosidad:

Leandro se sonrió como un niño. Por los ojos oscuros le pasó la alegría.

—A darme una manita (SM, p. 47).

Sin embargo, el cambio de Leandro es solo momentáneo. Celina lo abandona.

Paulatinamente, el personaje vuelve a su anterior estado de desolación:

Leandro había dejado de recortarse las barbas y éstas, en libertad, le tapaban ya el pecho entero. Se veía así más viejo. La barba, como si ocultara en su oscuridad un peso formidable, lo inclinaba para adelante, sacándole simultáneamente, una joroba picuda; una como ala rota pero debajo de la camisa.

representadora del lector, quien mediante sus cambiantes reorientaciones logra representarse aquello que le había quedado oculto. Wolfgang Iser. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, pp. 288-289.

La antigua dejadez de Leandro por su aspecto personal volvía poco a poco (SM, p. 64).

La descripción revela un pesar muy profundo. El apellido Santacruz se compone del lexema cruz, símbolo del sufrimiento y de la muerte de Jesucristo en la narrativa cristiana, y del lexema santo. Como cualidad religiosa-moral, “la santidad es propiedad exclusiva de Dios, de los ángeles y de los hombres, y se manifiesta como perfección y pureza moral en el pensar y en el obrar”.¹⁹ El propio Gardea habló de su creencia en la santidad, lo cual será retomado en el siguiente capítulo.

Durante el trayecto de Placeres hacia una ciudad cercana, Vicente Gálvez compara a Leandro con un santo, luego de mirarlo: “–Voy a subir el vidrio de la ventana –le anunció mi padre. Se paró el viento. El chiflón. Se le serenaron las barbas a Leandro, pero no se quitó la mano del pecho. –Tal como vienes –le dijo mi padre– casi pareces un santo” (SM, p. 49).

La idea de santidad se reitera en personajes de otras novelas como Cándido Paniagua en *El tornavoz*. No obstante, Leandro no es un santo en el concepto de la narrativa cristiana porque no hace cosas destinadas al servicio de Dios y, por otra parte, se aleja de la pureza identificada popularmente con la idea de santidad, al buscar el amor y el placer carnal con la prostituta Celina. En todo caso, la noción de santo contenida en el apellido Santacruz es redefinida en el texto en términos de la inocencia, la bondad y el apartamiento de las cosas del mundo para comprender la realidad por medio de los sentidos.

La soledad y el aislamiento también caracterizan a esta voz narrativa. Santacruz vive solo en un cuarto sin tener nada con qué alumbrarse. Hasta antes de conocer a Celina, su única relación fraterna es con la familia Gálvez; en particular, con Vicente y su hijo David.

¹⁹ H. Haag, *et. al. Diccionario de la Biblia*, p. 1799.

Desde su llegada a Placeres, Leandro jamás había salido del lugar y no por su pobreza, sino porque no le había llamado la atención. Su primera excursión fuera de Placeres es por una invitación de su amigo Vicente. En ese viaje, realizado con David y su padre a una ciudad aledaña no denominada, el pintor de casas descubre el mundo por primera vez. Leandro experimenta un gran asombro frente a lo que sus ojos perciben:

La torre era muy alta. Leandro y yo la mirábamos parados en la orilla de la banqueta de la plaza. Se encontraba a mitad de la calle. La rodeaban cuatro pilares unidos por cadenas gruesas negras. Leandro dijo que servían para defenderla de los autos en caso de que uno se desviara y chocara contra ella. Nos asombró el tamaño de la cara del reloj, de sus manecillas y de sus números. Las manecillas parecían lanzas. Leandro tenía abierta la boca y se había puesto una mano sobre los ojos para atajar el sol. Pero, de cuando en cuando, la cerraba y murmuraba algo. Una de esas veces me dijo:

–Es pura piedra la torre, David.

–Así serán todos los relojes públicos, Leandro.

Leandro volteó a mirarme, los ojitos brillantes bajo la sombra de su mano:

–¿Tú crees, David?

–Es para que si las chocan no les pase nada. Vamos a ver la torre desde otro lado.

–Vamos –dijo Leandro, y echamos a andar por la orilla de la banqueta (SM, p. 52).

Este segmento del capítulo séptimo es un ejemplo claro de que el personaje muestra, además de una marcada inocencia, una gran capacidad contemplativa, de manera similar a David. Leandro Santacruz es otro de los personajes cuyo modo de aprehender la realidad no se rige por la razón sino por los sentidos: “a la cabeza se le olvidan las cosas, pero no al corazón...” (SM, p. 48), considera Leandro.

En cambio, la caracterización de Vicente Gálvez ofrecida por el narrador autodiegético es la de un personaje cotidiano, inmerso en acciones habituales. Trabaja en su ferretería, despierta a sus hijos por las mañanas, realiza las cuentas de su negocio, construye el nuevo local para su tienda y su casa, como parte de sus sueños de ofrecer a su familia un mejor lugar que la bodega de adobe donde viven inicialmente:

Eran las dos de la tarde. El calor en el patio zumbaba como las abejas. Mi padre, Fernanda y yo estábamos como atontados en la mesa, sin hablar; mi padre bebía de una jarra de agua amarilla de frutas. Nos encontrábamos en la cocina de nuestra nueva casa: los cuartos, como decía mi madre. No teníamos dos semanas de habernos cambiado de la bodega y yo ya comenzaba a olvidarla. Y yo creo que mi padre igual, porque jamás lo vi tan alegre. Nos hablaba a todas horas de lo que iba a hacerle a la casa. Buenos pisos. Amueblarla de punta a punta. Mosaico azulejo en el baño, y un calentador automático para el agua (SM, p. 77).

Desde la perspectiva infantil de David, la relación con su padre representa la vida. Por ese motivo, lo describe con metáforas de la luz: “Las cuencas de los ojos de mi padre eran hondas, con lucecitas en el fondo” (SM, p. 28). Para David, don Vicente significa una felicidad solo comparable al comienzo de la luz del día, según se constata en el siguiente enunciado metafórico: “Cuando mi padre abría el zaguán yo sentía como si estuviera amaneciendo en el patio. Saltaba a abrir la puerta de la bodega” (SM, p. 11).

El perfil que se dibuja de Vicente es el de un hombre cariñoso con sus hijos: “Ponía delante de nosotros el rayo de su linterna como un puente para que llegáramos hasta él. Le entregaba la linterna a mi madre, nos apretaba la cabeza contra sus caderas y luego echábamos a andar” (SM, p. 12). El padre de David también es solidario con los otros, por ejemplo, se preocupa por el bienestar de su amigo Leandro y busca en su hogar trabajos para el pintor de casas con el propósito de apoyarlo económicamente.

Vicente Gálvez muere a causa de una enfermedad que, por la descripción del narrador, parece un mal respiratorio. Este suceso, con tintes autobiográficos, como lo vimos al inicio de este capítulo, es experimentado por el protagonista de la obra como un evento del que no tenía una clara conciencia al ser apenas un niño: “Mi padre había comenzado a sentirse mal en el invierno. Ahogos, palpitaciones que le hacían temblar la camisa por fuera; mareos. Ni yo ni Fernanda nos dábamos realmente mucha cuenta de esto [...]” (SM, p. 89).

Francisca no tiene la importancia otorgada por el narrador autodiegético a los tres personajes anteriores. Incluso, el enunciador menciona su nombre hasta el quinto capítulo. Al igual que Vicente, Francisca hace cosas habituales: cuida a los hijos, está al pendiente de su esposo enfermo, atiende la ferretería y dirige la organización de su casa. En su discurso se dejan entrever aspectos morales de su identidad, los cuales responden a un estereotipo social de la vida de provincia. Por ejemplo, para este personaje es muy importante lo que piensen y digan los demás. El día de la inauguración del nuevo local de la ferretería, Vicente, ansioso porque no entra la clientela, se sale a la calle. Francisca mira esta acción y le pide a David: “Pero ven, ve y dile a tu padre que se meta. Que digo yo que lo están viendo de las otras tiendas, los otros comerciantes. Que llama la atención” (SM, p. 24).

El narrador realiza apenas un esbozo de esta mujer que huye de los ruidos –por eso no le permite a Felícitas cantar en un tono de voz alto– y lleva el mando en el hogar, lo cual se expresa en oraciones imperativas de su discurso: “–Te metes al agua –dijo mi madre– y que Felícitas te revise el cuello y las orejas” (SM, p. 35), “–Fernanda –le ordenó (mi madre)–, mete esa mano. Es muy peligroso llevarla así” (SM, p. 95). Pero David también recuerda el “rostro somnoliento y bueno” (SM, p. 11) de Francisca, así como las caricias que daba a él y a su hermana, después de la cena, al momento de acostarlos.

Fernanda, dos años mayor que David, es una presencia constante en las remembranzas de la voz que narra. Si David es un niño cuya experiencia sensorial le permite ver otras cosas del mundo, Fernanda es una niña situada en la vida práctica. En este sentido, la temporalidad de ambos personajes es muy distinta. David se rige por un tiempo fenomenológico, ajeno al del calendario, y Fernanda vive en el tiempo lineal, cotidiano. La separación de Felícitas de la casa de los Gálvez es una muestra de ello:

A veces, en la tienda o en la casa surgía como de la sombra Fernanda, invitándome a jugar. Yo no aceptaba. Porque lo que menos quería entonces era su amistad. Además, no me gustaba que se le hubiera borrado tan pronto Felicitas de la memoria. Sí, había llorado; pero de sólo un mes –el tiempo de la partida de Felicitas– había hecho años (SM, p. 84).

En su experiencia íntima del tiempo, David experimenta la ausencia de Felicitas como un acontecimiento eterno, ocurrido hace años, aunque apenas ha pasado un mes de la partida de la muchacha. En contraste, Fernanda –siempre es necesario tener presente que se habla desde la perspectiva de David– vive esa separación conforme al tiempo del reloj. Lloró un mes, pero la separación de su niñera ya forma parte del pasado.

Finalmente, a diferencia de David, Fernanda no se caracteriza por su inocencia. Por ejemplo, para ella es evidente que Felicitas se fue de su casa “porque se casó con el soldado” (SM, p. 83) y aquel día, cuando sus padres se vistieron de negro, fue porque su abuela falleció y no era cierto que estaba enferma. Fernanda y David mantienen una típica relación de hermanos que se pelean, se reconcilian, juegan, comparten cosas y se disputan la atención de Felicitas.

II.2. El tornavoz

Publicada en 1983, *El tornavoz* es la tercera novela de Jesús Gardea con la que Placeres ingresa al mapa geográfico de la literatura hispanoamericana, junto a otros míticos mundos de la narrativa como Comala, Macondo y Santa María.

La mayor parte de la crítica considera que en la novela se narra la historia de los Paniagua, pero esto no es exactamente así. De hecho, la novela cuestiona el concepto de historia²⁰ porque no cuenta una serie de acontecimientos a través de los cuales un lector pueda

²⁰ Una historia, establece Paul Ricoeur, debe ser más que una enumeración de acontecimientos en serie; ella debe organizarlos en una totalidad inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento el tema de la historia. Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, p. 132.

configurar una totalidad con sentido. Así, *El tornavoz* no relata las vicisitudes de Cándido, Isidro y Jeremías Paniagua. Más bien, precisa Angélica Tornero, “simula narrar la saga de tres generaciones de hombres que llevan el apellido Paniagua. Se trata de una parodia, porque no se relata a la manera de una leyenda o fábula realista, sino de una imitación de este discurso”.²¹

A partir del texto, se despliega, no obstante, una referencia²² que propone la coexistencia de dos mundos de estructura incompatible (el de la vida y el de la muerte), motivación ontológica por excelencia señalada por Brian McHale con relación a las ficciones posmodernas, como ya lo vimos en el primer capítulo. De este modo, la dicotomía muerte-vida, sustentada por el pensamiento de la modernidad, desaparece en la novela. La muerte y la vida no son estados contradictorios sino simultáneos, como lo plantean las narraciones posmodernas.

En el presente del relato, Cándido Paniagua, ya muerto, sigue vivo en diferentes temporalidades; primero, en la de su sobrino Isidro Paniagua y, luego, en la de su sobrino nieto, Jeremías Paniagua.

La “superposición de mundos”,²³ en el sentido planteado por McHale, acusa una compleja estructura fragmentaria. En ella es posible distinguir cuatro niveles narrativos: en el primero, un narrador extradiegético o heterodiegético relata el nacimiento de Jeremías Paniagua, la obsesión del padre de éste, Isidro Paniagua, por el tío muerto hasta que él también fallece; habla de la obstinación de Omar Vitelo por contactar a los muertos, así como

²¹ Angélica Tornero. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, p. 192.

²² En esta investigación seguimos el concepto de referencia propuesto por Paul Ricoeur. Para el filósofo, la referencia es el “más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte”. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 148. La función referencial es de suma importancia para los fines de nuestra investigación, en particular, para la fase hermenéutica en los capítulos III y IV.

²³ Véase “La pérdida del yo en la ficción posmoderna” en el Capítulo I.

del deceso de Colombino Varandas y de la huida de Jeremías siendo un niño. Dicho nivel termina con el regreso de Jeremías a Placeres, tras veintisiete años de ausencia.

El mismo narrador se desplaza en el tiempo para proyectar otro universo diegético.²⁴ En este segundo nivel, Cándido Paniagua está vivo. Habita en la casa de su hermano Felipe, su cuñada Ilda, y el hijo de ambos, Isidro. Aquí, Isidro es un niño. El narrador refiere los maltratos recibidos por Cándido, cuenta algunas conversaciones entre dicho personaje e Isidro hasta la muerte física de Cándido.

De este nivel se desprenden otros dos más: uno, corresponde a la narración sobre algunos aspectos de la infancia y la juventud de Cándido. La instancia narrativa cambia en este relato. Cándido Paniagua asume la voz, convertido ahora en un narrador intradiegético, cuyo acto de enunciación está dirigido a su sobrino Isidro, un narratario igualmente intradiegético. Cándido relata a Isidro su descubrimiento de la iglesia de las Capuchinas; le habla del oficio de mandadero cuando era un niño y le cuenta sobre aquel día cuando llevó a su hermano Felipe a contemplar las palomas de las Capuchinas. Este nivel concluye al final del fragmento undécimo del primer capítulo, donde Isidro le dice a su tío que ya no tiene tiempo de seguir escuchando su historia, la cual se interrumpe justo cuando Cándido empieza a hablarle de sus amigos, los seres celestiales habitantes de las Capuchinas.

El otro universo diegético, proyectado a partir del segundo nivel, incluye a narradores y narratarios no pertenecientes al mundo terrenal, por lo cual la situación es totalmente diferente. Cándido, muerto, narra a los seres del más allá su ingreso al mundo de la muerte. Uno de esos amigos, quien también funge como narrador intradiegético, le cuenta a un

²⁴ Para Gérard Genette el paso de un nivel narrativo a otro requiere el cambio en la instancia de la narración. Sin embargo, coincidimos con Luz Aurora Pimentel, quien precisa que “lo que cambia, de hecho, es la situación de enunciación y no necesariamente el narrador”. Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 155.

narratorio indefinido cómo Cándido llegó de niño a las Capuchinas y entabló amistad con ellos, esto es, con los santos y los ángeles de la iglesia. Finalmente, ese narrador pide a su interlocutor narrar ese relato.

Una estructura como ésta rompe con cualquier tipo de orden y de coherencia temporal y, por lo mismo, favorece la desintegración narrativa. Además de los relatos en segundo grado se añaden otras estrategias de fragmentación. La novela está dividida en tres capítulos designados con números romanos. Cada parte se subdivide en segmentos. El primer capítulo contiene dieciocho fragmentos.²⁵ El narrador heterodiegético va de una temporalidad a otra al intercalar los relatos sobre Isidro-adulto y Cándido Paniagua-vivo. Cada relato, como el resto de la narración, contiene anacronías y anisocronías que fracturan la linealidad temporal de la ya de por sí fragmentada estructura. El segundo capítulo se integra por catorce segmentos, en donde el mismo narrador –a excepción del fragmento noveno, cuya voz es la de uno de los seres celestiales– relata las manifestaciones de Cándido en la temporalidad de Jeremías-niño. En el último capítulo, con apenas tres fragmentos, el enunciador refiere el regreso de Jeremías-adulto a Placeres.

II.2.1. Fragmentación, indeterminación y misterio: Cándido del cielo y de la tierra

Cándido Paniagua es la voz principal del relato. La configuración de este personaje es muy compleja, no solo por la indeterminación y el misterio que lo distinguen, sino porque se constituye a partir de la simultaneidad de elementos terrenales y celestiales, lo cual, al generar una gran confusión y ambigüedad semántica, contribuye a la desintegración de esta voz narrativa.

²⁵ El número de fragmentos fue contabilizado a partir de la primera edición de la novela realizada por Joaquín Mortiz, donde se distinguen con mayor claridad los espacios dejados en blanco para separar un segmento de otro.

Desde la temporalidad más cotidiana o terrenal del personaje, no se advierten acciones externas que especifiquen sus fines, sus motivos y las circunstancias del aciago estado en el que vive. La mayoría de sus actos son interiores: sufrir, sentir, contemplar, prácticas carentes de movimiento. En el segundo nivel narrativo, Cándido pasa la mayor parte del tiempo acostado o sentado en la cama del cuarto de patio donde habita, sin que se establezca textualmente por qué permanece en aquel encierro y en una casa donde su cuñada Ilda y su hermano Felipe lo humillan y maltratan.

El texto permite, no obstante, proyectar la inmensa soledad del personaje, el abandono y la incompreensión que padece en vida y, sobre todo, el infortunio de ser olvidado por los otros. En nuestra interpretación, Cándido, ya muerto, busca hacer escuchar su voz entre los vivos para terminar con el olvido y el extravío ontológico en el que se encuentran. En esta novela se configura la temática del olvido y el extravío como una expresión de la desintegración del yo, paralela a la desintegración de la narración.²⁶

La incompreensión padecida por el mayor de los Paniagua proviene de tiempo atrás. El desconocimiento de Felipe hacia su propio hermano hace dudar a Cándido sobre su propia identidad, por lo cual este último busca un espejo para reconocerse a sí mismo: “En cuanto cerré la puerta, corrí a consultarlo (el espejo). Quería verme la cara en él. A lo mejor Felipe decía la verdad, y yo no era yo”.²⁷

Al mirar el espejo donde no ve reflejado su rostro, Cándido introduce otro universo diegético, en un acto de enunciación dirigido no al lector, sino a Isidro-niño, su escucha. Esta situación narrativa, acompañada de un cambio de perspectiva espaciotemporal, contribuye a

²⁶ Véase el Capítulo IV “La identidad herida”.

²⁷ Jesús Gardea. *El tornavoz*. México: Ediciones sin Nombre: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 30. En adelante, las citas serán tomadas de la misma edición y se utilizará la abreviatura TZ para identificar la novela, seguida de la página correspondiente.

la descomposición de la narración al embrollar y multiplicar los tiempos y los espacios. La iglesia de las Capuchinas vista por Cándido en el espejo se ubica en un sitio indefinido que, además, es el lugar de origen de los Paniagua; pero éste tiende a confundirse con Placeres porque cuando el personaje narra este momento de su pasado a Isidro-niño, ellos se encuentran en Placeres.

En aquel espejo, Cándido observa a Felipe, entonces, un niño de diez años, sentado junto a él, un hombre de treinta y cinco años, en una banca del atrio de la iglesia. Cándido ha llevado ahí a su hermanito para contemplar el vuelo de las palomas. Para dicho personaje, esa experiencia es un espectáculo para el alma; en cambio, Felipe no muestra ningún aprecio por esta vivencia espiritual porque nunca más vuelve a acompañar a su hermano.

En forma de resumen –anisocronía conveniente al desdibujamiento del relato porque a mayores lapsos de tiempo no narrados o poco narrados, como es el caso, mayor será la indefinición de lo que se cuenta– Cándido relata fragmentos de su vida desde los diez años hasta convertirse en un hombre:

No voy más a la escuela. No juego. Mis amigos se han ido perdiendo con el tiempo. Me han puesto a trabajar de mandadero en una oficina de cobranzas. Ando el día entero por las calles montado en una bicicleta vieja que me consiguió Paniagua. La bicicleta no corre. Tiene el moho entrañado. Y ni con aceite del mejor logro sacárselo. Parezco arañita loca. Tejo mi tela sin ton ni son. Pero Paniagua está feliz, y mi madre, y los observadores amigos de la familia. Me hago hombre, sobrino (TZ, p. 41).

En esta narración se expone el rechazo de Cándido hacia ese tipo de vida impuesto por sus padres, quienes, en lugar de entender la forma sensible de mirar el mundo por parte de su hijo, se sienten satisfechos por darle un oficio ordinario. La concepción de mundos tan diferentes entre este personaje y sus familiares termina en un distanciamiento e

incomunicación irreconciliables.²⁸ Sin embargo, la relación de Paniagua con Isidro es distinta porque el niño se convierte en el receptor de los relatos del tío, en su suministrador de alimentos y en su asiduo visitante, aunque tal parece que al final también deja de frecuentarlo. Así, Cándido se configura como un personaje incomprendido, rechazado, y finalmente abandonado por los integrantes de su propia familia. En la modalidad del discurso directo, Felipe le dice a su hermano:

–No entiendo cómo 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 el mundo, ni en la casa. Para el sentir de Ilda tú no llegarías más allá de marzo, y sus últimos rigores iban a acabar contigo. Ilda no lo va a creer (TZ, pp. 58-59).

La inserción de este discurso en el fragmento decimoséptimo del primer capítulo – justo donde se produce el paso de la vida a la muerte física de Cándido– además de imbricarse con la visita de los seres celestiales a este personaje, permite generar un posible efecto de sentido en cuanto a que las crueles palabras de Felipe lo regresan a la desolación de siempre y contribuyen al posterior deceso del mayor de los Paniagua.

Sin embargo, en su vida mundana, Cándido ya presenta vínculos y atributos del mundo celestial, entre ellos, su luminosidad corporal, la misión que tiene más allá de los límites de la vida y su insólita relación con sus amigos, los seres angélicos y beatíficos de la iglesia de las Capuchinas. Dichos aspectos se relacionan intertextualmente con la narrativa cristiana, pero a la manera de la desconstrucción –una de las estrategias recurrentes de las ficciones posmodernas, como observamos en el capítulo antecesor– porque pierden sus jerarquías y significados centrales asignados por esa tradición religiosa; por ejemplo, los

²⁸ Dicho aspecto será retomado en el último capítulo.

santos y los ángeles de la iglesia son festivos, supersticiosos y sensuales, en abierta contradicción con el referido discurso religioso.

Desde la época de su alojamiento en la casa de su hermano Felipe, Cándido afirma tener una misión, la cual constituye otra más de las indeterminaciones o espacios vacíos del texto porque el lector nunca sabrá cuál es el contenido de ese deber autoimpuesto. En el cristianismo, la palabra misión es consustancial al concepto de salvación porque el designio de Dios consiste en anunciar su reino, es decir, la salvación a todos los hombres. En la novela, no hay registros textuales sobre una encomienda divina, aunque la ampliación de sentido del texto permite la posible lectura de que Cándido busca salvar a los otros del extravío y el olvido ontológico en el que viven, como se dijo antes. En tal sentido, Cándido sería algo así como un Salvador.

Angélica Tornero relaciona la misión de Cándido a la de una especie de Quijote, la cual también se vincula con la idea de un “Mesías: aquel iluminado que tiene un deber superior”.²⁹ No obstante, nuevamente el texto apela a la contradicción y a la deconstrucción porque subvierte el significado del Salvador. Cándido es un Salvador que no salva. La novela proyecta la idea del fracaso de su misión, por ello, ya muerto regresa con la finalidad de cumplirla, aunque una vez más parece fallar.

Otro de los rasgos asociados con el mundo celestial es la iluminación corporal del personaje. El narrador heterodiegético da cuenta de ello: “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

²⁹ Angélica Tornero, *op. cit.*, p. 198.

y débil” (TZ, p. 13). Aún más, Cándido contagia a través de la luz: “Los contagios del tío Paniagua –supo Isidro entonces por su padre– se efectuaban a través de la luz: ni el aire, ni el fuego, ni el agua; ni tampoco la tierra, los impedían” (TZ, pp. 16-17). Como es sabido, la irradiación luminosa se asocia a los dioses, los santos y los ángeles porque se les considera seres de iluminación o cercanos a ella.

El otro vínculo clave con el mundo del más allá es el de la relación entre Cándido y los santos y los ángeles de la iglesia. En el tercer nivel narrativo, Cándido le revela a Isidro: “Capuchinas se había convertido en mi verdadera casa. Pero también mi verdadera familia se encuentra allí. Encaramada en sus peanas. Santos son, y vírgenes, y obispos; y los pequeños: los ángeles, los rollizos. Yo sé que ellos aman mi irreverencia. Me lo dicen a su modo” (TZ, p. 44). La conexión entre estos personajes, además de ser insólita por su pertenencia a mundos disímbolos, cuyas normas físicas básicas son irreconciliables, como sostiene McHale, plantea un profundo cuestionamiento sobre la viabilidad de las relaciones humanas. Cándido es comprendido por presencias de otro mundo, no así por los hombres. Además, el entendimiento con los ángeles y los santos ocurre de un modo inusual. Ellos no le hablan a Cándido por medio de la voz sino de la mirada: “A solas me han dicho y revelado mundos con la mirada” (TZ, p. 68).

El vínculo entre Cándido y los seres celestiales modifica la identidad de unos y otros. A los ángeles y a los santos, el contacto con el hombre les 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 pavonearse –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” (TZ, p. 99).

A Cándido, el nexa con sus amigos le transfiere algo de su santidad y de su espíritu angelical, pero sobre todo, le permite descubrir su otro yo, que también es él. El personaje lo expresa en el siguiente segmento:

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: 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 (TZ, p. 43).

Este relato de Cándido dirigido a Isidro-niño es uno de los más herméticos de la novela debido a la desintegración narrativa ocasionada por el uso de metáforas, metonimias, elipsis, oxímoros, prosopopeyas e hipérbatos que generan incertidumbre en torno a lo que se dice. Por ejemplo, cuando el personaje habla de “la almendra” y de “la suma”, provoca una dislocación del sentido. Esa almendra, como la cáscara que oculta el fruto contenido en su interior, pareciera encerrar un gran misterio o secreto.³⁰

Pero, ¿a qué se refiere Cándido al autodefinirse como un Paniagua del cielo? Dicho modo de comprenderse implica ya una identidad construida con elementos ajenos a este mundo, tal y como lo hemos mostrado antes. El nombre del personaje proporciona una importante clave. En palabras de Margo Glantz, en los nombres de los personajes gardeanos “está escondido o resumido un mundo misterioso y profundo, el mundo, en fin, ese mundo que tuvo que nacer con el Verbo”.³¹

³⁰ Véase “Los niños de Placeres y la herida de la inocencia perdida” en el Capítulo IV.

³¹ Margo Glantz. “Los nombres que matan: Jesús Gardea”. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: The many Voices of the Caribbean Area*, p. 53.

El adjetivo cándido denota la ingenuidad y la blancura, lexemas pertenecientes a un campo semántico en donde también se encuentra la pureza, la santidad, lo que es angélico. El apellido Paniagua hace referencia al pan, símbolo del alimento espiritual, así como del pan de vida, esto es, el pan sagrado de la vida eterna ³² y al agua, cuya simbología dominante se relaciona con la fuente de vida, la purificación y la regeneración del ser. ³³

Así, el nombre y el apellido constatan al personaje como un ser situado entre lo terrenal y lo celestial. De hecho, la ubicación de Cándido está en el cielo y también se le sitúa a medio camino del cielo y de la tierra, lo cual ratifica el carácter ambiguo y contradictorio del personaje. Desde el punto de vista de Marta Licona, el narrador indica:

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 (TZ, p. 83).

El encuentro con los seres beatíficos y angélicos y el espacio eclesial donde aquél se produce es trascendental en la constitución de ese Cándido otro, distinto a sí mismo, porque también, ahí, en la iglesia, encuentra la soledad y el silencio requeridos para alimentar su alma de un modo que le permita escuchar, ver y sentir el mundo de otro modo:

—Bueno, para mañana a estas horas iremos en pleno desierto, con lo que quiero decirle, que nos vamos de aquí hoy mismo, en cuanto yo termine de contarle a usted lo que tengo que contarle. Escuche: Cándido Paniagua nos llama. 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 [...] Verano. Otoño. Invierno. Cándido

³² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, p. 797.

³³ *Ibid.*, pp. 52-56.

Paniagua no deja de visitarnos. Nos acostumbramos a él. Pero un día no viene más. Doce años tendrá en ese tiempo... Tiempo digo, y veo que se me está yendo. Abreviaré, abreviaré. [...] Cándido Paniagua se va, y en el cielo no quieren que se vaya solo. Adiós. Y cuente usted estas cosas (TZ, p. 98).

En esta narración, insertada entre dos fragmentos del discurso relativos a Jeremías-niño, con lo cual se rompe toda coherencia espaciotemporal, se advierte, además, la intervención de las fuerzas del “cielo” justo en el momento de la muerte de Cándido. Tampoco se puede soslayar la procedencia atípica del sujeto de la enunciación. El narrador es uno de los santos o seres del más allá que viajan –por ello se les denomina “viajeros”– de la iglesia de las Capuchinas a Placeres para acompañar a Cándido a la hora de su deceso. El narratario, cuya voz nunca se escucha, es un personaje no identificado a quien solo se le reconoce por el pronombre “usted”. El lector, a diferencia del narrador-santo, desconoce quién es ese interlocutor y de dónde viene, lo cual aumenta la incertidumbre e indeterminación del pasaje. Sin embargo, dicha narración, ubicada en el segundo capítulo de la novela, es complementaria de los segmentos decimoséptimo –donde Cándido transita de la vida a la muerte física, como ya se dijo antes– y decimoctavo del primer capítulo.

En el fragmento decimoctavo inicia el cuarto nivel narrativo porque se proyecta otro universo diegético en donde todos, incluyendo a Cándido, están muertos. Cándido Paniagua asume nuevamente el acto de la narración, pero ahora ya no está situado en el cuarto donde muere en compañía de los santos, sino en la iglesia de las Capuchinas, el lugar al que “se va” cuando fallece. En su relato en primera persona, Cándido dice: “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” (TZ, pp. 63-64).

En esta narración, la cual se extiende espacialmente en más de seis cuartillas del discurso, Cándido cuenta la bienvenida que le ofrecen los ángeles del retablo a su llegada a las Capuchinas, pero en la condición de muerto. En su relato se presentan acontecimientos sobrenaturales que, al borrar la oposición realidad-fantasia amplían la realidad y crean un mundo posible, pues como bien lo señala McHale en el contexto de la novela posmoderna, “lo fantástico ha sido cooptado como una de las numerosas estrategias de la poética ontológica que pluraliza lo ‘real’ y, en consecuencia, problematiza la representación”.³⁴ Así, en este universo diegético enmarcado, Cándido Paniagua levita con el sol del atardecer: “El turbión de la luz me zarandea y arranca de mi lugar. Me pone en el aire. Pronto me siento volando en la nave” (TZ, p. 67).

Los ángeles realizan una fiesta muy animada para el mayor de los Paniagua, en la cual cantan, realizan piruetas, se corretean y no paran de “hablar” a su modo:

El encaramado, invisible músico sostiene la intensidad y el poderío y pronto conquista el aire de Capuchinas; para los fines del concierto. En el retablo dos estofaditos se llevan una mano al pecho, en una actitud muy propia de cantantes; tal vez sean los divos. [...] El músico es supersticioso y sensual: y no pudieron los que me reciben haber encontrado uno mejor. Yo, Paniagua, ya en el estribo, se los digo. Otro no me hubiera alzado con su arte la sangre así. Y como va a haber canto también, es uno de los divos quien lo inicia (TZ, pp. 68-69) .

Evidentemente, el relato de Cándido genera una extrema discordancia por su carácter extraordinario y por su transgresión al discurso cristiano. Paniagua aplaude la superstición y la sensualidad de los seres celestiales, quienes también son “cachondos” (TZ, p. 62) y “ociosos” (TZ, p. 62), rasgos a todas luces discrepantes con esa creencia religiosa. De manera recíproca, dichos seres aman la irreverencia de Cándido, como lo expresa el propio personaje en uno de los fragmentos anteriores. Además, la relación de Paniagua con la iglesia tampoco

³⁴ Brian McHale. *Postmodernist fiction*, p. 75. La traducción es mía.

se somete a la doctrina cristiana porque no va a las Capuchinas a cumplir con los ritos de los creyentes. Acude a la iglesia para leer libros y contárselos a los ángeles del retablo, lo cual puede considerarse un acto irreverente. De acuerdo con la referencia metafórica, dichos textos no son de religión. Así lo dice el narrador-santo: “No, no crea usted que eran libros del cielo los que Cándido se devoraba en las bancas de Capuchinas. [...] (eran) puras historias, largas historias de gente del siglo” (TZ, p. 99).³⁵

Cándido Paniagua es una especie de Salvador o ser angelical, pero fuera de todo convencionalismo.

II.2.2. La superposición de mundos incompatibles: vida y muerte

Tal estrategia, identificada con la literatura posmoderna, se produce tanto a nivel del discurso, como de lo que se narra a través de este discurso. En referencia a esto último, Cándido-muerto penetra en las temporalidades de Isidro-adulto y de Jeremías Paniagua. En tanto, la organización discursiva propone la posibilidad de que Cándido esté vivo y muerto simultáneamente.

La intercalación de los fragmentos de Cándido-vivo con los de Isidro-adulto (aquí el mayor de los Paniagua está muerto) en el primer capítulo hace posible lo anterior. No se trata de dos temporalidades diferentes sino del traslape de las dimensiones espaciotemporales, de la posibilidad de experimentar al mismo tiempo la muerte y la vida.

El orden de dichos fragmentos –mismos que distinguiremos con la letra F– en función del relato de cada personaje es el siguiente: F1-Isidro; F2-Isidro; F3-Cándido; F4-Isidro; F5-

³⁵ Esta práctica del personaje tiene una raíz de carácter autobiográfico. En su etapa de universitario, Jesús Gardea acostumbraba visitar las iglesias, cuando no había servicios religiosos, porque ahí encontraba el silencio propicio para leer, como lo refirió el propio autor. Véase Margarita Pinto. “Entrevista con Jesús Gardea”. En *Sábado*, (170), *Unomásuno*, 7 de noviembre de 1981, p. 22.

Isidro; F6-Isidro; F7-Cándido; F8-Isidro; F9-Isidro; F10-Isidro; F11-Cándido; F12-Isidro; F13-Isidro; F14-Isidro; F15-Isidro; F16-Isidro; F17-Cándido y F18-Cándido. Esta disposición del discurso ha llevado a la mayor parte de los críticos a señalar que los fragmentos sobre Cándido son una analepsis en relación con el presente del relato que comienza con un segmento sobre Isidro y el nacimiento de su hijo Jeremías.³⁶ En nuestra opinión, la yuxtaposición textual entre las narraciones de Cándido y de Isidro-adulto, en la que también se imbrica la de Jeremías, obedece más bien a la pretensión de romper las fronteras temporales de los tres tiempos para hacer que éstos ocurran a la vez. Así, el presente (Isidro), el pasado (Cándido) y el futuro (Jeremías) no corresponden a dimensiones separadas en el tiempo sino a la fusión de tiempos en el aquí y el ahora.

En el primer nivel narrativo, Cándido Paniagua, ya muerto, se introduce en el pensamiento de Isidro-adulto, suceso que coincide con dos acontecimientos fundamentales: la aparición de Omar Vitelo, personaje que inicia a Isidro en las artes de convocar a los muertos, y la llegada al mundo de Jeremías, el hijo de Isidro y de Olivia Paniagua.

Otro indicio de la fusión muerte-vida consiste en que el narrador extradiegético o heterodiegético cuenta en el segundo fragmento del primer capítulo que Isidro cae en un sueño profundo al mencionar por tercera vez el nombre de Cándido (ya muerto) e inmediatamente cambia de situación enunciativa para narrar el tercer fragmento sobre Cándido-vivo. Angélica Tornero observa, al respecto, que existe la posibilidad interpretativa

³⁶ En tal sentido, María Elvira Villamil indica que el narrador extradiegético realiza en el segundo fragmento “una analepsis para llegar al momento en el cual Cándido Paniagua vive con su hermano Felipe [...]. Una nueva analepsis regresa al espacio del cuarto, en donde el tío Cándido le cuenta a Isidro niño que Felipe le ha quitado el calentador. [...] La analepsis lleva nuevamente al cuarto en donde Cándido le cuenta a su sobrino de la época en que él tenía treinta y cinco años y Felipe diez, tiempo en el cual descubrió la iglesia de las Capuchinas y las palomas que comían en la placita”. María Elvira Villamil. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz*”. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año II, núm. 4, octubre 1996-enero 1997, p. 62.

de que los fragmentos relacionados con Cándido correspondan a los sueños de Isidro, por lo cual las narraciones en torno al personaje principal no son meras analepsis, sino más bien, la intersección de dos mundos:

Esta estrategia es más compleja que la analepsis que describe sólo un tiempo pasado; la estructura, aquí, se relaciona con lo que en la teoría de la ficción posmoderna se ha denominado *erasure*. Se trata de desdibujar las coordenadas espaciotemporales para proponer que el sueño no está del otro lado de la dicotomía, no es uno de los polos, el ubicado del lado izquierdo de la distinción, vigilia/sueño, sino que se trata de un espaciotiempo que está ahí y que algunos pueden ver y otros no. Esto es claro cuando Olivia reclama a Isidro lo que ve [...] y éste le responde, “tú qué sabes lo que yo veo”. El mundo de los muertos no es asequible a cualquiera; los Paniagua, a excepción de Felipe, se relacionan con ambos mundos: el de los vivos y el de los muertos.³⁷

El planteamiento de que Isidro ve a Cándido en sus sueños tiene otros indicios textuales provenientes de la infancia del personaje. Mediante el uso del discurso indirecto libre, el narrador dice, pero desde la perspectiva interior de Isidro-niño, que para este último “el tío era como un sueño, a veces. Su voz le sonaba adentro: podía verlo sin necesidad de levantar la cabeza” (TZ, p. 16). Al principio, el personaje sueña dormido y, al transcurrir un año en relación con el presente del relato, presenta el síntoma contrario: despierto, sueña. Es posible plantear esa lectura porque Isidro se sumerge de lleno en las visiones sobre Cándido. En ese sentido, pueden interpretarse los reclamos de su esposa Olivia:

- Ya no vives para nadie.
- Paniagua volteó la mirada.
- No, Olivia –negó.
- Cándido Paniagua te ha encerrado en su vida de muerto.
- No. No es así.
- Desde hace un año, Isidro. Eso es lo que traes.
- Juego con Jeremías.
- Pero no metes tu alma. [...]
- Tú y yo, hablamos, Olivia. Y por las noches.

³⁷ Angélica Tornero, *op. cit.*, p. 206.

- Tú hablas, Isidro, pero de Cándido. Además, Vitelo, y sus amigos, locos todos, siniestros, hundiéndote también. ¿No puedes verlo? [...]
- ¿Sabes tú acaso lo que yo veo, Olivia? (TZ, p. 32)

Solo Isidro y, después, su hijo Jeremías, son capaces de ver el mundo de los muertos. Las sesiones de espiritistas, a las cuales Isidro asiste desde días antes del nacimiento de su hijo, pretenden crear una vía de comunicación entre vivos y muertos. El personaje de Omar Vitelo, a cuya iniciativa se deben dichas reuniones, tiene una función clave en la trama al fungir como un puente entre ambos mundos. La respuesta de Isidro cuando Olivia le pregunta para qué lo busca Vitelo es reveladora:

- Un día, no hace mucho –dijo, tratando de ahuyentarse el sueño– platicué con Omar Vitelo de cómo quizás los vivos entre menos viven de verdad más los buscan los muertos. Yo le dije a Vitelo que eso no era nada probable; sólo era una idea. Y ni siquiera mía.
- Pero tú nunca hablas de esas cosas ni te interesan, Isidro.
- Sí. Pero todo fue que yo me encontrara a Vitelo para que empezara a hablar de ellas como si las supiera y las comprendiera; como si yo hubiera hablado siempre de ellas, Olivia. [...]
- ¿Y qué es lo que quiere, pues, Isidro?
- Que yo le diga cómo vuelven los muertos (TZ, p. 25).

La relación entre Vitelo e Isidro Paniagua es fundamental para que el segundo continúe en su empeño de escuchar la voz del tío. Sin embargo, las sesiones de espiritistas fracasan. “No tenían sentido” (TZ, p. 36), considera Isidro. Y, por otra parte, Cándido ha llegado demasiado tarde a la vida de su sobrino. Éste también lo ha olvidado. En nuestra interpretación, la aparición del mayor de los Paniagua en el sueño-vigilia de Isidro no significa el recuerdo del tío en su memoria sino la intrusión de Cándido en sus estados de somnolencia y, luego, de vigilia. Es decir, es el resultado de la superposición del mundo de la muerte y el mundo de la vida, como lo propone McHale en su teoría sobre la ficción posmoderna, expuesta en el capítulo anterior. El propio Isidro le confiesa a 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 él volvió. Pero comprendió que estaba como muerto en mí, como ido para siempre. Y entonces, Olivia fue cuando empecé a hablarte de él a todas horas...(TZ, p. 53).

Cándido fue quien regresó y no porque Isidro lo recuerde, según lo establecido en el citado fragmento. Al igual que ocurrió con Felipe, su padre, Isidro también termina por olvidar a Cándido. Cuando Olivia se burla de los rasgos físicos del tío observados en una vieja fotografía, Isidro le revela la razón por la cual Cándido se ha posesionado de él:

- No respetas al tío.
- Te está matando.
- No, no es él, Olivia. Él quiere que yo viva de verdad.
- ¿Que tú vivas de verdad?
- Sí, sí. Pero llegó tarde (TZ, p. 50) .

El personaje es un ser marchito. Por ello, Cándido quiere regresar a salvarlo. En el mundo narrado, no se explicitan las causas que llevan a este personaje a la condición de un muerto en vida, aunque como hemos visto, la obra despliega una referencia en torno al abandono, la incompreensión y el extravío de sí mismo. En el texto, no se dice a qué se dedica Isidro, de qué vive él y su familia o qué planes tiene. Además, el narrador solo relata, en estricto sentido, tres momentos de la infancia de Isidro con Cándido y, mediante una elipsis, evita narrar los acontecimientos ocurridos entre la niñez y la etapa de adulto de Isidro. A ello se debe añadir que el tiempo narrado a partir del nacimiento de Jeremías hasta que Isidro muere es apenas de tres años, por lo que existe una restricción en el conocimiento del personaje.

La escasa información proporcionada por el narrador sobre Isidro Paniagua consiste en que este último vive tan encerrado en sí mismo que ni siquiera sabe cuál es la ocupación

de su amigo Vitelo y de los otros asistentes –de quienes se desconoce el nombre– a las sesiones de espiritistas. “Parecían todos fuereños. Con la casa, la comida, y los intereses, en otro lado” (TZ, p. 30). Isidro pasa los días aislado de los demás en el refugio de su casa; casi no conoce a Placeres, ni a sus pobladores. Bajo ese enfoque, es muy significativo que Vitelo llame a Isidro “frailuno” (TZ, p. 88). La analogía con un fraile encuentra resonancia no solo en el apartamento vivido por Isidro al no salir de su casa, sino también en su propio nombre. El personaje lleva el mismo nombre del santo patrono de los agricultores, Isidro Labrador.

La relación de Isidro con su esposa Olivia evidencia la incompreensión e incomunicación de la pareja. Las perspectivas del narrador y de varios personajes muestran a Olivia Paniagua como una mujer superficial, cerrada e incapaz de entender la obsesión de Isidro por Cándido. De ahí la animadversión de Olivia hacia el tío y su odio a Omar Vitelo, así como al hijo adoptivo de éste, Colombino Varandas.

Los personajes femeninos de la novela, con excepción de Marta Licon, se constituyen por acciones ordinarias. Olivia e Ilda Paniagua hacen cosas del hogar y cuidan a sus hijos. Ambas mujeres carecen de las cualidades de los personajes masculinos –excluyendo a Felipe Paniagua– como la posibilidad de tener experiencias con los sentidos, de ver o estar en mundos dentro de otros mundos e incluso de poseer poderes insólitos.³⁸ Alejandrina Drew observa, al respecto, que Olivia e Ilda “parecen proyectar las debilidades emocionales del ser humano –la envidia, los celos y la protección obsesiva de sus hijos– en

³⁸ En una entrevista, Jesús Gardea rechazó que en su obra exista animadversión hacia los personajes femeninos. A la pregunta de por qué en su universo literario hay pocas mujeres –planteamiento a todas luces erróneo porque ellas abundan en su narrativa– respondió: “Créeme que no es por aversión al sexo opuesto, de ninguna manera; y sí hay mujeres sólo es cuestión de buscarlas. Lo que pasa es que quizás no aparecen jugando su rol sexual y eso es lo que se advierte. Pero en el libro *De alba sombría*, intervienen mujeres, cómo no, también en *Las luces del mundo* y en varios cuentos más. En *El tornavoz* hay una mujer muy linda (Marta Licon) que todavía la recuerdo, digo, en la novela”. Verónica Ladrón de Guevara. “Mis Libros no son Para un Lector que Vive de Prisa”. Entrevista, Parte II. En *El Financiero*, (2,872), 15 de enero de 1993, p. 57.

contraste con las manías intelectuales, abstractas, de los personajes masculinos. [...] Las dos mujeres representan a la madre opresora y a la esposa incomprensiva frente al hijo o el esposo que exigen libertad para perseguir sus quimeras”.³⁹

Sin embargo, el caso de la enfermera Marta Licon es totalmente diferente porque el texto permite comprenderla como una mujer enigmática, misteriosa, sensible y profundamente sensual. El personaje genera una gran ambigüedad y extrañamiento en el lector puesto que éste no tiene certeza de su condición más elemental: ¿está viva o muerta? O más bien habría que plantear: ¿está viva y muerta simultáneamente?

Al inicio del relato, la enfermera realiza su primera aparición, pues ella asiste a Olivia Paniagua en el nacimiento de su hijo Jeremías. El lector comienza a dudar si ella está viva o muerta a partir de su reaparición en el segundo capítulo, donde se descubre que la enfermera sin nombre del principio de la novela es Marta Licon. Mediante una elipsis, el narrador heterodiegético refiere el regreso de la mujer a Placeres, lo cual le sirve de pauta para ofrecer varias señales textuales que insinúan la pertenencia de Marta al mundo de los muertos. Focalizado en la conciencia del personaje, el narrador sugiere la invisibilidad de la enfermera porque nadie la vio a ella y a su acompañante Colombino Varandas pasar por el pueblo a su llegada: “A Marta, a cuatro meses, la sensación de que nadie los vio cruzar Placeres, a ella y al niño, no la abandona” (TZ, p. 78). Asimismo, la tarde en que Jeremías-niño conoce a Marta piensa que ella “no tenía el pelo negro como Olivia Paniagua, ni parecía haberla tocado nunca el sol, el polvo, la tierra” (TZ, p. 79).

Tras el encuentro de Marta con Omar Vitelo, eterno enamorado de la enfermera, el narrador expresa que el hombre “había actuado como si ella fuera fantasma y no una mujer

³⁹ Alejandrina Drew. *Ficción y realidad en El tornavoz de Jesús Gardea*, p. 14.

de carne” (TZ, p. 95). Por su parte, Vitelo piensa que “por ella no habían pasado los años, como no pasan por los muertos” (TZ, p. 104).

Hay otras huellas aún más ambivalentes porque podrían responder, ya sea a las acciones propias de su ocupación sanitaria, como a su eventual condición de muerta. El día del nacimiento de Jeremías, el narrador apunta que Marta desprende un “tufo a sueño” (TZ, p. 10), lo cual es explicable porque el parto de Olivia Paniagua ocurre en la madrugada; sin embargo, el sueño en esta novela funciona como una metáfora de la muerte. En otra escena, Olivia le pregunta a Marta: “—¿No se estará yendo del mundo (Isidro)?—” (TZ, p. 19) Marta responde: “Conozco sueños aún más tranquilos; yo se lo digo” (TZ, p. 19). Claramente se trata de una metáfora alusiva a la muerte. La disyuntiva es si Marta dice lo anterior porque ella está muerta o porque su profesión le permite ver de cerca a los difuntos.

No obstante, el indicio más importante que significa a este personaje como un muerto es la revelación que hace Marta a Omar Vitelo. La mujer le confiesa que ella vivía en un lugar, indeterminado en el texto, donde dos veces pasaron “gentes” que conocieron a Cándido Paniagua. Esto no sería motivo de extrañamiento de no ser porque esas “gentes” son los santos o los amigos del más allá del mayor de los Paniagua. De este modo, podría deducirse que Marta pertenece a esa otra dimensión.

No obstante, también se ofrecen señales textuales en el sentido de que Marta está viva. Por ejemplo, la mujer expresa una resistencia —al menos en lo que dice— con relación a las creencias sobre el más allá. Califica de “chifladura” (TZ, p. 91) las sesiones de espiritistas auspiciadas por Vitelo para contactar a Cándido y, bajo la misma idea, decía que el “tráfico de muertos y vivos” (TZ, p. 93) era una invención de Vitelo ocasionada por su enorme soledad. Lo anterior, nuevamente se pone en duda cuando Vitelo sostiene que en realidad Marta no cree en sus propios dichos sobre la muerte y la vida.

De este modo, el texto impide tener la certeza sobre si Marta es un ser de éste o del otro mundo. Más bien, la propuesta apunta hacia la simultaneidad de la vida y de la muerte, lo cual entra en concordancia con el planteamiento general del relato, donde la oposición muerte-vida se desvanece y, en su lugar, se plantea la superposición de mundos incompatibles, como ocurre en las ficciones posmodernas.

A la vez, la identidad de Licona, definida en términos de una enfermera, pierde su validez porque la función del personaje no es la realizar acciones propias de esa profesión sino la de introducir elementos misteriosos, enigmáticos y de los mundos de la vida y de la muerte en el relato. Algo similar ocurre con aquellos personajes cuyas acciones niegan o contradicen sus oficios: un jardinero sin nombre que no poda árboles sino que aparece y desaparece para llevar un mensaje; un sacristán, don Benjamín, que más que realizar las labores de apoyo de la iglesia, tiene la función de servir de guía a Cándido en su ingreso al mundo de los muertos; un placero, llamado Aristeo, que tampoco hace cosas propias de su quehacer y, un pintor de casas, Omar Vitelo, quien pretende a toda costa que los vivos escuchen a los muertos.

Volvamos al personaje de Isidro Paniagua. La relación con Omar Vitelo y su lucha por escuchar la voz de Cándido provocan su transformación interior. Finalmente, Isidro recupera la mirada del mundo, esa que su tío le pidió no perder cuando el primero era un niño. La descripción de la fotografía de Cándido realizada por Olivia, evidencia lo anterior:

- ¿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 (TZ, p. 51).

El enunciado metafórico de este diálogo establece que Isidro ha empezado a ver por primera vez el mundo. Aquí se hace uso de la paradoja. Aunque ha recuperado la mirada y, junto con ello, el recuerdo de Cándido, se queda ciego momentos antes de que Olivia le describa la fotografía del tío. Después, el personaje fallece.

II.2.3. Jeremías Paniagua y las voces sin tiempo, sin cuerpo: las voces del aire

Este personaje se estructura a partir de una relación de semejanza con el tío abuelo. Desde su nacimiento, Jeremías Paniagua está marcado por Cándido. Por ello, Isidro, al ver por primera vez a su hijo recién nacido, repite tres veces el nombre del mayor de los Paniagua. En la descripción del tío realizada por Olivia, a partir de la fotografía, se observa el parecido físico entre ambos personajes: Cándido tenía una “frente alta y algo boluda. Amplia. La misma frente de Jeremías” (TZ, p. 51) y su “boca es regular. Los labios, medio gruesos. Roja debió tenerla. Roja, como la de Jeremías” (TZ, p. 51).

Aunque dicha similitud es negada por Isidro, la presencia de Cándido en Jeremías va más allá de los rasgos físicos. Al igual que su tío abuelo, Jeremías Paniagua es extremadamente sensorial. Esta vez, en una narración omnisciente, el enunciador refiere:

Sus sentidos abiertos como las ventanas y las puertas de una casa en verano.
Oye ladrar un perro.

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. Ni el de la madre: a agua de rosas y glicerina (TZ, p. 71).

Además de la capacidad de experimentar el mundo a través de los sentidos, Jeremías posee poderes extraordinarios desde niño. De acuerdo con el narrador, Jeremías escucha los ladridos de los perros lejos de donde éstos se producen y también oye los murmullos de

personas que él no ve. El niño tiene el don de silenciar con la sola mirada el ruido de las chicharras de los árboles, aunque su poder más sobresaliente es el del presagio.

Nuevamente, la denominación se convierte en uno de los escasos elementos de identificación de los personajes contenidos en la novela. Jeremías, al igual que el profeta del mismo nombre, vaticina acontecimientos. Después de que su amigo Colombino Varandas le confía su deseo de caminar por arriba del zaguán de la casa de Olivia Paniagua, Jeremías predice la muerte de su camarada con tan solo mirarle el rostro: “[...] 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” (TZ, p. 74). Las sombras se asocian semánticamente con la oscuridad; además tales sombras no pertenecen a este mundo. Vienen del más allá. Son las sombras de la muerte.

Estas cualidades sorprendentes, así como la relación de Jeremías con Colombino Varandas, son necesarias para producir la imbricación espaciotemporal que posibilita la presencia de Cándido, quien, para entonces, tiene cuarenta años de haber fallecido. En uno de los diálogos, Jeremías le confiesa a Colombino que en el álamo de su casa, al cual sube asiduamente, hablan:

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

—No, eran voces que bajaban del aire. [...]

—¿Y qué es lo que dicen?

—Sólo una palabra, y siempre la misma, Colombino: Tornavoz.

—¿Tornavoz? ¿Y qué es eso?

—No sé, Colombino (TZ, p. 109).

Cándido se expresa como una voz que baja del aire para pedir un tornavoz, lo cual se mantendrá como otra indeterminación o espacio vacío hasta el cierre del relato. Sin embargo, Jeremías todavía no tiene conciencia de que dichas voces apuntan a su tío abuelo y, por otra

parte, tampoco sabe qué es un tornavoz. Colombino, personaje cuyo papel es el de establecer un puente entre Cándido y su sobrino nieto –de manera análoga al papel desempeñado por Omar Vitelo con Isidro– concita a Jeremías para buscar el significado de ese tornavoz.

Colombino Varandas es un personaje con una identidad ambigua, como la de todos los demás. Se desconoce textualmente uno de los principios básicos de la subjetividad del niño: su procedencia. Desde la perspectiva de Marta Licon, el narrador introduce el enigma en torno a Varandas: “Vitelo no recordaba haber visto nunca al niño y cuando le preguntó que de dónde había salido, el niño no supo qué responder” (TZ, p. 83). En ocasiones, parece que Colombino, hijo adoptivo de Vitelo, está muerto. Por ejemplo, nadie lo ve cruzar Placeres al lado de Marta Licon, cuando la enfermera reaparece en el pueblo. No obstante, la posibilidad de que el personaje provenga del más allá, es negada por un suceso: su propia muerte. Al fallecer, la identidad de Varandas se revelará como la de una paloma. El nombre confirma al personaje como tal. Colombino o *colombe* en francés significa paloma. Además, hay otros indicios de la construcción del personaje en ese sentido. En uno de sus diálogos, Jeremías le pregunta a su amigo cómo le hará para bajar del zaguán sin que Olivia Paniagua lo atrape. Colombino responde: “–No sé. Por el aire. –¿Cómo los pájaros?” (TZ, pp. 114-115).

El nombre constituye, como dice Luz Aurora Pimentel, un “anuncio o una premonición”.⁴⁰ Desde el punto de vista de Marta Licon, el narrador dice:

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 (TZ, pp. 83-84).

⁴⁰ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 65.

La homofonía entre el apellido Varandales y el sustantivo barandales da cauce a una nueva espacialidad del personaje. A través de metáforas se expresa que esos barandales no se encuentran en la tierra, pues son “blancos e infinitos” y por ellos se camina “eternamente”. Vitelo anticipa que su hijo andará en el espacio celeste. Al caer del zaguán, el personaje muere y, en efecto, se convierte en una paloma que viaja en el aire. Años después, al imaginar dónde estará Colombino, el narrador cuenta desde la conciencia de Jeremías: “¿Y Colombino? Puros huesos rotos, sin hojas, sin savia, en el aire loco, en busca de primavera” (TZ, p. 117).

La relación de Jeremías con Marta Licon, la enfermera que lo trajo al mundo, también es fundamental para romper las barreras espaciotemporales y producir el efecto de la superposición de los mundos de la vida y de la muerte. Salida de la nada, como Colombino y el propio Vitelo, el personaje reaparece después de trece años, con relación al nacimiento de Jeremías. La mujer, de quien tampoco se aporta información sobre su historia de vida, regresa a Placeres con un objetivo indeterminado en el texto. No obstante, todo gira en torno a Cándido Paniagua.

Marta desprende un olor a lilas. El mismo olor que acompaña a Cándido al momento de su muerte. Esto es perceptible cuando la enfermera se desviste y la fragancia de su cuerpo escapa hacia el patio de su casa, donde se hallan dos mujeres inidentificables que, por su misma condición misteriosa, contribuyen a la desestructuración del relato:

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 (TZ, p. 96).

Ese olor es Cándido Paniagua porque el personaje fallece precisamente con las lilas transportadas por sus amigos del más allá al cuarto del patio donde vivía y, por otra parte, él no es de Placeres. Marta Licono regresa a este sitio para dejarle a Jeremías la fragancia de Cándido en el aire, aroma percibido por el niño, aunque él desconoce a quién pertenece. De este modo, en la segunda y tercera parte de la novela, Cándido es un personaje sin cuerpo y sin tiempo. Paniagua se manifiesta como una presencia sonora, aérea, luminosa y fragante.

La muerte de Colombino, la necesidad de saber qué es ese tornavoz y la falta de entendimiento con Olivia, su madre, determinan la huida de Jeremías del pueblo cuando este último apenas es un niño. Olivia Paniagua es percibida por el pequeño como una madre incapaz de comprender su mundo infantil, conformado por sus experiencias sensoriales y por su entrañable amistad con Colombino, a quien la mujer desprecia y califica como otro Vitelo.

En la última sección de la novela, el narrador en tercera persona relata el regreso de Jeremías a Placeres tras veintisiete años de ausencia. Para ello, se hace uso de la elipsis. La introducción de esta anisocronía permite que casi tres décadas de la vida del personaje se omitan del discurso. Ninguno de los Paniagua, como Jeremías, presenta tal carencia de información a lo largo del tiempo. En la primera parte de la obra, solo se relata su nacimiento; en la segunda parte, ya es un niño, para lo cual también se utiliza la elipsis y, en la tercera parte, es un adulto. De este modo, la mayor parte de las acciones de su vida no se narran. Tampoco se sabe a dónde se fue al huir de Placeres; se desconoce qué hace y qué hizo durante todo ese periodo de alejamiento del pueblo.

El regreso del personaje a Placeres ocurre en un mes de febrero. Esto es muy importante porque cuando Jeremías llega a la casa de Vitelo, en un día de tolvana y con el cielo oscuro, de pronto aparece la luz: “—No se mueva usted, Paniagua, Jeremías, escudo.

Nos ofende así el aire porque presiente el sol” (TZ, p. 120). Nuevamente, Cándido se hace presente a través de su característica luminosidad.

De acuerdo con nuestra interpretación, el abandono del pueblo le permite a Jeremías reconocer que las voces que bajan del aire, el perfume de las lilas y la luz tienen un único nombre: Cándido Paniagua. Sin embargo, la misión del mayor de los Paniagua no termina con esta anagnórisis. Jeremías le dice a Vitelo que Cándido le pidió volver a Placeres. “—...Y ¿qué es lo que quiere él ahora, Jeremías? —Un tornavoz. Un tornavoz, y que yo se lo haga” (TZ, p. 126). Dicho tornavoz es descrito metafóricamente como “una campana, como un palomar” (TZ, p. 126), “un techito abombado entre el cielo y la tierra”⁴¹ (TZ, p. 126). Aunque el final de la novela es abierto, sugiere que la voz de Cándido no será escuchada entre los vivos porque Jeremías, el medio para construir el tornavoz, presenta el mismo síntoma de falta de sueño presentado por su padre antes de morir.⁴²

II.3. El diablo en el ojo

Para 1989, año de la publicación de *El diablo en el ojo*, ya se han editado seis novelas, cuatro volúmenes de cuentos y un poemario del escritor Jesús Gardea. Desde la publicación de *El sol que estás mirando*, han transcurrido ocho años, periodo en donde la escritura gardeana evidencia una creciente desintegración a través de la dislocación sintáctica, la reducción y la supresión de unidades lingüísticas del enunciado, el uso de figuras retóricas cuya gran complejidad provoca el eclipse del sentido y la eliminación de la historia. Todos ellos, aspectos que ponen el riesgo la inteligibilidad del relato, como ocurre en ciertas narraciones modernas y posmodernas.

⁴¹ Esta metáfora central de la novela será analizada en el Capítulo III.

⁴² Dicha cuestión será examinada con mayor amplitud en el segmento “El tiempo de los anillos, los trompos y los remolinos: el tiempo del mal” contenido en el capítulo IV.

En *El diablo en el ojo*, el argumento casi desaparece o queda reducido a su mínima configuración: un narrador y personaje innominado persigue la venganza en contra de un tal Borja, a causa del ojo que este último le extirpó.

El propio Gardea decía que si hay algo nuevo en esta novela “quizá será una variación en el lenguaje, una búsqueda, una experimentación distinta”.⁴³ En efecto, el lenguaje sufre un verdadero desbaratamiento. Aquí se verifica lo que Foucault, Kristeva y Barthes concibieron como la disolución del sujeto en el lenguaje, problemática expuesta en el capítulo antecesor.

La novela rompe con el modelo tradicional de la representación de una realidad exterior y se refugia en la esencia y la fuerza de la palabra por sí misma. De este modo, el relato tiende a suspender el sentido porque el mundo narrado resulta tan distante del mundo del lector que obstaculiza su reconocimiento e inteligibilidad. Así, en ese lenguaje poético, transgresor y cada vez más cercano a la experiencia sensorial que al significado, las voces se pierden, como lo mostraremos en las siguientes líneas.

II.3.1. El innominable*

En esta novela, la voz principal proviene de un narrador-personaje en primera persona. De hecho, el designarse a sí mismo como “yo” es lo único que lo distingue, pues carece del más elemental principio de identidad: el nombre.⁴⁴

⁴³ Araceli Hernández, *op. cit.*, p. 26.

*Las siguientes páginas de mi análisis de la novela *El diablo en el ojo*, forman parte de un fragmento ya publicado. Véase Karina Avilés en las Referencias Bibliográficas.

⁴⁴ De acuerdo con Paul Ricoeur, el nombre propio es lo que permite identificar a una persona como la misma a lo largo de una vida. Esto es lo que el filósofo conceptualiza como una identidad *idem*. En función de lo anterior, podemos señalar que un personaje sin nombre impone, de entrada, la inestabilidad de su reconocimiento en el relato. No obstante, Ricoeur precisa que hay personajes con nombres, como el de Ulrich, el hombre sin atributos, cuyo punto de apoyo resulta tan insignificante que se transforma en algo redundante: “Con Robert Musil, por ejemplo, lo posible eclipsa hasta tal punto lo real que el ‘hombre sin atributos’ —en un

Desde el inicio del texto, ese yo sin nombre, prácticamente sin acciones externas, sin antecedentes y sin comunicación con los otros, se torna en una voz confusa e inidentificable a causa del desconcierto producido frente al mundo que nombra, de su continuo desplazamiento de perspectivas, del ocultamiento de su voz bajo el disfraz de un narrador en tercera persona y, sobre todo, de la diseminación de su yo.

En el primer capítulo de la novela, dicho narrador homodiegético focaliza en su yo narrado. Por ello, el relato inicia en el momento en el que ese yo cuenta en pretérito imperfecto su acción de introducir una llave en la ranura de la chapa de un cajón. En realidad, es la evocación de un instante –el de meter una llave con un valor temporal real que podría durar tres segundos– contado en un tiempo existencial que se prolonga espacialmente en catorce páginas del discurso.

Así, con la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido, el lector escucha de manera directa la voz del yo mediante el flujo de pensamiento del personaje, motivado por su experiencia de la llave:

La chapa, de laminilla ovalada, dorada como la llave. Por su ojo negro absorbió casi toda la luz. Se resentía la laminita, se doblaba, atraída por el oscuro como un remolino. En un intento de apartarla del mortal, mi mano la subía, con extrema violencia, a otra región. Pero esto, matarla luego. La oscuridad del ojo amenazante, en la del nocturno. [...] Recobrada la llave, había yo de procurarle sitio exclusivo y definitivo. Nada volvería a ocultarla. Un clavo, una alcayata, convenían más. El aire, a todas horas, el nuevo estuche, como de cristal, de la llave colgante. Un recordatorio. Advertencia a mi memoria. Contra la cal de la pared, destacándose de su blancura, yo no podría volver a ignorar, llegada la mañana, la llave. Pensamiento estoy mentando entre otros.⁴⁵

mundo de atributos sin hombres, como señala el autor– se convierte, en última instancia, en algo imposible de identificar”. Paul Ricoeur. *Historia y narratividad*, pp. 217, 222.

⁴⁵ Jesús Gardea. *El diablo en el ojo*. México: Ediciones sin nombre: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, p. 7. A partir de esta nota, las citas serán tomadas de la misma edición y solo se anotará entre paréntesis la abreviación DO para dicha novela, seguida de la página correspondiente.

Por definición, puntualiza Luz Aurora Pimentel, quien narra en yo no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya;⁴⁶ por lo tanto, la focalización es interna. Sin embargo, esta voz se desplaza constantemente de su yo narrado a su yo narrador, aspecto que dificulta la inteligibilidad del relato debido a los cambios en la perspectiva espaciotemporal y cognitiva:

La llave, en mis dedos, había cesado de arder. Se le suavizaba la pasión. Apresurarme, nadie. Esperaría a que tuviera templanza mayor el metal. Volvía a considerar el ruido, intenso. Recio por el aire de todos, como viento joven, iba a provocarle problemas, columbraba yo, a Boscán. Del sueño en los dormidos de Placeres, no quedaría, antes del amanecer, nada. Un montón de desvelados, y luego, saliendo de ahí, los de la venganza. Su sueño roto, quiénes, a cuestras, me imaginaba. Recordé a Borja. Pero la llave estaba lista. Había que volver al juego; terminarlo (DO, p. 9).

En la primera parte del segmento anterior domina la perspectiva del yo narrado. Pero a partir de que la voz expresa que del sueño en los dormidos de Placeres no quedaría nada, la perspectiva es narratorial, es decir, está centrada en el yo que narra. La deixis de referencia temporal “antes del amanecer” no es la del yo narrado que introduce la llave sino la de aquellos a los que se refiere el yo que narra en términos de “desvelados”. No obstante, el segmento es confuso y ambiguo tanto por lo que dice como por la alteración del orden sintáctico, así como por las elipsis contenidas en los enunciados.

Del mismo modo, cuando la voz alude a un “ruido, intenso” genera una extrema ambigüedad porque un lector podría deducir que dicho ruido es generado por un vehículo, pues en otros segmentos de la novela se introducen las palabras motor, tanque de combustible y láminas, signos que inducen a pensar a la persona que lee en las partes de un medio de transporte.

⁴⁶ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 106.

Sin embargo, el ruido es ocasionado, al parecer, por una planta de luz, ya que en párrafos anteriores se habla de la necesidad de Boscán de tener más luz en su tejaván. Este dato, aparentemente insignificante, tiene una importancia clave en el relato⁴⁷ porque el desagradable sonido será el causante de los problemas de Boscán, como lo dice el propio narrador.

Por ello, en la breve y sutil prolepsis del segmento en cuestión “y luego, saliendo de ahí, los de la venganza”, el yo narrador anticipa que habrá una represalia. En efecto, en el segundo capítulo del relato, la voz dará cuenta de la invasión perpetrada por Borja y sus llamados “parciales” en la casa de Boscán con el fin de asesinarlo. Al adelantar dicho suceso y evidenciar con ello que sabe más que el resto de los personajes, el yo que narra se desplaza de una focalización interna hacia una focalización cero, característica de un narrador omnisciente. En las últimas líneas, regresará a su yo narrado para enfocarse, de nueva cuenta, en la llave.

Así, la diversidad de perspectivas del narrador homodiegético acrecienta la confusión del mundo narrado porque convergen y se imbrican múltiples tiempos y espacios. Es la misma voz la que narra en al menos trece de los diecisiete capítulos de la novela, aunque desde diferentes perspectivas: la de su yo diegético, la de su yo narrador, la de un enunciador omnisciente y el de un narrador encubierto en tercera persona:

Vinieron más mañanas. Más hablar de Ontiveros al grupo de Arana. Nunca cambiaron de sitio; domicilio, auto, decía Ontiveros, los necesitaba a la mano.[...] A la tercera entrevista, Ontiveros ya se había hecho a la idea del orden de aparición en la luz de una de tantas mañanas, de los movimientos que le pondrían fuera de peligro. Había, también, limpiado de piedritas el camino, engrasando, un atardecer, manivelas, elevadores de los vidrios. Se apagaba el atardecer y Ontiveros, sombreado, crepuscular, pasaba a ocuparse de los seguros de las puertas. [...] El otro refugio, la casa, consideraba Ontiveros no aguantaría mucho asedio. Derribada la puerta de la calle, allanada por los citados la primera

⁴⁷ A ello volveremos en el inciso “Las metáforas del fuego” en el Capítulo III.

pieza, Ontiveros tenía aún su última oportunidad en el cuarto de las penumbras: cortinas donde esconder el bulto a los invasores, una persona incondicional suya, y muertos. Ontiveros esperaba, no sabía cómo, auxilio de éstos. Pero yo hacía más que él en la atalaya de mi esquina (DO, p. 81).

Con este pasaje inicia el capítulo décimo. Todo indica que la voz es la de un narrador heterodiegético o en tercera persona y en focalización cero. La aparente omnisciencia obedece a que el enunciador sabe de las citas entre Ontiveros y el grupo que quiere atacar a Borja; conoce la ubicación de la tropilla; se desplaza sin restricciones de tipo espacial, temporal y perceptual, a aquel atardecer en que Ontiveros limpia y pone a prueba las manijas y los seguros de su automóvil. También se introduce en los pensamientos de Ontiveros y cuenta los planes de éste, en caso de darse a la fuga.

Pese a dichas evidencias, el lector descubre, cuando la voz narrativa dice: “Pero yo hacía más que él en la atalaya de mi esquina”, que no es un narrador omnisciente sino que todo lo narrado en ese segmento ha sido contado por la misma voz en primera persona, aunque desde la perspectiva del yo narrador y no del yo narrado. En este texto, la tercera persona es utilizada para encubrir a la voz que dice yo, convirtiéndose así en un recurso más de desestabilización de la identidad del narrador-personaje. La misma estrategia se repetirá en los capítulos decimoprimer, decimotercero y decimoséptimo. Sin embargo, es necesario precisar que la novela es relatada fundamentalmente por el narrador homodiegético y un narrador heterodiegético. Este último narra los capítulos segundo, tercero y octavo, bajo una focalización que oscila entre la cero y la interna variable:

Instalado en casa de Borja, Borja lo veía como un negocio a futuro. Meneses pensó que le robaban la idea. Pedía, nada más, a modo de condición, el reembolso, de todos, del costo del material. Concedía Borja; luego, la pregunta a Meneses por la clase de flor. Espaciaba el tiempo de contestar Meneses. [...] Meneses enderezó el meollo de lo que andaba buscando. Le urgía cierto conocimiento de unos sobres de semillas. En los sobres, retratadas las flores. ¿Los recordaba Arana? ¿Los conservaba aún? Borja, de Meneses, solicitaba, previo detalle a toda práctica, muestrario (DO, p. 25).

En este segmento se escucha la voz del narrador heterodiegético, quien expresa lo que piensan y dicen Borja y Meneses. Empero, las preguntas al final del fragmento están en la conciencia de Meneses, no en la del narrador, es decir, son atribuibles a la perspectiva del personaje. La utilización del discurso indirecto libre, tan frecuente en una focalización interna como es el caso, plantea la falta de coincidencia de identidad entre la voz que narra y la perspectiva desde la que se narra; dicho de otro modo, en este tipo de discurso convergen dos subjetividades diferentes, aunque en rigor, la voz que habla siempre es la del narrador.

La incertidumbre en torno a la identidad de las voces que narran y a las conciencias desde donde se narra muy probablemente llega a su culmen en el capítulo sexto, el más breve y poético de todos los apartados, con apenas dieciocho líneas en el texto. Aquí, lo lírico predomina sobre lo narrativo, la creación sobre la representación y lo sensorial sobre lo racional:

De las tolveneras de marzo, y del polvo que soltamos, sombras, en las calmas, no más. Perpetuo ir y venir de regueros. Marzo los rompía. Los hacía quejarse. Había afición a estas voces de un grupo de orejas perfectas. El número de orejas, secreto. Nunca se les conocía cuarto habilitado. En cada uno de los aficionados, completo el grupo. Pero había también en Placeres los más vigilantes de todos nosotros. Dormían y comían poco; dormían con las almas paradas. Las almas, como a la luz de una luminaria, blancas como aparecidos, mirando, oyendo. Vigilar es templar una guitarra para otro. Las cuerdas lloran peor que palomas. Lugar de tanta luz como Placeres, volverá a la oscuridad. Sombra de huesos las vigilantes, sus invenciones. Las probaban en la fuerza del cielo.

Vidrios de colores apagados por una sombra. Los cielos de verano, de preferencia, y la hora de la prueba, la ácida de las doce. Vidrio no derretido en la llama del sol, retornaba, más vivo de color perfumado. Llama el perfume alimentaba el alma vigilante (DO, p. 51).

Las primeras preguntas que surgen son: ¿quién habla?, ¿de qué se habla? y ¿desde dónde se habla? Evidentemente, no es posible determinar lo anterior porque el texto está estructurado o más bien desestructurado para proponer otra forma de lectura emancipada de la significación. Es decir, el texto, se resiste a la interpretación, como lo plantea Ihab Hassan

en su listado de rasgos de la literatura posmoderna referido en el primer capítulo. Recordemos también los planteamientos ya citados de Kristeva y Derrida con relación al signo. En un sentido similar a lo planteado por dichos teóricos, en esta escritura se derriba la idea del signo sometido a la representación y a la estructuración lógica del enunciado basado en el sujeto y el predicado. En lugar de conceptos explicativos, comunicación de mensajes o descripciones de algún fenómeno, el fragmento apela a las sensaciones auditivas, visuales y de aflicción. ¿Acaso no sería justo señalar que un lector puede escuchar la furia de las tolvaneras de Placeres o sentir la intensidad de esa palabra adolorida, sollozante, como las cuerdas de guitarra que lloran? Con una textura parecida más a la de un poema que a la de una novela, el segmento muestra una clara propensión a condensar el lenguaje hasta quedarse solo con su entraña.

La exploración de estos recursos discursivos –que, desde luego, no son los únicos– ha pretendido evidenciar que en la poética gardeana la incertidumbre sobre el origen de la enunciación es un aspecto fundamental para lograr la desintegración de las voces narrativas. En las siguientes líneas abordaremos otro tema capital: la diseminación del yo que habla.

II.3.2. La diseminación del yo: la diseminación del diablo

La noción de diseminación semántica, concebida por Jacques Derrida, forma parte de la estrategia de deconstrucción, vía para poner en entredicho las formas de la presencia, entre ellas, la del sujeto, lo cual hemos revisado en la primera parte del presente trabajo. La diseminación aparece como uno de los rasgos recurrentes recuperados por los teóricos y críticos de la literatura para distinguir a la escritura posmoderna, marcada por la pérdida del yo.

De un modo general, podríamos señalar que la diseminación es el juego mediante el cual se produce el estallamiento o la dispersión del sentido –en todas direcciones y de manera infinita– de un discurso verbal. Aunque el término mantiene puntos de contacto con la pluralidad de sentidos correspondiente a la polisemia, la diferencia con esta última consiste precisamente en la diferencia,⁴⁸

«una diferencia implacable». Esta resulta, sin duda, indispensable a la producción de sentido (y por eso es por lo que entre la polisemia y la diseminación, la diferencia resulta mínima), pero en tanto que se presenta, se reúne, se dice, está ahí, el sentido la borra y la rechaza. Lo semántico tiene como condición la estructura (lo diferencial), pero no es él mismo, en sí mismo, estructural. Lo seminal, por el contrario, se disemina sin haber sido nunca él mismo y sin regreso a sí.⁴⁹

De lo anterior se deduce que al poner en escena la diseminación, el sentido del signo nunca podrá hacerse presente. Así, el propio texto se resistirá a arraigar en un significado originario, central o último o será imposible reducirlo al contenido, el tema, a la representación y a la totalidad o unidad de sentido. En cambio, la polisemia, perteneciente al ámbito de la representación y la explicación, necesariamente hará presente el significado. La diseminación, sostiene Derrida, “abre, sin fin, esta *ruptura* de la escritura que ya no se deja recoser, el lugar en que ni el sentido, aunque fuese plural, ni *ninguna forma de presencia* sujeta ya la huella”.⁵⁰

En *El diablo en el ojo*, la diseminación opera a través de la dispersión del narrador innominado en múltiples posibles: al principio es un yo-llave; después, un yo-diablo y, conforme transcurre el relato, observamos una serie de probabilidades de ese yo: un ojo; un

⁴⁸ Para una mayor profundización de este concepto véase “Derrida y la ausencia del quién en la escritura” en el Capítulo I.

⁴⁹ Jacques Derrida. *La diseminación*, pp. 526-527.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

narrador-personaje que habla del diablo como si Satanás fuera otro distinto a aquél; un “fantasma o sueño despierto”; un yo que se refiere a su ojo en tercera persona como si el órgano visual fuera otro y no una parte de él mismo; un tuerto; un asesino; un hombre que hace justicia por su propia mano e incluso, un “cazador” del diablo. Al remitir unos a otros, dichos posibles terminan por anularse entre sí, evitando que un lector pueda concretar conceptualmente quién es el narrador protagónico de la novela. De hecho, la propuesta del texto consiste en rechazar la totalidad de sentido del yo que habla. Para lograr dicha diseminación, la apuesta fundamental estará en el lenguaje, el verdadero protagonista de la obra gardeana. Un lenguaje que, como hemos venido insistiendo, es esencialmente poético, dislocado en su sintaxis, lleno de silencios y abundante en el uso de figuras retóricas.

En el momento en el que el yo que habla introduce la llave en la ranura de un cajón, en realidad narra de manera figurada su descenso hacia la oscuridad, en tanto metáfora del mal:

Buscaba la anuencia de la laminilla guardiana antes de entrar yo, mi llave, centro de los centros, en su ojo. Pero mi mano nada participaba en lo imaginario. Había continuado con lo suyo. Y la punta de la llave, sentí topaba de pronto, con una orilla. La punta, luego de una breve vacilación, subía siguiendo el filo de la orilla. No tardaba en curvarse el filo. La punta se detenía como un perro que presintiera, en la oscuridad, la boca de un abismo (DO, p. 10).

En su función de personaje del mundo narrado, el yo se traspone a una llave. Entra en un ojo (ranura), el cual es “oscuro” y “amenazante”, de acuerdo con las descripciones anteriores a este segmento, y también es “la boca de un abismo”, según lo dicho por la voz narrativa en la última línea del pasaje. Estas prosopopeyas construidas a partir de la ranura permiten a un lector interpretar que el yo se introduce en el ojo del diablo, en el centro de la maldad.

El yo-personaje realiza el viaje hacia la oscuridad en un acto deliberado, pues su voluntad personal lo induce a sorprender al diablo en aquellas profundidades:

En lo oscuro, de nuevo, la mirada. Se esforzaba en llegar hasta la llave. Un ruido, en la oscuridad, a escondidas, como de agua nadada por un perro. Intención mía sorprender al diablo. Acucillado, pensativo, le hallarían mis luces en la cabeza de la llave. Pero no invadirían luego, a manera del rayo del sol entrando en sombrita leve, el abismo del meditante. La cabeza de la llave, una piedra marina, de oro. La alumbraría primero que al malo; iba a resplandecer. La sigilosa nadadora miraba cómo el otro, como una mosca de agosto, manchaba el metal. Ganaba el diablo pisándolo. Los reflejos, así, no le velaban la negrura del cuerpo. Doraban, en cambio, el aire donde él estaba. Pero andábamos ya extraviados. Comencé el regreso, despacio. Por el estado de las tinieblas (DO, pp. 13-14).

Las metáforas del fragmento revelan que después de ese descenso nada volverá a ser igual para dicho personaje porque su retorno lo hace como otro diferente; esto es, por “el estado de las tinieblas”. El yo-personaje regresa con el diablo en el ojo. Incluso, en su sueño escucha los consejos de los cómplices de Satanás, descritos sinecdóquicamente como “plumas”, sustantivo que evoca a las alas de los ángeles del mal:

Mi sombra recibida por sombras de pluma. Muy abierto el ojo miraba yo la oscuridad. Ejercicio del sueño el cuchicheo de las plumas de la almohada. Cómplices del diablo, me aconsejaban. Las desoía con insistencia. Pero sus voces, lejos de aplacarse, crecían.

Se filtraban en mi voluntad, iban humedeciéndola. De lodazales, pasados atascaderos, hizo memoria el cuerpo (DO, p. 13).

Ese yo pretende resistirse a las voces del mal sin poder lograrlo porque éstas se imponen a su voluntad. Además, habla de algo ocurrido tiempo atrás que podría ser el causante del mal. La sinestesia, “de lodazales, pasados atascaderos, hizo memoria el cuerpo” insinúa, por los dos lexemas referidos al fango, alguna situación envilecedora en el recuerdo del yo narrado.

Sin embargo, como ya lo señalamos, el yo no se mantiene *como el mismo* a lo largo del tiempo. Siempre transmuta en otra cosa. En el siguiente ejemplo, correspondiente al capítulo cuarto, lo vemos convertido sinecdóquicamente en un ojo:

No sé cuál mañana escogí, en el centro de mis años, para ir donde Boscán. Puede que la misma del desastre. [...] De la persona de Boscán, posterior al desorden dejado por los invasores, nada apreciable en las ruinas. Penante, la vagancia de la mirada por el destruido sueño de los sueños de Boscán. La luz del aire, y su polvo, caían sobre los restos del tejaván. Aproximarse a las tablas y los palos como un gato, el acercamiento. Había huecos, profundidades en el montón, que no alcanzaban a iluminar la lluvia. El gato dirigía su ojo al hueco mayor, especie de ventana. Un triángulo para otros gatos. El ojo se detenía frente al triángulo; llamaba la boca al que el ojo imaginaba había sentido los pasos y se disponía a saltar. (DO, p. 39).

Al principio del segmento parece claro que la voz narrativa es la del yo. Pero a partir de que dicha voz se refiere al ojo, su identidad es confusa por el solo hecho de narrarse a través de una de sus partes (el ojo) y porque se refiere a éste como si el órgano visual no perteneciera a su propio cuerpo.

A través de su ojo, el yo-personaje registra el destrozo en la casa de Boscán, después de que éste fue atacado por Borja y sus cómplices. La metáfora por comparación “aproximarse a las tablas y los palos como un gato” proyecta al yo-personaje desplazándose por el lugar del desastre con el sigilo de un gato, pero también permite dudar si el ojo es el ojo del yo-personaje o el ojo de un felino: “El gato dirigía su ojo al hueco mayor, especie de ventana”. El efecto de ambigüedad se genera por la interacción metafórica de los atributos del gato que actúan sobre el yo-personaje y viceversa, así como por la referencia que hace el yo-personaje de su ojo en tercera persona. En otros pasajes, ocurre lo contrario. El yo afirma –y para ello utiliza el posesivo mío– que ese ojo es “su” ojo:

Los de la tropilla quedaban huecos de la mirada y el cuerpo. Decían al ojo que los estaba viendo, al mío en la esquina: nadie volaría lejos, tanto, de no tener,

como nosotros, en el ala, plumas con mucho viento. Las palabras vibraban en la luz pero también, como en la caja de una guitarra, en los cuerpos en la banqueta. No toleraba el rigor de la vibración Ontiveros. Se había tapado los oídos con las manos. Murmuraba algo. Mi ojo le miraba la jeta (DO, p. 87).

Por otra parte, la expectativa inicial del lector en el sentido de que el narrador-personaje mira con el ojo del diablo o él es el diablo también se pone en entredicho: “Mi ojo, no era cegado por el fulgor, miraba, agudo como un carbón, en el negro ojo de la llave el del diablo, uno de Borja”(DO, p. 91). La prosopopeya establece que el ojo del diablo es el de Borja, el enemigo del yo que habla y de los integrantes de la tropilla, quienes al inicio del relato son aliados del propio Borja y, posteriormente, se unen a la venganza auspiciada por el narrador homodiegético. Sin embargo, la validez de ese supuesto entra en cuestionamiento porque de nueva cuenta la voz narrativa se encarga de demoler cualquier certeza que la distinga:

Para el ojo, el diablo, el alma de Ontiveros, copia hacía, libre en el mundo, de una costumbre del muerto. Faltante, no más, para ser copia fiel del otro, el arma. En las manos del enemigo la buscaba el ojo. El fulgor de espanto del acero, de la viciosa hoja. Pero no hallaba nada. El diablo tenía vacías las manos. Por momentos, negras mariposas. Como acariciándole las flores, sobrevolaban el ramo, le sacaban nubecitas de polvo (DO, p. 109).

La perturbación del orden gramatical en el segmento anterior hace peligrar, nuevamente, la identificación del ojo y del diablo. El hipérbaton, figura de inversión lógica perteneciente al dominio de los metalogismos y uno de los recursos por excelencia del barroco en su orientación culterana, es fundamental en la poética gardeana para generar la desintegración de la narración. Jesús Gardea radicaliza la transgresión de su sintaxis, al compás del progreso de su escritura. En las frases del autor mexicano, escribe Núria Vilanova, “tanto la sintaxis como el léxico experimentan cronológicamente un proceso que tal vez se podría denominar de reducción. Si nos vamos a la sintaxis, observamos que desde

las primeras obras hasta las últimas asistimos a una importante intensificación de la depuración sintáctica”.⁵¹

Esta dinámica provoca, según observamos en los hipérbatos del fragmento anterior, el desconcierto, la falta de coherencia y, por supuesto, genera ambigüedad semántica. En el primer sintagma, la enumeración de los tres sustantivos “para el ojo, el diablo, el alma de Ontiveros”, seguidos respectivamente de una coma, no permite señalar con precisión si la palabra diablo funciona como un sustantivo o como un adjetivo del ojo o del “alma de Ontiveros”. Por otra parte, el hipérbaton, por el que la palabra “copia” precede al verbo hacer en pretérito imperfecto y, el complemento, “libre en el mundo, de una costumbre de muerto” —en donde también son alteradas las posiciones normativas de las unidades de la frase— coadyuva a la dispersión del sentido. Solo mediante las metáforas, la sinécdoque e hipérbatos siguientes, el lector percibe que el ojo y el diablo son entidades distintas porque el ojo anda en busca de un “acero”—sinécdoque utilizada para referirse a un arma— en las manos enemigas del diablo.

La idea de quién o qué es el diablo es pura inestabilidad en el nivel semántico. La identificación de Satanás con determinados personajes cambia; la forma del ángel expulsado también se transforma, al igual que su propia naturaleza, pues su condición a lo largo de la diégesis es corpórea, incorpórea, abstracta, valorativa y no siempre se vincula a una persona sino a un animal como la serpiente, el símbolo por excelencia del mal.⁵²

⁵¹ Núria Vilanova. “El espacio textual de Jesús Gardea”. En *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm.2, 2000, p. 157.

⁵² Heinrich A. Mertens sostiene que la serpiente ha sido introducida como la figura del mal, destructora de la vida paradisíaca en el relato del pecado original porque “en el país en que Israel habitaba junto con otros pueblos cananeos era un animal de los dioses autóctonos. Así se explica no sólo que al principio del mal se le llame sin más ‘la serpiente’ (3,1), sino que la maldición se pronuncie tanto contra el mal como contra la serpiente (3,14), aunque afectando no al animal en sí sino al símbolo idólatrico [...]. Y a partir de ahí la serpiente se fue convirtiendo cada vez más en el símbolo de la calumnia, de la insinceridad y de todo tipo mal”. Heinrich A. Mertens. *Manual de la Biblia. Aspectos literarios, históricos y culturales*, pp. 141-142.

Así, el diablo puede aparecer en una “Sombra”. Sin embargo, una vez más se disuelve la identificación a causa de que la palabra sombra está escrita con la *ese* en mayúscula, lo cual indica un nombre propio, utilizado en este contexto para designar a un hombre:

Volvía Borja a levantar la mano, y con un dedo, les indicaba las posiciones en el patio. Como ensayado mucho, el despliegue. Todo mundo caminó a su lugar directamente como si Borja lo tuviera marcado por una cruz de cal. Un hombre, no más, el compañero inmediato de Borja. Las finales instrucciones de Borja para esta Sombra. Pero los invasores estaban al descubierto, en las manos de sol. Boscán vio, como destello siniestro un fulgor de aquella Sombra, y en el fulgor, escueto, al diablo (DO, p. 16).

El lugar donde se encuentra Satanás se construye a partir de un oxímoron: “un fulgor de aquella Sombra, y en el fulgor, escueto, al diablo”. La contradicción generada por los dos términos que se excluyen por negación y la perturbación producida por la ubicación del diablo en una “Sombra”, la cual es un “hombre” y éste es el “compañero de Borja”, lejos de situar la figura del diablo, en realidad ocasiona el resultado contrario.

Aunque en un tiempo diegético posterior a la narración del segmento señalado, un narrador heterodiegético descubre que la “Sombra de Borja” es Meneses –quien participa como integrante de la tropilla en el ataque en contra de Boscán y traiciona a Borja para unirse al narrador homodiegético con el objetivo de asesinar a su ex patrón– el enigma en torno al diablo aumenta porque de acuerdo con este enunciador, Satanás también estaría vinculado a la figura de Meneses, al igual que Borja y otros personajes como Ontiveros.

Al respecto, el narrador homodiegético refiere: “Mirábamos a Ontiveros como al diablo anunciado. Ontiveros miraba derecho al cielo de enfrente. Mirada de cavilador. Parecía buscar endiablamiento superior. Llevaba a lo hondo, para vencernos en toda la línea, sus facultades” (DO, p. 74). La comparación entre Ontiveros y el diablo se establece en un contexto en el que dicho personaje se une, aparentemente, a las tácticas del narrador-

personaje en contra de su adversario Borja. Sin embargo, Ontiveros es amigo de Borja. De este último recibe mensualmente una paga por la fabricación de flores de papel en Placeres, idea original de Meneses robada por Borja. Por ello, Ontiveros actúa no solo con dilación en la estrategia para acabar con Borja sino que realiza acciones en contra del grupo del narrador-personaje:

Su atención tenía su polo en las rodillas que le oponíamos como largo parapeto. En las cercanías del primer torreón, configuraba yo cuál sería el sentido de los pasos de Ontiveros. Y fue verlo en seguida venir mirando como el que estudia, el estado de las defensas. No disimulaba. Ni al comienzo le había impresionado lo nuestro. Demasiado bajo, el coronamiento de los torreones podía ser fácilmente alcanzado por un puño como una bomba. El diablo la disparaba, y se abría, en la luz de la mañana, el estampido de su carcajada. [...] Fúrico, Ontiveros preparaba el mazo del puño.

—Arana— dijo.

A quebrantamiento de nueces sonaban las rodillas. Los golpes que las desmoronaban repercutían en los apoyados cuerpos de la tropilla (DO, p. 75).

Con la sinécdoque, “el mazo del puño”, y la comparación, el “puño como una bomba”, el yo da cuenta, desde una perspectiva narratorial, de los golpes ejecutados por Ontiveros a las rodillas de los integrantes del grupo entrenado por el narrador-personaje para asesinar a Borja. Por ello, las rodillas suenan “a quebrantamiento de nueces”, metáfora que alude a las probables fracturas ocasionadas a las rodillas de esos personajes. Es de subrayarse que la agresión es concebida como una acción del diablo.

Lo anterior resulta indispensable para lograr la desintegración de la trama y de la voz narrativa central. Si colapsa la idea de quién es el diablo, en consecuencia, colapsará la identidad del yo que habla y del resto de los personajes. Después de la agresión de Ontiveros y de decir que éste es el diablo, el narrador-personaje vuelve a ocasionar desconcierto con la contundente sentencia: “Yo, el verdadero diablo” (DO, p. 76).

En no pocas ocasiones, el yo también se refiere a Satanás en tercera persona, aunque parece que ese otro es él mismo:

Repuesto el ojo, vuelto a la luz del mundo en la pared, volvía a hundirse en la contemplación de la llave. Ya no giraba; estaba en paz, en calma, igual que el auto del otro en mis recuerdos. El diablo la había soltado, y su ojo, herido por el clavito como por un rayo, también contemplativo como yo, pero del aire, y de lo invisible del cuarto. Había descubierto, escondido, hecho nudo como una semilla, en algún lado, en la luz de la mañana, al diablo. Tiritaba de frío. La cobija de sus alas, las de las grandes mariposas del tiempo de lluvia, no le bastaban. Por una hendidura entre las alas, su mirada, la de un rencor eterno. No de otro modo fui comenzando a pensar en la persona de Borja, a esas horas en su domicilio. (DO, p. 92).

Desde una perspectiva figural, el yo contempla la llave que se encuentra colgada de un clavo en la pared. Mediante una elipsis, la voz refiere que el diablo suelta la llave, lo cual solo cobraría sentido si el yo fuera el actor de esa acción. Por otro lado, la comparación en donde la voz expresa que el ojo del diablo está herido por “el clavito como por un rayo” recuerda al ojo que Borja le extirpó al narrador-personaje, motivo por el cual este último busca la venganza. El ojo del diablo es, además, contemplativo y mira con “un rencor eterno”. Ese resentimiento más bien corresponde a la voz que dice yo, pues es el motor que lo lleva a cometer el asesinato de Borja.

Quizás a causa de dicho rencor, la voz narrativa ha descubierto en sí misma a su o sus diablos:

En la oscuridad, el metal de la llave se atoraba como en un hoyo de paredes planas. Pero la mano, encabritado animal por el castigo, sacudiéndose las varas de oro terminaba: abría de sopetón la última puerta del mecanismo. El ruido de los metales, al chocar en la noche de la cerradura, se oía en el cuarto como la queja de un diablo atrapado por un engranaje. Repetición de la queja en los rincones y el techo, y en los vidrios de las ventanas. La queja salía del hoyo a una especie de caja con diablos que se levantaban tarde. Despertados por el otro, calientito en su agujero, su quejarse a modo de bostezo, agrio retobo. Los diablos que estaban en posesión de los vidrios, los humores de su sueño interrumpido nublaban la luz del sol en el cuarto. Centro del coro, no me dejaba ensombrecer.

Comenzaba a jalar el cajón del mueble, a traer su tranquila oscuridad a la luz. Nevada de alumbradas la mañana en el cajón abierto. No duraban las plumas, como en las nevadas de verdad. No más el tiempo que tardaba el ojo en asomarse al fondo. Miraba allí las cosas dispersas, blanqueadas, en procura de la importante. El ojo y su espejo daban con ella. En el corazón del desbarajuste, como dormida, tumbada de lado. Escombraba mi mano alrededor de la principal un campo para poderla empuñar y fundirle, a pulso, el hielo de tantos inviernos. Pero comenzaba por quitarle de la barriga, con la sombra de una mano, o nevado de la luz. El níquel, su brillantez, fuego vuelto humilde. Luego la mano, dirigida desde arriba como desde un balcón, por el ojo, escarbando entre las demás cosas, buscaba el complemento. La cosa no se hallaba enmarañada, como yo había pensado. Estaba próxima al cuerpo de la otra, encogida, perrito. En el espejo del ojo, fulguraba más que nada. Doraba la barriguita el cuerpo flaco de su compañera. Tomándola del embrollo, la sacaba a plena luz. La paraba, como a un soldadito, sobre el mueble. Entonces, el diablerío, como unas gallinas el agitarse. Los diablos de los rincones, oscurecidos, a gemir quejas como las del diablo en el hoyo (DO, pp. 93-94).

A partir de la acumulación de oxímoros, elipsis, metáforas, sinécdoques, comparaciones y, desde luego, hipérbatos, el narrador-personaje habla de una de las escenas clave en la novela: el momento en el que por fin abre la cerradura del cajón de un mueble para sacar la pistola con la que matará a Borja. A lo largo del texto se forman espacios vacíos que, al posibilitar su concreción, permiten a un lector plantear que “la principal” o la “importante” es el arma homicida, como lo veremos en las líneas siguientes.

Lo trascendente en esta escena radica en que la enigmática voz exagera la desintegración de la narración y suspende la referencia ostensible o descriptiva. Para ello, apela a un mundo diferente del racional. Ahora ya no se trata del yo-diablo, del diablo-Borja, del diablo-Ontiveros o del ojo-diablo sino de diablos que están en “una especie de caja”, en “posesión de los vidrios”, los cuales se agitan como gallinas y se quejan de algo. También se advierte la presencia del otro diablo que aparece desde el inicio de la novela en el fondo de la cerradura.

Vayamos por partes. Al inicio del segmento, la voz narrativa utiliza una sinécdoque para hablar de la mano con la cual abre el cajón. A continuación, la descripción metafórica

de la mano, asemejada a un “encabritado animal,” descubre la furia del narrador-personaje ante la dificultad de abrir el cajón a causa de que la llave está atorada en la cerradura. Ese forcejeo con la llave genera un sonido similar a la queja de un “diablo atrapado”. El gemido se repite como un eco en el cuarto donde se encuentra el narrador-personaje.

Los sintagmas siguientes fracturan con mayor fuerza las relaciones entre el texto y su referente, a la manera de lo que Julia Kristeva denomina la desaparición del pensamiento del signo, como lo vimos en el capítulo anterior. Así, emancipada de las ataduras de la representación de la realidad, la voz narrativa manifiesta que el lamento emanado del orificio de la cerradura se va hacia “una especie de caja con diablos que se levantaban tarde”. Más adelante, con el apoyo de una elipsis de sujeto, el narrador-personaje expresa que estos demonios fueron despertados por el otro diablo, ubicado en el ojo de la chapa. La metáfora donde se habla del lamento de los diablos “a modo de bostezo, agrio retobo” sugiere que éstos reniegan porque el diablo en la cerradura les interrumpe su sueño.

A continuación, se emplean varios oxímoros: los “humores” de los diablos “nublaban la luz del sol en el cuarto”; el yo lleva la “tranquila oscuridad” del cajón del mueble a la “luz”. Para hablar de la oscuridad y de la luz, en la escritura gardeana se utiliza con frecuencia el oxímoron porque esta figura vigoriza la propuesta enarbolada en la narrativa del autor respecto a la simultaneidad de ideas excluyentes.

Una posible lectura del segmento anterior podría sugerir que los “demonios internos” del narrador-personaje, los cuales hacen referencia a ciertos males morales, como lo abordaremos en el capítulo siguiente, no han sido liberados del todo y, por ello, los diablos se quejan, pugnan por salir. En tal directriz, no parecería extraño que con la presencia de estos demonios, aquél abra el cajón del mueble para sacar de ahí a “la importante”. Decimos que la “importante” es la pistola con la cual el narrador-personaje asesina a Borja porque el

texto orienta al lector en tal sentido: con apoyo de una prosopopeya, la voz alude a algo con el género femenino que estaba “en el corazón del desbarajuste, como dormida, tumbada de lado”. Ese algo se puede “empuñar”, como se hace con cualquier arma; pero además, la voz confiesa que a “la principal” le fundirá “el hielo de tantos inviernos”. El epíteto plantea el rencor acumulado por el yo, a lo largo del tiempo, en contra de Borja.

Asimismo, la voz narrativa caracteriza a este objeto con la palabra “níquel”. Esto es, a través de una sinécdoque generalizante en la que por medio del todo, en este caso, la materia de la que está hecho el objeto, expresa a la obra, es decir, a la pistola. De ahí la siguiente descripción metafórica: “El níquel, su brillantez, fuego vuelto humilde”. También se habla de un “complemento”, el cual podría ser cualquiera de los componentes de un revólver. La ampliación de sentido en referencia a la pistola se verifica en un tiempo diegético posterior, cuando el yo innominado apunta el arma hacia un ojo de Borja, en venganza por el ojo que este último le extirpó.

II.4. El agua de las esferas

En 1992, tres años después de la publicación de *El diablo en el ojo*, se edita *El agua de las esferas*, la octava de un total de trece novelas de Jesús Gardea conocidas hasta el momento, pues las novelas *Casa de anfibia* y *Bugambí* todavía se encuentran inéditas.

Los noventa son años en los que la escritura del autor mexicano ha tomado un camino sin retorno: desintegrarse hasta las últimas consecuencias, como si se tratara de llegar a la plenitud del silencio narrativo, pero a través de la palabra. Sus relatos producen un mayor extrañamiento en lo que dicen y se experimentan en los términos de un texto abierto, comprendido como un proceso en marcha, en el sentido planteado por Barthes y Kristeva.

En forma paralela a la creciente desintegración, los textos gardeanos fueron exigiendo cada vez más de un lector co-creador y no de un mero consumidor. Sería impreciso señalar, como lo hicieron algunos críticos de aquellos tiempos, que Gardea se había liberado de la dictadura del lector. Por el contrario, el escritor apelaba, según sus propias palabras, a lectores inteligentes y cómplices: “Sin aspirar a la muchedumbre de lectores porque nunca los voy a tener. Decir que escribo para mí, o ‘para 30 amigos’, como dijo alguna vez Fuentes, pues no, ¿verdad? Se me hace una hipocresía decir que escribe para 30 amigos, porque evidentemente escribe para un montón, apoyado por toda una publicidad, una imagen de escritor y todo eso”.⁵³ Al margen de ese mundo mercadológico al que siempre rechazó, Gardea creía que la complicidad con sus lectores se basaba en el amor.⁵⁴

Y no podía ser de otra manera, pues el objetivo de su literatura así lo demandaba. En 1989, Gardea establecía, en los siguientes términos, la concepción de su práctica literaria: “Trabajo fundamentalmente con palabras, me tiene sin cuidado la psicología del personaje; éstos son seres creados del lenguaje. Me he propuesto hacer literatura forjando personajes a través del lenguaje. Esa es mi intención fundamental [...]”.⁵⁵ Hasta el final de su vida, la lucha y obsesión del escritor consistiría en escarbar en el interior de las palabras para expulsar los mundos que contienen dentro y conectar con esa otra dimensión de realidad que, en opinión del chihuahuense, solo el lenguaje puede dar.⁵⁶

Sin embargo, a mayor desintegración de sus relatos, mayor el desinterés e incluso rechazo hacia su narrativa por parte de algunos críticos de la época. Si *El tornavoz* logró una

⁵³ Arturo Alcantar Flores. “Los escritores en México Somos una Ficción”. En *Excelsior*, (26,361), 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Araceli Hernández, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁶ Véase 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 y Agustín Ramos, *op. cit.*, p.67.

buena recepción en las páginas de los medios de comunicación nacionales, *El agua de las esferas* prácticamente pasó desapercibida en las reseñas culturales de aquel tiempo.

II.4.1. Entre extraños mundos, misteriosos seres y rizomas narrativos

La novela consta de seis capítulos, cuya estructura se sostiene, en la mayor parte del discurso, en un modo de enunciación directo, por medio del diálogo de los personajes. Las voces de Brito Doval, Moy, Jerónimo Bastidas, Dueñas, el cocinero Valencia, el mesero Ugalde y un hombre con una campana pueblan un espacio que, a diferencia de las otras novelas, carece de nombre.

Siete personajes, uno de los cuales también funge como narrador, y otro narrador más en tercera persona, enuncian un relato en donde se habla de un extraño mundo acuático con caballitos, caracoles y conchas de mar; de esferas de agua, de un bosque submarino, de los vivos y muertos, y de una tormenta de enormes proporciones, aspectos que ponen en crisis la inteligibilidad de la narración y, al mismo tiempo, constituyen la clave de acceso al mundo proyectado por el texto.

En el capítulo quinto, la voz de una mujer desconocida dice: “Él es un artista para calmar las tormentas”.⁵⁷ Con esta expresión define a Brito Doval, el protagonista de la novela, quien también cuenta una buena parte del relato como narrador homodiegético. La referencia realizada por esta mujer sobre Brito produce nuevas expectativas semánticas prácticamente al final del texto. Pero vayamos al inicio:

—Es un cementerio de autos —dije.

Sonreían en la mesa. Moy, con la cuchara, comenzaba a pegarle a su taza de café. Remotos oía yo los golpecitos. Hacía un gesto. Volaba mi mano como un pájaro. Había mucho fulgor en la luz. Moy se había detenido.

⁵⁷ Jesús Gardea. *El agua de las esferas*. México: Ediciones sin Nombre: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004, p. 114. En adelante, las citas serán tomadas de esta misma edición y solo se anotará entre paréntesis la abreviación AE, seguida de la página correspondiente.

–Miente, Doval.
Le miraba los ojos a Moy. Los otros levantando sus tazas bebían despacio.
Moy continuaba:
–Siempre.
Sin prisa, yo también empezaba a beber. Volvía a buscarle la mirada a Moy.
Dura la encontraba de nuevo. Entonces, miraba a la calle. Afuera, el sol aplanaba al mundo.
–No siempre –dije (AE, p. 7).

La voz de Brito Doval abre el diálogo en este primer capítulo. Su interlocución con Moy es cortante y extremadamente concisa. El mismo tono se mantiene en el resto de los parlamentos. Por un lado, los diálogos están contruidos a partir de figuras de supresión completa de sus unidades básicas –entre ellas, la elipsis y el asíndeton– para producir el efecto de brevedad y, por el otro, el laconismo se mezcla con lo que los personajes callan, a partir de lo que dicen.

En este fragmento, Doval se refiere a un deshuesadero de automóviles, espacio clave en la novela, como lo veremos más adelante. Para Moy, el deshuesadero no es tal, aunque Doval asegura lo contrario. Tanto uno como el otro optan por no decir lo que saben sobre ese sitio, con lo cual se escatima la información al lector y se impone el silencio narrativo. En cierto modo, ocurre lo que Federico Patán indicaba a propósito de *La ventana hundida*, otra novela de Gardea publicada también en 1992: “[...] es un misterio compuesto de sobrentendidos: los personajes saben más que el lector y hablan entre sí dejándole a éste las migajas de la plática”.⁵⁸ Más que migajas, hablaríamos de un lector convocado a participar activamente en la creación del texto.

Doval y Moy no están solos. En otro momento del citado diálogo, también participan Dueñas y Bastidas. Los personajes se ubican en el Café del Centro de una ciudad innominada,

⁵⁸ Federico Patán. “Jesús Gardea: *La ventana*”. En *Sábado*, (799), *Unomásuno*, 23 de enero de 1993, p. 13.

desértica, con un sol aniquilador.⁵⁹ Ellos dialogan en torno a una mesa; en otra, cubierta por un blanco mantel se encuentra un hombre con una campanilla que “fulguraba como una pequeña bóveda de oro” (AE, p. 12). Dicho personaje no tiene nombre y, más allá de su hábito de fumar y de la insinuación de que pudiera ser un vendedor de baratijas, lo cual también permanece en la ambigüedad, se desconocen la mayoría de rasgos y acciones en torno a su identidad.

El hombre de la campana, figura clave en la novela al constituirse en una fuente de misterios, la mayoría de ellos sin resolver, cumple con la función de enviar un enigmático mensaje a Brito Doval:

Los tañidos habían cesado. El hombre estaba fumando, miraba a nuestra mesa de cuando en cuando. Había llamado a un mesero. [...] El hombre comenzaba a escribir en una hoja de papel. [...] Terminaba el hombre. El mesero extendía una mano. Le entregaban el escrito. [...] El mesero, por segunda vez, se detenía frente a las vidrieras. Como encandilado cerraba los ojos; pasaba, de un cliente a otro, la mirada. Varios segundos permanecía así. En seguida enfilaba hacia nuestra mesa.

—¿Brito Doval?

Se había parado cerca de mí. Lo miraba a la cara.

—Brito Doval— contesté.

El mesero sacaba de la bolsa de la camisa la hoja.

—De la nueve —dijo (AE, pp. 11-12).

Desde la perspectiva del resto de los personajes, con excepción de Doval, el hombre de la campana es un loco, puede ser sosegado, pero también, “a un vuelco del ánimo, despertar las cosas a la furia” (AE, p. 9). Estas descripciones no hacen sentido con la imagen de un hombre que simplemente está sentado en una cafetería con un instrumento, por lo se apela a la revelación de la metáfora para hablar de otro tipo de “furia”. La furia del mar, como lo observaremos más adelante. Por su parte, Brito Doval tiene fama de “sobrenatural” (AE,

⁵⁹ El tema del espacio será analizado en el Capítulo IV.

p. 78) y de “monje” (AE, p. 48) porque pasa la mayor parte del tiempo enclaustrado en su casa.

El desconcierto, la inquietud y la desestabilización generada por estos personajes se incrementa conforme ellos y un narrador heterodiegético proyectan un mundo marino, sobre su propio mundo árido, seco y devastado por el asfixiante sol. Con ello, y de manera similar a *El tornavoz*, se establece una dominante ontológica en la novela al borrarse las fronteras entre dos mundos opuestos reunidos en un mismo espacio, como lo establece McHale. La vinculación de elementos excluyentes entre sí produce una tensión lógica y semántica de tal magnitud, que amenaza, sin tregua, el mundo coherente y confiable conocido por un lector.

Al inicio del segundo capítulo, Doval habla de especies y objetos pertenecientes a ese otro mundo marino desde una perspectiva que oscila de su yo narrador a su yo narrado, mientras que Moy, el cocinero Valencia y Dueñas buscan a Brito afuera de su domicilio para que los lleve al “cementerio de autos”. Incluso, ellos están dispuestos a allanar la casa de quien consideran un ser extraño, anormal:

Temprano habían comenzado a llamar en la puerta. [...] El sueño, estos me lo habían espantado. Perfectamente guarnicionado por oscuros caracoles, sobrenadando en la espuma de las sábanas, al principio, yo no había escuchado nada. Los caracoles, como una cría, me rodeaban. No bien despierto aún, me había despegado a los más voraces, aventándolos lejos. [...] La multiplicada intensidad de los chupadores me taladraba el cuerpo como a su casco de barco; hundía, acababa con mi sueño. Fuera de las espumas, me sentaba en la cama, buscaba el apoyo del respaldo. Mostraba la tabla un ornamento, excavada concha de mar. Allí acomodaba la cabeza como en el hueco de un cojín. El tallista no había imaginado el uso que, los años andando, iba a tener la concha. [...] Y había estilos distintos siempre, de llamar a la puerta (AE, pp. 29-30).

A través de la metáfora, las sábanas de la cama de Brito se transforman en la espuma del mar; el cuerpo del yo narrado deviene en el armazón de un barco y el hueco de la cabecera es una concha de mar. Los caracoles y la concha inicialmente son figuras talladas en el

respaldo de la cama; por ello, en el flujo de pensamiento de Doval aparece el artesano o el “tallista” que las elaboró. No obstante, los caracoles inanimados de la cabecera terminan como si fueran verdaderos moluscos marinos sobre el cuerpo de Brito. El enunciado “me había despegado a los más voraces” genera el efecto de vida en los caracoles. En la segunda parte del segmento, Doval cambia la deixis de referencia temporal para trasladarse a otra mañana en la que imagina al primer dueño de su cama limando los filos de la cavidad del respaldo. La última frase marca el regreso de Brito Doval a su papel de narrador con el que inicia el fragmento para enfocarse, nuevamente, en quienes tocan en la entrada de su casa:

Moy miraba la puerta. Dueñas y Valencia, deshecho el saludo, se habían puesto a mirar a Moy como a un hombre atrapado. Las soledades del sol se encarnizaban en Moy, lo acosaban como a un perro. Su respiración se había alterado; yo, conteniendo la mía, más cerca de la puerta, la escuchaba sin perderle nada. [...]

—Moy, los estoy viendo. Grave desmemoriado usted. Le repito: soy difícil de hallar. No es un día de nubes hoy para que usted me busque. Ahora lo liquida el sol como la sal a los caracoles de tierra. Váyase. Charco de agua, sombra de esa agua después, como usted insista.

Como si le hubieran escupido veneno a la cara, el apartarse de Moy. Dueñas y Valencia daban un paso hacia él. Moy volteaba a mirarlos.

—Doval está detrás de la puerta —dijo.

Valencia atravesaba un dedo a mitad de la boca.

—Moy, cállese. Es la madera al sol un cuerpo con ruidos como voces. Aléjese del hechizo. Nos esperan (AE, p. 43).

El juego de focalizaciones de este pasaje resulta muy interesante para lograr los propósitos de generar incertidumbre en torno a la identidad de la voz que habla detrás de la puerta. Al narrar en “yo”, la focalización de Doval evidentemente es interna; sin embargo, en una parte considerable de sus narraciones, Brito cuenta en tercera persona y se desplaza hacia una focalización cero, característica de un narrador omnisciente. Como lo hemos ya observado, el uso de la tercera persona para encubrir a la voz que dice yo es una estrategia recurrente en la poética gardeana para colapsar la identidad del quién.

Por otra parte, el diálogo en donde alguien interpela a Moy para expresarle que lo observa junto a sus amigos y recordarle su desmemoria, en apariencia no podría adjudicarse a otra voz narrativa que no sea la de Doval porque el lector recuerda que éste último ya le había contado a Moy sobre la dificultad de encontrarlo y la pertinencia de acudir al “cementerio de autos”, pero solo en los días nublados. Esto, con el fin de resguardarse del sol. Por ello, la metonimia con la cual Doval le dice a Moy que “hoy” no es un “día de nubes” para ir a buscarlo resulta comprensible. Las metáforas contenidas al final del parlamento dejan en claro la advertencia presuntamente realizada por Doval: si Moy no se aleja de la puerta de su vivienda, el calor lo derretirá hasta convertirlo en agua.

Pese a lo anterior, al finalizar el fragmento se introduce la incertidumbre en torno a la identidad de la voz detrás de la puerta. Moy afirma que es Doval, pero Valencia expresa metafóricamente: “Es la madera al sol un cuerpo con ruidos como voces”. Es decir, Moy no habría escuchado la voz de Doval, sino los ruidos producidos por la madera ardiente. Empero, en un diálogo posterior, que da inicio a una anagnórisis, el lector, guiado por el texto, puede deducir que esa voz es la del hombre de la campana, quien imitó la voz de Doval. Eso no es todo. Doval cohabita con muertos. Bastidas realiza esta sorprendente revelación al resto del grupo:

–La casa de Brito Doval, no es sólo de él. Otros viven allí. [...]
–Pero no presencia de vivos –dijo. [...]
–Ellos –dijo– remedan las voces. La de Brito Doval. [...]
Valencia penetraba en la luz de Bastidas; se volvía azul.
–¿Quiénes son? –preguntó. [...]
–Inquilinos –dijo– como Doval. No de estos rumbos. Gente que vuelve. Solitarios siempre. El ebanista, un escurridizo pez, no trabaja otra madera que la del pino. Labra conchas, su tema único: y, para descansar, pequeños caracoles de bulto. El taller es su dormitorio, cuarto actual de Brito. [...] Amaneciendo los caracoles, como arrastrados por una ola, reaparecen, encallan, como en una playa, en el pecho de Brito Doval. [...]
Vive la casa una temporada de artistas –dijo–. Hay uno, entre todos los de entonces, que hace pensar mucho. Dibujante de faunas.

Dueñas se revisaba el mechón en el vidrio del aparador.
–Contemporáneo del otro, seguro –dijo. [...]
–Posterior –dijo–. Más peligroso: un loco. Debajo del mar inmensas llanuras, cierto tipo de caballerías. Esas galopan por las cartulinas del dibujante. [...]
–Brito Doval –dijo– encuentra en su cuarto las cartulinas. Con ellas levanta en el cementerio de autos, una lumbrada. Pronto alcanzan las llamas estatura de hombre. Parten en dos el aire de verano. Zumban a un paso del casco del autobús (AE, pp. 47-50).

Durante el extenso diálogo, Dueñas despeja la duda y le pregunta a Bastidas:

–¿Quién imita mejor la voz de Brito Doval? [...]
–El que dibuja, Dueñas (AE, p. 51).

Bastidas describe metafóricamente el carácter escurridizo del ebanista que realiza su trabajo en el cuarto de Doval y habla de otro, un dibujante de “cierto tipo de caballerías” marinas, quien también habita en la casa de Brito. En este punto del relato, el lector aún no ha hecho la relación de que el mensaje enviado por el hombre de la campana a Doval es el dibujo de un caballito de mar; por lo tanto, el llamado “dibujante de faunas” es el misterioso hombre de la campana.

En consecuencia, ni el ebanista, ni el dibujante, pertenecen a este mundo. Las voces de esta narrativa, apunta Núria Vilanova, en muchas ocasiones no están claramente identificadas como voces humanas.⁶⁰ Voces de muertos, murmullos, ecos, ruidos, forman parte del universo sonoro de esta novela y, en general, de la escritura gardeana. Estas voces imprimen un estilo característico a la obra del escritor y, por su misma condición de imposibilidad en un sentido lógico, constituyen una fuente de desintegración narrativa por excelencia.

⁶⁰ Núria Vilanova, *op. cit.*, p. 168.

Los parlamentos citados en líneas arriba abren nuevas incógnitas: ¿Si con Doval habitan seres del otro mundo, dicho personaje también pertenece a otra dimensión?, ¿acaso es el otro artista que falta? Bastidas afirma que la casa de Brito vive “una temporada de artistas” y hay que recordar que la voz femenina citada al inicio del análisis expresa que Doval es un “artista para calmar las tormentas”.

Brito Doval, como lo hemos observado con otros personajes de esta narrativa, presenta características de la vida y de la muerte que dificultan estipular su identidad. Él mismo sostiene que es difícil de encontrar –como si fuera un fantasma– y, contradictoriamente, pasa la mayor parte del tiempo en la habitación de su casa. Además, es necesario tomar en cuenta su fama de “sobrenatural”, lo cual implica la posibilidad del más allá.

Una de las escasas acciones conocidas sobre dicho personaje es la de acudir a un “cementerio de autos”, donde frecuenta un viejo autobús. ¿Cuál es el propósito de Doval al visitar ese sitio? Bastidas expresa que Brito enciende en el deshuesadero de vehículos una “lumbrada” de la “estatura de hombre” con las cartulinas que el hombre de la campana deja en su cuarto. De cualquier forma, dicha expresión metafórica no proporciona ninguna información precisa de los fines de Brito en ese lugar; por el contrario, permanece la indeterminación.

Según la perspectiva de Moy, “gente turbia” (AE, p. 70) visita a Doval en aquel autobús. El adjetivo turbio imprime el carácter incierto o confuso de esas supuestas personas y del propio Brito. Incluso, dicho personaje se refiere a aquéllas como personas de las “locales tinieblas” (AE, p. 72), metáfora que podría apuntar a muertos que vivieron en la ciudad innominada, aunque como todo texto renuente a la estabilidad, también existen otras posibilidades de lectura. Una de ellas consiste en que esa “gente” no involucre a seres que

son o fueron del género humano sino más bien a especies del mundo marino porque cuando se anuncia la gran tormenta, como lo veremos más adelante, la voz narrativa sugiere que la “gente” del mundo del mar es la primera en subir al autobús.

El enigma en torno al hombre de la campana es todavía mayor en comparación con el misterio en torno al propio Brito Doval. El primero no tiene nombre. Es un muerto que habla –pues se convierte en narrador delegado– e interactúa con otros en la escena del Café del Centro desarrollada en el primer capítulo. Lo que se dice de este personaje es contado esencialmente por un narrador heterodiegético en el capítulo cuarto. La manera de narrar de dicho enunciador es rizomática:

Miraba el hombre la cajita de cedro. Evocada sus perfumes de bosque cerrado, en pleno día, nocturno. Cuando lo destapaba y el fragante le invadía el cuerpo organizando, como un bárbaro, degollina de malos olores, quedaba, flor de tanta muerte, en el cielo los vapores de la sangre derramada, como un espejismo, imagen de una habitación desconocida. Por las tablitas de una persiana entraba tenue claridad de color verde. La luz escurría como lluvia. [...] La habitación olía a cedro sobre todo en los rincones; madera viva, su árbol resonando. Lo escuchaba como si lo tuviera a un lado el hombre, seguía su mirada el tronco, trepándose por las ramas como por los peldaños de una escalera de caracol; según trepaba, los peldaños se volvían más y más cortos, y flexibles como trampolines. Una de estas ramitas cuspidas se quejaba, avisaba. Hasta aquel punto delicado, el ascender de la muchachilla. El miedo a una caída la había inmovilizado, le había aplacado el tumulto de la sangre; por instinto, evitaba mirar abajo, a la trampa tendida del vértigo, y miraba el cielo. El hombre descubría en el cielo techo de artísticos casetones; singular, no repetido, el motivo labrado en cada uno. [...] Escenas de su propia vida, pero también algunas que él se había inventado, iba reconociendo el hombre en los relieves que lo miraban. Por un talud del casetón varios hombres, cubiertas las espaldas de verdín, bajaban a otro en la parihuela de los brazos. [...] Desde las otras pendientes del casetón, gente del lugar, observaba el descenso. Pero sólo uno de los curiosos, alto, ciprés en una ladera, no miraba adonde todos sino, obviamente interesado, al filtrarse del día en las persianas. Porque la lacia figurita de bulto, era su mismo retrato. [...] El hombre y su doble se imaginaban verde como una botella el sol [...] (AE, pp. 88-90).

Aunque el segmento es solo una parte de un discurso de veintidós cuartillas del narrador heterodiegético, se advierte en este ejemplo la ruptura de la inteligibilidad. Si bien es cierto que un lector puede reconocer ciertas palabras en torno al mismo campo semántico

de un árbol –ramas, tronco, bosque, ciprés, cajita de cedro, madera– no es posible recuperar la significación. Al igual que el principio de conexión y heterogeneidad del rizoma, en donde “eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas [...] poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas”,⁶¹ en el segmento citado una situación se relaciona con otra y así sucesivamente sin que exista un vínculo entre ellas, con excepción, en algunos casos, de ciertos términos del referido campo semántico que, de cualquier forma, no permiten ninguna cohesión en torno a una trama con sentido.

En la narración, una cajita de cedro observada por el hombre de la campana, remite al olor de un bosque, éste a una habitación. La habitación conecta con un árbol, éste con un tronco y, a su vez, el madero lleva a una rama. La última conduce a una mujer; ella hace la conexión con la palabra cielo, la cual permite al hombre de la campana enlazarse con unos casetones; éstos conducen a escenas de la vida de dicho personaje y a otros hombres quienes cargan en brazos a alguien. Ese alguien resulta ser el doble del hombre de la campana. El texto deviene en una multiplicidad de pequeños relatos que no empiezan ni terminan nunca y pueden relacionarse unos con otros debido a la ausencia de cualquier principio de organización racional, llámese orden, relación causa-efecto o una temporalidad lineal.

Así, en cada conexión emerge una línea de fuga y, junto con ella, un quiebre narrativo. El rizoma, sostienen Deleuze y Guattari, “puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. [...] Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las

⁶¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 13.

cuales se escapa sin cesar”.⁶² El relato de este narrador en tercera persona se ramifica en distintas direcciones, con lo cual la persona que lee accede a la experiencia de una escritura heterogénea, descentrada, sin jerarquías, una escritura que permite imaginar nuevos horizontes emancipados de significaciones fijas. Vale recordar aquí que lo rizomático, en tanto que opuesto a la raíz-profundidad como lo establece Ihab Hassan en su listado de diferencias entre modernidad y posmodernidad,⁶³ carece de posiciones o puntos estables porque se presenta a través de un movimiento constante y modificable.

Lo anterior nos ofrece algunas herramientas críticas para comprender por qué el hombre de la campana, al ser configurado por el narrador mediante variadas líneas de fuga, se torna en un personaje extremadamente abstracto, cuya identidad escapa al lector.

II.4.2. Un texto de símbolos y claves cifradas: el 7, el caballito de mar, el diluvio

El agua de las esferas, ofrece, no obstante, una serie de pistas para convertir al lector en un co-productor del texto. Comenzando por el título, a lo largo de la novela se forma una red de relaciones semánticas en torno al concepto agua. Los sememas mar, barca, tormenta, olas, caballitos de mar, caracoles marinos, conchas de mar, playa, arena, peceras, peces, embarcación, marea, entre otros, tienen en común el sema “agua”. Es ahí, en este campo semántico y, en el nivel simbólico, donde radican las claves de la narración.

La reiterada alusión a este campo semántico genera una intertextualidad –en el sentido comprendido por Barthes y Kristeva referido en el capítulo anterior– con el mito del diluvio universal. En la tradición judeocristiana, la historia del diluvio contenida en el Génesis cuenta que Yahveh, arrepentido de la creación de la humanidad, provocó la devastadora inundación

⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁶³ Véase “La pérdida del yo en la ficción posmoderna” en el Capítulo I.

para castigar la gran “maldad del hombre sobre la tierra”.⁶⁴ El exterminio divino incluyó a todo cuanto existía en la tierra. Sin embargo, la alianza de Dios con Noé permitió la sobrevivencia del patriarca y de su familia, así como de las parejas de animales seleccionadas. Para tal fin, Yahveh ordenó a Noé la construcción de un arca de madera. Según uno de los libros sapienciales, en la barca se refugió la “esperanza del mundo”⁶⁵ y la mano de Dios dejó “la semilla de posteridad”.⁶⁶

El diálogo entre este texto mítico y el texto de la novela se estructura mediante complejos enunciados metafóricos e imágenes que se colocan una encima de la otra: “Bastidas comenzaba a mover la cabeza en el cojín; una gran semilla seca meciéndose al fondo de una barca. [...] Descuadernaba el juego del oleaje a la barca. Profundo el crujido de la quilla, como el tronco de un árbol en poder de la tormenta” (AE, p. 109). Como se advierte, el movimiento de la cabeza de Bastidas se superpone al movimiento de la barca relacionada con la catástrofe universal. Pero en la novela, la semilla de la barca está seca, esto es, de ahí no podrá salir la descendencia que poblará de nuevo la tierra, como lo establece el relato bíblico. Con ello, en el texto gardeano se deconstruye el significado esperanzador de la semilla mítica y, en su lugar, surge otro, absolutamente contrario al señalado en la fuente veterotestamentaria.

La reelaboración del mito de la gran inundación se insinúa en otros enunciados de la novela, de los cuales citamos los siguientes: “(Dios) movía hacia atrás un pie como la ola que se retira y vuelve al mar. No advertían el movimiento los celestes, la ira, el abultarse de las aguas” (AE, p. 78); “el agua sustento de la barca se había estancado, no la veía pasar, desfile de espejos, rumbo al mar” (AE, p. 71); “a nada miraban, embotados por el espanto de tanta

⁶⁴ “Génesis”, 6, 5, en *La Biblia*.

⁶⁵ “Sabiduría”, 14, 6, en *La Biblia*.

⁶⁶ *Idem*.

agua como habían tragado después del hundimiento” (AE, p. 121); “la habitación, cuarto encantado, estaba en la médula de un bosque submarino, sumergida en la memoria de Dios como un barco” (AE, p. 89).

Desde luego, podría considerarse que dichas metáforas proponen otras lecturas; sin embargo, en *El agua de las esferas* aparece un símbolo ineludible: el número siete. Al inicio del capítulo tercero, Doval focaliza en su yo narrado para hablar de sus imaginaciones y ensueños generados por el misterioso papel enviado por el hombre de la campana en la referida escena de la cafetería. En su intrincada narración, aparece reiteradamente el número siete:

Yo había escuchado mis propios pasos. Caminaba en medio de rumores, no del tráfago marino, sino de la tierra, de los autos en la calle. [...] La luz se había recogido las faldas, imagen de la prudencia, se echaba para atrás; establecido el distanciamiento, ella, siempre la vista en el papel, plantaba sus lámparas en la playa. Siete; una para cada día de la semana. [...] Esto imaginado, me acordaba de los caracoles tallados por el ebanista en la concha, y pensaba en acercárselos, en número de siete, como las lámparas, al papel. [...] Los mensajeros miraban hacia la playa, nos miraban a los caracolitos y a mí, acariciados por la brisa. [...] Bruscamente, los mensajeros habían arriado sus banderolas, abandonando, a un tiempo, los siete, las almenas (AE, pp. 56, 57, 62).

A lo largo de la diégesis se plasma, incluso, mediante claves cifradas, el número siete. Por ejemplo, una vela tiene la forma de la letra “L” invertida: “7”. Pero no es sino hasta la revelación del contenido del mensaje del hombre de la campana, enviado a Brito Doval, cuando un lector atento podría ampliar el sentido de dicho signo numérico. El mensaje inicia y termina con una “L” solitaria, aunque de inmediato se precisa que en realidad no es una “L”. El mesero Ugalde le aclara a Brito: “Es el dibujo estilizado de un caballito de mar. Pero invertido, como si lo viéramos en un espejo” (AE, p. 80).

Además, el caballito de mar es una de las piezas de un extraño ajedrez, siempre presente en el relato, cuyas figuras acuáticas parecen tener vida. En las reglas de este juego,

el caballo solo se puede mover al avanzar dos casillas en vertical y una en horizontal o viceversa, por lo que realiza un movimiento en “L”.

La simbología del siete es cuantiosa. El número se encuentra con frecuencia en el texto bíblico –en el Antiguo Testamento se utiliza 77 veces y 40 veces en el Apocalipsis⁶⁷– para significar una serie de aspectos del orden espiritual y místico. Las numerosas interpretaciones simbólicas del siete coinciden en que el número designa la completud o acabamiento de una era y el comienzo de una transformación. Lo anterior cobra sentido con la referencia de la novela al diluvio mítico.

En primer lugar, el siete es el número del término de un ciclo y de su renovación. Dios crea al mundo en seis días y el séptimo descansa de su obra creadora. Ese día significa “una restauración de las fuerzas divinas en la contemplación de la obra consumada”.⁶⁸ Como es sabido, la semana tiene siete días en referencia a la duración de la creación.

En el anuncio del diluvio, Yahveh ordena a Noé introducir en el arca a siete parejas de distintos animales: “De todos los animales puros tomarás contigo siete parejas, macho y hembra, y de los animales impuros una pareja, macho y hembra. También de las aves tomarás siete parejas, macho y hembra, para perpetuar su descendencia sobre toda la tierra. Porque dentro de siete días haré llover sobre la tierra durante cuarenta días y cuarenta noches, y borraré de sobre la faz de la tierra a todos los seres que hice”.⁶⁹

El siete también es la clave del Apocalipsis: siete iglesias, siete estrellas, siete espíritus de Dios, siete sellos, siete trompetas, siete truenos, siete cabezas, siete plagas, siete copas, siete reyes. En este libro, el número designa “la plenitud de un periodo de tiempo

⁶⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, op. cit., pp. 943-944.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 944.

⁶⁹ “Génesis”, 7, 2-5, en *La Biblia*.

concluido (la creación en el Génesis); el acabamiento de un tiempo, de una era, de una fase; la plenitud de las gracias dadas por el Espíritu santo a la Iglesia”.⁷⁰

El profeta Zacarías habla de las siete lámparas como la metáfora de “los ojos de Yahveh que recorren toda la tierra”.⁷¹ La expresión siete lámparas recuerda a las palabras empleadas por el narrador heterodiegético en el último segmento citado. Incluso, en otra parte de la novela, la voz narrativa utiliza un símil con un sentido semejante a la metáfora del profeta: “Los ojos como unas lámparas afortunadas, seguían encendidos” (AE, p. 110).

Jean Chevalier y Alain Gheerbrant refieren que el número siete “implica sin embargo una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado, ¿cuál será el siguiente?”⁷²

Al término de la novela, Brito Doval anuncia el fin del mundo, esto es, el término de un ciclo, con el advenimiento de una gran tormenta.⁷³ El sitio más insospechado, el “cementerio de autos”, se convierte metafóricamente en la fuente de las aguas profundas y, el viejo autobús, en la barca; desde ahí, se derramará el líquido que inundará el mundo: “Estas tierras, lo arenoso, mar en otro tiempo. El cementerio de los autos, su centro; las fuerzas del agua, allí. Gente de ese mundo primero la que sube al camión, los días nublados” (AE, p. 126).

El texto propone la necesidad de la muerte para la resurrección del hombre y de su mundo: “Una rama se debe morir en el mundo para la eterna resurrección del todo; para que, torre coronada de curvos caminos a otra parte, el árbol pueda volver” (AE, p. 127). Desde

⁷⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 944.

⁷¹ “Zacarías”, 4, 10, en *La Biblia*.

⁷² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 944.

⁷³ Para mayor profundización sobre este aspecto, véase “El tiempo de los anillos, los trompos y los remolinos: el tiempo del mal” en el Capítulo IV.

esa perspectiva, podría entenderse que la súbita muerte de Moy ocurre en la víspera de la devastadora catástrofe y que Brito Doval “es un artista para calmar las tormentas”.

Recapitulando, en *El sol que estás mirando* predominan ciertos rasgos y modos de ser y de hacer de los personajes mediante los cuales aún se conserva la solidez de las voces narrativas, a la manera del sujeto lógico y unificado del pensamiento moderno, descrito en el capítulo anterior. Las formas de denominación que ya contienen una significación de los personajes, la caracterización de éstos mediante algunos rasgos físicos y morales, además de ciertas acciones y oficios definidos permiten la configuración de voces ancladas más en el precepto de la certeza que en el de la incertidumbre.

En concordancia con lo anterior, la novela se estructura con base en las nociones convencionales de historia, legibilidad y producción del significado relacionadas con la modernidad racional. La historia del relato es perfectamente reconocible, entre otras razones, porque la organización de los acontecimientos narrados acusa todavía un orden cronológico, el lenguaje utilizado no hace peligrar la claridad del relato, el origen focal y vocal de la narración se distingue sin ninguna dificultad y la voz protagonista de la novela se impone como una instancia narrativa confiable. Esto, aunque en la narración existen ya indicios, por ejemplo, las experiencias sensoriales de David Gálvez y los conocimientos maravillosos de Felicitas, tendientes a explorar otras vías no racionales en la construcción del quién que habla.

A diferencia de la novela anterior, en *El tornavoz* las voces apuntan a la desintegración narrativa. Las estrategias utilizadas para ello son variadas: la fragmentación de la temporalidad mediante la instauración de varios niveles narrativos, la inclusión de anacronías, anisocronías y el traslape de los tres tiempos, pasado, presente y futuro que permiten la coexistencia de tres generaciones de hombres, con el apellido Paniagua. La ruptura de la espaciotemporalidad genera un verdadero intrincamiento de los acontecimientos

narrados, lo cual obstaculiza la conexión lógica de los sucesos en la mente del lector, cuestionando en todo momento la coherencia y el concepto mismo de historia. De este modo, y acorde con una visión más posmoderna, el texto despliega otras formas de experimentar el tiempo, tales como la simultaneidad de la vida y de la muerte y la borradura de las fronteras temporales, mediante la cual tiempos de diferentes épocas implicados en Cándido, Isidro y Jeremías Paniagua convergen en el aquí y el ahora.

Otra de las estrategias de la mayor importancia por su recurrencia en diferentes relatos gardeanos es la indeterminación. Lo callado en el texto a partir de lo que se dice, ese silencio que involucra la omisión de información narrativa relevante, también contribuye a la desintegración de las voces y de la trama porque la mayoría de las acciones, intenciones, causas y motivaciones que permiten la caracterización de los actores del relato no se narran. Dicha indeterminación, junto con un lenguaje metafórico que comienza a dificultar y, en ocasiones, a eclipsar el sentido, abre las puertas al enigma, la ambigüedad y la incertidumbre. Así, se impugnan las formas convencionales de la composición narrativa con sus consecuentes efectos en la estructuración de estas voces que, despojadas de una identidad estable, silencian lo que saben, se impregnan de misterio y ponen en tela de juicio la realidad conocida.

La superposición de los mundos de la vida y de la muerte, tan característica de las ficciones posmodernas, constituye, en nuestra opinión, la fuente crucial del desdibujamiento del relato y de las voces que en él habitan porque provoca confusión, extrañamiento e incoherencia en un nivel lógico al plantear que los personajes se configuran con rasgos de ambos universos antitéticos. En ese sentido, la coexistencia de mundos dispares implica un serio cuestionamiento a la noción de unidad y certeza del sujeto moderno.

No obstante, el ejercicio de llevar a sus extremos la desintegración de la narración se expresa en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*. En la primera, la disolución se sostiene en la configuración de un narrador-personaje sin nombre, sin historia, sin empatía por los otros; podría decirse que el único contenido identitario que le queda es su odio hacia Borja. El desconocimiento de su identidad, la narración a través de fragmentos de su corporeidad – por ejemplo, de su ojo– y la diseminación de sí mismo en múltiples posibles, incluyendo hasta su transmutación en una llave, esto es, en un objeto, ponen en crisis el concepto mismo de identidad. El yo, sujeto y objeto de la enunciación, se plantea como un fenómeno siempre cambiante, múltiple y fragmentado. Un yo que se va borrando, como lo vislumbra Foucault, en la arena marítima del lenguaje.

El otro gran pilar de la disolución en *El diablo en el ojo* radica en la incertidumbre sobre el origen de la enunciación. Las voces que hablan no son fácilmente identificables, ya sea porque el texto impide su reconocimiento o porque en una misma voz pueden confluír subjetividades distintas. Por otra parte, la narración de la voz protagonista es extremadamente engañosa y confusa; puede narrar en primera persona y situar a su yo-narrado en diferentes espaciotemporalidades, pero también puede hablar de sí mismo en tercera persona, como si fuera otro personaje y no cualquier personaje, como lo es el diablo o su propio ojo. Lo anterior muestra el carácter inaprehensible e inestable de su subjetividad.

En *El agua de las esferas*, la desintegración narrativa ocurre a través de un discurso simbólico y metafórico, difícil de descodificar no solo por su extrema complejización sino porque despliega una serie de claves cifradas que, además, no son de fácil acceso para el común de los lectores. A partir de sus relatos, los personajes configuran un desconcertante mundo acuático sobre el mundo desértico donde habitan. A esto se añade el desquiciamiento de la sintaxis, la reducción extrema del lenguaje, las indeterminaciones, las escenas que se

ramifican en diferentes direcciones y conectan unas con otras sin tener ningún principio vinculante, ni tampoco un inicio o la pretensión de conducir a un final, como sucede en el rizoma.

De este modo, el lector se enfrenta constantemente a la experiencia de la inteligibilidad, la incomprensión, pero también de la co-realización del texto, como lo veremos en los capítulos subsecuentes.

Capítulo III

La metafórica del mal

III. Hacia la ruta hermenéutica

La desintegración progresiva de la voz explorada en el apartado anterior no puede reducirse a una finalidad estética, a un juego del lenguaje y menos todavía a una cuestión ornamental, como cierta crítica lo percibió en los últimos años de las publicaciones del escritor. Más bien, dicha desintegración abre una ventana hacia otra de las preocupaciones centrales de la obra de Jesús Gardea: el problema del mal.

En las novelas de madurez del autor mexicano, el mal se cierne en la vida de los habitantes de este mundo ficcional con sus sombras y luces, con Dios, un “tren de vagones iluminados en la boca del llano” (DO, p. 55), y con el diablo, “lumbre en la que abundan pliegues de sombra, hondonadas, pudrideros” (DO, p. 70), pero también con el fuego que arde en envidias, odios, rencores y acaba por convertir en “cenizas” el mundo.

Como es de advertirse, en estas narraciones, específicamente en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, no se habla del mal en términos directos sino en un lenguaje metafórico o figurado. De ahí la necesidad de acceder al asunto del mal por la mediación de la metáfora.

El problema se presenta doble: metáfora y mal en una íntima e indivisible correlación. Antes, es necesario precisar que la concepción de la metáfora utilizada en este capítulo es muy diferente a la del enfoque empleado en el capítulo anterior. Ahí, como parte del propósito de enriquecer el análisis formal de los textos, realizamos una revisión de las principales figuras retóricas, entre ellas, la metáfora, pero lo hicimos desde la perspectiva de la teoría de las figuras, la cual resulta insuficiente en esta fase de la investigación por dos

razones fundamentales: por un lado, la metáfora gardeana se refiere al mundo. Esto significa que pretende decir algo sobre algo, lo cual exige a un lector producir una segunda referencia –aquella que se alcanza mediante la suspensión de la referencia literal– como lo plantea Paul Ricoeur. La teoría de las figuras no puede dar cuenta de esta referencia de segundo grado que, en el caso en cuestión apunta hacia el mal.

Por otro lado, las metáforas contenidas en estas novelas demandan una comprensión diferente a la de la teoría de las figuras al ser entendidas como metáforas de revelación y no como meros procesos de sustitución. Esto es, despliegan ante los ojos de un lector realidades nunca antes vistas o, como señala Ricoeur, revelan una nueva dimensión de la realidad inaccesible a la descripción directa.

Los argumentos antes expuestos explican por qué la teoría de la referencia metafórica de Paul Ricoeur constituye una herramienta teórica pertinente para aproximarnos a una hermenéutica de las metáforas del mal en la obra de Jesús Gardea. También, retomamos algunos conceptos de la teoría de la metáfora de Carmen Bobes, quien, al seguir los pasos del filósofo francés, defiende una concepción de la metáfora literaria como una fuente de riqueza semántica que convierte la lectura en un proceso activo en donde se exige la interpretación de un lector.

Aun cuando los textos gardeanos no expresan un mensaje o una historia en el sentido convencional como ocurre en ciertas narraciones modernas y las llamadas posmodernas, ello no significa que no tengan nada qué decir. Si el discurso siempre es acerca de algo, como lo plantea Ricoeur, ¿qué posibilidades interpretativas tiene el mal en estos enunciados metafóricos y ¿por qué se manifiesta por la vía de la metáfora? Ricoeur considera que el lenguaje más fundamental, es decir, aquel que habla de la culpa y del mal, es totalmente simbólico: “Como si el hombre sólo accediese a su propia profundidad por el camino real de

la analogía, y como si la conciencia de sí sólo pudiese expresarse, por último, a modo de enigma y requiriese no accidental, sino esencialmente, una hermenéutica”.⁷⁴

En la narrativa de Gardea, el mal guarda un vínculo con el discurso judeocristiano, ya sea para deconstruirlo o para configurarlo en otros términos. En tal sentido, proponemos que la nueva referencia metafórica del mal, va más allá de una serie de pecados o males morales. Asimismo, planteamos que en *El sol que estás mirando*, en donde la voz narrativa preserva su consistencia, y *El tornavoz*, en donde la voz no está del todo resquebrajada, el mal no se manifiesta en la refiguración realizada por un lector. En contraste, en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, en donde la voz se desintegra hasta producir una crisis del sentido, se evidencia la metafórica del mal.

III.I. La metáfora como figura de creación

El ocaso del modelo mimético de generación del arte, iniciado en las postrimerías del siglo XVIII, produjo un cambio determinante en la concepción de la obra y la experiencia del artista: el poeta deja atrás la estética de la imitación de la realidad, predominante desde la época clásica, para erigirse en un creador de mundos, en un demiurgo o quizá habría que decir, junto con Novalis, en un taumaturgo, que busca la revelación del misterio y el acceso a los lugares insondables, desde una subjetividad que no puede ser más que la del yo creador.

Esta importante transformación, centro de atención en el Romanticismo,⁷⁵ influyó poderosamente en las nociones modernas de la metáfora, como lo observa Carmen Bobes. Así, la comprensión de esta figura se modifica. De considerarse un tropo que establece una analogía ya existente entre dos objetos del mundo real, según las poéticas miméticas, ahora

⁷⁴ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 11.

⁷⁵ Hay que recordar que ya desde el Renacimiento el artista toma conciencia de su yo creador.

se concibe desde una óptica diferente, esto es, como una creación del poeta, “a partir de las relaciones que le sugiere su propia intuición o que crea con su imaginación”.⁷⁶

Para este estudio, es de particular interés la metáfora de creación, la metáfora viva, como la denomina Paul Ricoeur, debido a que dicha figura en la narrativa gardeana es producto del establecimiento de vínculos inéditos entre los términos relacionados y, en ese sentido, propone una innovación y otra forma de presentarnos el mundo o descubrirle al lector otros posibles.

La metáfora de creación, llamada también metáfora literaria o poética, se distingue por los siguientes rasgos principales: innovación semántica, ampliación del significado, valor cognoscitivo, interacción entre los términos literal y metafórico, carácter discursivo, polivalencia semántica, intraducibilidad, inagotabilidad y descubrimiento. Además, la metáfora de invención incluirá siempre a un lector, puesto que es él quien, frente al absurdo lógico contenido en el nivel literal del enunciado, elabora un sentido pertinente a lo que aparentemente no lo tiene.

Este tipo de metáfora, precisa Bobes, es efecto de un proceso creativo individual disociado de las convenciones del código lingüístico y del aprendizaje y la memoria de los hablantes. En su génesis, señala la autora, la metáfora literaria es

un proceso interactivo entre dos términos de una unidad sintáctica, generalmente en el marco de un texto más amplio; es un modo específico de creación de sentido por el que se funden dos términos en una sola referencia que se adapta a ese fundido semántico y pone en relación todos sus semas en los límites permitidos por los procesos lingüísticos de expresión, de significación y de interpretación.⁷⁷

Los elementos antes esbozados cuestionan, como es evidente, el modelo clásico de la metáfora dominante hasta principios del siglo XX, cuyo precursor fue Aristóteles. En la

⁷⁶ Carmen Bobes. *La metáfora*, p. 10.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 120.

definición aristotélica de la metáfora que “afectará a toda la historia posterior del pensamiento occidental”,⁷⁸ el estagirita estableció que dicha figura es “la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie o por analogía”.⁷⁹

La definición de Aristóteles contiene ya la idea del enfoque sustitutivo de la metáfora, mediante el cual la palabra metafórica está en el lugar de una palabra no metafórica que se habría podido emplear en el mismo lugar en su sentido propio. En la perspectiva de la sustitución, cuestionada por Ricoeur y otros filósofos como Max Black, la explicación de la metáfora consistiría en restituir el sentido literal que la palabra figurativa reemplaza, por lo que dicha figura sería traducible y, lo más importante, no representaría ninguna innovación semántica. Por lo tanto, tampoco proporcionaría información nueva acerca de la realidad⁸⁰ y su función se reduciría a la de un simple ornato.

Nada más alejado del enfoque sustitutivo que la metáfora viva o creativa, la cual se adscribe a un enfoque de interacción. En el esquema interactivo, precisa Carmen Bobes, la metáfora se explica como “un proceso semántico que pone en relación dos términos a fin de expresar un sentido que no es el de ninguno de los dos, sino uno nuevo que tiene presentes rasgos semánticos de ambos y que sugiere a los lectores una nueva realidad, un nuevo concepto, o una nueva visión de la realidad, sin aportar para ello un nuevo término y sin sustituciones textuales”.⁸¹

El criterio interactivo formulado por Max Black y el cual supone un cambio radical al implicar la fractura del modelo que había prevalecido por más de veinte siglos, contiene

⁷⁸ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 9

⁷⁹ Aristóteles. *Poética*, p. 92.

⁸⁰ Paul Ricoeur. *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 62.

⁸¹ Carmen Bobes, *op. cit.*, pp. 98-99.

algunos de los rasgos de la metáfora inventiva ya señalados. Mediante la interacción producida entre los términos de la figura se genera una ampliación del significado, que no es ni la del uso corriente ni la que podría tener un sustituto literal cualquiera. Por lo mismo, la metáfora no se puede traducir y, al ser intraducible, ésta tiene una función de conocimiento, es decir, enseña.

Los elementos antes expuestos se vinculan directamente con el rasgo medular de la metáfora viva: la creación. La metáfora es, ante todo, un fenómeno de innovación semántica porque crea una semejanza inédita entre dos ideas muy distantes que hasta entonces no se habían relacionado. Este importante aporte de Max Black fue establecido en los siguientes términos: “en algunos casos, decir que la metáfora crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera con anterioridad”.⁸²

Como se observa, la innovación semántica no puede comprenderse sin el papel desempeñado por la semejanza, el fundamento de la metáfora. Sin embargo, aquí, la semejanza es entendida de un modo muy distinto al del enfoque sustitutivo, esto es, al de establecer una relación de parentesco ya existente entre dos términos, precepto que es solidario con las ideas de sustitución, préstamo, desviación, traducibilidad y paráfrasis exhaustiva.

Paul Ricoeur retoma el hallazgo de Black, pero da un paso más en la comprensión del fenómeno metafórico al demostrar que la semejanza comporta una dialéctica entre la identidad y la diferencia. En el enunciado metafórico, señala el filósofo, lo semejante se percibe a pesar de la diferencia y de la contradicción. La metáfora viva no consiste, entonces, en la unión de lo semejante sino en la unión de lo diferente.

⁸² Max Black. *Modelos y metáforas*, p. 47.

La semejanza debe concebirse como una tensión entre la identidad y la diferencia en una operación a nivel del discurso porque, por un lado, el acercamiento de cosas alejadas “incluye un momento irreductiblemente discursivo”⁸³ y, por el otro, aunque la palabra sigue siendo la portadora del sentido metafórico, la producción de la metáfora solo se verifica a nivel del enunciado tomado como un todo.

Dentro de la tensión entre dos interpretaciones, la literal y la metafórica, emerge una nueva significación que incluye el enunciado completo. “Es así como una metáfora es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado”,⁸⁴ sostiene el filósofo francés.

En síntesis, la metáfora no es una mera sustitución de una palabra por otra ni tampoco es un ornamento o un recurso para llenar las lagunas semánticas. La metáfora creativa implica una revelación, un descubrimiento que nos dice algo nuevo acerca de la realidad. De ello nos ocuparemos en el apartado siguiente.

III.1.1. Metáfora y revelación en la teoría de Paul Ricoeur

La función heurística de la metáfora, esto es, el poder que tiene esta figura para descubrir o revelar otras posibilidades del mundo inaccesibles a la descripción directa, es desarrollada por Paul Ricoeur en lo que podría considerarse la parte más importante de su teoría de la referencia metafórica.

Esta aproximación al problema de la metáfora es pertinente a los propósitos de esta investigación porque el mundo metafórico de Jesús Gardea es un mundo de revelación y

⁸³ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 261.

⁸⁴ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación...*, p. 65.

misterio. Al respecto, Iván Gardea, considerado por su padre como uno de sus mejores críticos, comenta que “la prosa altamente elaborada y artísticamente trabajada”⁸⁵ del creador de Placeres se relaciona, en el fondo, “con una intuición profundamente religiosa que busca, a través de la palabra, la epifanía de una realidad sagrada en lo visible”.⁸⁶ Es decir, la revelación en el sentido de manifestación de lo invisible en lo visible.

Para Jesús Gardea, el lenguaje metafórico se constituye en un medio para acceder a la revelación de otro estado de cosas y realidades. Y, para Ricoeur, la metáfora permite revelar otra dimensión de la realidad y de la verdad mediante el valor referencial de dicha figura.

El filósofo entiende por referencia la capacidad de todo discurso para relacionarse con una realidad exterior al lenguaje. “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”.⁸⁷ Con relación a lo anterior, el propio Gardea pensaba que había “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”.⁸⁸

La tesis de que el discurso metafórico dice algo sobre la realidad se opone a la concepción no referencial y autosuficiente del lenguaje poético estimulada por Barthes, Derrida y Foucault, entre otros autores, como ya lo vimos en el primer capítulo. Ricoeur objeta aquellas concepciones en las que solo el lenguaje descriptivo tiene la capacidad de

⁸⁵ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 15 de octubre de 2016.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación...*, p. 100.

⁸⁸ César Güemes. “Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*. ‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’”. En *El Financiero*, (3832), 27 de septiembre de 1995, p. 67.

referirse al mundo y, en contrapartida, muestra la función cognoscitiva y la pretensión de verdad desplegada mediante una concepción referencial del discurso poético.

El filósofo francés retoma el concepto de referencia desdoblada de Roman Jakobson, según el cual la función referencial en la poesía no se anula sino que se altera por el juego de ambigüedad. La obra literaria despliega ese otro mundo posible bajo la condición de suspender la referencia primaria o correspondiente a la interpretación literal, en favor de una referencia secundaria o de segundo grado que es la referencia metafórica. En otras palabras, la referencia desdoblada es una referencia literal que se suspende por la acción de lo que, junto con Jean Cohen, Ricoeur llama impertinencia semántica. Del desplome de la referencia literal surge una nueva pertinencia semántica, es decir, una significación emergente elaborada por un lector. Así, el discurso metafórico pone en juego una ficción heurística, concepto del que hablaremos más adelante.

Ricoeur respalda su tesis de la referencia metafórica en la teoría generalizada de la denotación,⁸⁹ desarrollada por Nelson Goodman y, sobre todo, en los estudios realizados por Max Black, los cuales establecen una conexión entre la metáfora y los modelos científicos.

En *Los lenguajes del arte*, Goodman se pregunta por la función referencial de los sistemas simbólicos, entre los cuales la metáfora ocupa un lugar esencial. Para el autor, lo metafórico y lo literal deben distinguirse en el interior de lo real, pues la posesión metafórica es real, lo mismo en el lenguaje figurado que en el ordinario.

⁸⁹ En Goodman, denotación y referencia son términos equivalentes, aunque el autor realiza una distinción entre dos maneras de referencia: por denotación y por ejemplificación. La denotación es entendida en un sentido más amplio: “Un cuadro que represente a un objeto –así como un pasaje que lo describa– se refiere a él; más concretamente, lo denota. La denotación es un alma de la representación y es independiente de la semejanza”. La ejemplificación es posesión más referencia: “Tener y no simbolizar es un puro poseer; simbolizar y no tener es un hacer referencia de un modo diferente al de la ejemplificación”. Nelson Goodman. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, pp. 23, 68.

Una de las destacadas contribuciones de Goodman consiste en que los sistemas simbólicos aportan conocimiento y contribuyen a organizar y rehacer el mundo, en la medida en que el artista o el escritor captan relaciones frescas y conciben medios para ponerlas de manifiesto:

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, puede 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’.⁹⁰

Sin embargo, la teoría de los modelos de Max Black es la que permite a Ricoeur consolidar la relación entre función heurística y redesccripción de la realidad. De acuerdo con dicha teoría, la metáfora, en las artes, y el modelo, en las ciencias, presentan un funcionamiento semejante, en virtud de que ambos revelan relaciones nuevas y, por lo mismo, son ficciones heurísticas.

Para Ricoeur, describir un dominio de la realidad en términos de un modelo teórico imaginario es una forma de ver las cosas de diferente manera modificando el lenguaje. Dicho cambio “procede de la construcción de una ficción heurística y por medio de la transposición de las características de esta ficción heurística a la realidad misma”.⁹¹

Pero, ¿cómo se produce la conjunción entre ficción heurística y redesccripción de la realidad? En primer lugar, Ricoeur advierte que el correspondiente exacto del modelo, en el

⁹⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁹¹ Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación...*, p. 80.

lado poético, no es la metáfora aislada sino la obra poética como un todo. El poema, recuerda, es el que proyecta un mundo. De ese modo, la función referencial de la metáfora parte de una red metafórica, es decir, de la interconexión de las metáforas, más que de un enunciado metafórico por separado.

En segundo lugar, el filósofo restablece la importancia de la *poiesis* del lenguaje, fundamentada en la conexión entre *mythos* (la creación de una trama) y *mimesis* (la imitación de las acciones humanas) en la *Poética* de Aristóteles. El *mythos* recrea la realidad cuando la *mimesis* ya no se entiende en términos de copia o imitación sino de redesccripción. De esta manera, Ricoeur arriba a la parte medular de su teoría de la referencia: la metáfora es el proceso retórico por el cual el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redesccribir la realidad.

En este punto retomamos lo que en líneas anteriores dejamos inconcluso. La referencia de segundo grado o referencia metafórica se asocia a la dimensión ficticia descubierta en la teoría de los modelos: “Así como el sentido literal tiene que ser abandonado para que el sentido metafórico pueda emerger, la referencia literal debe desplomarse para que la ficción heurística pueda llevar a cabo su redesccripción de la realidad”.⁹²

Pero cuando Ricoeur habla de la realidad, ¿a qué se refiere? La metáfora implica una tensión —entre foco (la palabra metafórica) y marco (el resto de la frase), entre las interpretaciones literal y metafórica, entre la identidad y la diferencia en la semejanza— que se extiende a la realidad que redscribe. La concepción tensa de la realidad se da en el seno de la cópula de la expresión metafórica: el verbo ser. Cuando el poeta dice: “La naturaleza es un templo en el que pilares vivientes...”, el “es” no solo sirve para relacionar un sujeto y

⁹² *Ibid.*, p. 81.

un predicado sino que también conlleva una tensión entre un “es” y “no es”. El “no es” está implicado en el nivel literal que, por medio de la referencia desdoblada, se autodestruye por la referencia literal imposible para dar lugar a un “es” metafórico, equivalente a “es como”.⁹³ Del empleo tensor del lenguaje,⁹⁴ contenido en la metáfora, emerge una nueva visión de la realidad.

Entonces, la metáfora es también una vía de conocimiento y de ampliación del mundo. Al crear vínculos inéditos entre las cosas, estas metáforas descubren valores de la realidad inaccesibles para el lenguaje ordinario y literal y desarrollan, como dice Ricoeur, “una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse, y en la que crear y revelar coinciden”.⁹⁵

III.1.2. La metáfora en la obra de Jesús Gardea

Desde las obras iniciales del narrador mexicano se advierte una profusión de figuras retóricas que colman a su escritura de un excepcional lirismo e impregnan a su palabra de una profundidad, como la que se pretende cuando se busca descubrir el secreto de las cosas. El escritor equiparaba su trabajo con las palabras al de la acción de cascar nueces. Se trata de romper las palabras “para ver que traen adentro”,⁹⁶ decía. Para Gardea, las palabras contienen

⁹³ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, pp. 326-327.

⁹⁴ De acuerdo con Philip Wheelwright, el carácter tensivo ocurre siempre que hay vida en el lenguaje. “Incluso en las formas más simples del lenguaje poético es posible discernir y sentir cierta tensión semántica, porque sin al menos una llamita de vida tensiva el lenguaje estaría semánticamente muerto y en consecuencia no sería poético, por famosa que fuese la obra y por mucho ingenio que mostrase la versificación”. La metáfora, señala el autor, es el elemento del lenguaje tensivo más apto para revelarnos algo de su naturaleza. Philip Wheelwright. *Metáfora y realidad*, pp. 49, 56, 71.

⁹⁵ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 325.

⁹⁶ Araceli Hernández. “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”. En *La Jornada*, (1,789), 5 de septiembre de 1989, p. 26.

un enigmático mundo que pugna por aparecer: “En mi literatura hay una tensión de mundo, hay una tensión de cosa que está luchando, batallando a través del lenguaje por salir”.⁹⁷

El lenguaje y, con él, las figuras retóricas, se constituyen en esa vía para expulsar los mundos de la palabra. Metáforas, sinestesias, metonimias, oxímoros, sinécdoques, comparaciones, prosopopeyas, hipérboles, pueblan el lenguaje gardeano, pero ninguna de estas figuras ocupa el lugar privilegiado de la metáfora en los textos del escritor.

En *El sol que estás mirando*, la semejanza producida entre los términos asociados de las metáforas no se basa en relaciones complejas. En general, se trata de metáforas que todavía refieren a cosas parecidas a las del mundo real, por lo que a un lector le resulta más fácil la labor de hacer surgir la nueva pertinencia semántica: “cuando (Ángel Porras) recordaba sus cosas con mi padre, decía que él había sido el único sol de toda su casa, llena de hermanos” (SM, p. 95). Aunque el término metafórico “sol” es polivalente, cualquier lector entiende que Ángel Porras fue el único virtuoso de todos sus hermanos.

En otros casos, se utiliza la metáfora pura, en la que solo se textualiza el término metafórico: “Lo recuerdo comiendo el oro blando de las rebanadas” (SM, p. 13). También existe una abundancia de metáforas comparativas y de metonimias que, en su mayor parte, hacen referencia al sol y a la luz: “Y, sin embargo, mi padre, en la puerta de la calle sudaba como si se encontrara en el sol” (SM, p. 22), “la cabeza me hervía de sol” (SM, p. 59), “esa tarde, ella traía una sola trenza, gruesa, como un rabo sobre la espalda; y por allí podía empezar el sol mejor con su fuego” (SM, p.77). El empleo de la prosopopeya y del oxímoron es menos frecuente, aunque ya comienza a vislumbrarse la importancia que tendrá este último en textos posteriores.

⁹⁷ Miguel Ángel Quemain. “Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia”. En *Revista Mexicana de Cultura*, (26), *El Nacional*, 28 de julio de 1996, p. 15.

Por otro parte, en esta obra la mayoría de los enunciados metafóricos presentan una estructura completa, formada por sustantivos, adjetivos, verbos, pronombres, artículos, conjunciones y preposiciones, componentes sintácticos que, en sus relaciones, coadyuvan a la producción del sentido: “La piedra me dio en la frente. Se me apagó el sol como de un soplo. Grité, asustado de tanta oscuridad, y caí al suelo” (SM, p. 60).

En *El tornavoz* se advierte un cambio en la construcción metafórica con respecto a la referida novela inicial. La interacción entre los términos metafórico y metaforizado (este último puede quedar latente en el texto) se funda en una asociación de elementos que contienen una abstracción cada vez mayor: “Y las palabras de Cándido Paniagua se daban primero lentas. Separadas por grandes silencios. Adrede se lo proponía así, por el sobrino. Lo quería junto al manantial, a un dedo del fuego” (TZ, p. 26).

Además de lo anterior, las expresiones metafóricas comienzan a tornarse más enigmáticas y, por consiguiente, generan en el lector más interrogantes y un mayor asombro. La formación de espacios vacíos coadyuva al incremento del misterio generado por las metáforas: “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 cegarlo 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” (TZ, p. 123).

En dicho texto se emplean metáforas de aposición, las cuales plasman una impresión visual más allá de la realidad objetiva. Mediante la aposición metafórica, apunta Carmen Bobes, se destacan los rasgos del ser, del sentido o de la figura que definen más específicamente a la persona o al objeto.⁹⁸ Lo anterior se muestra en los siguientes ejemplos:

⁹⁸ Carmen Bobes, *op. cit.*, 194.

“No se mueva usted, Paniagua, Jeremías, escudo” (TZ, p. 120); “–En tu casa –dijo– esos desalmados de Felipe y de Ilda piensan que yo no salgo vivo de este invierno; que aquí me quedo, leño, huesos, pellejo, niño, perro” (TZ, p. 26).

Además, hay un predominio de metáforas comparativas, cuyo nexos es la partícula “como” y “como si”, en la gran mayoría de los casos. En general, no se trata de simples comparaciones porque no hay univocidad en la significación y, por lo tanto, las implicaciones semánticas son inagotables: “Los poros del alma botan sus tapones del mundo y se abren como los cielos” (TZ, p. 44); “ante los ojos azorados de Marta, Omar Vitelo se desarruga, se aclara como si le naciera una alba en la piel” (TZ, p. 91). Las expresiones metafóricas se utilizan para hurgar en las profundidades de la desdicha del ser humano. El problema del mal, como lo veremos con las novelas posteriores, vendrá después.

En *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, el discurso metafórico exhibe una drástica transformación, tanto en el nivel semántico como sintáctico, en comparación con las novelas antes señaladas. Las metáforas y otras figuras retóricas, entre ellas, la sinécdoque y el oxímoron, generan una desintegración radical de la narración.

Los fundamentos de la desintegración metafórica se originan en la asociación de elementos muy lejanos entre sí, entre los cuales se crea la semejanza. La interacción producida entre los términos metafórico y metaforizado se basa en analogías extremadamente abstractas y al margen de la lógica. Lo anterior promueve no solo una mayor complejidad en las operaciones mentales que debe realizar el lector para reducir la distancia entre los objetos relacionados sino que también provoca un mayor hermetismo en el plano de la significación: “El aire, la luz esponjosos del verano, para el alma del muerto, como el agua para el pez” (DO, p. 103); “mencionar los ángeles en el corazón del invierno, oír al revés el zumbido del trompo; tallar fierro en un vidrio” (DO, p. 101).

En el nivel sintáctico, la alteración en el orden de las palabras produce una confusión semántica que puede generar verdaderos eclipses de sentido. La disposición de la secuencia habitual de la frase, sujeto-verbo-objeto se desploma y, en su lugar, emerge la dislocación del lenguaje. Posposición de verbos al final de la oración, usurpación de la posición del sujeto por el objeto y viceversa, eliminación del sintagma verbal, son algunas de las infracciones a las normas gramaticales: “El aire, a todas horas, el nuevo estuche, como de cristal, de la llave colgante” (DO, p. 7); “las lámparas de la luz, ojos sobrenaturales, ninguna miseria, por oculta, se les escapaba” (AE, p. 58).

Si bien es cierto que la metáfora ocupa un lugar central en la narrativa del escritor, la sinécdoque y el oxímoron resplandecen con todas sus potencialidades en ambas novelas. Esto no es fortuito. La sinécdoque y, especialmente, la sinécdoque particularizante, funciona para exponer la experiencia de la fragmentación, en detrimento de la unidad, la sensación de la ruptura que, como ya expusimos en el primer capítulo, distingue al llamado sujeto posmoderno.

En dichas narraciones, el personaje es un ser de ficción absolutamente escindido, un ser hecho pedazos, y la sinécdoque particularizante expresa, precisamente, la imagen del hombre fragmentado. En otras palabras, con esta figura y, desde luego, con metáforas, se expone el quebranto de la condición humana.

De igual modo, la sinécdoque se emplea para mostrar una nueva mirada del mundo al hacer visible lo que se ha hecho invisible, desde una perspectiva totalizadora. Todavía hoy, la idea de la completud, de la totalidad, tan característica del pensamiento moderno, ejerce una poderosa influencia en el ser humano. El hombre está habituado a mirar el árbol y no la savia; sin embargo, en estas novelas, la sinécdoque busca *atraer la vista* del lector hacia la pequeñez de la parte: “Empezaban yema y dedo a perder los estribos. Gemía la yema,

encorchada en el ojo. El empuje del dedo, también le arrancaba gemidos. La mano se había metido por su cuenta en el afán, como cuando la ponemos en carne de mujer” (DO, p. 11).

La presencia de la luz y de la oscuridad, una constante en la narrativa gardeana, toma en estas novelas un nuevo rumbo: la tensión entre el bien y el mal, la pugna irresoluble entre la malignidad y la bondad, la cual encuentra en el oxímoron su mejor forma de expresión. Así, la “claridad turbada” (DO, p. 37), el “brillo negro” (DO, p. 48), la “vertiginosa lumbre para iluminar abismos” (DO, p. 55) o el “infierno helado” (AE, p. 27) apelan al carácter contradictorio del ser, en el que iniquidad y bien se funden, aunque todo indica que, en estos relatos, el mal no solo es realizado por el hombre sino que también hay un mal no iniciado por el hombre y, en esa medida, forma parte de su destino trágico.

III.2. Gracia, santidad y pecado en la escritura gardeana

La concepción del mal en la escritura de Jesús Gardea se inserta en el marco de la tradición judeocristiana, pero también es resultado de una extraordinaria cultura filosófica y teológica alimentada por pensadores de orientación cristiana, entre ellos, Paul Tillich, Jacques Maritain, Emmanuel Mounier, Gabriel Marcel y otros que, sin tener esa directriz, como José Ortega y Gasset y George Santayana, influenciaron la vida y la obra del escritor.

Iván Gardea refiere que su padre fue un hombre “terriblemente obsesionado con la idea del mal humano”.⁹⁹ En particular, añade el grabador, a Jesús Gardea le preocupaba el problema de la injusticia, el mal moral y el mal ejercido por el poder, pero no por razones ideológicas sino más bien por una cuestión atribuible a su personalidad compasiva: “Al verdadero hombre compasivo lo embarga el dolor, [...] lo abruma la impotencia de no poder

⁹⁹ Karina Avilés. Entrevista con Iván Gardea realizada el 15 de octubre de 2016.

hacer nada o de poder hacer muy poco frente al mal. Creo que mi papá estaba embargado por el dolor del mundo”.¹⁰⁰

Fiel a sus convicciones, Gardea no tuvo reparos en hacer pública su creencia en Dios. Sin embargo, esta religiosidad no puede traducirse en una posición dogmática del narrador ni mucho menos en una literatura de corte doctrinario. La religiosidad en el autor mexicano debe entenderse como una búsqueda de lo inefable y de la revelación, por la vía de violentar el lenguaje: “Creo que yo tengo una manera religiosa de tratar al lenguaje, porque lo venero, porque estoy tratando de encontrar un encaje de las palabras más allá de lo visible, es la búsqueda de otra dimensión”.¹⁰¹

La literatura, pensaba el autor, “por sí misma no valdría la pena. La literatura sería el vehículo, el medio, para conectarnos con un poder que nos va a hacer mejores. En la persona que hace oración, la oración es el vehículo para conectarse con un poder supremo, con un dios”.¹⁰² El ejercicio de la literatura, ya sea como creador o como lector de la misma, debería conducir a una “santidad” en el sentido de una forma de vivir y de comprender más honesta, bondadosa y piadosa: “Si realmente uno está siendo auténtico al escribir, no puede menos de irse convirtiendo, y creo que esa conversión tendería a dar una especie de santidad. O sea que no puedes escribir impunemente sin convertirte en un chamuco o en santo. Yo prefiero creer que en un santo”.¹⁰³ La santidad, consideraba, se vincula “intensamente con las capacidades morales de una persona”.¹⁰⁴

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ 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, pp. 54-55.

¹⁰² Agustín Ramos. “Jesús Gardea. Producirse a sí Mismo y Desde sí Mismo”. Entrevista, parte II. En *El Financiero*, (2,970), 4 de mayo de 1993, p. 67.

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

Así, el lenguaje es una vía de salvación y la literatura “es oficio y es Gracia”.¹⁰⁵ Gardea solía hablar de algunos conceptos de la narrativa cristiana, no sin añadirles su visión personal. Como en el mundo católico, la gracia es un don concedido por Dios al hombre, pero también “es alguien o algo que nos permite seguir escribiendo”.¹⁰⁶ El escritor pensaba que “la gracia se puede acabar sobre todo por actitudes morales inadecuadas como la maldad, la envidia, por exhibicionismo, por afán de fama, quien desea ser famoso puede acabar siendo un ser desgraciado, en la aceptación plena de la palabra: sin gracia. Quienes se dedican al ensayo deberían de hacer uno sobre nuestras literaturas desgraciadas y agraciadas”.¹⁰⁷

Para Jesús Gardea, la escritura es entregarse y salvarse por la palabra, una palabra que implica resistencia, batalla interna frente a la hoja en blanco e incluso, “guerra entre Dios y el diablo”. Durante su intervención en el Primer Encuentro de Narradores “Edmundo Valadés”, en donde el escritor planteó por primera vez su teoría sobre el cuento, dejó asentado lo siguiente:

[...] ¿cuál es la solución que la palabra me ofrece en sí y por sí misma? ¿Llave nomás para abrir la puerta de la hoja intacta al diablo y que haga de las suyas y de las mías? ¿O puro pretexto para que Dios tienda su puente y vengan sus legiones a poblar las blancas soledades que tanto me acongojan? ¿O, finalmente, chispa para encender guerra entre Dios y el diablo, que me llenarán, luego, el aire de pestilencial azufre y de suaves inciensos? Indudablemente, la palabra es todas estas cosas.¹⁰⁸

Con metáforas y otras figuras retóricas, en la prosa de madurez del autor se habla del diablo, el infierno, los demonios, la serpiente, las tinieblas, el purgatorio, los abismos y también se habla de Dios, de la gracia, de los santos, de los ángeles, así como de la salvación

¹⁰⁵ Miguel Ángel Quemain, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Jesús Gardea. “La palabra es el cuento”. En Roberto Bravo, *et. al. El cuento está en no creérselo*, p. 42.

y de la resurrección. El discurso judeocristiano funciona como un intertexto, en el sentido de Kristeva y Barthes, el cual es transformado a partir de la estrategia de la deconstrucción.

Lo que en la doctrina cristiana se comprende como diablo, infierno, purgatorio, salvación, beato o Dios, en estas narraciones, los mismos conceptos expresan significados muy distintos. El infierno no es el lugar de tortura donde los pecadores son eternamente castigados después de la muerte, el infierno está aquí, en la tierra, en ese espacio denominado irónicamente Placeres, lugar donde buenos y malos viven condenados para siempre.

La redención y la salvación tampoco se refieren a la liberación del pecado y a la esperanza cristiana de lograr la vida eterna. En todo caso, los personajes gardeanos “viven” una muerte eterna y ninguno sin excepción puede salvarse: “(Vitelo) le dijo a la mujer que él había venido a Placeres a salvar a Isidro Paniagua; pero eso era cosa de risa; ahora lo comprendía: en el mundo nadie podía salvar a nadie” (TZ, p. 104).

La salvación es un ideal irrealizable, pues los hombres y las mujeres de Placeres no tienen más futuro que el de un presente continuo en el que ya no existen para nadie, ni siquiera para ellos mismos, carecen de toda clase de raíz identitaria, se encuentran aislados, son desdichados y están irremediabilmente solos. Entonces, ¿Dios dónde está? y, ¿cuál es el “pecado” cometido por los placerenses?

Los personajes realizan algunos de los males previstos en el catálogo de pecados del relato bíblico. Ejercen venganzas, sienten rencores, tienen envidia, son presos de la codicia, cometen asesinato, robo, agresiones y sus actos malos son objeto de la impunidad y, en consecuencia, de la injusticia. Tales acciones no se representan miméticamente o, en otras palabras, se revelan, pero a través de la referencia metafórica.

Así, el mal en la narrativa de Gardea encuentra una de sus vertientes en el denominado mal moral o pecado, en el lenguaje religioso. Jacques Maritain, quien dedicó gran parte de su filosofía moral al estudio del mal y fue ampliamente leído por Gardea, recuerda que la falta moral es tal porque concierne exclusivamente al obrar humano. Al hacer uso de su libertad, el ser humano es quien realiza acciones moralmente buenas o malas, conformes o no con la razón.¹⁰⁹ Para el filósofo, la falta moral implica un elemento más profundo que el acto exterior, esto es, lo voluntario y lo libre.¹¹⁰

En algunos puntos coincidentes con Maritain, Paul Ricoeur sostiene que el mal moral designa aquello por lo que la acción humana es objeto de imputación, acusación y reprobación. La imputación asigna a un sujeto responsable de una acción susceptible de apreciación moral, mientras que la acusación caracteriza a la acción como violatoria del código ético prevaleciente en una comunidad determinada y la reprobación involucra el juicio de condena por el cual el autor de la acción es declarado culpable y merece ser castigado.¹¹¹

En las novelas que forman parte de nuestro estudio, los males morales apuntan hacia ciertas manifestaciones de la iniquidad más experimentadas en la cotidianidad del ser humano: envidia, rencor, ira, odio, venganza, mentira, avaricia, soberbia y traición. Las fallas morales pueden derivar en males extremos como el asesinato, el cual, desde luego, ya no forma parte de la experiencia ordinaria de cualquier hombre; sin embargo, en términos generales, podría señalarse que estas novelas colocan su mirada en males del día a día, a veces constituidos por acciones insignificantes que solo en apariencia resultan inofensivas y, no obstante, son el germen de males mayúsculos.

¹⁰⁹ Jacques Maritain. *Las nociones preliminares de la filosofía moral*, p. 86.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹¹¹ Paul Ricoeur. *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*, p. 24.

Por lo antes expuesto, justificamos el interés de añadir, en las siguientes líneas, una breve descripción de la concepción del mal en el pensamiento judeocristiano.

III.2.1. Apuntes sobre el mal en la tradición judeocristiana

En la Biblia, texto sagrado del judeocristianismo, el mal tiene tantos matices y valoraciones diferentes que sería imposible abarcarlos; además, tal cuestión excede a los propósitos de este trabajo. Sin embargo, aquí nos referiremos a algunas de las principales acepciones del mal en el obrar humano.

En el Antiguo Testamento, el mal se manifiesta en las cosas, en el hombre, en el propio Yahveh como el autor del mal, quien amenaza a través de él y también se arrepiente de las acciones malas, aunque toda la atención del texto veterotestamentario se orienta hacia el mal obrar del hombre.¹¹²

La visión de que el mal es realizado por el hombre se asienta desde las primeras páginas de la Biblia con la transgresión a la prohibición establecida por Yahveh, la cual se paga con la muerte: “Podrás comer de todos los árboles del jardín, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, pues el día en que comas, morirás sin remedio”.¹¹³ De lo anterior se derivan dos principios capitales: por un lado, el mal está en el mundo y se relaciona con la desobediencia¹¹⁴ y, por el otro, la decisión tomada por el hombre presupone su libre elección, de modo que para el narrador yahvista se da la posibilidad de derivar el origen del mal de la libertad humana.¹¹⁵

¹¹² Herbert Haag. *El problema del mal*, pp. 19-24.

¹¹³ “Génesis”, 2, 16-17. En *La Biblia*.

¹¹⁴ Angélica Tornero. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, p. 36.

¹¹⁵ Herbert Haag, *op. cit.*, 51.

Al insubordinarse a los límites impuestos, el hombre se vuelve pecador. En este sentido, el teólogo y erudito bíblico, Herbert Haag, observa que “el pecado del paraíso no sólo es el primer suceso narrado por la Biblia, sino el primero de todos los sucesos”.¹¹⁶ La lengua hebrea dispone de una serie de vocablos para significar el pecado. La expresión de uso más frecuente es *hatta't* o *het'*, cuyo significado es no dar en el blanco. Esta acepción es fundamental para comprender lo que la Biblia entiende por pecado: es un fallo, un tirar y errar el blanco. Otro significado de pecado en el Antiguo Testamento es el de torcer lo recto y, según el contexto, se puede traducir por crimen, pecado, culpa y castigo. Pecado, también significa quebrantar algo, fundamentalmente, en el orden jurídico y, otro sentido más, es el de hacer violencia. Todas estas acepciones tienen en común indicar un ataque contra lo que la Biblia considera como el bien supremo: la vida. Y como el hombre administra la vida en nombre de Dios, el mal es mal porque va contra Dios.¹¹⁷

En el Nuevo Testamento, particularmente en los tres evangelios sinópticos, la reflexión teórica del mal no es muy abundante porque el interés se concentra en la lucha de Jesús contra el mal, la derrota del mal y las posiciones de los discípulos de Jesús frente al mal y a los malos.¹¹⁸

En el Evangelio según Marcos, todos los hombres son malos y solo Dios es bueno. El mal radica en el corazón de los hombres, pues de ahí “proceden las malas intenciones, fornicaciones, robos, homicidios, adulterios, codicias, maldades, engaños, lujuria, envidia, injuria, soberbia, desatino”.¹¹⁹ A diferencia del anterior, en el Evangelio según Mateo existe una distinción entre los hombres buenos y los hombres malos: “Así seréis hijos de nuestro

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 27-33.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹¹⁹ “Marcos”, 7, 21-23, en *La Biblia*.

Padre que está en los cielos, el cual hace salir el sol sobre malos y buenos y manda la lluvia sobre justos e injustos”.¹²⁰ En el Evangelio según Lucas, el mal representa, entre otros aspectos, la perdición a causa de las riquezas y de los placeres mundanos: “Lo que cayó entre zarzas son los que oyeron, pero con las preocupaciones y las riquezas y los placeres de la vida, se van ahogando y no llegan a madurar”.¹²¹

Para Pablo, artífice del cristianismo primitivo y fundador de las comunidades cristianas en el mundo grecorromano, el mal adquiere una serie de significados: persecución, injusticia, idolatría, incesto, discordia y división en la comunidad. Fundamentalmente, el mal pertenece a los paganos y se muestra en la entrega de éstos al desenfreno porque “están repletos de toda suerte de perversión, de malicia, codicia, y maldad; llenos de envidia, homicidios, de riñas, falsía y mala entraña; son difamadores, calumniadores, opuestos a Dios, insolentes, soberbios, fanfarrones, maquinadores de maldades, rebeldes a sus padres, insensatos, desleales, sin afecto, sin compasión”.¹²² Sin embargo, el mayor mal en la concepción paulina es la concupiscencia, vocablo que en el Nuevo Testamento denota la mayoría de las veces un deseo malo, relacionado al deseo de la carne.¹²³ En la Epístola a los Romanos se menciona la fornicación, el lesbianismo y la homosexualidad como expresiones de este deseo del mal vinculado con el cuerpo.

Haag distingue una particularidad en la idea del apóstol sobre el pecado, la cual no se limita a las faltas morales. El pecado es la afirmación de la propia voluntad frente a Dios. Por lo anterior, el pecado no es consecuencia, no se puede atribuir a Satanás o a otro poder porque

¹²⁰ “Mateo”, 5, 45, en *La Biblia*.

¹²¹ “Lucas”, 8, 14, en *La Biblia*.

¹²² “Romanos”, 1, 29-32, en *La Biblia*.

¹²³ Herbert Haag, *op. cit.*, p. 71.

tiene su fundamento en sí mismo: “Ya no soy yo quien obra el mal, sino el pecado que vive en mí”,¹²⁴ proclama Pablo.

No obstante, en el pensamiento tradicional cristiano y, especialmente en el católico, el origen del mal no se puede desvincular de la figura del diablo. He aquí una de las diferencias sustanciales con el judaísmo. En la religión de Israel, Yahveh es el creador de todo, del bien y del mal y en ello radica su soberanía. Toda suerte de demonios o de dioses de otros pueblos fueron excluidos del culto judaico debido a los peligros que éstos le representaron a lo largo de la historia. Por ello, en el Antiguo Testamento, la figura de Satán no tiene la importancia que posteriormente tendrá con el cristianismo. En el texto veterotestamentario, Satán es un enemigo de Israel, sin un poder autónomo y su papel se reduce al de un fiscal o un acusador bajo las órdenes de Dios.

En el cristianismo, Dios no es el autor del mal. Es Satán el causante y, en esa medida, el creador del mal. Aquí se muestra el principio dualista que caracterizará no solo al cristianismo sino al conjunto de herejías gnósticas que se desarrollarían en los primeros siglos de la era cristiana.¹²⁵ Los autores neotestamentarios dividen a la humanidad en hijos de Dios e hijos del Diablo. La consecuencia de este pensamiento dualista es identificar el mundo con la esfera del poder de Satán.¹²⁶ En el Nuevo Testamento, el maligno deja la función de simple fiscal para convertirse en una potencia denominada Satán o diablo: el compendio del mal.

En la Segunda Carta a los tesalonicenses, Satán ya no aparece como el adversario de los hombres sino como el adversario de Cristo, el “anticristo” o el representante del mal por antonomasia que exhibe actos de poder, en una visión dualista del mundo.¹²⁷ Las funciones

¹²⁴ “Romanos”, 7, 17, en *La Biblia*.

¹²⁵ Angélica Tornero, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁶ Herbert Haag, *op. cit.*, p. 104.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 104.

de Satán cubren muchos más aspectos en el Nuevo Testamento. Uno de ellos refiere a la idea satanológica más difundida hasta hoy que es la del tentador y adversario de Jesús, ampliamente marcada en los evangelios. El diablo también se muestra –sobre todo en las epístolas pastorales– como figura simbólica de la amenaza que pesa sobre las jóvenes comunidades, aunque es necesario precisar que Satán se relaciona con el mal en el sentido teológico de que todo lo opuesto a Dios y a su voluntad es malo.¹²⁸

Finalmente, el problema del mal en el cristianismo no se puede comprender sin el acontecimiento llamado Jesucristo que da fundamento a la creencia cristiana y, al mismo tiempo, es inseparable de los conceptos de pecado, muerte, salvación y resurrección, los cuales encuentran un eco en la narrativa de Jesús Gardea.

Jesús, el Mesías, –en griego, *Christos*, que significa el ungido– es el Hijo de Dios enviado por el Padre a la tierra para la salvación de la humanidad. Para cumplir con su misión tiene que asumir el sufrimiento, la congoja y, finalmente, su muerte, como un signo de amor a los hombres. La derrota de Jesús en la cruz, reflexiona el teólogo y filósofo alemán, Paul Tillich, “constituye la transformación más radical del símbolo del Mesías, tan radical incluso que únicamente por esta razón el judaísmo sigue negando hasta el momento actual la naturaleza mesiánica de Jesús. Un Mesías vencido, no es ningún Mesías. El cristianismo, en cambio, reconoce la paradoja –y la acepta”.¹²⁹

La muerte de Cristo –el sacrificio de expiación– redime a los hombres de los pecados cometidos. Por la falta de Adán, dice Pablo en la Epístola a los Romanos, entró el pecado en el mundo y, por el pecado, la muerte. La muerte es otra manera de nombrar el mal si se piensa

¹²⁸ *Ibid.*, p. 110.

¹²⁹ Paul Tillich. *Teología sistemática II. La existencia y Cristo*, p. 150.

en que Adán y Eva se hicieron mortales al comer el fruto prohibido.¹³⁰ Además, la muerte también es un mal, en el sentido de atentar en contra de una vida.

Pero la muerte de Jesús tiene un significado distinto: la redención de los hombres. Cristo supera a la muerte con su muerte y, con ello, devuelve a los hombres la esperanza de la vida eterna. Cristo regresa del mundo de los muertos para interceder por los hombres que buscan el perdón de Dios y, de ese modo, la salvación.¹³¹ “Porque si por un hombre vino la muerte, también por un hombre ha venido la resurrección de los muertos: pues así como en Adán todos mueren, así también en Cristo serán todos vueltos a la vida”,¹³² sostiene Pablo.

Aunque en el texto sagrado existen diferentes explicaciones sobre el origen del mal, prevalece una invariable: el hombre es quien realiza acciones malas. Esta idea se fortalece en los planteamientos de los padres de la Iglesia –Agustín, Lactancio, Ireneo, entre otros– quienes a pesar de la diversidad de sus posiciones coinciden en que Dios no puede ser el autor del mal y el pecado se basa en el libre albedrío.

III.3. La metafórica del mal en las novelas de Gardea

III.3.1. Las metáforas del fuego

En las novelas del autor en donde la identidad de la voz tiende a resquebrajarse, el fuego, las llamas, el fulgor, las chispas, la luz, descubren, en una compleja y misteriosa interacción con la oscuridad, los resentimientos más profundos del hombre o los estados iracundos con gran potencial destructivo.

¹³⁰ Bernard Sichère. *Historias del Mal*, p. 85.

¹³¹ Angélica Tornero, *op. cit.*, pp. 43-45.

¹³² “1 Corintios”, 15, 21-22, en *La Biblia*.

En *El diablo en el ojo*, por ejemplo, este lenguaje metafóricamente encendido proyecta la presencia de una furia acumulada en el interior de los personajes: “Encapotado cielo el alma de Borja. Fuego contenido. Alumbraba los nubarrones. En los ojos de Borja, el reflejo del fuego, resplandor agudo, alcanzaba el aire” (DO, p. 23).

En esta descripción realizada por el narrador heterodiegético, el “encapotado cielo” habla de la oscuridad, lo cual sugiere metafóricamente la maldad arraigada en el alma de Borja quien, como se recordará, le saca un ojo al narrador y protagonista de la obra y allana junto con su camarilla la casa de Boscán para atacarlo. El “encapotado cielo” también es “fuego contenido”, esto es, el personaje está reteniendo todo ese mal. El oxímoron “alumbraba los nubarrones” incrementa la tensión del significado; sin embargo, los lexemas encapotado, contenido y nubarrones también interactúan semánticamente al insinuar que algo oscuro, malo, se está acumulando antes de su estallido, al igual que ocurre con la condensación del vapor de agua contenida en las nubes, previa a la precipitación pluvial. De esa manera, dichas expresiones figuradas proponen una vinculación con la ira, emoción de enorme intensidad en el ser humano y uno de los siete pecados capitales. Así, el fuego presenta un lado negativo por su alto potencial de consumir el ser.

Después de la celada en casa de Boscán, Meneses, uno de los participantes de la embestida, propone un plan a su jefe Borja y al resto de la tropilla con el propósito de “redimir” al primero. Se trata de llevar ramilletes de flores artificiales a la sepultura de Boscán, lo cual plantea la hipocresía, la burla y la falsedad de ese supuesto acto de redención. Aunque al principio el grupo califica a Meneses de “loco”, Borja solo alcanza a ver en dicha acción un negocio redituable. Su avaricia lo conduce a robarle la idea a Meneses para instalar una supuesta fábrica de flores de papel en Placeres. En ese contexto, la voz narrativa redescrive metafóricamente una de las acciones agresivas de Borja, sin que en el nivel literal

de los enunciados se realice, como lo indicamos en líneas anteriores, alguna alusión expresa a la violencia:

Más allá de las Pervincas, Arana había visto, también, brincar el fuego del hombro de Borja. La mano atrevida ardía. Meneses la sacudía como si trajera prendido un perro; la azotaba como el aire. Meneses, agitado, alumbrado por las llamas, danzaba. La antorcha que él desmelenaba recalentaba, como un sol de verano, el aire de los espectadores. Las respiraciones. Borja, próximo a una ventana, paliaba lo sofocante con bocanadas de aire fresco. Comenzaron envidias, por aquel poro de alivio, de los arrinconados (DO, p. 27).

La construcción de este segmento es muy confusa no solo por la alteración del orden gramatical de los elementos del discurso y la supresión de lexemas exigidos por la lógica, sino porque las metáforas y otras figuras retóricas empleadas ponen en riesgo la inteligibilidad de los enunciados.

El narrador en tercera persona dice que más allá de las pervincas, esto es, de un tipo de flor, Arana había visto “brincar el fuego del hombro” de Borja, lo cual es una impertinencia semántica. La prosopopeya solo adquiere significación a partir de una cuidadosa lectura del resto del fragmento y de la escasa información proporcionada en el relato. Con una elipsis, la voz habla de una mano que arde. Aunque se omite el sujeto al que pertenece la mano, el lector entiende que no es la mano de Borja sino la de Meneses. Este personaje sacude su mano “como si trajera prendido un perro”, metáfora por comparación que denota el dolor o algún daño análogo al ocasionado por la mordedura de un perro. Por lo tanto, es pertinente interpretar que Meneses siente mucho dolor en su mano porque fue agredido. Desde esa perspectiva, el fuego desprendido del hombro de Borja alude a una cólera muy fuerte, la cual conduce a dicho personaje a realizar una acción violenta en contra de su empleado. El lector debe realizar una serie de relaciones para percibir que en esta narración se relata el momento preciso en el que Borja hiere a Meneses, cuestión que,

efectivamente, el lector constata en líneas posteriores cuando Orive le pide a su compañero Meneses ver el navajazo ocasionado por el jefe.

El pasaje se complementa con otras metáforas también concernientes al campo semántico del fuego. La “antorcha” que Meneses “desmelenaba” y además “recalentaba” el aire de los espectadores podría interpretarse en el sentido de la furia suscitada en el personaje al ser agredido, la cual es palpable en la atmósfera de quienes fueron testigos del suceso.

Otra lectura posible, pues debemos insistir en que la metáfora viva es inagotable, podría indicar que esa antorcha es la herida de donde salen borbotones de sangre porque en líneas más adelante el narrador expresa que Arana quería hallar, “en el tupido enmarañado que dibujaba la antorcha, escalpe” (DO, p. 27). Según la terminología médica, y no se puede olvidar que Jesús Gardea era dentista, un escalpe es el desprendimiento de piel, a manera de un colgajo, ocasionado por una herida.

Las causas de la agresión apuntan a una acción a todas luces insignificante. Meneses se atrevió a tocar con su mano al jefe. Esto explica que al inicio del segmento la voz califique a la mano de “atrevida”, aunque en párrafos posteriores también indica que Meneses omitió darle algún tipo de información a Borja y, en consecuencia, la cortada sería su castigo: “accidente en el comercio con los vivos. Entre los que mandan y sus inferiores” (DO, p. 29). Todo ello expresa la soberbia del jefe. El personaje cree tener una superioridad de tal magnitud que hasta el contacto con la mano de Meneses le resulta inconcebible. Borja percibe en su poder un medio para cometer cualquier acto arbitrario e ilegal.

Hay otro tipo de mal cuya durabilidad puede ser eterna. Transcurrido un tiempo indefinido, Meneses le habla a Ontiveros de la cicatriz que le dejó el navajazo en su mano derecha: “—Me ha dolido siempre. Todos los días, todos los años, Ontiveros. Me duele como quema el hielo, la nieve; Ontiveros, como traer un puñado de granizo eterno en la mano.

Nada le hace el tiempo, nada los peores veranos, el sol directo. Tengo ya cundido, Ontiveros, el frío en los huesos y el alma. Y usted no quiere, Ontiveros, justicia” (DO, p. 80).

Mediante el oxímoron relativo al hielo abrasador se expresa primero, el dolor interno que día a día consume el alma del personaje. La posterior metáfora por comparación habla sobre un sentimiento que más bien quema por dentro a Meneses y es algo perdurable, pues no se borra con el paso del tiempo. La nueva referencia producida por ese “puñado de granizo eterno” evoca un resentimiento tan arraigado como el rencor. El hielo abrasador ha invadido el ser del personaje, tanto por las acciones realizadas por Borja, como por la ausencia de “castigo” o la impunidad de la que goza el jefe. Por esas causas, al final del fragmento, Meneses le reclama a Ontiveros por negarse a hacer justicia, entendida aquí como venganza, pues los antiguos empleados de Borja, ahora dirigidos por el narrador-personaje, planean un complot para asesinar al opresor.

Los estragos ocasionados por el fuego metafórico se reflejan con toda su potencia no solo en el interior sino en el espacio exterior de los personajes. “La casa, su cascarón, olía a cal flameada por el furor. Fuego adentro no del sol. Ampollas en los muros. Viéndolas abombadas como nubes, al descubierto lo húmedo del fuego. En las ventanas, legible lo que había sido la hornaza. Los ahumados vidrios, como espejos de la noche en el muro, repetían nocturno el pleno día” (DO, pp. 40-41).

El narrador y protagonista de la obra habla aquí sobre la destrucción constatada por él en la casa de Fulgencio Boscán. Como se recordará, dicho destrozo fue ocasionado por la tropilla al mando de Borja. Sin embargo, este fragmento no se comprende sin otros más. Cuando Meneses tiene la misión de acabar con los objetos de la víctima y empieza por arrojar una pedrada a los discos, la voz narrativa dice enseguida: “Boscán, en la penumbra, estaba oliendo, en el filo del aire luminoso que entraba por la rendija de una ventana, el odio del

otro, Sombra, esa mañana, de Borja” (DO, p. 21). Es decir, la víctima huele el odio con el cual Meneses, la Sombra de Borja,¹³³ realiza la destrucción de sus bienes. Hay otras metáforas que complementan el sentido del fuego observado por el narrador-protagonista en aquella casa:

Igual que los anteriores, paulatino el encaminarse al motor. Los de Borja le habían arrancado el cobertizo. La lámina, con todas las abolladuras del mundo, como en una explosión. El sol la iluminaba, le vestía disfraz. De intermediario, amayorando los efectos de los belicosos en el sueño de Boscán, el sol, su mano de mar a medio día, esponjaba rencores. Pero en el motor, se estrellaron sus artes. Se embotaba en su negra camisa de fierro el manojo de sus rayos. No podían disimular que, en ese punto, la resistencia había provocado la máxima furia de los atacantes (DO, p. 41).

En esta narración, no exenta de atropellos semánticos, el narrador-personaje realiza una descripción del destrozo ocasionado al motor, sinécdoque de la planta de luz de Boscán, porque esta última simboliza el trofeo de la venganza por parte de Borja y sus cómplices. Como se recordará, ellos allanan la casa de Boscán por el simple hecho de que el estruendoso ruido de la planta interrumpió el sueño de los placerenses. Por ello, los agresores descargan toda su rabia en tal blanco. Aquí, la intermediación del sol funciona para exacerbar, mediante los rayos que se estrellan en el motor, la furia de los atacantes.

En cambio, en el fragmento citado en líneas más arriba, la misma voz habla de un fuego en el interior de la casa, no proveniente del sol, aunque por las connotaciones antes indicadas manifiesta nuevamente el coraje, la saña, y, desde luego, la violencia ejercida en ese espacio. La violencia de los malhechores deja sus huellas en las paredes del hogar de Boscán, esas “ampollas en los muros” que el narrador-personaje mira “abombadas como nubes” y descubren lo “húmedo del fuego”. Los lexemas ampollas, nubes y húmedo se

¹³³ Véase Capítulo II.

asocian por medio del sema común agua, palabra que, al entrar en contradicción con la palabra fuego por medio del oxímoron, imprime un carácter de misterio y de revelación a dicha expresión.

En *El agua de las esferas*, tal parece que el hombre y junto con él, el mundo, ya no tienen remedio a causa de sus males. “Nunca tendremos sosiego. Todo es lumbre” (AE, p. 79), expresa Brito Doval. Quizás por esos males el todo debe morir, lo cual expresa el carácter apocalíptico de la novela. La devastación de este mundo ficcional se realizará mediante una gran inundación, misma que dialoga intertextualmente con el mito del diluvio bíblico, como lo hemos señalado.

A diferencia de otros tipos de diluvios, como el babilónico y el sumerio, el diluvio de las Escrituras, según lo advierte Paul Ricoeur, “clausura una larga serie de relatos (Abel y Caín, la torre de Babel, etc.) destinados a ilustrar la creciente maldad de los hombres”.¹³⁴

Hasta el anuncio de la gran tormenta universal, los pecados mencionados en el texto sagrado son: la desobediencia de Adán y Eva (Gn 3, 6); el fratricidio de Caín en contra de Abel (Gn 4, 1-8); la construcción de ciudades de Henoc (Gn 4, 17); la venganza de Lamec, descendiente de Caín, (Gn 4, 23); la arbitrariedad sexual (Gn 4,19) y la ambición del hombre de convertirse en superhombre (Gn 6,2).¹³⁵ Estas prácticas, puntualiza Herbert Haag, tienen en común pasar por alto costumbres y leyes vigentes para crear normas propias y ser dueños y señores de sí mismos. Dichas conductas, considera el teólogo, determinan el desarrollo posterior de la historia de la maldad humana.¹³⁶

¿Cuáles son, entonces, las faltas cometidas por los seres de ficción de esta novela?, ¿por qué deben ser castigados con una catástrofe cósmica? Aunque en el relato no se señalan

¹³⁴ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 331.

¹³⁵ Herbert Haag, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁶ *Idem*.

literalmente los porqués del advenimiento de esta tormenta ya que, como indicamos en el capítulo anterior, el silencio narrativo se impone, la referencia producida por las metáforas del fuego despliega posibles respuestas.

Brito Doval, personaje que parece tener la intención de evitar la gran tormenta,¹³⁷ menciona el engaño ocasionado por el “fuego de mentiras” (AE, p. 39), pero también refiere a un “fuego que no se ve”, como el causante de la destrucción del hombre y de su mundo. En un diálogo con el mesero Ugalde, Brito Doval revela:

–Estoy pensando –dije– en los que le prendieron fuego a esto. Todo en cenizas.

Oía al mesero encoger y estirar la tijera de sus piernas, luego, detenido el fragmentario ejercicio, el mesero:

–¿Al mundo? [...]

–A las cosas, Ugalde. También al corazón. Nunca tendremos sosiego. Todo es lumbre.

Para contradecirme, el mesero me sonreía como a un desdichado.

–Este clima, Doval, no es para gente como usted. Cómo quiere desclavar el sol y arrumbarlo como a un tiliche. Él es el que mantiene los cielos donde están.

El mesero no me miraba ya con lástima; yo, el enemigo a quien, lidiando en una simple escaramuza, él acababa herir de muerte. Me tambaleaba como un borracho. El otro estaba esperando, esponjado todavía, gallito afortunado, que yo acabara de irme al suelo. Pero el mesero estaba equivocado, blanco en falso, Brito Doval. La hora de morder el polvo no me había llegado aún.

–Ugalde, ¿cuál sol? Hablo de un fuego que no se ve. Usted, metido a cobarde, se desvía, no quiere entenderlo (AE, pp. 78-79).

En el primer enunciado metafórico del parlamento, Doval omite precisar, con el uso de la elipsis, quiénes son los sujetos responsables de la situación descrita; no obstante, por el empleo del artículo en plural “los” se infiere que se trata de los hombres. Ellos “prendieron fuego a esto. Todo en cenizas”. La metáfora plantea la destrucción de algo –en líneas más adelante, el lector entiende que se refiere a las cosas del mundo– al punto de que ya no queda nada, solo polvo, cenizas.

¹³⁷ Véase Capítulo II.

La devastación afecta tanto al espacio exterior como al interior: el corazón humano. Al haber llegado la ruina hasta ese lugar esencial, Doval expresa su visión desoladora: el hombre nunca tendrá sosiego o tranquilidad porque “todo es lumbre”; esto es, todo está permeado por el mal.

En apariencia, Ugalde no comprende de qué tipo de fuego habla Brito al creer que se trata del abrasador clima de la ciudad innominada en donde se desarrolla el relato. Sin embargo, esto no es así precisamente. A través de una metáfora de excepcional belleza, Ugalde habla del sol en un sentido no solo atmosférico. La réplica ofrecida a Brito apunta a Jesucristo, el hijo de Dios hecho hombre. La metáfora “desclavar el sol” evoca la imagen de la crucifixión mediante la que se propone una nueva visión de la realidad.

La interacción producida entre el verbo desclavar y el sustantivo sol permite que el primer término actúe sobre el otro y viceversa, de tal modo que desclavar ya no significa más el acto de quitar los clavos y el sol tampoco es el astro proveedor de luz y energía. Quitarle los clavos al sol es una impertinencia semántica. En cambio, si el lector reduce los rasgos semánticos incompatibles entre ambos términos y observa aquellos que le son comunes percibe que la nota de significación compatible entre dicho verbo y sustantivo es Jesucristo. Los dos términos se potencian recíprocamente: el sol es un símbolo de la divinidad y también es un emblema de Cristo¹³⁸ y el verbo desclavar expresa, de igual manera, la idea de Jesucristo en la cruz. El enunciado subsecuente a esta metáfora parece confirmar dicho sentido, puesto que el mesero se refiere a “él”, en una evidente alusión al enviado de Dios en la tierra.

¹³⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, p. 950.

La metáfora revela, entonces, una segunda referencia a través de la cual se deconstruye el discurso cristiano: bajar de la cruz al Mesías, pero solo para dejarlo abandonado, olvidado, tal y como se desechan las cosas que ya no sirven, como se arrumban a los tiliches. ¿Cómo hacer tal cosa?, si “él es el que mantiene los cielos donde están”, le dice Ugalde a Brito. Con esta expresión, el mesero hace ver a su interlocutor la necesidad del Salvador. Frente a las palabras de Ugalde, Brito Doval se siente herido de muerte, como si lo expresado por el otro le ocasionara un gran dolor.

Pero, ¿cuál es la nueva pertinencia semántica del “fuego que no se ve” mencionado por Brito al final del segmento? Si partimos de que el fuego que sí se ve está asociado a estados frenéticos o iracundos, los cuales son perfectamente visibles, y de que el amor tiene su sede en el corazón humano, el cual ha sido destruido por ese fuego, una posibilidad interpretativa sugiere que se trata del desamor porque la ausencia de afecto, de encontrarse uno en el otro, ya ni siquiera se alcanza a percibir como tal en la sociedad contemporánea. Quizás por ello, Brito llama cobarde a Ugalde, pues este último no tiene conciencia de ese fuego imperceptible. Otras metáforas de la novela apuntan en la misma dirección: “Inundada de luz, como yermo al mediodía, la palma no era sitio para ocultamientos, allí no tenían fortuna, como en el mundo, las faltas cometidas por el desamor” (AE, p. 83).

En *El tornavoz*, las metáforas del fuego despliegan una referencia en otros sentidos. Uno de ellos se relaciona con un infierno que evoca el pasado, como lo veremos más adelante. En otras situaciones, este fuego metafórico expresa el amenazante y tórrido clima de Placeres, aunque también ahí donde aparece el fuego se encuentra el peligro, la cercanía de la muerte:

Colombino, inmóvil, mira el camino que tiene por delante, angosto como un puente suspendido en el vacío. Jeremías siente cómo sale intempestivamente Olivia Paniagua de la casa, y la ve pararse ante el zaguán y gritarle a Colombino

que se baje. [...] El incendio de la tarde en el aire es incontenible, envuelve al equilibrista, al árbol de Jeremías. El fuego salta por todas partes, y abajo, en la calle, las voces comienzan a apagarse y los ruidos. Olivia grita otra vez. El grito roza a Colombino; y cuando lo tocan los rayos del sol, se incendia y chisporrotea como una bengala. [...] Colombino avanza rodeado del fuego, sostenido por la mirada del amigo y la admiración y el temblor que despierta en la calle su acto circense. [...] Un grito hace volver la vista a Jeremías al zaguán, y ya no ve al amigo (TZ, pp. 115-116).

El narrador heterodiegético describe el momento en el que Colombino Varandas camina sobre el dintel del zaguán de la casa de su amigo Jeremías Paniagua. Si bien el calor de la tarde es insoportable, el fuego alrededor de Colombino conforme avanza en el dintel parece una advertencia de su muerte. Antes de llegar al otro extremo del zaguán, el niño cae y fallece.

El fuego abre otras significaciones. Por ejemplo, tras la repentina desaparición de Marta Licon, el narrador habla de la tristeza de Jeremías y Colombino por la ausencia de la enigmática enfermera: “Jeremías olvidó su árbol; Colombino los proyectos de vagancia para aquel verano. Volvían a sus casas sólo a comer. Pero Jeremías, además, al fuego y los lamentos de Olivia Paniagua” (TZ, p. 103). Aquí, el fuego se identifica con los constantes reclamos, regañones y la amargura de la madre de Jeremías frente a las inquietudes extraordinarias de su hijo.¹³⁹

El asunto del mal en *El tornavoz* no ocupa un papel fundamental, aunque podemos convenir, junto con Vicente Francisco Torres, que el desierto es un generador de males, si se piensa que ““el llano es un vino que embriaga, entristece y vuelve locos a los hombres””.¹⁴⁰ En *El sol que estás mirando*, la novela en donde la voz del narrador autodiegético, David

¹³⁹ Véase el Capítulo II.

¹⁴⁰ Vicente Francisco Torres. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, p. 90.

Gálvez, todavía es sólida, el problema del mal es inexistente. Ni siquiera se observan indicios de esta cuestión en las metáforas de la luz y de la oscuridad que, más tarde, se convertirán en uno de los recursos principales para exponer la malignidad humana.

En esta novela temprana, los resplandores, los rayos, los brillos, el fuego, redescubren, entre otros aspectos, estados interiores como la felicidad, el goce, el alivio, el consuelo; atributos personales como la virtud y la conciencia, además de la sensualidad y el deseo sexual.

En el segundo capítulo de la obra, el pintor de casas, Leandro Santacruz, encuentra tirada en la calle a la prostituta Celina y la lleva a su casa para ayudarla. El hombre la recuesta en su cama y comienza a sentir el deseo que inicia por el olor de la desconocida y, luego, por el contacto con su piel: “La mujer se toma las pastillas que le ofrece Leandro. Busca el apoyo del codo para sostener el vaso y no derramar el agua; pero Leandro, de todos modos, la auxilia, envuelve con su mano la de ella, para aminorar el temblor visible. Es una nueva descarga para sus nervios. Nuevo contagio del fuego” (SM, p. 15). Evidentemente, el fuego remite a la pasión amorosa despertada por la mujer en dicho personaje.

La luz también es fuente de otro tipo de goces. Al rememorar su infancia en Placeres, David dice: “La cara de la mami, como agua que recoge reflejos del sol, se llenó toda de luz, y metiendo la mano en la cajita, exclamó: —¡Son frutas en sus cristales!” (SM, p. 69). La metáfora por comparación expresa la felicidad de la mami Lausé al recibir un regalo de higos y dátiles; esta emoción resulta comprensible debido al abandono familiar en el que vive la mujer.

Desde el propio título, se indica la importancia de la luz en la novela. *El sol que estás mirando* no es el astro luminoso que una persona observa sino los recuerdos del yo narrador, quien mira hacia su pasado de niño desde un presente no determinado en la obra. Así, David evoca la nitidez de sus recuerdos, como se advierte en el siguiente oxímoron: “No fueron muchas las noches así. La última, clara como el día, mi padre vino a despertarme y me llevó con él al patio” (SM, p. 12).

Al igual que la luz, la oscuridad siempre estará presente en la escritura gardeana, ya sea como el polo opuesto de la luz o en una tensa coexistencia. En ocasiones, la luz es benéfica y en otras es dañina. Las llamas, el fuego, los fulgores, pueden ser portadores del mal, pero también pueden evocar algún placer. En otros casos, la luz también es oscuridad o puede devenir en ella, lo que da lugar a una inversión de valores. Por otra parte, el significado de ambos términos tampoco es algo permanente, pues siempre dependerá de la situación de que se trate.

Una muestra de lo anterior es que en *El sol que estás mirando*, las tinieblas, la noche, las sombras, no apuntan hacia el mal, en contraste con lo que sí ocurre en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*. Cuando Vicente Gálvez, padre de David, descubre que su hijo descabezó unos soldados de juguete, el niño es invadido por una oscuridad que manifiesta el miedo ante el enojo de su padre: —¿Tú hiciste esto? —tronó por fin. No supe qué contestar. Estaba solo, alejado de todos. Los poderes de mi padre me habían oscurecido” (SM, p. 18).

Otras metáforas relativas al campo semántico de la oscuridad señalan las temáticas de la muerte, la tristeza, la soledad y la desolación: “Yo no lloré como mi hermana, pero estaba muy triste y como desmoronándome. Tan desolado como el patio, donde unas plantas

de mi madre negreaban, quemadas por el sol” (SM, p. 81); “la bodega sin nosotros, sin Felicitas, me parecía distinta. Una cueva, un socavón” (SM, p. 81).

La oscuridad expresada metafóricamente en *El tornavoz* despliega un excedente de sentido semejante al de los ejemplos citados en el párrafo anterior. En el segundo nivel de la narración, la voz refiere: “Paniagua oyó un rumor de voces. Eran las de los amigos, pidiéndole que no echara a perder abril, que no continuara oscureciéndolo” (TZ, p. 59). Mediante el oxímoron se propone que la aflicción del personaje está estropeando a la primavera o la luz, la cual es fuente de dicha para Cándido, según la información narrativa.

En otras ocasiones, la oscuridad es ceguera frente a las experiencias del 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” (TZ, p. 51); es devastación del espacio: “Entonces, todas las casas eran como vagas figuras de perdidos en la oscuridad del día y del viento, sin querer andar, quietos, temerosos”(TZ, p. 87) y también forma parte de las regiones interiores del propio cuerpo: “—Cándido Paniagua calló. Isidro se había inclinado para oírlo. Y en esa actitud permaneció todavía un largo rato. Fue entonces que escuchó, por la boca entreabierta, el viento retirándose hacia las oscuridades de Paniagua” (TZ, p. 28).

En contraste, en *El diablo en el Ojo* y *El agua de las esferas*, la oscuridad y la luminosidad revelan que el mal está presente a través de múltiples formas: “Advertía yo la inmensa claridad de la mañana. La puerta como en un vendaval. Y las sillas. Y la cama del muerto, lancha pudriéndose. Bajo la cama, las aguas de luz sonaban a remolino, chupaban el polvo del piso. Estaba la luz como acabando al mundo” (DO, p. 112); “el banal, un abismo, una llaga de tinieblas; la luz de la tarde estaba padeciendo allí, le carcomía el cristal el diablo” (AE, p. 122).

Si en *El agua de las esferas* los males morales predominantes son el desamor, la codicia,¹⁴¹ las mentiras, la envidia y el rencor, en *El diablo en el ojo* se profundiza más en la ira, el odio, el rencor, la soberbia y la avaricia. Sin embargo, el mal moral de mayor relevancia es la venganza, un pecado que responde a otro pecado, en palabras de Santo Tomás.¹⁴²

Cuando el narrador-personaje sin nombre da cuenta de los destrozos ocasionados a la casa y los bienes de Boscán se refiere también a un robo. Al principio, piensa que el tanque del motor, del que ya hablamos al inicio de este segmento, podría estar en el exterior de la casa. Se equivoca. “Afuera, al pie de la barda, nada había que recordara la guerra. El tanque del motor, lo demás. Robo adivinaba el alma en la desaparición de esas cosas. Borja tocaba la raíz del mal permitiendo el despojo” (DO, p. 42). La expresión metafórica es muy importante no solo por lo que revela –el despojo es la raíz del mal– sino también porque es la única vez en toda la novela donde la palabra mal aparece textualmente, a pesar de referir metafóricamente a la iniquidad.

Conforme avanza la narración, el lector comprende que la avaricia, el rencor, la traición y la venganza motivan a los antiguos empleados de Borja a unirse al plan del narrador-personaje para asesinar al jefe. Así, aquél le dice a Ontiveros:

–Si no vienen ya, usted y yo iremos, solitos, a cobrarnos, Ontiveros.
Aún nevaba. Plumas en el oscuro trasfondo del ojo. Cruzaban por este espejo como pajaritos muertos, alumbrados por el resplandor de las calles. Placeres estaba ardiendo como el hielo. Su fuego me quemaba la cara; algunas chispas, por capricho, venían a meterse en la cuenca del otro ojo, el destripado por Borja (DO, p. 102).

¹⁴¹ De este mal hablaremos más adelante en “Las metáforas de Dios”.

¹⁴² Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 222.

Finalmente, los integrantes del grupo no llegan a la casa de Ontiveros, en donde los espera el narrador-personaje para ir a hacer “justicia” por su propia mano, situación que no impide al vengador ejecutar su represalia. En el citado fragmento, ubicado casi al finalizar la novela, el narrador-personaje revela al lector su condición de tuerto, pero antes habla del único ojo con el que mira y es precisamente ahí, donde radican las plumas que sinecdóquicamente podrían hacer referencia a los ángeles del mal. Otra lectura posible consiste en que tales plumas se refieren a los zopilotes que párrafos más adelante aparecen en el ojo del malo: “[...] en la anchura del ojo, bandada de zopilotes, humo negro; rayón el crepúsculo del cielo de Placeres” (DO, p. 104). Estas aves carroñeras son una constante en la narrativa gardeana. Su función es la de presagiar algún infortunio o la proximidad de la muerte. Por ejemplo, en el cuento “Los viernes de Lautaro”, la voz narrativa advierte: “Por eso es bueno observar al zopilote: detecta lo tórrido mucho antes de que aparezca”¹⁴³ y el personaje principal, Lautaro Labrisa, dice sentir “un miedo grande; igual que si me abrazaran los muertos”,¹⁴⁴ cuando mira con unos catalejos al ave negra.

En metáforas posteriores a este segmento se insinúa que el narrador-personaje mata a Ontiveros y, finalmente, asesina a Borja:

El ojo de la pistola entraba en contacto con un ojo de Borja.
—Por el que usted me vació —dije.
Y seguido:
—Por Fulgencio Boscán.
Borja torcía la boca.
—Quién se acuerda—dijo (DO, p. 107).

¹⁴³ Jesús Gardea. *Reunión de Cuentos*, p. 21.

¹⁴⁴ *Idem*.

El desdén y el cinismo expresados en la respuesta de Borja, incluso antes de morir, plantean que los personajes ni siquiera se hacen responsables de sus acciones, aunque son imputables por cometer actos moralmente malos. De este modo, prevalece la impunidad y la reciprocidad entre el mal recibido y el mal cometido. En síntesis, la ley del Tali3n se impone.

III.3.2. Las metáforas del diablo

A diferencia de las otras dos novelas estudiadas, en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas* aparecen de manera recurrente metáforas sobre las dos grandes figuras utilizadas por varias doctrinas y, en particular, la religi3n cristiana, para marcar la distinci3n entre el bien y el mal. Desde luego, nos referimos a Dios y a su principal adversario: el diablo.

En ambos relatos, las expresiones metaf3ricas relacionadas con Dios y el representante del mal no producen una l3nea de significaci3n estable; inclusive, en ocasiones generan la anulaci3n del sentido tanto por la desestructuraci3n de las narraciones como por la creciente complejidad y abstracci3n contenida en el lenguaje figurado.

Además, los enunciados referentes a estas potencias producen ambigüedad porque un lector también puede comprenderlos a partir de una diversidad de significaciones, a veces en concordancia con la simb3lica cristiana y, en otras, en franco cuestionamiento a la misma. Al igual que en el cristianismo, el diablo es el mal, el cual se manifiesta en las faltas morales antes analizadas, aunque también va más allá de éstas, como lo mostraremos en las siguientes l3neas.

El título de la novela, *El diablo en el ojo*, ofrece ya una orientaci3n general para leer el texto. El lector –y aún más en una cultura cat3lica como la nuestra– inmediatamente hace la relaci3n entre diablo, mal y malo. Así, desde el inicio del relato, el título funciona como

una guía de lectura. La complejidad surge enseguida cuando la persona que lee se pregunta quién o qué es el diablo y puede actualizar múltiples posibilidades conforme avanza en la lectura de dicha narración. Anotamos aquí algunas de ellas: 1) el diablo, en tanto presencia obsesiva de Borja radicada en el ojo extirpado del narrador-personaje. 2) Borja sería el maligno por las acciones indebidas cometidas en contra de sus compañeros y del narrador homodiegético. 3) El verdadero diablo apunta al narrador-personaje por su exacerbado odio y deseo de venganza, los cuales lo convierten en un asesino. 4) Ontiveros, Meneses y el resto de los agresores de Fulgencio Boscán son malos a causa de sus agresiones, traiciones y de su complicidad en los planes de homicidio.

Sin duda, todo ello es el mal. No obstante, la idea del diablo parece ir más allá de lo anterior. En no pocas escenas, el diablo también es el afuera, el Otro, el que “está ahí”. En ese sentido, retomamos algunas de las reflexiones de Paul Ricoeur en torno a la exterioridad del mal al considerarlas muy pertinentes para el análisis de esta cuestión en las narraciones de Gardea.

La problemática del mal que siempre “ya está allí”, es decir, del mal no puesto por el hombre, es ampliamente discutida por el filósofo en su obra *Finitud y Culpabilidad*. Ricoeur realiza una reflexión pura de la falibilidad –esto es, de la debilidad constitutiva del hombre mediante la que se halla expuesto a fallar– para avanzar hacia una exégesis de los principales mitos del origen y del fin del mal.¹⁴⁵

¹⁴⁵ En la segunda parte de esta obra, *La simbólica del mal*, Ricoeur analiza cuatro mitos fundamentales: el mito babilónico del drama de la creación, en el cual el mal se identifica con un caos anterior; el mito trágico en donde el origen del mal se remonta hasta el “Dios malvado”; el mito órfico del alma exiliada en el que el alma abandona la contemplación ideal del bien y, a consecuencia de ello, cae en un cuerpo en donde está exiliada hasta la muerte y, finalmente, el mito predominante, el adámico, en el cual los tres primeros se conectan dinámicamente. Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, pp. 320-322.

En el seno del mito adámico, Ricoeur advierte la exterioridad del mal representado por la figura de la serpiente. Antes de introducirnos en ello, es necesario apuntar brevemente las principales funciones simbólicas de este relato. El mito adámico es el único propiamente antropológico y constituye el intento más extremo de desdoblar el origen del mal y del bien.¹⁴⁶ Su intención consiste en mostrar “un origen *radical* del mal distinto del origen más *originario* del ser-bueno de las cosas; [...] esta distinción entre lo radical y lo originario es esencial para el carácter antropológico del mito adámico; ésta hace del hombre un *comienzo* del mal en el seno de una creación que tuvo ya su *comienzo* absoluto en el acto creador de Dios”.¹⁴⁷

En esta narración mítica, el mal entra en el mundo a través del hombre. Adán transgrede la prohibición divina al comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. A partir de ese instante aparece el pecado y, con el pecado, la muerte. Así, el mito adámico “*cuenta como un acontecimiento el paso de la inocencia al pecado, en tanto que condición de un hombre destinado al bien y propenso al mal*”.¹⁴⁸

El tránsito de la inocencia al pecado no debe traducirse en un mal originario, pues el filósofo aclara que dicho mito “denuncia el carácter puramente ‘histórico’ de ese mal radical; le impide erigirse en mal originario: por mucho que el pecado sea más ‘viejo’ que los pecados, la inocencia es ‘más antigua’ que él”.¹⁴⁹ Lo anterior, dice Ricoeur, es lo que Rousseau comprendió de un modo excepcional: “el hombre es ‘naturalmente bueno’, pero, en régimen de civilización, es decir, de historia, sólo lo conocemos ‘depravado’”.¹⁵⁰

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 378.

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 379.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 394.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 395.

Aun cuando pudiera pensarse en la sola responsabilidad del hombre con respecto a la iniquidad, para Ricoeur el mito adámico no logra concentrar el origen del mal en la única figura de un hombre primordial, pues en dicho relato se habla también de otros personajes: la serpiente y Eva.

La serpiente no solo contradice la amenaza divina de la muerte que traería consigo la desobediencia del hombre a la prohibición de Yahvé sino que se presenta como un instrumento externo de tentación al ofrecer a la mujer una semejanza con el Creador: “No, no moriréis. Al contrario, Dios sabe que el día que comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal”.¹⁵¹ En la interpretación de Ricoeur, a partir de aquí surge la “infinitud del deseo mismo; es el deseo del deseo que se apodera del conocer, del querer, del hacer y del ser”.¹⁵² El fondo de la pregunta de la serpiente es ese “infinito malo” que pervierte al mismo tiempo el sentido del límite que orienta a la libertad y el sentido de la finitud de esa libertad orientada por el límite. Desde entonces, el “infinito malo del deseo humano –el siempre otro, el siempre más– que impulsa el movimiento de las civilizaciones, el apetito del placer, de posesión, de poder, de conocimiento –*parece* constituir a la realidad humana–”.¹⁵³

De este drama configurado con incidentes, temporalidad y varios personajes se deduce una paradoja capital. Por un lado, el mal entra en el mundo a través del hombre y, por el otro, se conserva la idea de la exterioridad del mal en el símbolo de la serpiente. Aunque ciertamente la serpiente del Génesis no es el diablo conocido por el mundo moderno –pues como precisa Rüdiger Safranski, “la personificación del mal, hasta llegar a convertirse en un

¹⁵¹ “Génesis”, 3, 4-5, en *La Biblia*.

¹⁵² Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 396.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 397.

poder autónomo más allá del hombre y de Dios, se consuma en el siglo XIII aproximadamente”¹⁵⁴ y el propio Ricoeur advierte que esta serpiente aún está lejos del Satanás del periodo persa y griego— ello no obsta para advertir dos aspectos fundamentales: el origen del mal no se reduce a la figura de Adán y hay un mal que “ya está ahí”, un mal no puesto por el hombre.

¿Por qué conservar y al mismo tiempo introducir la figura exterior de la serpiente en el mito adámico? El filósofo francés esboza una triple respuesta a esa pregunta: el narrador yahvista habría dramatizado mediante la simbolización de este animal un aspecto importante de la tentación: la experiencia de cuasi-exterioridad. La tentación constituiría una especie de seducción desde afuera. “La serpiente sería, por consiguiente, una parte de nosotros mismos que no reconocemos; sería la seducción de nosotros por nosotros mismos, proyectada en el objeto de la seducción”.¹⁵⁵ Safranski coincide hasta cierto punto con esta interpretación al considerar que “los hombres son tentados por su propia aspiración, son ellos los responsables de sus actos. La libertad implica responsabilidad y, por eso, también la tendencia a desplazarla. Adán la desplaza a Eva, que por su parte, inculpa a la serpiente. Pero Dios no acepta sus excusas”.¹⁵⁶ Sin embargo, el filósofo alemán objeta la idea de un mal exterior al hombre en el relato de la caída.

En cambio, para Ricoeur la serpiente representa ese aspecto pasivo de la tentación que flota entre el adentro y el afuera. Se trata de un “pseudo-afuera”, el cual solo se convierte en una realidad ajena por la mala fe de la disculpa. Cuando Dios cuestiona a Eva el por qué

¹⁵⁴ Rüdiger Safranski. *El mal o El drama de la libertad*, pp. 27-28.

¹⁵⁵ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, pp. 398-399.

¹⁵⁶ Rüdiger Safranski, *op. cit.*, p. 26.

de su proceder ella responde: “La serpiente me engañó y comí”.¹⁵⁷ El ser humano intenta disculparse y declararse inocente acusando al Otro, bajo el argumento de la seducción de la libertad por parte de la codicia. De ese modo, “la mala fe se apodera, pues, de la cuasi-exterioridad del deseo para disfrazarla de coartada de la libertad”.¹⁵⁸ Al llevar esta interpretación hasta sus últimas consecuencias, Ricoeur considera que la serpiente simboliza la proyección psicológica de la codicia.

La segunda respuesta ofrecida por el filósofo francés apunta a un “afuera” de forma más radical. En la experiencia histórica del hombre, cada quien encuentra el “mal ya ahí”. Nadie lo comienza de un modo absoluto. Eso es lo que representa la serpiente.

[...] el mal forma parte de la conexión interhumana, al igual que el lenguaje, el instrumento, la institución; el mal se transmite; es tradición, y no sólo acontecimiento; hay, pues una anterioridad del mal con respecto a sí mismo, como si el mal fuese aquello que se precede a sí mismo, que cada cual encuentra y continúa, pero volviendo a comenzar a su vez; por eso, en el jardín del Edén, la serpiente ya está ahí; es el envés de lo que comienza.¹⁵⁹

Ricoeur no se conforma con esta reflexión. En su tercera respuesta, percibe a manera de posibilidad una exterioridad todavía más extrema que el mal. Se trata de una estructura cósmica del mal, la cual no es la legalidad del mundo en sí, sino su relación de indiferencia ante la exigencia ética de la que el hombre es, a la vez, el autor y el siervo. El animal ctónico simboliza esa zona de nuestro mundo que nos afronta como caótica.

Ese momento del mal no puesto por el hombre encarna un enigma –el de una iniquidad inhumana– y expone, a su vez, un sentido trágico. Aquí es donde Ricoeur encuentra una proximidad del mito adámico con el mito trágico, como parte de la dinámica de los

¹⁵⁷ “Génesis”, 3, 13, en *La Biblia*.

¹⁵⁸ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 399.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 400.

relatos míticos. La maldad no solo es una cuestión del hombre pues, como en la tragedia, el hombre no es el autor del mal. Los dioses son los que hacen caer el mal sobre los humanos. En esa directriz, hay una fatalidad inevitable advertida en el sentido trágico de la serpiente que “ya está ahí” y ya es mala. Este aspecto se representa como destino:

Así, el mito trágico se reafirma como mito asociado, revelador de ese envés que es el destino de la confesión ética de los pecados. Con la figura del héroe cegado y extraviado, expresa la parte de culpabilidad ineluctable; ese aspecto de destino, unido al aspecto de anterioridad y al aspecto de exterioridad que expresan los demás mitos, apunta hacia la cuasi-naturaleza del mal que ya está ahí [...].¹⁶⁰

Bajo dicha perspectiva, la serpiente representa esa cara del mal que no puede retomarse en la libertad responsable del hombre, lo cual también marca una cercanía con el mito teogónico en donde el principio del mal es originario porque el caos es anterior al orden y, en ese sentido, el hombre no puede ser la génesis del mal. El símbolo de Satanás, considera el filósofo, permitió compensar el movimiento de concentración del mal en el hombre con un segundo movimiento que hace recaer el origen del mal en una realidad demoniaca pre-humana.

Al seguir hasta el final el tema de la serpiente, Ricoeur evidencia que el hombre no es el malvado absoluto, sino el malvado en segundo lugar, el malvado por epíteto. “Se hace malo por una especie de contra-participación, de contra-imitación, por consentimiento de una fuente del mal, que el ingenuo autor del relato bíblico describe como astucia animal. Pecar es ceder”.¹⁶¹ Sin embargo, Ricoeur nunca dejará de lado el envés del mal no puesto por el hombre: “el siempre-ya-ahí del mal es el otro aspecto de ese mal del que, no obstante, yo soy responsable”.¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 449.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 401.

¹⁶² *Ibid.*, p. 402.

Este paréntesis teórico resulta muy pertinente para la comprensión de ese Otro, denominado diablo, en las referidas obras de madurez de Jesús Gardea. En principio, llama la atención que en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, Satanás es un “él”, es el Otro nombrado mediante la tercera persona del singular. En el capítulo anterior ya evidenciamos que hablar del diablo como si fuera Otro distinto aunque se trate del mismo sujeto, coadyuva al eclipse de la identidad de los personajes. Pero es necesario ir más allá para comprender por qué se habla del diablo como Otro y cuáles son las posibles implicaciones de ese “afuera” diabólico.

En los siguientes diálogos, el planteamiento en torno al malvado es muy revelador en este sentido. Aquí conversan Borja y Orive, uno de sus secuaces:

De sonrisa amigable, Borja cerraba la navaja.
–Orive, usted y yo hemos sido, esta mañana, los verdaderos hombres.
–Usted, no. Hirió a Meneses.
Borja guardaba la navaja.
–Un diablo –dijo (DO, pp. 36, 37).

En otro parlamento, intervienen Ontiveros y el narrador-personaje:

–¿Hace cuánto no hablamos usted y yo? –dijo.
–Infinidad de noches.
–¿Cuántas?
–Las que usted diga si partimos de una.
–¿Cuál?
–La noche en que Arizpe fue herido por Borja.
–Por el diablo.
–Borja, Ontiveros.
Ontiveros entrecerraba los ojos. Intensamente miraba al mío.
–Usted ve diablos donde quiera –dijo (DO, p. 78).

En ambos diálogos la palabra diablo funciona como metáfora del mal o de las acciones malas cometidas por el jefe Borja. Pero lo verdaderamente importante no radica en ello. Los personajes y el lector saben que Borja es el culpable de darle un navajazo a Meneses

y herir de bala a Arizpe. No obstante, en el primer parlamento, el propio Borja dice que fue el diablo y, en el segundo, Ontiveros también apunta al diablo. Por ello, el narrador-personaje refuta a Ontiveros y acusa a Borja, el autor real de esos daños. Aun así, Ontiveros le resta importancia a la acusación de su interlocutor: “Usted ve diablos donde quiera”.

En realidad, estas metáforas del mal parecen proponer una significación a todas luces inquietante: los personajes no solo acuden a la simple argucia de culpar al Otro, al diablo, para eludir su responsabilidad en una serie de acciones malas e ilícitas, situación que, por lo demás, transparenta ese “pseudo-afuera” expuesto por Ricoeur en la mala fe de acusar al Otro para disculparnos a nosotros mismos. Hay algo más grave aún: por un lado, Borja y el resto de su camarilla, así como el propio narrador-personaje, no expresan ningún sentido de responsabilidad con relación a sus actos malos y, por el otro, ni siquiera son susceptibles de una imputación y de una acusación por los canales de la justicia.

Al no ser sujetos de la aplicación de un sistema de justicia, los personajes tampoco manifiestan algún síntoma de culpabilidad, cuyo elemento esencial, de acuerdo con Ricoeur, es la conciencia de estar cargado con un peso del castigo. Ser culpable, dice el filósofo, “es estar dispuesto a soportar el castigo y a constituirse en sujeto de castigo”.¹⁶³ Nada de ello se evidencia en estos personajes. Por el contrario, se advierte su impasibilidad, cinismo y frialdad en torno a sus malas acciones, como se expresa en el diálogo a continuación:

–Arizpe, Ontiveros –dije– murió al día siguiente de aquella noche.
Ontiveros se burlaba.
–Muerto viejo, muerto olvidado –dijo.
–Su segundo, Ontiveros. No castigó usted al asesino.
Cambiaba de actitud y de voz Ontiveros. Hinchaba su voz, le prestaban un tono grave de gente tristonra las cosas irremediables.
–Nadie puede con el diablo –dijo (DO, p. 80).

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 258-259.

Ontiveros se burla del asesinato de Arizpe y, por si fuera poco, le da a entender al narrador-personaje que el homicidio es parte de un pasado sin mayores consecuencias porque ya fue “olvidado”. Al final del parlamento, se utiliza nuevamente la palabra diablo de un modo metafórico. Sin duda, un lector podría comprender que el diablo es Borja porque éste mató a Arizpe, pero el enunciado “nadie puede con el diablo” funciona como una metáfora y reclama una significación más amplia al impactar a la totalidad de la trama. El malo se erige en un afuera, en algo al parecer invencible, contra lo cual nada se puede hacer, pues hay “cosas irremediables”. En esa dirección, el diablo ya no parece un quién sino un qué.

Entonces, ¿qué es el diablo o aquello contra lo que “nadie puede”? Aunque la información narrativa es escasa, se encuentran algunas pistas textuales. En el Placeres de esta novela, un pueblo en donde hay un billar, unas vías de tren, casas, calles solitarias y un llano, todo parece indicar que las estructuras de la autoridad –policía, alcalde, ministerio público, juez, etcétera– existen pero son fallidas o simplemente son inexistentes. Cualquiera de las dos posibilidades podría ser la explicación de la contundente sentencia realizada por el narrador-personaje: “Única justicia yo en Placeres” (DO, p. 105). Por ello, el tuerto opta por la revancha en contra de Borja. El predominio de la impunidad y la ausencia de justicia vienen de tiempo atrás. No son prácticas inesperadas, pues éstas se sedimentan con el paso de los años a través de su recurrencia, de la acumulación y de la continuidad de actos injustos. Así, impunidad e injusticia conforman una tradición transmitida de unos a otros y ponen de manifiesto esa anterioridad del mal que “ya está ahí” –en términos de Ricoeur– y que no fue introducida por los personajes.

Sin embargo, en el horizonte de significación de la novela se configura algo más allá de la problemática de la injusticia. Hay ciertas estructuras apelativas del texto que apuntan

hacia una descomposición del entramado social ocasionado por una fuerza exterior a los personajes: el poder.

En ese aspecto, Iván Gardea rememora el suceso real que sirvió de inspiración a su padre para la escritura de esta novela, el cual parte del mal ejercido por el poder. Jesús Gardea todavía atendía en su consultorio dental de Ciudad Juárez. Uno de sus pacientes le contó cómo perdió un ojo. El día de los hechos, el hombre había acudido a una discoteca de aquella ciudad fronteriza, donde tuvo una disputa. Con los ánimos ya exaltados, se salió del centro nocturno. Afuera, se peleó con dos sujetos, pero aun así logró vencerlos. En un estado muy alterado regresó a la discoteca para beber algo antes de regresar a casa. Fue entonces cuando “los cuates volvieron con otras gentes, lo tumbaron al suelo, rompieron una botella y con ella le sacaron un ojo. Y no le sacaron el otro porque se metió el mesero. Éste los detuvo, pero lo dejaron tuerto, y el paciente de mi papá no pudo hacer nada porque se trataba de gente muy influyente”.¹⁶⁴

En la novela, el lexema diablo se utiliza en algunos casos –por ejemplo, en los parlamentos arriba citados– como metáfora de un poder putrefacto, avasallante, manipulador, un poder mediante el cual se ejerce el control, el abuso y la arbitrariedad.

No es cualquier tipo de poder. El texto sugiere un poder caciquil. Como es sabido, el cacicazgo es una de las formas del ejercicio del poder de larga data en nuestro país. México, precisa el historiador Lorenzo Meyer, “ha sido tierra de caciques desde antes de que el término mismo fuera introducido por los conquistadores españoles en el siglo XVI”.¹⁶⁵ Y aunque este tipo “malévolo y bastardo”¹⁶⁶ de liderazgo ha variado con el correr del tiempo,

¹⁶⁴ Karina Avilés, *op. cit.*

¹⁶⁵ Lorenzo Meyer. “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?”. En *Letras Libres*, núm. 24, diciembre 2000, p. 36.

¹⁶⁶ Rodrigo Borja. *Enciclopedia de la política*. Disponible en <<https://www.encycopediadelapolitica.org/caciquismo/>>. Consultado el 9 de febrero de 2018.

todavía sigue vivo en nuestra nación, independientemente de los cambios administrativos. El politólogo Rodrigo Borja sostiene que el caciquismo “se mantiene por el miedo o la amenaza. El cacique favorece a sus amigos y se venga implacablemente de sus enemigos. Otorga protección a sus incondicionales. Dueño de vidas y haciendas, concede cargos y canonjías a los que le sirven y trata de arruinar a quienes discuten su autoridad o contradicen sus designios”.¹⁶⁷

La figura del cacique aparece representada en Borja. El personaje es el cabecilla que “había hecho, de sus pobres efectivos, el gran ejército” (DO, p. 15). El jefe ejerce una dominación casi absoluta sobre los llamados “parciales” y su aparente amigo Ontiveros, aunque es factible plantear que su control se extiende hacia otras estructuras sociales del pueblo porque sus subalternos tienen la obligación de reportarle todo tipo de movimiento realizado en Placeres: “Propietario, y antiguo jefe de la expedición de escarmiento, cualquier novedad ocurrida en la mañana, Meneses tendría que reportársela” (DO, p. 29).

Es muy significativo el contenido de lo antes expuesto. El narrador heterodiegético lo caracteriza como propietario, lo que significa, en el contexto de la oración, que Borja se cree el dueño de la vida de sus empleados, quienes actúan en consecuencia. Como si carecieran de voluntad personal y de convicciones propias, los integrantes de la tropilla se someten y cumplen fielmente las órdenes de su patrón, a un grado tal que, por ejemplo, Meneses es metafóricamente la “Sombra” de Borja, es decir, la proyección de su jefe.¹⁶⁸

Si mediante las acciones de una persona, como dice Ricoeur, es posible dar respuesta a la pregunta por su identidad, los actos realizados por Borja lo definen como un personaje cruel, causante de temor, caracterizado por hacer lo que le place y gozar de un alto grado de

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Véase “La diseminación del yo: la diseminación del diablo” en el Capítulo II.

impunidad. En razón de su poderío se percibe a sí mismo como el único capaz de decidir, castigar e incluso de perdonar. Después de darle el navajazo a Meneses, Borja le otorga el “perdón” a su víctima, pero solo para administrar el control de su poder:

Y Arana, como a una bandera no conquistada, levantaba en alto la mano de Meneses. Mostraba a Borja la palma marcada. Pero Borja desdeñaba envanecimientos de última hora. Sólo porque él no había querido ofender la tripa presumían allá de vencedores. Rectificaba la orden. Su dureza ya no abarcaba a todo el grupo; para uno de sus componentes la oferta de reconciliación. Demostrarle al enemigo, un poder intacto, el fin de Borja. Perdonado, Meneses. Lo llamaba a su campo, a ser Sombra de jefe, como antes, como en la mañana de Boscán (DO, p. 33).

En este contexto, puede comprenderse por qué cuando Borja amedrenta con su navaja a los integrantes de su tropilla al ver en ellos signos de rebelión por su ataque a Meneses, la voz narrativa introduce la siguiente metáfora: “La mano de Borja, la de Dios” (DO, p. 32). En líneas anteriores al enunciado, el narrador precisa que Borja empuña el arma con su mano diestra, lo cual es una clave para producir la nueva referencia de la frase, pues en ella se escucha el eco de la simbólica bíblica.

La mano diestra o la diestra de Dios es una expresión metafórica con innumerables citas en el texto sagrado. De acuerdo con Julio César Clavijo Sierra, especialista en hermenéutica bíblica, la diestra significa, en relación con Dios, la fuerza, el poder, la autoridad o la majestad del Creador.¹⁶⁹ Lo anterior se advierte en las siguientes metáforas bíblicas: “Tu diestra, Yahveh, es fuerte y poderosa, tu diestra, Yahveh, aplasta al

¹⁶⁹ Julio César Clavijo Sierra. *Un dios Falso Llamado Trinidad*, pp. 349-350. Disponible en <<https://pastoresmartinyevelyn.files.wordpress.com/2014/03/un-dios-falso-llamado-trinidad.pdf>>. Consultado el 20 de abril de 2017.

enemigo”,¹⁷⁰ “tienes brazo con desnudo de guerrero, tu mano es esforzada, tu diestra se levanta”,¹⁷¹ “veréis al Hijo del hombre sentado a la diestra del Poder”.¹⁷²

En la novela, la expresión “la mano de Borja, la de Dios” produce un excedente de sentido que también apunta al poder, aunque de otro modo. En principio, el enunciado expone que Borja se siente con el poder del mismo Dios. No obstante, en las metáforas de las Escrituras, el poder de Dios es utilizado para la salvación del hombre, para la creación de la tierra y del cielo o para liberar al pueblo de Israel de la opresión en Egipto. En cambio, en la metáfora gardeana, la diestra o el poder de Borja se usa para hacer el mal y, en otro sentido, es el mal. Desde esa óptica, la expresión metafórica vacía de su contenido al significado benéfico del poderío divino. Aquí se muestra, como expresaba Carlos Monsiváis, a propósito de la obra de Juan Rulfo, que “los vocablos teológicos son los mismos pero el significado es muy distinto”.¹⁷³ En esta directriz interpretativa, cabe la interrogante: si la mano del malo es la de Dios, ¿podría sugerirse acaso que también hay un Dios malvado?

En síntesis, ese poder caciquil, cuasi-divino, se muestra como una de las grandes fuerzas de la exterioridad del mal que “está siempre ahí”. Por un lado, señalamos que la impunidad y la ausencia de justicia se traducen necesariamente en prácticas recurrentes, acumulativas que se continúan o vuelven a comenzar en el tiempo conformando una tradición y, por el otro lado, se advierte un poder que “ya está ahí” mediante la institución ancestral del cacicazgo.

Dicho poder trasciende a la figura del propio Borja porque se trata de una fuerza que lo antecede y también lo prosigue. Esto podría explicar que cuando muere Borja, el mal no

¹⁷⁰ “Éxodo”, 15, 6, en *La Biblia*.

¹⁷¹ “Salmo”, 89, 14, en *La Biblia*.

¹⁷² “Marcos”, 14, 62, en *La Biblia*.

¹⁷³ Carlos Monsiváis. “Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente”. En Federico Campbell (ed. y pról.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, p. 193.

muere. El mal está ahí y continúa. El poder del cacique se transmite de generación en generación sin que aparentemente exista algo o alguien que termine de una vez por todas con ese liderazgo maligno. En otras palabras, impunidad, ausencia de justicia y poder forman parte de ese mal exterior que, en palabras de Ricoeur, es tradición y no solo acontecimiento.

III.3.3. Las metáforas de otros demonios

El diablo no es únicamente metáfora del poder. El malo se presenta con múltiples rostros. Uno de ellos es el silencio, según se observa en el siguiente segmento de *El agua de las esferas*:

Se hacía ilusiones de estar cambiando el tufo que lo había ofendido, calderilla de plomo, por el oro amonedado de una rosa pública en mayo. Mantenerse, sin castigo, sin ninguna locura por traición, mucho tiempo alquimista chapucero, imposible. Matraces, redomas, el hombre de un manotazo, las barría de la mesa; el estruendo de las botellas al quebrarse, pulverizaba al silencio, el que, pertinaz, recomendaba en las falsas transmutaciones, el diablo (AE, pp. 87-88).

El narrador heterodiegético habla aquí sobre el hombre de la campana, cuya identidad constituye todo un enigma, como lo hemos referido en el capítulo anterior. En los capítulos cuarto y sexto de la novela, se insinúa que dicho personaje fue un vendedor de baratijas, lo cual pareciera tener un vínculo con el supuesto oficio de alquimista que también forma parte de su ambigua caracterización.

En el fragmento citado, la voz narrativa refiere que el hombre fue por “mucho tiempo” un “alquimista chapucero”, es decir, un embustero de las artes de la transmutación de la materia. Esto explica por qué dicho personaje fantaseaba con convertir el hedor a “calderilla de plomo”, esto es, el mal olor de una pomada para limpiar metales, en “oro amonedado” o monedas de oro. La relación entre el silencio del mal y “las falsas transmutaciones” realizadas

por el hombre permiten la posible interpretación de que el silencio se utiliza para persistir en el engaño realizado por el personaje.

En *El diablo en el ojo*, Ontiveros expresa: “Si las señales no se contestan las usa el diablo” (DO, p. 57). Es decir, la falta de respuesta o el silencio puede ser utilizado para hacer el mal.

No obstante, la palabra también puede generar un silencio maligno motivado por los señalamientos entre los personajes. Después de que el mesero Ugalde le dice a Brito Doval que este último y el hombre de la campana “no son amigos pero se entienden bien” (AE, p. 27), Doval expresa: “Me provocaban un vacío las palabras del mesero. Un silencio de abismos. Ante la boca de aquel infierno helado, me defendía” (AE, p. 27).

Es muy significativo que el silencio adopte la forma de la serpiente para subrayar su carácter maligno:

Las rodillas adelantadas brillaban en el reflejo del sol, como cadena de fortificaciones. En la base de los torreones, oía yo rozar el silencio, y lo pensaba idéntico a una culebra, nublada únicamente por los fantasmas de los torreones. La mancha de sus sombras volvían, a ratos, muy profundo el silencio. Para invocarlo se rascaban, a uña intensa, las costillas, levantando el brazo [...]. Comprobé, en mi torreón, el efecto de la rascadera: la sombra no volvió a oscurecer la culebra. Pero Ontiveros, parado a la puerta de su domicilio, le pisaba ya la cola. El animal ofendido, una rosca. Nudo se nos hacía el silencio en la calle (DO, pp. 73-74).

La extrema dislocación del lenguaje y la diseminación del sentido producida por una serie de metáforas de gran complejidad ponen en crisis la inteligibilidad del segmento. La escritura misma de ese silencio del mal apela al enigma, al ocultamiento y confronta la noción ordinaria del lenguaje concebido como una estructura racional. No obstante, la situación referida describe el momento en el que los integrantes de la tropilla, ahora comandados por el narrador-personaje, se colocan a la defensiva, con una de sus piernas dobladas y recargadas

en la pared, a modo de obstaculizar con sus rodillas el paso de Ontiveros. Los lexemas fortificaciones y torreones, forman una primera isotopía semántica al aludir a una edificación para la defensa en un combate, comparada metafóricamente con las rodillas de los personajes. En ese contexto, la equiparación entre el silencio y la culebra funciona como un aviso de la llegada del malo, en el caso en cuestión, se trata de Ontiveros, quien en un tiempo diegético posterior asestará varios puñetazos a las rodillas de los hombres de la tropilla.¹⁷⁴

De hecho, la apariencia predilecta del diablo en estas narraciones es la de la serpiente, instrumento de la tentación y símbolo de la exterioridad del mal, como lo vimos en páginas anteriores. En algunos casos, el animal sirve de metáfora de la sensualidad y seducción femenina, la cual contrasta con la falta de atractivo sexual de otra mujer: “Envía persona a visitarme. Una mujer. Cofrade mía, solterona, lo advierto en cuanto la veo entrar. Carne magra de las colegas; no sé de otra materia más nocturna. Le falta la iluminación de la serpiente. Sus chorros de luz húmeda” (AE, p. 113). En cambio, otros ejemplos proponen la malignidad humana y la tentación de hacer el mal en los términos expresados por la convención de este símbolo: “La acción de Borja, también ellos la habían cometido. Lealtades al socio de antiguos fechorías, obligaban. Otro, Orive, respondía, por los del rincón, al tentador. Traicionero, él sí, Borja en su ataque. Meneses fue a tocar víbora en funda humana” (DO, p. 28).

Metafóricamente, también se habla de la interrelación malintencionada, venenosa, entre los personajes: “—A usted hasta la tos se le acabó —dijo. A mí, la fumadera. Nos hallamos en las últimas. Sobran las habladas. Los vapores del otro y míos, como víboras” (DO, p. 100) y se evoca el sentimiento de horror y temor a partir de la analogía establecida con la

¹⁷⁴ Véase “La diseminación del yo: la diseminación del diablo” en el Capítulo II.

peligrosidad de la serpiente: “De los ojos, como un pájaro escapando de su jaula; o como otro pájaro, este, mientras remaba de espaldas a la luz de afuera, mirando, todavía con espanto, a la serpiente que había estado a punto de morderlo” (AE, p. 87).

Además de la figura de la serpiente, el diablo adopta otras formas no humanas a través de las cuales se subraya de un modo metafórico esa parte de animalidad e inhumanidad del mal. Así, varios personajes perciben a Borja como si fuera una verdadera bestia amenazante: “Arana, Meneses y los otros, semicírculo de oidores iban imaginándose cómo sería, despierta, levantada, la bestia. Compartían la imagen de un animal grande, amarillo, de cabeza redonda como el oso, que tapaba al cuerpo de Ontiveros. Los ojos del animal, el fulgor de la baba, helaban los ánimos” (DO, p. 83).

Borja es comparado también con una mosca, otro de los animales demoniacos, para hacer énfasis en el aspecto fétido, sucio y de pudrición del mal: “Los colores, a rayas, del colchón desnudo, habían desaparecido bajo el amarillo de una mancha gigantesca. El vómito del diablo, y el diablo allí, parado como una mosca, como un monstruo de las moscas, en pleno invierno. Pero el monstruo, vivo todavía” (DO, p. 105).

En *El agua de las esferas*, la metáfora de la bestia también aparece: “Los ojos de las huecas bestias, brillos en falso, como en las pintadas figuras de barro y los juguetes” (AE, p. 67); Brito Doval compara al mesero Ugalde con un caballo de Troya y, después, con un centauro para hablar de sus engaños encubiertos: “La doble naturaleza del visitante inopinado, su centauro, su monstruo, como un campo activo de desgracias, me había espantado la memoria” (AE, p. 67). El demonio adquiere otra forma más, la de la rata. A través de este animal se propone metafóricamente la idea de una persona pusilánime que huye o escapa del peligro: “Los afanes de la mano con el bigote hacían del naufrago la imagen

de una rata descomunal escapada, demonio gris, de la bodega del barco zozobrado” (AE, p. 121).

Regresando al tema del silencio, baste añadir que éste constituye una de las principales preocupaciones temáticas de la obra gardeana, pero no debe entenderse de forma unívoca. En *El sol que estás mirando* y *El tornavoz*, el silencio alude a la ausencia de habla, a la falta de actividad, de vida en Placeres y a la muerte. También, el silencio se manifiesta en el espacio exterior que, a su vez, proyecta el estado interior de los personajes e incluso, como ocurre en *El tornavoz*, el silencio es necesario para el descubrimiento del sí mismo. De este modo, en las dos novelas antes referidas no se aprecia una relación entre el mal y el silencio, como sí ocurre en las otras dos obras. Ahora bien, el silencio, característico del modo de vida y de las relaciones entre los personajes de los distintos textos gardeanos, puede generar un daño o un mal porque casi no hablan entre sí, lo cual se traduce en la ausencia de comunicación, de entendimiento y de una verdadera interacción entre ellos.

III.3.4. Las metáforas de Dios

La iniquidad expuesta en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas* conduce inevitablemente a la cuestión de Dios. ¿Cómo se comprende esta entidad suprema en los textos de Jesús Gardea? En este apartado plantaremos algunas de las posibles aproximaciones a este problema.

Ciertamente, en términos análogos con el cristianismo, el Dios mencionado en ambas novelas puede interpretarse como un ser omnisciente, a quien nada de cuanto ocurre puede escapar de su mirada y su conocimiento. Pero a contracorriente de esta tradición religiosa, es

un Dios que no salva. En el universo gardeano, buenos y malos están eternamente condenados a la desdicha.

En los siguientes enunciados metafóricos se hace referencia a la luz de Dios: “Distanciado del grupo, los reflejos del sol de enfrente clavados en su cuerpo como plumas, Bastidas, auténtica estampa de emisario. Como a un cristal que Dios estuviera mirando, lo revestía de poderes la luz” (AE, p. 35); “los frotamientos, la duración, una hora; desde las doce hasta la una de la tarde, cuando el sol es, en el cielo, gran lupa en el ojo de Dios” (AE, p. 83).

En principio, dichas metáforas abrevan del pensamiento de la mayoría de las culturas que conciben la divinidad en términos de luz. En la Biblia, la luz es Dios. Y, en la simbólica cristiana, Jesús es la luz del mundo. Incluso, como advertimos en el segundo capítulo, en algunos de los relatos del escritor se encuentran metáforas que establecen analogías similares a ciertas expresiones bíblicas. El profeta Zacarías expresa: “Estas siete lámparas son los ojos de Yahveh que recorren toda la tierra”.¹⁷⁵ En *El agua de las esferas*, Brito Doval apunta: “Las lámparas de la luz, ojos sobrenaturales, ninguna miseria, por oculta, se les escapaba” (AE, p. 58).

Las metáforas anteriores establecen la misma semejanza entre los términos lámparas y ojos de Dios y evocan el poderío de la mirada del Creador a través de su luz. En la expresión figurada de la novela, se observa, además, una referencia a la omnisciencia de Dios, uno de

¹⁷⁵ “Zacarías”, 4, 11, en *La Biblia*.

los atributos del ser supremo contenidos en la Biblia.¹⁷⁶ Los ojos divinos todo lo ven por más que se les trate de ocultar el mal humano.

Hasta aquí parecería que la concepción de Dios es afín a la de la tradición cristiana. No obstante, el valor cognoscitivo y el poder heurístico de las metáforas de estas narraciones permiten vislumbrar planteamientos que subvierten y transforman las nociones comunes en torno a la potencia del bien. Por ejemplo, en este espacio ficcional, Dios es la esperanza inmersa en la no esperanza, de acuerdo a la siguiente expresión metafórica: “Esperanza de una luz providencial. Pero en Placeres, la esperanza no es costumbre. De lo fallido; abajo todo. La cruz de las hambres viejas” (DO, pp. 69-70).

En dichos enunciados de *El diablo en el ojo* destacan dos aspectos fundamentales: los habitantes de Placeres desean tener esperanza en Dios, pero contradictoriamente ésta se constituye en algo inalcanzable porque no forma parte de su vida y, además, la propia desolación del espacio socava cualquier expectativa.

No solo la esperanza en Dios queda cuestionada sino también el concepto de salvación, uno de los fundamentos del pensamiento cristiano.¹⁷⁷ En *El agua de las esferas*, Brito Doval le dice a Moy que no hay “nada” (AE, p. 7) que los ampare, es decir, nada ni nadie los puede salvar, incluyendo a Dios. Aunque los personajes hablan aparentemente de su indefensión frente al exorbitante calor de la ciudad innominada en donde habitan, el

¹⁷⁶ Otros de los rasgos de Dios son la omnipotencia, la eternidad, la omnipresencia, la inmensidad, la fidelidad, la justicia, la misericordia y el amor. César Izquierdo, *et al. Diccionario de Teología*, p. 239.

¹⁷⁷ La salvación cristiana es un designio de Dios realizado a través de su hijo único, Jesucristo, el Salvador, quien vino a la tierra a liberar a los hombres del pecado mediante su vida, muerte, resurrección y ascensión al cielo. César Izquierdo, *et al., ibid.*, pp. 921-922.

señalamiento de Brito trasciende la cuestión climática porque en el curso de la novela el lector advierte que los personajes ya no tienen remedio.

En otro parlamento de la obra, se expresa el mismo sentido de ausencia de salvación.

Brito Doval y el mesero Ugalde conversan sobre una vela rota en forma de ele invertida:

–Se puede salvar –dije.
El mesero volvía la vela a su sitio.
–¿Cómo?
Yo le señalaba la cera fundida en la cazoleta de mi vela.
–Cerrando la herida –dije.
El mesero se quedaba mirando el reflejo de la llama en la cera espejeante.
–No –dijo–. Intento vano. Rechaza la cera muerta el cuerpo de la cera viva.
Uno cree, acabado el emplasto, que la operación es un triunfo, y no (AE, p. 26).

El diálogo permite una lectura alegórica en función de la orientación ofrecida por el texto en los términos ya apuntados. Más bien, Ugalde se refiere a la imposibilidad de salvación del hombre, pues parece hablar del fracaso de recomponer una vida que ya no tiene remedio.

El Dios proyectado en estos relatos no salva a los personajes; sin embargo, sí es un Dios que castiga y actúa con pasiones como la ira:

Iluminación me venía de golpe: en esencia, los caracoles de mar, era, habían sido desde los comienzos del mundo, escalerillas de incendio. Ángeles, cumplidas las órdenes, para no quedar atrapados en la médula del siniestro, habían huido, las plumas humeándoles, por las escalerillas. Dios se apresuraba a tenderles la mano. Les ofrecía de comer. En los ojos de los celestes que picoteaban el grano, las llamas del mundo encontraban su retrato. Los granos empezaban a rodar de la mano, botaban en el piso. La mano estaba vaciándose con rapidez. [...] El último grano, de punta, cuña entre dos baldosas. Sacudiéndose las alas como a un trapo, todos bajaban hasta él. Deslumbrador resplandecía como una pepita. Cautelosos los celestes merodeaban, su hambre en último término, en torno al oro. De repentina codicia, lleno el buche. Pero Dios los oía zurear. Dios no se reconocía en el arrullo de metálico timbre. Movía hacia atrás un pie como la ola que se retira y vuelve al mar. No advertían el movimiento los celestes, la ira, el abultarse de las aguas (AE, pp.77-78).

El sentido del segmento es muy complejo no solo por la violencia ejercida al lenguaje tanto en el plano de la sintaxis como de la significación, sino por la presencia de actores insólitos que ponen en crisis el qué de la narración. Brito Doval habla primero de los caracoles de mar que aparecen a lo largo de la obra.¹⁷⁸ Los caracoles marinos son escaleras de incendio porque la semejanza que une a los dos términos tan distanciados semánticamente es la de una escapatoria. Las escaleras son una vía para escapar del siniestro, como lo hacen los “ángeles” mencionados por Brito.

No obstante, los ángeles producen un extrañamiento en el lector. Más que seres celestiales parecen aves rapaces porque se llenan el “buche” con una extrema desmesura. Las figuras volátiles podrían constituir, más bien, una alegoría de la codicia del ser humano. Las “llamas del mundo” encuentran su retrato en los ojos de tales seres. Esta metáfora, al igual que las ya analizadas con relación al fuego, puede interpretarse en el sentido de que las llamas, es decir, el mal y, en particular, el deseo voraz de los hombres, se ve retratado o plasmado en los ojos de los plumíferos.

La siguiente parte de la narración parece confirmar esta posible lectura porque cuando Dios les tiende la mano y les ofrece de comer, las aves se avorazan. Especialmente, se apiñan en torno a un grano que metafóricamente es de oro, lo cual habla de un hambre de riqueza y no de alimento. “De repentina codicia, lleno el buche”, dice la voz. Por ello, Dios no se reconoce “en el arrullo del metálico timbre”. Los sustantivos arrullo y timbre se asocian en torno al campo semántico del sonido y el adjetivo metálico alude sinecdóquicamente al oro. Dios no se identifica, entonces, con el canto ambicioso de los seres que lo emiten.

¹⁷⁸ Véase “Entre extraños mundos, misteriosos seres y rizomas narrativos” en el Capítulo II.

La última parte del segmento es reveladora. Todo parece indicar que Dios castiga a los personajes con un diluvio, a consecuencia de sus malas acciones. Así, Dios comienza a mover el oleaje del mar que desatará la gran tempestad: “Movía hacia atrás un pie como la ola que se retira y vuelve al mar. No advertían el movimiento los celestes, la ira, el abultarse de las aguas”.

En *El tornavoz* y en *El sol que estás mirando* no hay registros de la palabra Dios en el corpus léxico. Sin embargo, en *El tornavoz* existen ya una serie de elementos vinculantes con el mundo celestial.¹⁷⁹ Cándido Paniagua es una especie de Salvador que no salva, de un modo similar al Dios concebido en estas narraciones.

Si en los textos señalados se apunta hacia la ausencia de salvación divina, así como a una impracticable esperanza en el Creador, no es de extrañarse que se hable de la soledad de Dios: “El cielo se quedaba solo. Y Dios. Pero en el mundo nuestro, las cosas sucedían de otro modo” (AE, pp. 37-38). El Dios de estos relatos se comprende también en términos de otras expresiones muy humanas como la tristeza:

De centellas trataba Ontiveros conmigo. Él negaba que fueran mortíferas. Docenas de fulminados por el rayo había visto Ontiveros. Pero no flechados de centella. Luz especial la consideraba Ontiveros. Vertiginosa lumbre para iluminar abismos que, de otra manera, empleando la claridad, las lámparas, nunca se hubieran podido ver. Dios en Placeres. Dios, tren de vagones iluminados en la boca del llano. Pitaba triste (DO, pp. 54-55).

Sin duda, este segmento es uno de los de mayor dificultad semántica en el texto y, a la vez, uno de los más relevantes para observar qué se entiende metafóricamente en estos textos por el concepto Dios. El narrador-personaje refiere que Ontiveros y él hablaban en sus encuentros sobre “centellas”. Esta palabra se utiliza en un sentido metafórico porque tales

¹⁷⁹ Véase “Fragmentación, indeterminación y misterio...” en el Capítulo II.

centellas no constituyen cualquier tipo de luz. “Luz especial la consideraba Ontiveros”. Se trata de una luz extraordinaria, capaz de revelar o de “iluminar” aquellas oscuridades del alma humana que la luz común –la de “las lámparas”– jamás permitiría ver. Dicha orientación textual abre la posibilidad interpretativa de asimilar estas centellas a la noción de Dios. Un Dios mediante el cual se conocen los “abismos” del ser humano.

La “luz especial” es también una “vertiginosa lumbre”. Esto es, una luminosidad rápida y pasajera. La metáfora se prolonga en el texto siguiendo los conceptos de movimiento y de iluminación para rematar con la frase: “Dios en Placeres. Dios, tren de vagones iluminados en la boca del llano. Pitaba triste”. La preposición “en” sitúa a Dios en dicho espacio ficcional. Inmediatamente después se crea una asociación entre dos ideas muy distanciadas entre sí. Dios = tren de vagones iluminados. Los semas comunes a los términos metaforizado y metaforizador se ponen de manifiesto en las ideas ya expresadas de movimiento, así como de sonoridad (Dios como el tren emite un pitido), de horizontalidad (Dios y los vagones transmiten la imagen de extensión infinita, de amplitud espacial) y de divinidad (Dios y los coches del tren están iluminados).

Pero además, este Dios se encuentra metafóricamente “en la boca del llano”, es decir, en el umbral, un espacio “entre” el adentro y afuera de aquel páramo. El llano es un sitio recurrente en la obra de Jesús Gardea, pero trasciende el espacio diegético de mero escenario para constituirse en una proyección de la identidad de los personajes. Observemos los siguientes ejemplos en *El sol que estás mirando*: “Yo me quedé pensando cómo sería un llano tan solo, sin nada de viento, de sol; sin nosotros (SM, p. 50)”. En *El tornavoz*: “Mañana amanecerá el horizonte –piensa Jeremías– lleno de vientos muertos, luctuoso el llano” (TZ, p. 120). En *El diablo en el ojo*: “Detrás de la nube, el sol que la iluminaba desde la curva del

llano, fuente del fuego, aún no se había extinguido” (DO, p. 89) y en *El agua de las esferas*: “Atalayando, usted podía ver a cualquiera que viniera, por las veredas del llano, camino del cementerio” (AE, p. 74).

El llano es el vacío, la soledad, la deshabitación interior, el lugar del sol, el polvo y el viento asfixiantes que condiciona a los habitantes de Placeres. El llano es, pues, una especie de infierno interior y exterior, en donde ambos elementos dicotómicos no deben entenderse a manera de oposición sino de fusión. De tal manera que cuando el narrador-personaje expresa que el tren o Dios está “en la boca del llano”, sitúa al Creador entre el espacio de afuera y de adentro en donde los personajes se consumen día a día. Dios sería lo pasajero, lo fugaz en aquel llano que habita a los personajes existencialmente y es habitado por los personajes. Esto podría explicar el sonido o el silbido de tristeza emitido por el ser supremo.

Las potencias del bien y del mal no radican en espacios separados. Confluyen o coexisten en el mismo lugar: el ser humano. “Cada quien carga, incumbencia particular, con su Dios y con su diablo” (DO, p. 72), sintetiza el narrador-personaje de *El diablo en el ojo*. Sin embargo, en la lucha de estas potencias contrarias, el poder del diablo no es vencido por el poder de Dios, de tal forma que el mal “sigue ahí”.

En la referida novela, una vez ejecutado el asesinato de Borja, lo cual significaría la eliminación del diablo en el ojo del narrador-personaje, el mal no muere:

La mano y la pistola, saliendo del silencio de muerte dejado por el disparo y el eco, empezaban a moverse. Alumbraban su obra. Como si fuera lámpara la pistola, la de las bodas la levantaba; los rayos, alzados, daban en más cosas. Le descubrían al ojo, en un vaso como el de Ontiveros, en una silla al lado de la cama, flores de papel. Perdido les veían el color, años de sol. Lo claro que llegaba como un murmullo de llamas al cuarto, y los rayos, se resistían a iluminar de lleno las descubiertas. Había como un diablo rondándolas, a la defensiva. Volaban sus escupitajos. Tentación de cazarlo sentía la mano (DO, p. 109).

Aunque ciertamente existe la posibilidad interpretativa de que el diablo mencionado en el anterior segmento es Ontiveros, lo cierto es que el diablo sigue rondando en el espacio como si se tratara de un poder externo. Frente a ese Otro caracterizado con atributos repulsivos como el de expeler escupitajos, el narrador-personaje siente la tentación de “cazar” al diablo, acción que se verifica en líneas posteriores del discurso.

Al final de la novela, el narrador-personaje “captura” al diablo. Así, el texto abre la expectativa de que el mal ya no seguirá ocasionando estragos. En tal sentido, la voz narrativa insinúa que el silencio del bien o de Dios ha empezado a extinguir el silencio de la maldad: “El silencio del cielo comenzaba a disolver el otro silencio. Sombras de sol en el agua: el diablo, su noche” (DO, p. 112). No obstante, después del punto y seguido, el complemento de la expresión figurada parece negar la posibilidad de terminar metafóricamente con el mal. En el seno de la misma contradicción expuesta en el oxímoron, el lector advierte la copresencia de la luz y de la oscuridad, generando así la sensación de que el mal “sigue ahí” a manera de una lucha irresoluble entre las fuerzas del bien y del mal.

III.3.5. Las metáforas del cielo, el purgatorio y el infierno

Al compás de la progresiva desintegración narrativa en las cuatro novelas estudiadas, estos simbólicos lugares de bienaventuranza y castigo, según la tradición católica, también van perdiendo sus significados convencionales. El cielo, el purgatorio y el infierno se deconstruyen en la textualidad, de tal forma que las concepciones sobre dichos espacios se subvierten y las categorías lógicas y dimensionales utilizadas comúnmente en su descripción también son objeto de una gradual desestabilización.

Así, el purgatorio no es el lugar donde los pecadores de faltas veniales expían sus culpas después de la muerte sino el recinto de una iglesia y el infierno tampoco es el espacio del castigo eterno en el más allá; el infierno habita a los personajes y ellos también habitan en este averno denominado Placeres.

En *El sol que estas mirando* no existen referencias textuales al infierno ni tampoco al purgatorio. El cielo todavía se comprende en el sentido ordinario del espacio celeste y se estructura conforme a los modelos descriptivos tradicionales basados en la lógica: “Mi padre llevaba el saco que había estado limpiándole Felicitas. La camisa blanca, la corbata negra. No hablaba. Nos veía como si él anduviera volando por el cielo muy arriba, muy arriba” (SM, p. 32); “yo volteé a mirar el cielo azul por la tarde, la corneta gris, las caras de los demás niños, la del hombre...” (SM, p. 40); “el sol de la tarde no se veía ya en el cielo. Estaba detrás de la bodega” (SM, p. 32).

En cambio, en *El tornavoz*, el mismo concepto sufre una importante transformación. El cielo no solo es el firmamento azul y diáfano sino también el infierno. En el primer nivel de la narración, la voz, focalizada en la conciencia de Marta Licon, narra el deseo de la mujer de tomar por sorpresa a unas misteriosas chicharras: “Le gustaría mucho sorprenderlas. Ver la cara que ponen cuando están buscando, con su arte, el corazón del cielo. Pero también sabe, que en cuanto ella se acerque, enmudecerán de inmediato. Y que si eran como una bellísima muchedumbre relumbrante, dispuesta a perderse en el infierno, en la cúpula de Placeres, adoptarán, para despistarla, sus viejas formas cenizas (TZ, p. 76).

El cielo, descrito como “la cúpula de Placeres”, es el infierno. En dicha metáfora, al igual que en otras expresiones figuradas del relato, el ardiente sol en el cielo asocia a este último a un verdadero infierno en llamas: “Por el cielo alto de Placeres corrían largas, bifurcadas lenguas de lumbre. Arcos, nervaduras de lava” (TZ, p. 104).

En otros casos, el cielo es un lugar paradisiaco y ansiado desde la tierra, un sitio mensurable y finito: Jeremías Paniagua le revela a su amigo Colombio Varandas: “–Y si yo fuera el sol me gustaría caminar por el cielo, hasta donde se acaba” (TZ, p. 113). Pero el valor referencial más significativo del cielo apunta al más allá.

La metáfora clave de la novela involucra el término cielo para manifestar este aspecto fundamental:

- ¿Y eso qué es, Jeremías?
- Es como una campana, como un palomar.
- Jeremías...
- Techito abombado entre el cielo y la tierra (TZ, p. 126).

El diálogo aparece al inicio del texto a manera de epígrafe y sin que el lector comprenda que se alude al tornavoz solicitado por el personaje principal, Cándido Paniagua. Hasta el final del relato, en donde aparece el diálogo completo, la persona que lee relaciona la metáfora con la palabra tornavoz.

En su acepción literal, el tornavoz es el “sombbrero del púlpito, concha del apuntador en los teatros, o cualquier otro aparato semejante dispuesto para que el sonido repercuta y se oiga mejor”.¹⁸⁰ Las marcas textuales permiten asociar el tornavoz de la novela con un tornavoz eclesial porque la iglesia de las Capuchinas dispone de un “púlpito” (TZ, p. 99). Además, el propio Gardea habló del tornavoz en el mismo sentido: es “el techito que tienen encima los púlpitos en las iglesias católicas; sirve para que resuene la voz del sacerdote”.¹⁸¹

Indudablemente, este tornavoz metafórico contiene algo del sentido directo de la palabra porque la intención de Cándido “muerto” es hacer resonar su voz en el mundo de los

¹⁸⁰ Diccionario de la Real Academia Española.

¹⁸¹ Rose S. Minc. “Diálogo con Jesús Gardea”. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: The many Voices of the Caribbean area*, p. 62.

vivos. El tornavoz permitiría a los vivos escuchar las palabras de Cándido como si éstas retornaran o estuvieran de regreso.

El primer enunciado de la metáfora se compone de dos símiles: “Es como una campana, como un palomar”. El lector percibe la semejanza por la forma de copa invertida que tienen en común los términos asociados: sombrero del púlpito-campana-palomar, pero hay otras analogías que no se relacionan con la forma, pues actúan en el nivel de lo simbólico.

El tornavoz y la campana se vinculan por el sonido. Por la disposición de su badajo, la campana simboliza o “evoca la posición de todo lo que está suspendido entre tierra y cielo, y que, por ese mismo hecho, establece una comunicación entre ambos”.¹⁸² La importancia de esta idea de comunicación también encuentra eco en el segundo símil utilizado. El tornavoz “es como un palomar” si consideramos que desde épocas muy antiguas las palomas han sido utilizadas como un medio de comunicación al llevar un mensaje de un lugar a otro; en el caso en cuestión, se podría pensar en la conexión de un mundo con otro.

Ciertamente, esta metáfora central de la novela ha motivado diferentes interpretaciones, algunas de las cuales apuntan a un lugar o un singular espacio.¹⁸³ Sin embargo, los elementos antes expuestos nos permiten otra posible lectura: el tornavoz sería un medio o un puente para establecer la comunicación entre el mundo de los muertos (cielo) y el mundo de los vivos (tierra). La necesidad de este puente –que, por otra parte, también tiene forma de copa invertida si imaginamos los puentes de arco– se encuentra ya esbozada

¹⁸² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 242.

¹⁸³ De acuerdo con Alejandrina Drew, el tornavoz sería un lugar en el más allá 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 de Jesús Gardea*. Tesis de maestría en Artes, p. 9. Para María Elvira Villamil, el tornavoz “parece representar un espacio particular, relacionado con las fantasías del tío, y en el cual tiene cabida la vida (con ella, la alegría y la ternura [...]). El objeto inexistente que Cándido le pide hacer al sobrino estaría ‘entre el cielo y la tierra’, es decir, como suspendido”. María Elvira Villamil. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz*”. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año II, núm. 4, octubre 1996 - enero 1997, p. 68.

en la textualidad. Omar Vitelo quería establecer un “puente” entre ambos mundos y, al fracasar en las sesiones de espiritistas convocadas para tal fin, Cándido Paniagua pide finalmente un tornavoz.

Solo si se logra un puente, una conexión entre vivos y muertos, los personajes 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, sus familiares están condenados a no poder reconstruir la historia de su vida.

Al llevar esta interpretación más lejos, podría sugerirse que el tornavoz es la vía para la construcción de un quién o de una identidad, en razón de que si se edifica ese tornavoz metafóricamente hablando, los personajes que han olvidado podrán saber quiénes son. Paradójicamente, esa alternativa es impugnada en la novela porque el tornavoz se convierte en algo inalcanzable o en una búsqueda cíclica que se repite *ad infinitum*.¹⁸⁴ Bajo dicha perspectiva, el tornavoz sería un ideal o la imposibilidad de la posibilidad, es decir, de esa vida viva que es negada a los personajes gardeanos.

En *El agua de las esferas*, el cielo se estructura con elementos muy abstractos. Las descripciones lógicas se pierden y los valores se invierten. Por ejemplo, la ubicación del cielo no es arriba sino abajo: “Pasaba por un lado de las sombras. Grande la queja del polvo; sin los rayos del sol iluminándole el cuerpo, no era nada; nada lo asemejaba, flotando en el cielo de abajo, a las estrellas. Piel segunda de las cosas, cuando más él, no habiendo sol de por medio” (AE, p. 40).

¹⁸⁴ Véase “El tiempo de los anillos, los trompos y los remolinos...” en el Capítulo IV.

Además, el cielo es comparado con algunos personajes. “También somos como el cielo” (AE, p. 46), dice Bastidas. Incluso, la piel del personaje adquiere un color azul claro, con el cual cobra una apariencia celestial: “La luz que caía del toldo, lo había metido a un mono azul. El pelo, los zapatos, hacían juego con el color del mono. La cara, las manos, no exactamente. En esas partes, el azul era tenue, mano de barniz translúcido. Bastidas estaba en el rayo como en una grieta, comunicación de este mundo con el otro” (AE, p. 47).

Como lo hemos observado a lo largo de este inciso, el cielo no posee una significación unívoca; por el contrario, el sentido del término cambia según la situación. En *El diablo en el ojo*, las metáforas del cielo producen una referencia hacia los seres angélicos:

–Aquí no hay ángeles –dijo.

Agitaba mi mano.

–No hacen falta fuerzas del cielo, Ontiveros. Ontiveros dejaba de mirar la puerta y buscaba, en la penumbra, la lucecilla de mi ojo.

–Tenemos con las de la tierra –dije (DO, p. 101).

En el citado diálogo, el narrador-personaje plantea claramente que los ángeles y Dios son innecesarios en Placeres –“no hacen falta fuerzas del cielo”– pues el hombre se basta a sí mismo. En otro fragmento, la voz señala: “Si Ontiveros quería ofenderme tendría que pensarlo mucho. Había voluntades del cielo cobijándome. Placeres es tierra de perrillos desvalidos; pero a mí me protegía la sombra de un toldo” (DO, pp. 75-76). Aunque los enunciados dan lugar a la confusión porque un lector podría interpretar que las voluntades del cielo, es decir, de Dios protegen al narrador-personaje, la misma voz niega lo anterior porque el toldo es el que lo resguarda del calor del sol.

De las cuatro novelas estudiadas, dos de ellas tratan el tema del purgatorio. En ambos casos, como se dijo antes, se subvierte la concepción cristiana de un lugar donde los pecadores de faltas menores deben expiar sus culpas antes de ser admitidos en el cielo. El

concepto de purgatorio nace en el siglo XII en un momento de fractura del pensamiento cristiano,¹⁸⁵ pero fue hasta el siglo XIII cuando la iglesia oficializa la existencia de este lugar después de la muerte.¹⁸⁶

En *El tornavoz*, Cándido Paniagua llega, al morir, a la iglesia de las Capuchinas, su purgatorio en el ingreso al mundo de los muertos:

Por un momento hasta creo que voy a encontrar cerrada la iglesia. Al llegar al rellano lo sabré. El polvo se me pega a los pies como una segunda piel, y gime y rechina cuando lo piso. Quisiera estar ya arriba, haber salido ya del purgatorio por el que camino. Polvo de muertos será, porque el de las cosas es blando, dócil; la brisa más leve lo puede rizar. Todavía no llego al último escalón cuando veo que la puerta sí está abierta. Pero aquello, allá adentro, está peor que la placita de silencioso; peor que una piedra de oscuro. Miro de nuevo las vacías hornacinas de ustedes. Con desconsuelo. No creo que ustedes hayan muerto, como quizá el sacristán. No; ustedes son inmortales. Pero me hubiera gustado mucho que estuvieran en sus casitas para que me informaran y me dijeran el motivo de tanta y tan profunda soledad a mi regreso (TZ, p. 65).

En esta narración de Cándido dirigida a los santos que lo acompañan en el momento de su muerte –quienes “viven” en las hornacinas de afuera de la iglesia– el personaje manifiesta su deseo de salir del purgatorio para llegar “arriba”, es decir, al cielo concebido aquí como un lugar de bienaventuranza. Lo anterior parece seguir el discurso religioso tradicional; sin embargo, el problema es mucho más complejo.

En su arribo al purgatorio, el personaje percibe a ese espacio como otro diferente al que él conoció en vida. Ahora, en la dimensión de la muerte, el mismo sitio luce abandonado. Pero sobre todo, Cándido se siente desconsolado al no encontrar a sus amigos, los seres

¹⁸⁵ Bernard Sichère, *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁸⁶ Conforme a Gisela von Wobeser, la iglesia emitió el primer pronunciamiento oficial sobre la existencia del purgatorio el 6 de marzo de 1245 en el Concilio de Lyon: “las almas de aquellos que mueren, recibida la penitencia, pero sin cumplirla; o sin pecado mortal, pero sí veniales y menudos, son purificados después de la muerte[...]; puesto que dicen que el lugar de esta purgación no les ha sido indicado por sus doctores con nombre cierto y propio, nosotros que, de acuerdo con las tradiciones y autoridades de los santos padres lo llamamos purgatorio, queremos que en adelante se llame con este nombre también entre ellos [los griegos]”. Gisela von Wobeser. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*, p. 178.

celestiales; no obstante, la soledad del recinto parece formar parte de una estrategia de estos últimos para sorprender al mayor de los Paniagua con una fiesta de bienvenida.

Otro muerto, don Benjamín, el sacristán de la iglesia, funge como una especie de Caronte para conducir a Cándido al interior del purgatorio-iglesia: “Éste me toma de una mano para guiarme, pero no caminamos mucho cuando me dice, en voz bajísima, que me siente, que a mi derecha está la tabla de una banca” (TZ, p. 66).

Una vez que el sacristán ha cumplido con su misión, Cándido experimenta la felicidad que nunca tuvo durante su vida terrena. Repentinamente, la luz del sol entra por las ventanas y provoca la ascensión del personaje en el aire: “La súbita levitación me convierte en el más feliz de los hombres y no quiero que termine” (TZ, p 67). Los ángeles salen del retablo para iniciar el festejo con canciones, música y una exhibición de sus facultades aéreas, espectáculo que divierte al mayor de los Paniagua.¹⁸⁷

Sin embargo, la idea más relevante no es la de entrar al cielo sino la de penar en un tiempo de la eternidad en la tierra. El purgatorio no sirve entonces para purgar los pecados antes de ingresar al cielo sino para darse a la celebración y al disfrute antes de iniciar el viaje de desdichas más largo. Así, se invierte el sentido del discurso cristiano. Al terminar su estadía en el purgatorio –con una duración equivalente al tiempo que Cándido tarda en contar su relato– el mayor de los Paniagua no llega al cielo. Cuando termina su narración y abre los ojos se encuentra en el mismo cuarto donde murió acompañado por los santos, pero éstos ya se han ido:

–¡No se vayan! –les grita– miren, miren la luz del sol, no dilata en anochecer; por los desiertos no se anda de noche; miren: mírenme qué triste quedo. –El último de la fila voltea entonces y, poniéndose las manos en la boca a manera de bocina,

¹⁸⁷ Véase en el Capítulo II “Fragmentación, indeterminación y misterio...”.

le responde: –Amigo, no podemos quedarnos ni un minuto más. Pero con las lilas, nosotros te esperamos allá (TZ, pp. 69-70).

Aunque un lector podría interpretar que ese “allá” donde los santos esperan a este personaje pudiera tratarse del cielo al significar la morada natural de los seres angélicos, Cándido sigue errante en la tierra. En cualquier sentido, el personaje no disfruta de la salvación eterna y de la gloria del cielo. Así, el purgatorio no es el lugar del castigo purificador sino un espacio de celebración y festejo al margen de cualquier convencionalismo.

En *El agua de las esferas*, la noción de purgatorio es completamente diferente a la de *El tornavoz* porque no se trata de un espacio configurado a partir de ciertas certezas. En este relato se habla del purgatorio a través de los ensueños más dislocados, de una especie de onirismo en donde las ideas no se organizan racionalmente; así, prevalece la desconexión conceptual, la fractura de la inteligibilidad y la indeterminación del significado, rasgos de las ficciones posmodernas, como lo vimos en el primer capítulo.

El concepto de purgatorio aparece en el cuarto capítulo de la novela, quizás el más complejo de los seis apartados que la integran. El enunciador en tercera persona focaliza su narración en el personaje que hemos denominado aquí el hombre de la campana. En su relato –en donde lo mismo puede desplazarse de la habitación de este personaje a un bosque contenido en una pecera, que a un mundo representado en unos artísticos casetones– el narrador habla de los fantasmas engendrados por la soledad humana, en torno a los cuales se construye el purgatorio.

A partir de dichos fantasmas se proyectan imaginariamente a dos brujos. Uno es “de feria, diablillo, un tizne, pero agobiado y sufriente como cualquiera de los que formaban su público” (AE, p. 94). El otro “vivía en los aleñados de la feria; de mirar helado, canijo de

cuerpo, escamoso, el operador encargado, burlón, imbécil, cruel, de exhibir la inacabable película de los sueños” (AE, p. 94). Este último opera un ilusorio cinematógrafo, “sentado en un banco cuyas zancudas se hundían hondo en un fangal” (AE, p. 94).

Unas varas lanzadas por el brujo de feria atraviesan el cuerpo del operador del cinematógrafo. El triunfador de la batalla también ensarta sus varas en los espectadores de la película. Al cabo de la matanza, el narrador indica que solo habían quedado en pie “los bancos, el cinematógrafo apagado, y, a manera de bambalina, la negra selva de símbolos. Pero si afinaba su atención, no era todo. En el suelo, entre los bancos, emergiendo del fango, las astas de las varas parecían tules [...]” (AE, p. 97). Después de su extenso relato sobre la batalla entre los dos brujos, el narrador hace mención del purgatorio:

La raíz de los humillos estaba iluminada como el hogar de una caldera. Verdaderas llamas empezaban a brotar de las raíces; la crepitación de las briosas contra punto, para el brujo diablillo, de la música que los artistas estaban componiendo. Prosperaba el fuego como si estuvieran alimentando el fangal diligentes pirómanos. La mancha de lumbre avanzaba hacia el cazador. Pasto de las llamas nunca esta materia, se repetía él. Húmedo pudridero. Agua en el Purgatorio. Piso de tablas, parva, ni, tampoco, vertido aceite, lo que se quemaba; más para atrás, en el suelo firme, el brujo. Las varas, el banco, y el aparato del abatido, se habían convertido en zumbantes remolinos de ceniza, subían derecho, sin ondularse, como buscando un blanco en las profundidades (AE, pp. 97-98).

En contraste con el purgatorio de Cándido Paniagua, este lugar presenta un aspecto infernal caracterizado por las llamas y el fuego. De hecho, este último es un símbolo compartido por el purgatorio y el infierno en la tradición cristiana, puesto que el fuego cumplía la función de atormentar a los condenados y de purificar a las ánimas en pena.¹⁸⁸

El propio texto plantea que los símbolos constituyen una orientación en la lectura de estas expresiones metafóricas. Además del fuego, la voz habla del fango de manera reiterada.

¹⁸⁸ Gisela von Wobeser, *op. cit.*, pp. 182-183.

De hecho, el fango formado generalmente donde hay agua estancada, es el “húmedo pudridero”, el purgatorio, por lo cual podría sugerirse que ahí se pudren, pero no se purifican las almas como ocurre en el purgatorio cristiano.

Por otra parte, no debemos perder de vista que dicho purgatorio no es un lugar del más allá sino una proyección onírica en la que aparece involucrado el hombre de la campana. El fuego, el fango y el agua no tienen una existencia “real” en la ficción. Más bien, forman parte de un lenguaje simbólico y metafórico que pareciera hablarle al lector sobre la degradación humana, pues no es casual la saña utilizada por el brujo de feria para aniquilar a sus enemigos.

Las metáforas del infierno en las novelas examinadas despliegan una diversidad de referencias, aunque quizás la más importante de ellas consiste en que el infierno está aquí, en la tierra, no solo a manera de una exterioridad sino también de una interioridad. El infierno es el espacio yermo y asfixiante que en una gran parte de las narraciones gardeanas recibe el nombre de Placeres, sin embargo, ese afuera, no se puede dissociar del adentro de los personajes, cuya identidad se caracteriza por el vacío, la soledad y una vida marchita.

Aunque en *El sol que estás mirando* no hay una alusión explícita al infierno de Placeres, en *El tornavoz*, los personajes ya experimentan el espacio exterior como un lugar infernal a causa del sol y de tanta soledad:

Por la ventanilla del autobús [Marta] no ve otra cosa que soledades castigadas hasta la muerte por el sol. El camión rueda aturdido por una carretera que es un solo, incesando espejismo. Pese a que Marta conoce todo eso, lo encuentra a su retorno como si jamás lo hubiera visto; le parece una tierra tan raída; un sueño feroz. El cielo, en sus bordes es blanco, vaporoso. No sopla nada de aire. Y lo único que Marta respira es soledad y más soledad. Y la soledad le perfora los huesos (TZ, p. 75).

En *El agua de las esferas*, la ciudad donde se desarrolla el relato y, específicamente, el ardiente clima en el deshuesadero de automóviles se identifica plenamente con el infierno: “¿Cuándo no es infierno allá –preguntó– en los autos? El sol ardía desaforadamente en la luz de afuera” (AE, p. 13); “infierno el autobús por sus cuatro costados. Aire hecho fuego, lava transparente, los envuelve a todos en el interior de las láminas” (AE, p. 72).

En otro sentido, que ya no es el del candente clima, en *El diablo en el ojo* se habla del infierno en términos de una fetidez vinculada a los lugares donde ejercía su dominio el jefe Borja:

De un día para otro no se le vio más en la banqueta de los billares, asoleándose las mañanas de invierno, toda saliva la boca. Llamas líquidas. Luego fue no topárselo nadie en las esquinas, las estratégicas. El diablo. Pero en sus dominios persistía, en la luz disuelta en el aire, la amarillenta nublazón de los infiernos. La luz de los lugares donde él se nos hizo el aparecido durante tantos años, nos recordaba una sábana con manchas de empalmados lamparones de orines. Los que entraban a los billares no atravesaban el infernado, evitándolo como si fuera un biombo (DO, p. 92).

Pero los personajes no solo habitan en el infierno, el infierno también los habita. En un diálogo con Omar Vitelo (*El tornavoz*), Marta Licon opina que Isidro Paniagua era un “hombre anclado, de esos que no necesitan mucho del mundo para vivir porque ya traen con ellos uno de cielos más altos, de infiernos más anchos” (TZ, pp. 91-92). Los infiernos de Isidro son metáfora de la vida muerta y del extravío de sí mismo que lo aquejan.

En otras situaciones, el infierno funciona como metáfora del pasado. Cándido le cuenta a su sobrino Isidro lo observado en un espejo al dudar de su propia identidad. El espejo va cobrando un aspecto infernal mediante el atributo del fuego:

–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 (TZ, p. 37).

En líneas posteriores a este segmento, se sabe que Cándido no mira en el espejo su rostro sino escenas de su vida pasada, en particular, cuando llevó a su hermanito Felipe a contemplar las palomas en el atrio de las Capuchinas y al niño no le interesó ni entendió esa forma profunda y sensible de mirar el mundo. Aquí, el concepto infierno alude al pasado de incompreensión familiar sufrido por el mayor de los Paniagua.¹⁸⁹

En cambio, en *El diablo en el ojo* el infierno interior remite a uno de los problemas más enigmáticos de la condición humana que, como lo hemos desarrollado a lo largo del presente capítulo, consiste en la experiencia del mal: “–El diablo, usted. Sombra en ese blanco reverbero de infierno– dijo (DO, p. 103)”. El oxímoron revela que la oscuridad, el mal, habita ahí, en el blanquecino ojo extirpado del yo sin nombre.

Si en este mundo ficcional nadie se puede salvar ni redimir y los personajes exhiben una proclividad al mal, ¿qué ocurre con su identidad? De ello nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

¹⁸⁹ Véase “Fragmentación, indeterminación y misterio...” en el Capítulo II.

Capítulo IV

La identidad herida

IV. Perder la trama de la vida

Además de los males morales observados, en la identidad de los personajes gardeanos se trasluce una herida ontológica que si bien podría conceptualizarse como un mal ontológico en el sentido propuesto por Jacques Maritain, es decir, de un “mal (que) existe realmente como una herida o una mutilación del ser”,¹ preferimos utilizar el concepto de herida por estar más cerca del pensamiento de Jesús Gardea, como se evidencia en las propias palabras del escritor: “Ortega y Gasset decía: ‘uno entra a la vida herido’ [...]. Yo tengo una herida metafísica, te das cuenta que las cosas están fallando, de que las cosas tienen lados muy flacos y que no debería de ser así. Debería haber un cierto grado de orden y perfección y te das cuenta que no solamente no lo hay, sino que cada vez, las cosas se ponen peor”.²

Los personajes de estos relatos están desgarrados, lesionados, escindidos porque han perdido aquellos elementos vitales para configurar el entramado de la historia de su vida y se hallan alienados de su ser esencial o de su “inocencia originaria”, en el sentido empleado por Paul Tillich y Paul Ricoeur, como lo veremos más adelante. Lo anterior se traduce en que los personajes pueden comprenderse por un lector como seres olvidados, sin historia, extraviados de sí mismos, desdichados, solos, carentes de un proyecto y de un sentido de existencia.

¹ Jacques Maritain. “Santo Tomás de Aquino y el problema del mal”, p. 2. Disponible en <http://www.jacquesmaritain.com/pdf/04_MET/10_M_MalSTA.pdf>. Consultado el 8 de junio de 2017. Para el filósofo católico, la naturaleza del mal ontológico es la privación o ausencia de un bien que debiera darse ahí en virtud de su naturaleza. En esta concepción, aparece la idea de un débito ontológico, que es anterior al débito moral. Ser miserable, sufrir dolor o estar enfermo son expresiones del mal ontológico. Jaques Maritain. *Las nociones preliminares de la filosofía moral*, pp. 59-60.

² 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, p. 55.

Con excepción de *El sol que estás mirando*, en el resto de las novelas analizadas, los personajes no tienen un pasado ni un futuro que les permita relacionar sus antecedentes y sus expectativas para comprender su presente. Tampoco tienen recuerdos, no hay memoria de ellos ni del lugar donde habitan; además, se encuentran privados de sus lugares de origen; sus vínculos familiares están rotos o simplemente son inexistentes y, como ya lo hemos señalado a lo largo de esta investigación, algunos de ellos no se relacionan ni se comprometen con los otros.

Arrasados por sus pecados, por la incompreensión, hundidos en un vacío existencial, en la indiferencia y en la pasividad expresada en la reducción de su capacidad de obrar, los personajes de este mundo narrativo experimentan un tiempo que no transcurre. No es un tiempo histórico porque en ellos no hay sucesión posible sino repetición. Así, su experiencia implica una temporalidad reiterativa que se podría enunciar mediante la expresión “una y otra vez”. Circularidad temporal que no es fortuita porque sirve para suscitar un tiempo del mal o de la desintegración del yo, en un sentido existencial.

En las páginas siguientes examinaremos también cómo los personajes son afectados por ciertas heridas en el plano del ser. La hipótesis directriz consiste en que tales fisuras se expresan en la imposibilidad de narrar la historia de una vida, lo cual pone en peligro la configuración de una identidad narrativa, así como en la soledad, en la pérdida de la inocencia y de la relación dialéctica yo-mundo.

La teoría de la identidad narrativa de Ricoeur constituye nuestro soporte teórico principal al ofrecer invaluable aportes sobre cómo se configura la identidad de los personajes en una narración y qué ocurre cuando el tejido narrativo se fractura –como es el caso de la novela gardeana– y sufre una serie de fisuras o heridas ontológicas, en la terminología del francés. Las tesis del filósofo y teólogo Paul Tillich, convergen con la visión de Ricoeur y

también la enriquecen. Por dicha razón –además de que el pensamiento tillichiano fue muy apreciado por Gardea– recuperamos algunas reflexiones del autor alemán, particularmente, en lo relativo a la desintegración de la correlación yo-mundo y a la herida ontológica ocasionada por la separación de nuestra inocencia originaria, pues en los relatos de Gardea se observa una añoranza de esta condición primigenia. Se trata así de explorar cómo los personajes y su mundo se desintegran en un sentido existencial y cómo un lector interpreta tal disolución.

IV.1. La identidad narrativa y el desgarró de lo inenarrable en Paul Ricoeur

Aunque la obra de Paul Ricoeur se distingue por su pluralidad temática y el diálogo exhaustivo con las más diversas disciplinas, es posible indicar que la pregunta por el sujeto, o por el sí mismo, en las palabras del propio pensador, recorre toda su producción filosófica.

Para el autor francés, el ser humano no se conoce a sí mismo de manera directa sino “sólo a través de los signos depositados en su memoria y su imaginario por las grandes culturas”.³ Así, la mediación ejercida por los signos, los símbolos –la metáfora viva y el rodeo por los mitos forma parte de este planteamiento– y los textos, los cuales exigen la interpretación de un lector, conduce a la comprensión del sí, de acuerdo con el filósofo. La convicción de Ricoeur parte entonces de una subjetividad opaca y opuesta a la pretensión de transparencia, inmediatez y fundamento último del sujeto, originada a partir de Descartes. De este modo, la filosofía del francés se sitúa en una posición no solo alejada de la exaltación del *cogito* cartesiano sino también de la humillación del *cogito*, reducido a una ficción en el pensamiento nietzscheano, como ya lo señalamos en el primer capítulo.

³ Paul Ricoeur. *Autobiografía intelectual*, p. 32.

En el ánimo de superar esta disputa del *cogito*, Ricoeur propone una hermenéutica del sí –desplegada en *Sí mismo como otro* (1990), obra considerada como la recopilación de todo su trayecto filosófico– la cual, al introducir la pregunta por el quién en las dimensiones del lenguaje, la acción, la narración y la ética, obtendrá como resolución poética la noción de identidad narrativa, identidad que también está expuesta al desgarró, a la herida. Llegado a este punto, no podemos soslayar aquí la formulación ricoeuriana de un *cogito blessé* (pensamiento herido), expresión que nace en uno de sus proyectos iniciales, *Lo voluntario y lo involuntario* (1950) para hacer referencia a la imposibilidad del yo pensante de alcanzar la unidad por medio de la razón.

La herida ontológica o lo que Ricoeur denomina ontología de la desproporción a partir de *El Hombre Falible*, primer volumen de *Finitud y culpabilidad* (1960), alude a un desacuerdo, a una falta de coincidencia del sí consigo mismo. Este desacuerdo entre los polos de la finitud y de la infinitud humana, hace del hombre un ser intermediario porque es mixto y opera mediaciones de sí a sí mismo, es decir, entre los polos fundamentales de su desproporción originaria. En dicha estructura de mediación es “donde se busca la debilidad específica del hombre y su esencial falibilidad”.⁴

Así, el hombre es un ser constitutivamente frágil, falible, que alberga una falla, una herida por esta discordancia profunda dentro de sí; un ser que padece y vive en un constante conflicto interior entre la razón y la sensibilidad, “entre el *bíos* y el *lógos*, cuyo desacuerdo originario padece nuestro corazón”,⁵ entre la afirmación originaria y la diferencia existencial. El hombre, sostiene Ricoeur, “es la Alegría del Sí afirmativo en la tristeza de lo finito”.⁶

⁴ Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

En la referida obra, el filósofo distingue dicha desproporción –donde se alberga la falibilidad del hombre, esto es, la posibilidad del mal– en los planos del conocimiento, de la acción y del sentimiento, pues el hombre del que hablará Ricoeur a lo largo de sus estudios, siempre será un hombre actuante y sufriente. En sus indagaciones posteriores, tal desproporción o herida será llevada a otra de las dimensiones esenciales de su proyecto: la narración, mediación privilegiada para la configuración de la identidad.

Cuando nos preguntamos quiénes somos, la respuesta exige una narración, ya se trate de un individuo o de una comunidad. En consecuencia, decir el quién implica contar la historia de una vida. “La historia narrada dice el *quién* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*”.⁷ La historia de una vida solo puede desarrollarse en el tiempo, pero a su vez, el tiempo es prisionero de aporías que la especulación filosófica abre entre un tiempo físico o cosmológico y un tiempo fenomenológico, por lo que la narración constituye una réplica adecuada a estas dos perspectivas temporales. Ricoeur plantea, así, la tesis de un tiempo humano que solo puede articularse de un modo narrativo. En esta correlación entre tiempo y narración, explorada con toda amplitud en su obra tripartita del mismo nombre, se sustenta el concepto ricoeuriano de identidad narrativa.

Ahora bien, como lo señala el filósofo, la identidad narrativa “no es una identidad estable y sin fisura”,⁸ puesto que la vida humana no es una sucesión sin interrupciones; la vida también es discontinuidad y está sujeta a variaciones, a los cambios de la experiencia temporal. Así, en la narración confluyen no solo concordancias sino también discordancias –lugar del desgarro, de la no coincidencia– que ponen en peligro la identidad. Lo anterior se

⁷ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, p. 997.

⁸ *Ibid.*, p. 1000.

muestra en el entrecruzamiento realizado por Ricoeur entre el *mythos* aristotélico y el concepto de *distentio animi* de Agustín, donde se muestra ese desgarro o herida ontológica.

Ricoeur recupera la noción de *mythos* de la *Poética*, es decir, la construcción de la trama, porque tiene la ventaja de establecer la superioridad de la concordancia, del orden, sobre la discordancia, al excluir cualquier consideración temporal, aun cuando entrañe conceptos tales como el de totalidad (aquello que tiene un comienzo, un medio y un fin) y extensión de la obra (la cual posibilita el cambio de la felicidad a la desgracia o viceversa). La definición de *mythos*, como disposición de los hechos, destaca, en primer lugar, la concordancia. Y esta última se caracteriza por tres rasgos: plenitud (la unidad de la composición), totalidad y extensión apropiada.⁹ Sin embargo, el *mythos* trágico no solo es un modelo de concordancia sino también de concordancia discordante. La discordancia se introduce mediante los incidentes de compasión y de temor que dan lugar a la catarsis y constituyen la amenaza principal para la coherencia de la trama; lo sorprendente o los golpes del azar y la discordancia más importante constituida por el cambio de la dicha al infortunio. En la trama compleja, tales cambios son la peripecia, la agnición (el reconocimiento) y el lance patético (el padecimiento).¹⁰

A la inversa de la trama aristotélica, las aporías agustinianas del tiempo en las *Confesiones*, sin deber nada a la actividad narrativa, establecen la preeminencia de la discordancia sobre el deseo de concordancia. Esto ocurre a través de la noción de *distentio animi* (distensión del espíritu) que, al momento de alejarse de la tesis cosmológica, descubre

⁹ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, pp. 91-97.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 97-102.

una temporalidad solo experimentada en el espíritu humano debido a nuestra capacidad de esperar (futuro), recordar (pasado) y prestar atención (presente).

Para Agustín, no hay un tiempo futuro, un tiempo pasado y un tiempo presente sino un triple presente: “el presente del pasado es la memoria, el presente del presente es la visión y el presente del futuro es la expectación”.¹¹ La *intentio* (intención) presente traslada el futuro al pasado, reduciendo el futuro y aumentando el pasado hasta que, consumido el futuro, todo se convierte en pasado. En este tránsito activo o “actividad del espíritu atendido en direcciones opuestas”,¹² es decir, proyectado hacia atrás por la memoria y hacia adelante por la expectación, mediante la atención presente, Ricoeur advierte un desgarramiento o herida del ser. Por lo tanto, el filósofo concibe la *distentio* como “el desfase, la no-coincidencia de las tres modalidades de la acción”¹³ o el contraste mismo entre las tres tensiones.

Así, la construcción de la trama refleja la concordancia discordante al responder a una operación de configuración dinámica y mediadora a través de la cual “*integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”¹⁴ Dicha síntesis de lo heterogéneo, como la llama Ricoeur, permite que la sucesión de acontecimientos adquiera una totalidad significativa y la historia se deje seguir. Además, por su carácter mediador, la trama, en tanto imitación creadora de la acción humana (*mimesis*) permite reinterpretar este mundo de acción que es de suyo un mundo temporal. De este modo, la refiguración del tiempo por la narración, realizada por un lector, es una vía para

¹¹ Agustín. *Confesiones*, p. 399.

¹² Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I...*, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴ *Ibid.*, p. 132.

la identificación subjetiva del hombre. “Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas”.¹⁵

En la misma dialéctica de concordancia discordante, el filósofo inscribe las dos modalidades de identidad, acordes a un criterio de permanencia en el tiempo: la identidad *idem* (el mismo), en el sentido de lo inmutable y, por tanto, vinculada con una identidad sustancial, y la identidad *ipse* (sí mismo), la cual incluye el cambio en la cohesión de una vida, tal y como lo hace la trama narrativa al conferir unidad a lo diverso y discordante de la acción humana. La alteridad es inherente a la *ipseidad* en un grado tan íntimo, como dice Ricoeur, que no se puede pensar una sin la otra.¹⁶

Pero, ¿qué ocurre cuando el tejido narrativo se rompe y se infringe un daño a la función de la narración en la constitución de la identidad? A este daño corresponde la herida de lo inenarrable. Para Ricoeur, tal desgarró expresa la impotencia para narrar y narrarse como resultado de una focalización extrema en el instante. A diferencia del triple presente agustiniano en donde existe un horizonte de pasado y de futuro en el presente, el instante, precisa Ricoeur, “se encuentra arrancado de esta dialéctica”.¹⁷ Es decir, en el instante no hay vinculación alguna con la memoria pasada y la expectación futura para comprender el presente. Por ello, el instante rompe con el paradigma de la construcción de sentido. El instante se vive como mera “interrupción del tiempo, ruptura de la duración”¹⁸ y, por lo mismo, el hilo narrativo aparece fracturado. En consecuencia, la relación con los otros

¹⁵ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III...*, p. 998.

¹⁶ Para mayor profundización sobre el tema véase Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*.

¹⁷ Paul Ricoeur. “El sufrimiento no es el dolor”. En *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 60, enero-junio 2019, p. 97. Disponible en <<https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/1053/1045>>. Consultado el 29 de enero de 2022.

¹⁸ *Idem*.

también se altera, “en la medida en que la historia de cada uno se enreda en la historia de los otros [...]. Este tejido inter-narrativo, si se puede llamar así, se encuentra desgarrado en el sufrimiento”.¹⁹

Y es que para Ricoeur, la identidad narrativa, asimilable a la *ipseidad*, es la de un sí que no únicamente actúa sino que también sufre porque su condición constitutiva supone la experiencia de ser afectado por sí mismo y por otro distinto de sí. *En Sí mismo como otro*, el filósofo retoma esta correlación originaria entre obrar y sufrir para elaborar su ontología del sí,²⁰ impensable sin la alteridad sugerida desde el título de la citada obra.

En virtud de dicha alteridad,²¹ la cual implica que el otro no se reduzca al otro distinto de mí, el sí es un ser-en-el-mundo. “El ser del sí supone la totalidad de un mundo que es el horizonte de su pensar, de su hacer, de su sentir, en una palabra, de su *cuidado*”.²² Al ir más allá de la descripción heideggeriana, Ricoeur plantea que el cuerpo propio o la carne es el lugar de pertenencia al mundo; manifestación de finitud, lugar de síntesis de las acciones que se hacen y se padecen. En cuanto mediador entre el sí y el mundo, en el cuerpo se resume la experiencia de pasividad, es decir, de ser afectado y, por lo mismo, constituye la alteridad primera. El padecer se revela, “según su total dimensión pasiva, cuando se convierte en sufrir”.²³ En el caso de la identidad narrativa, es pertinente recordar, junto con el filósofo, que es propio del relato unir agentes y pacientes en el enredo de múltiples historias de vida.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 97-98.

²⁰ Véase el décimo estudio “¿Hacia qué ontología?” en Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*.

²¹ Ricoeur explora tres modalidades de alteridad del sí: la alteridad primera de la carne, la alteridad implicada en la relación del sí con otro distinto del sí (la intersubjetividad) y la alteridad más disimulada en la relación del sí consigo mismo, esto es, la conciencia. *Ibid.*, pp. 353-397.

²² *Ibid.*, pp. 343-344.

²³ *Ibid.*, p. 355.

Aunque en la citada obra, Ricoeur ya menciona el punto de lo inenarrable y la negativa a contar –como formas más disimuladas del sufrimiento y fenómenos que van más allá de la peripecia– deja en suspenso su desarrollo. Será en un texto posterior, “El sufrimiento no es el dolor”²⁴ (1992) donde profundice sobre las heridas del sufrir que acceden al nivel de lo existencial y afectan a la identidad narrativa. En *Sí mismo como otro*, Ricoeur definió al ser del sí como acto y potencia, esto es, por su poder de actuar; ahora, en el citado texto examinará la disminución del poder de actuar (concebida como sufrimiento) en el lenguaje, la acción, la narración y la imputación moral, es decir, en los cuatro pilares que sostienen su concepto de identidad narrativa. “A ellos corresponderían, desde el lado del sufrir, todas las heridas que afectan sucesivamente al poder decir, al poder hacer, al poder (se) narrar y al poder estimarse a sí mismo como agente moral”.²⁵

El filósofo distribuye estas heridas en dos ejes fundamentales.²⁶ El eje sí mismo-otro y el eje hacer-padecer, los cuales no se pueden comprender de manera aislada sino por sus relaciones de reciprocidad. Además de la herida de lo inenarrable, evocada antes, Ricoeur observa la herida de “la impotencia para decir”. El sufrir, recuerda, se somatiza en la mímica y, particularmente en el rostro; así, su manifestación se concentra en el grito y las lágrimas. El desgarramiento o la no coincidencia surge entre el querer decir y ser incapaz de hacerlo mediante la palabra. Sin embargo, en esta falla se forja el camino de la queja, dirigida al otro como súplica o petición de auxilio.

²⁴ Ricoeur presentó originalmente dicho texto durante su intervención en el coloquio “El psiquiatra ante el sufrimiento” efectuado el 25 y 26 de enero de 1992. En este conmovedor trabajo teórico confluye también la vivencia personal del filósofo ante el duelo por el suicidio de su hijo Olivier ocurrido en 1986. La reiterada pregunta en su escrito: “¿por qué a mí?”, “¿por qué a mi hijo?”, se entiende en ese contexto.

²⁵ Paul Ricoeur. “El sufrimiento no es el dolor”, *op. cit.*, p. 96.

²⁶ Ricoeur también habla de un tercer eje que recorre transversalmente a los otros dos y se despliega en la interrogación más vehemente: “¿por qué a mí?”, “por qué a mi hijo?”. Así, perfila la cuestión de saber lo que el sufrimiento da qué pensar. *Ibid.*, p. 95.

En el eje hacer-padecer también se despliega la herida de “la impotencia para hacer”, la cual procede de la distancia entre querer y poder. En ella, el obrar se reduce a su expresión mínima. En esta herida se intensifica la pasividad del sujeto por la pérdida del *poder sobre*, traducida en la experiencia de *estar en poder de o a merced de otro*. Un agente, al ejercer su poder sobre otro, trata a éste como un paciente de su acción. El sentimiento de sentirse *víctima de* se exagera en los efectos de violencia sufrida, ya sea física, simbólica, real o imaginada. Aquí, Ricoeur recupera el sentido del sufrir que originalmente significa aguantar. La fragilidad siempre está en una relación dialéctica con la capacidad. De ahí su comprensión del ser humano actuante y sufriente, *capaz de* soportar el sufrimiento, de perseverar en el esfuerzo por existir, *a pesar de...*

La herida o “la impotencia para estimarse a sí mismo” se relaciona con la tendencia al menosprecio de sí, a la culpabilización. Las pasiones también ofrecen una ilustración del hacerse sufrir a sí mismo, en tanto que la pérdida del objeto deseado suscita el ensañamiento sobre sí de un sujeto incapaz de desprenderse de lo poseído. Pasiones como la envidia, mediante la que un sujeto sufre por no tener lo que el otro tiene, o la venganza, por la cual el sujeto devuelve por sí mismo la ofensa, imposibilitan la estima de sí.

En el eje sí mismo-otro, Ricoeur analiza el sufrir en relación con uno mismo y con los otros. En esta reflexión, sitúa a un yo sufriente entendido como herida viva: “Yo sufro-yo soy’; sin ningún *ergo*, como en el famoso *cogito ergo sum*. La inmediatez parece irremediable; sin espacio para ninguna ‘duda metódica’ cartesiana. Reducido al sí mismo sufriente, soy herida viva”.²⁷ También, hace referencia a la “soledad del sufrir” consistente en la experiencia viva de lo incommunicable, por la cual el otro no puede comprenderme ni

²⁷ *Idem.*

ayudarme; a la “herida del sufrir”, en la que el otro se anuncia como mi enemigo, aquel que me hace sufrir y al “infierno del sufrir” desencadenado por el sentimiento de haber sido elegido por el sufrimiento.

Lo antes expuesto nos permite señalar que una identidad herida, es una identidad no narrada, una subjetividad en peligro de no ser contada ni conocida por los otros. Ahora se comprende por qué la imposibilidad de reunir la vida en una narración como una historia inteligible y aceptable desgarrar a un yo. Lo hiere porque no sabe quién es, ante tal ausencia de relato. De ahí que, como bien dice Luz Aurora Pimentel, solamente “en y por una identidad narrativa, se puede restañar la herida del nombre, el abismo de lo ignorado, de la historia no contada”.²⁸

IV.1.1. La herida del fracaso de la narración en los personajes gardeanos

En las novelas analizadas, particularmente, a partir de *El tornavoz*, se advierte que los personajes sufren la herida de la imposibilidad de narrar. Felipe, Ilda, Olivia y el propio Isidro Paniagua no pueden narrar la historia de su vida porque se olvidaron de los otros, de sí mismos, de su pasado, de sus recuerdos y hasta de sus orígenes. En tal sentido, Cándido le cuenta a Isidro-niño: “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” (TZ, p. 38).

Felipe Paniagua olvidó quién era porque en su relación con su esposa Ilda se perdió a sí mismo al asumir los valores crueles e insensibles de esa mujer. El hermano de Cándido

²⁸ Luz Aurora Pimentel. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, p. 100.

no conservó su mismidad, en el sentido de una identidad *idem*, pero su transformación tampoco puede enmarcarse en términos de una identidad *ipse* porque no mantuvo lo propio, a pesar de los cambios experimentados a lo largo del tiempo. Felipe reconoce ante Cándido: “ [...] yo sé que no soy verdadero, la desmemoria me ha vaciado y muerto; en el fondo, sí; pero tú no eres mejor” (TZ, p. 59). Las palabras de Felipe tienen una importancia central en la novela al señalar los efectos generados por el olvido: el vacío del ser y la pérdida de la identidad personal.

El olvido experimentado por estos seres de ficción no solo es en relación consigo mismos. También implica el olvido de los otros, como se muestra en el siguiente pasaje donde se advierte el desconocimiento de Felipe hacia Cándido, a pesar de su parentesco:

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. Todo esto sucedió rapidísimo, sobrino, como en los sueños. Pero tu padre todavía alcanzó a decirme que yo estaba loco, y salió del cuarto dejando la puerta abierta (TZ, p. 29).

La desmemoria de sus vivencias con Cándido impide a Felipe comprender y amar a su hermano. Al no entenderlo, Felipe lo rechaza y lo califica de loco. Lo mismo hace Ilda, su esposa. De este modo, los personajes se quedan sin contenido, sin sus memorias, sin sus pasiones; incluso, olvidan sus olores hasta llegar a un completo desmantelamiento de su ser: “Pero Olivia debió ser el verdadero centro en torno al cual 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. Olivia, desmantelada por la violencia de la soledad” (TZ, p. 124). La desintegración existencial de Olivia es tan radical

que conduce a un lector a pensar si acaso todavía queda ahí un yo sufriente o una herida viva en los términos de Ricoeur.

El olvido y la pérdida de la alteridad constitutiva de la *ipseidad* ocasiona que los personajes se pierdan a sí mismos. Son seres extraviados ontológicamente. En tal sentido, Isidro Paniagua considera que su hijo Jeremías, ya desde pequeño, está marcado por el extravío porque él, su padre, y el propio Placeres no pueden ofrecerle raíces, esto es, un origen o una historia para constituir su identidad, porque ambos están secos. En Placeres no penetra nada, por lo tanto, tampoco puede crecer la vida:

Jeremías dormía en la cama que había traído Paniagua tres años antes, cuando el nacimiento. Paniagua se detuvo a mirarlo. Le tocó el cuerpecito, el pelo húmedo de sudor, la frente. Seguía considerándolo un ser extraviado en Placeres. Nadie podía arrancarle eso del corazón y sentía –dura y mordiente– pena por Jeremías. Pena que le engordaba, sin templarse nada, el tiempo... 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 pesar 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” (TZ, p. 47).

No obstante, el caso de Cándido Paniagua es diferente. Él sí recuerda y puede narrar algunos momentos de su infancia y de su juventud que si bien no permiten configurar su identidad a la manera de una historia completa y aceptable, sí ofrecen rasgos de su personalidad en términos de una identidad *ipse*. La alteridad de Cándido se verifica en relación con el mundo. Por la mediación de su cuerpo, Cándido-vivo experimenta el mundo de otra manera; por ejemplo, siente el cambio de las estaciones sin necesidad de recurrir al calendario y busca la luz solar para vigorizarse y recuperar su alma: “Quería sol. Verlo cabalgar la mañana. Sentirlo dentro del alma, en la muchedumbre de sus recuerdos” (TZ, p. 60).

El mayor de los Paniagua también es un ser profundamente afectado por los otros. Ilda y Felipe Paniagua son agentes que convierten a Cándido Paniagua en el paciente y víctima de sus acciones moralmente malas: “Los combates siempre terminaban mal para el tío. Lo expulsaban de la casa a empujones. Luego le aventaban por la puerta el pocillo, y el plato donde había comido. A veces el hermano presenciaba, con pena, la humillación del Paniagua mayor. Cándido se levantaba del suelo, miraba de frente a Felipe y le sonreía (TZ, p. 12).

Claramente se constata la pasividad del personaje al estar *en poder de* o bajo el yugo de sus familiares y reducir al máximo su capacidad de obrar (herida de la impotencia para hacer). Cándido no actúa poniendo un alto a las agresiones de su cuñada Ilda, avaladas por su propio hermano. En lugar de ello, sonríe. Desde luego, sonreír es una acción, pero esta sonrisa es más bien la expresión de su dolor contenido en el silencio (herida de la impotencia para decir) y no la manifestación de un estado de alegría.

Los personajes también se encuentran desgarrados temporalmente. El acontecer de Isidro Paniagua se proyecta hacia delante a partir del nacimiento de Jeremías hasta su propia muerte, pero a su vez se dispara hacia atrás mediante los relatos correspondientes a una temporalidad pasada, en donde Cándido está vivo y el propio Isidro es apenas un niño. En esta experiencia del tiempo se advierte algo similar a la *distentio animi* agustiniana, en tanto que al interior de dicha herida ontológica se insinúa esa actividad del espíritu –en este caso, del personaje– atendido en direcciones opuestas, entre el futuro, el pasado y el presente.

En *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, donde el mal es un tema de primera importancia, parece que ya no existe nada que permita dar cohesión o algún tipo de sostén a la identidad de los personajes. En principio, ya no hay narración de ningún momento de su

historia como podría ser algún indicio sobre su pasado, sus relaciones familiares y sociales, sus ocupaciones y prácticas de vida.

El narrador innominado de *El diablo en el ojo* dice: “En el espejo del ojo, el sufrimiento alcanzaba su delirio, su nombre: Arizpe. En el redondo azogue, la imagen de Arizpe, chata, nada sonora. No tenía vida alguna atrás. Ni siquiera patio con tres árboles podridos de polvo y chicharras, como en el domicilio de Ontiveros” (DO, p. 57). El enunciado metafórico evoca no solo la ausencia de referentes en un tiempo pasado sino la ausencia de una vida de verdad en el presente con un horizonte de futuro. Quizá por ello, Arizpe es el nombre del sufrimiento, la imagen imprecisa reflejada en el cristal del ojo extirpado del narrador-personaje. Arizpe es una herida viva.

Sin un pasado y un futuro que les permita comprender su presente, estos personajes parecen ser arrastrados por la vivencia del instante. Esto tiene consecuencias inmensas porque al no poder establecer un vínculo entre el antes y el después en función de su presente, tampoco pueden organizar de forma coherente su experiencia temporal en una narración (herida de lo inenarrable) teniendo como resultado la pérdida del sentido y la desintegración de su propio yo. Este último entendido en el presente capítulo como la expresión de una subjetividad ficcional.

Incluso, el lector produce referencias en las que el yo de los personajes se reduce a la nada o mejor dicho a la casi nada. El propio Gardea partía de la reflexión de que “tanto el otro como yo, somos pobres diablos desvalidos”²⁹ y su arrogancia procedía de la “conciencia, que me parece está en el fondo de todos, de que no somos nada”.³⁰

²⁹ 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.

³⁰ *Idem*.

Ya en las primeras narraciones del escritor se esboza esta idea a través del personaje de la mami Lausé. En el capítulo noveno de *El sol que estás mirando*, David Gálvez, el narrador autodiegético, cuenta que la anciana de origen francés vivía con su hija y su yerno, un médico de apellido Rodríguez. Pese al parentesco que los une, sus relaciones de intersubjetividad son nulas; la pareja no la hace partícipe de su vida. Francisca, madre de David, refiere que el médico “se pasa semanas enteras sin hablarle a la mami. Ley del hielo. Puro abuso” (SM, p. 66). Rodríguez y su esposa se olvidan de pasear a la anciana en el naciente pueblo de Placeres “como si ella no fuera también persona que crece en el aire como ellos, como nosotros” (SM, p. 66). El planteamiento de *no ser* persona planteado por la metáfora comparativa se reitera cuando David toca a la puerta de la casa de la mami Lausé y ella le responde desde el interior: “En esta casa no hay nadie” (SM, p. 67). Desde luego, la mujer se expresa en un sentido figurado para hablar de lo que piensa sobre sí misma: ella no es nada, no es nadie. Así, el personaje es interpretado por un lector como un yo inexistente para los otros y para sí mismo.

La mami tampoco mantiene vínculos sociales con los habitantes de Placeres a excepción de Francisca, aunque esta última la visita tres o cuatro veces al año. “Y en el pueblo, probablemente yo había sido aquel sábado y en muchos años, el primer niño en tratarla” (SM, p. 71), dice David. La anciana vive en el silencio, desgarrada por esa “soledad del sufrir” de la que habla Ricoeur, mediante la cual el otro no la puede comprender ni apoyar. Lo anterior da cauce a la experiencia viva de lo comunicable.

En *El diablo en el ojo* se reitera el planteamiento de no existir para el otro. El yo, narrador y personaje de la novela, sostiene: “Dejé, pues, la casa de Boscán, su triste sol. Repuntaba el tiempo. Era la una de la tarde. La mirada avanzaba por las calles, sombra

solitaria. Donde hacían esquina los domicilios, una llama en el silencio. Para nadie existía yo; caminaba por el redondel, fantasma o sueño despierto” (DO, p. 42).

En tanto cuerpo, el personaje introduce la duda sobre su pertenencia al mundo, al insinuar un eventual estado de imperceptibilidad a través del sustantivo “fantasma” y fortalecer la imagen de lo intangible mediante el oxímoron “sueño despierto”. El carácter inasible del personaje permite a un intérprete cuestionarse, durante el proceso de lectura, si aquel existe o no en la realidad ficcional pues, además, hay otros momentos en el relato en los que dicho personaje parece un muerto.

Como hemos observado, el olvido de sí mismos, de los otros, el extravío del ser y el desgarramiento temporal ocasionado por el instante no solo generan la desintegración del yo de los personajes sino también imposibilitan la narración de la historia de sus vidas o, dicho de otra manera, hieren su identidad.

IV.2. Tillich y Ricoeur: la alienación de la inocencia originaria, una fisura en el ser

La travesía reflexiva por los mitos y los símbolos del origen, permite a Paul Ricoeur y Paul Tillich converger en torno a la tesis de una herida o una “hendidura”, como la llama el teólogo alemán, producida por la disonancia entre el ser esencial del hombre en su condición originaria de creatura buena, inocente, y el ser existencial del hombre bajo el régimen histórico o de civilización.

Ya desde la mentalidad prefilosófica se habían distinguido dos niveles en la realidad: el esencial y el existencial y, más tarde, con Platón, la existencia del hombre se entendió como una caída desde el reino de las ideas eternas, esto es, de las esencias. Con el Renacimiento y la Ilustración se redujo la brecha que separaba la esencia de la existencia, al ser concebida esta última como la realización de lo que el hombre es en su esencia, en tanto

portador de la razón crítica. Pero no fue sino con el esencialismo de Hegel cuando, según Tillich, el abismo entre esencia y existencia fue superado. En Hegel, la alienación del hombre de su ser esencial ha sido vencida y el hombre se ha reconciliado con su verdadero ser.³¹

Sin embargo, considera Tillich, “la reconciliación del hombre con su verdadero ser, es objeto de conjeturas y de esperanza, pero no una realidad. El mundo no está reconciliado consigo mismo, ni en lo individual –como lo demuestra Kierkegaard–, ni en lo social – como lo demuestra Marx–, ni en la vida –como lo demuestran Schopenhauer y Nietzsche”.³² El existencialismo de los siglos XIX y XX surgió contra el esencialismo hegeliano al plantear que la situación existencial del hombre constituye un estado de alienación de su naturaleza esencial.³³

Aunque con consideraciones diferentes, una, correspondiente a una simbólica del mal y, la otra, a un sistema teológico, Ricoeur y Tillich muestran esta fisura entre el ser esencial y el ser existencial en el mito de la caída de Adán.³⁴ En *Finitud y culpabilidad*, Ricoeur sostiene:

De un modo todavía más fundamental, el mito quiere alcanzar el enigma de la existencia humana, a saber, la disonancia entre la realidad fundamental –estado de inocencia, condición de creatura, ser esencial– y la modalidad actual del hombre, en tanto que mancillado, pecador, culpable. [...] El mito tiene, pues, un alcance ontológico: apunta a la relación –es decir, a la vez el salto, y el paso, el corte y la sutura– entre el ser esencial del hombre y su existencia histórica”.³⁵

En su *Teología sistemática*, obra capital donde utiliza un método de correlación entre las cuestiones existenciales y las respuestas teológicas, Tillich recurre a la etimología del

³¹ Paul Tillich. *Teología sistemática II. La existencia y Cristo*, pp. 38-42.

³² *Ibid.*, p. 42.

³³ *Idem.*

³⁴ Véase “Las metáforas del diablo” en el Capítulo III, donde también hacemos referencia a este mito.

³⁵ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 313.

verbo existir para mostrar el camino hacia esta “hendidura”. Existir, en latín, *existere*, es “estar fuera de”, en este caso, fuera del *non-ser*. Pero hay dos maneras de entender el *non-ser*: el *non-ser* absoluto o la nada y el *non-ser* relativo o lo que todavía-no-es, el estado de posibilidad real, el poder de ser que todavía no ha actualizado su poder. Sin embargo, para que algo pueda “estar fuera de” implica que en algún aspecto “está en”, por lo que existir puede significar estar fuera del *non-ser* absoluto o del *non-ser* relativo, aunque sin dejar de permanecer en ellos.³⁶

La existencia, sostiene Tillich, “indica ya la hendidura que existe de hecho entre la potencialidad y la realidad”.³⁷ Lo potencial es lo esencial, de tal manera que existir es estar fuera de la potencialidad, del ser esencial, de su potencialidad de bondad.

El ser se halla herido por esta alienación de su naturaleza esencial, es decir, de su inocencia o condición de ser-creado-bueno y, no obstante, tornarse malo en la condición de existencia. Sin embargo, los autores coinciden en que el mal no es responsabilidad exclusiva del hombre, pues tal concepción “despoja a la condición humana de su elemento trágico, del elemento del destino”.³⁸ Por ello, la transición de la esencia a la existencia solo es posible a través de la libertad finita del hombre anclada en el destino trágico de la existencia.³⁹ Dicha transición, señala Tillich, confiere validez a todo hecho y, por tanto, “es una cualidad universal del ser finito”.⁴⁰ Pero, ¿qué significa estar alienado de nuestro ser esencial? Aunque las implicaciones competen a los más diversos órdenes de la experiencia humana, aquí hablaremos de la pérdida de la inocencia por el estrecho vínculo con la obra gardeana.

³⁶ Paul Tillich, *op. cit.*, pp. 36-38.

³⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, pp. 62-63.

³⁹ Ricoeur aborda este problema a propósito de la exterioridad del mal, asunto que ya fue planteado en el Capítulo III.

⁴⁰ Paul Tillich, *op. cit.*, p. 57.

La inocencia pertenece al ser esencial y, por lo tanto, no tiene existencia real. No obstante, la inocencia o la bondad creada únicamente es comprensible en relación con la maldad de la existencia, de acuerdo con Ricoeur y Tillich. Por ello, sostienen que el mito de la caída de Adán solo es factible en el contexto del mito de la creación y de la inocencia.

A causa de lo anterior, observa el filósofo francés, la inocencia se proyecta como un antes, como un pasado de inocencia simbolizado en un paraíso del que apenas se habla como perdido. De este modo, el primer pecado aparece como la pérdida de un modo de ser anterior, como la pérdida de la inocencia.

Tillich llama a dicho estado “inocencia soñadora” precisamente porque ambos términos hacen referencia a algo que precede a la existencia real. “Algo que tiene potencialidad, pero no realidad. Algo que no ocupa ningún lugar, que es *ou topos* (utopía). Algo que carece de tiempo: precede a la temporalidad y es suprahistórico”.⁴¹ Para Tillich, la inocencia significa “falta de experiencia real, falta de responsabilidad personal y falta de culpa moral”.⁴² Cuestión que Ricoeur sintetiza de la siguiente forma: “La inocencia sería la falibilidad sin la culpa, y dicha falibilidad no sería sino fragilidad, debilidad, pero en absoluto degradación”.⁴³

La inocencia, ya sea proyectada como un antes o interpretada incluso de manera sobreimpresa⁴⁴ como también lo plantea el filósofo francés, permite confirmar que el pecado no es nuestra realidad originaria ni constituye nuestro estatus ontológico primero. “Mi

⁴¹ *Ibid.*, p. 53.

⁴² *Idem.*

⁴³ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 162.

⁴⁴ Esto significa que el pecado no sucede a la inocencia, sino que en el Instante –entendido como interrupción del tiempo o surgimiento repentino– la inocencia se pierde: “En el Instante, soy creado, en el Instante, me degrado”. *Ibid.*, p. 394. Lo anterior proporciona un concepto clave para la antropología filosófica ricoeuriana ya que plantea la contingencia del mal radical y la invitación a mantener sobreimpresas la bondad del hombre creado y la maldad del hombre histórico.

inocencia es mi constitución originaria [...]”,⁴⁵ sostiene Ricoeur. Así, el relato de la caída impacta en todos los registros de la condición humana: “Todo –sexualidad y muerte, trabajo y civilización, cultura y ética– procede a la vez de una naturaleza originaria perdida y, no obstante, siempre subyacente, y de un mal que, no por ser radical, deja de ser menos contingente”,⁴⁶ afirma.

IV.2.1. Los niños de Placeres y la herida de la inocencia perdida

En los relatos estudiados, la inocencia se relaciona con otros aspectos de carácter más espiritual tales como la santidad, la contemplación y la experiencia de la eternidad. Aunque en los capítulos precedentes nos referimos al modo de ser de ciertos personajes, no señalamos cómo se configura esta inocencia, de lo cual hablaremos en las siguientes líneas. Lo anterior es muy relevante porque a partir de aquélla un lector puede comprender mejor el desgarró de los personajes ocasionado por la alienación del ser esencial o la separación de su potencial bondad.

La inocencia se manifiesta en personajes niños –lo cual tiene sentido frente a la carencia de corrupción asociada a la infancia en el mundo real– así como en ciertos personajes adultos de las primeras novelas del escritor mexicano. Entre los primeros se encuentran David Gálvez (SM), Jeremías Paniagua y Colombino Varandas (TZ) y, entre los mayores, se ubican Leandro Santacruz (SM) y Cándido Paniagua (TZ).

En los relatos analizados, la inocencia se construye a través de la falta de experiencia personal y de conocimiento de las cosas del mundo, lo cual es expresado generalmente en forma interrogativa, sobre todo, en el caso de los niños. Por ejemplo, David Gálvez le

⁴⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 393.

pregunta a su hermana : “¿tu conoces los pianos por dentro? Simuló no oírme. –Dicen que son como los animales –continué–, que tienen tripas.” (SM, p. 37); “¿lo negro de los pianos ¿para qué es, Fernanda?” (SM, p. 37). Las interrogantes también son dirigidas a Francisca: “–¿Qué hay?– le pregunté a mi madre. –Nada. En la noche, una feria. –¿Qué es una feria? – Una fiesta, David” (SM, p. 38). En *El tornavoz*, la inocencia de Jeremías Paniagua y de Colombino Varandas también se advierte en la búsqueda que éstos hacen de la palabra tornavoz en los únicos cinco libros que hay en Placeres –o al menos, así parece– y cuyo dueño es Crisóstomo, quien, por lo demás, no sabe qué tipo de textos son porque jamás los ha leído. Sobre dicha carencia de textos hablaremos más adelante.

De igual forma, la inocencia se estructura a partir del asombro y la sorpresa ocasionada por conocer por primera vez algún aspecto del mundo, como ocurre con Leandro Santacruz, quien actúa como un niño, aunque ya es un hombre viejo. Cuando Vicente Gálvez le explica a Leandro que el sonido de las campanas no proviene de una iglesia sino de un reloj, la falta de malicia del personaje sale a flote:

Leandro había acabado de maravillarse, y yo también, cuando mi padre le dijo que la torre tenía otros dos relojes aparte de los que nosotros le habíamos visto. Y que los cuatro marcaban a un mismo tiempo la misma hora. Y que las campanas no eran grandes como las de las iglesias, sino chicas como cencerros. –¿Y dónde mero me dijiste que están las campanas, Gálvez? –le preguntaba Leandro a mi padre por enésima vez (SM, p. 53).

Además, la inocencia se sustenta en acciones vinculadas con la idea de santidad, de la cual hablamos en el segundo capítulo. Cándido, cuya inocencia está contenida desde su propio nombre, como lo expusimos en dicha sección, vive de una forma muy austera, como si llevara una especie de vida monástica, distinguida por su ascetismo y su carácter contemplativo. Aparte de permanecer en un continuo aislamiento, el personaje se autoimpone una escasa alimentación a base de vegetales: “La madre le había dicho que las personas

débiles morían con los ojos abiertos. Y que el tío Cándido era una de esas personas. Por su dieta de loco” (TZ, p. 29). Por ese motivo, el personaje es extremadamente delgado: “La flacura de su rostro era enorme” (TZ, p. 26). Asimismo, el mayor de los Paniagua se obliga a vivir en la oscuridad, a pesar de que ama la luz: “Tú sabes que yo no enciendo aquí lámparas para nada [...]” (TZ, p. 27) y práctica la calistenia, ejercicio físico vinculado con el entrenamiento espiritual: Isidro “había alcanzado a ver cómo el tío aventaba a los pies de la cama la chamarra y cómo hacía, en seguida, sus habituales gimnasias” (TZ, p. 17).

Sin embargo, la inocencia se fundamenta principalmente en la concepción transparente del mundo que tienen los personajes; es decir, se trata de una visión, hasta cierto punto, no contaminada por los objetos y los seres de su entorno y emancipada de los juicios y valores preexistentes. En tal perspectiva, podría hablarse de una pureza en su forma de percibir el mundo, para lo cual, el sentido de la vista es de primera importancia. Estos personajes tienden a la contemplación no solo como una forma alterna de conocer con relación a la usual sino para acceder a otros mundos, nunca antes vistos. En ese contexto, debe entenderse que miran el mundo como si fuera la primera vez: “Una gran alfombra de oro era cosa nunca vista, de tener en cuenta. Algo estaba cambiando. En lo profundo del rolar de las estaciones y del mundo, bullía una presencia. Por eso, el otoño breve, y el que la lluvia se brincara impunemente los veranos” (TZ, p. 17), dice el narrador desde la conciencia de Cándido Paniagua.

La voz hace referencia a unas brillantes hojas, “como manos de hombre” (TZ, p. 16), cuya aparición en Placeres resulta inexplicable porque el pueblo casi no tiene árboles. Lo inquietante es que dichas hojas le descubren al lector una misteriosa presencia, no determinada en el texto. Daniel Arturo Samperio Jiménez considera que las mencionadas hojas delinean la imagen de una visión porque parecen las emisoras de otra dimensión de la

realidad. En éstas, el investigador observa un soplo de vida que “nos remite a la imagen de los ángeles (es curioso que Paniagua sintiera su aleteo en el rostro)”.⁴⁷ El motivo de las hojas se repite en el relato. En otra temporalidad distinta a la de Cándido, esto es, al haber transcurrido mucho tiempo con relación a la existencia del mayor de los Paniagua, Colombino Varandas encuentra una hoja que, al igual que las hojas de Cándido, es enorme y brillante.

Se detuvo para levantarla y examinarla. Se la puso sobre la palma de la mano izquierda y la hoja rebasó los dedos, los ocultó bajo su lámina fulgurante. Colombino, fascinado, pensaba que nunca había visto cosa igual, ni siquiera en octubre, cuando la mortandad y los descensos se generalizaban. Se la llevó a la sombra, al interior de la bodega. Se sentó con ella en el bote viejo que le servía de reposorio, y dejó que sus ojos se acabaran de llenar de luz [...] Colombino le acercó las narices. Perro liebrero, la recorrió toda, todos sus ríos, todos, hasta el más extremo y delgadito, que culminaba en las tierras del ápice, y no halló rastro; no, como el de Marta, de perfume (TZ, p. 105).

Los agudos sentidos del olfato, del tacto, del oído y, sobre todo, de la vista de los referidos personajes se conjugan para lograr esta visión inocente o pura del mundo. Por ello, sus sorprendentes facultades sensoriales no deben reducirse a la expresión de un modo de ser, puesto que también son un medio para ingresar a los inquietantes caminos del misterio y de la revelación.

En palabras de Paul Tillich, la revelación, en su sentido propio, “es una manifestación especial y extraordinaria que levanta el velo de algo que está oculto de una manera especial y extraordinaria. Con frecuencia, a este carácter oculto se le llama ‘misterio’ [...]”.⁴⁸ El acontecimiento revelador aparece objetivamente en el milagro y, subjetivamente, en el éxtasis. No se puede perder de vista que la perspectiva del autor alemán es teológica. Sin

⁴⁷ Daniel Arturo Samperio Jiménez. “Un mundo de hojas muy amarillas: algunas imágenes poéticas en *El tornavoz*”. En Mónica Torres, et al., (eds.). *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, p. 287.

⁴⁸ Paul Tillich. *Teología sistemática I. La razón y la revelación. El ser y Dios*, p. 146.

embargo, es interesante hacer notar lo señalado por Tillich en el sentido de que el misterio, para ser tal, no puede perder su carácter misterioso, ni siquiera cuando es revelado, y tampoco puede ser expresado por medio del lenguaje ordinario porque éste se vincula al esquema sujeto-objeto.⁴⁹ El conocimiento de la revelación es un conocimiento de Dios y, en consecuencia, es analógico o simbólico.⁵⁰ Además, la revelación y la santidad son conceptos indisociables, puesto que los santos constituyen un medio de revelación para los demás.⁵¹ Esta idea parece tener eco en el personaje de Cándido Paniagua a través de las presencias que se le revelan en las inexplicables hojas de Placeres o de la eternidad descubierta en la iglesia de las Capuchinas, como lo veremos enseguida.

De lo anterior podemos advertir que a partir de la inocencia también se trasluce la espiritualidad de dichos personajes. De ahí la inclinación de estos últimos hacia lo que Tillich llama el ser esencial, el cual no solo se expresa en la inocencia sino también en la experiencia de la eternidad de los seres angélicos y de Cándido Paniagua en *El tornavoz*. Los ángeles y los santos están marcados por su infinitud: “No creo que ustedes hayan muerto, como quizá el sacristán. No; ustedes son inmortales” (TZ, p. 65), de tal modo que por ellos no transcurre el tiempo: “¿Cuánto tenía sin verlos? Un siglo, en el tiempo del corazón. Casi no habían cambiado. Acaso tuvieron los rostros más atezados, la barba más pulida por los vientos, por las lluvias; pero nada más” (TZ, p. 59), expresa Cándido Paniagua.

En vida, Cándido acude a la iglesia de las Capuchinas, descrita como una “almendra”, metáfora del misterio contenido en el recinto eclesial. Angélica Tornero considera que dicha iglesia, donde Cándido encuentra el silencio y la soledad deseada para alimentar su alma, es el espacio que lo conduce “a la revelación de esa parte de su existencia que había

⁴⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁵¹ *Ibid.*, p. 162.

permanecido oculta para él mismo”,⁵² esto es, de la eternidad. Por medio de la soledad y el arrobo, añade la investigadora, “Cándido se desprende de la temporalidad y experimenta ser etéreo y, de otro modo, eterno”.⁵³ Aunque Cándido tiene una existencia finita y sus amigos celestiales no, el personaje logra liberarse del tiempo. La resistencia al tiempo, dice Tillich, viene impuesta al hombre por su pertenencia esencial a lo eterno.⁵⁴

Esta aspiración hacia el ser esencial que se manifiesta en las primeras novelas, desaparece por completo en los relatos de madurez analizados. El pecado o el mal moral proyectado en *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas*, como lo vimos en el capítulo precedente, es la confirmación de una existencia finita, culpable y herida por la pérdida de esta inocencia y eternidad potencial. La separación de lo eterno, como lo señala Tillich, deja al hombre abandonado a su finitud natural.⁵⁵

La muerte es uno de los tópicos más relevantes y recurrentes en la narrativa gardeana. En las novelas analizadas, la mayoría de los personajes tienen como desenlace fatal la muerte: Vicente Gálvez en *El sol que estás mirando*; Isidro, Cándido y Olivia Paniagua, así como Colombino Varandas en *El tornavoz*; Boscán, Borja, Arizpe y Ontiveros en *El diablo en el ojo* y la extinción del mundo y de los personajes en *El agua de las esferas*. Su irremediable finitud los separa de la eternidad potencial, aunque también hay otro tipo de muerte, en el caso de *El tornavoz*, que paradójicamente pareciera no ser finita sino eterna: la muerte experimentada día con día y que parece no tener fin, ni siquiera cuando los personajes

⁵² Angélica Tornero. “Identidad, tiempo y espacio en *El tornavoz* de Jesús Gardea”. En *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15, 2010, p. 112. Disponible en <<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.648>>. Consultado el 29 de enero de 2018.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Paul Tillich. *Teología sistemática II...*, p. 98.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 95.

fallecen. Es decir, aun muertos siguen muriendo porque con la muerte no termina su desolación. Esta última triunfa sobre la muerte.

Aun así, si no fuera por la refiguración de la inocencia y la eternidad realizada por un lector en las obras tempranas de Gardea, no sería posible advertir la alienación de los personajes de su ser bueno o esencial, solo a partir del mal. En tal sentido, se constata lo observado por Ricoeur y Tillich en cuanto a que el mal solo es comprensible en su relación con el bien. “Si no comprendo al «bueno» tampoco comprendo al «malvado»”,⁵⁶ sentencia el francés.

En síntesis, los personajes están anclados en una existencia que necesariamente los hiere con el mal y los separa de su ser bueno y, en otro sentido, eterno. Aquí está la desproporción de la que habla Ricoeur, la no coincidencia de sí consigo mismo.

IV.3. La desintegración del yo y del mundo en el pensamiento de Paul Tillich

Para Paul Tillich, la estructura fundamental del ser se constituye por la correlación yo-mundo. En consecuencia, la ruptura de dicha relación dialéctica implica la desintegración del yo, correlativa a la del mundo. “El yo sin un mundo es vacío; el mundo sin un yo es muerto”.⁵⁷

De acuerdo con el autor alemán, el hombre tiene un mundo porque tiene un yo completamente centrado sobre sí mismo. El hombre “se ‘posee’ a sí mismo en la forma de autoconciencia. Tiene un ego-yo. Ser un yo significa estar separado de alguna manera de todo lo demás, tener todo lo demás frente a sí mismo, ser capaz de mirarlo y de actuar sobre él”.⁵⁸ Pero al mismo tiempo, el hombre está *en* el mundo porque el “yo es consciente de que pertenece a lo que mira. El yo está ‘en’ lo que mira”.⁵⁹

⁵⁶ Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*, p. 163.

⁵⁷ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 223.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁹ *Idem.*

El teólogo concibe el mundo como la estructura o la unidad de una multiplicidad: “El mundo es el todo estructural que incluye y trasciende todos los medios ambientes, no sólo los de los seres que están desprovistos de un yo plenamente desarrollado, sino también los medios ambientes en los que el hombre vive parcialmente”.⁶⁰ En sintonía con Ricoeur, Tillich considera que el lenguaje es la expresión fundamental de la capacidad del ser humano para tener un mundo.

No obstante, el hombre y su mundo se encuentran en una situación de alienación existencial, lo que plantea, como se expuso antes, una hendidura con respecto a su ser esencial. Así, en su condición de finitud, el ser humano enfrenta la amenaza de perder su yo y su mundo, pues la pérdida de cualquiera de los dos elementos, implica la pérdida de ambos.

Dicha pérdida es considerada por Tillich como un mal⁶¹ al constituir una estructura de destrucción:

La pérdida del yo, como primera y fundamental marca del mal, es la pérdida del propio centro determinante; es la desintegración del yo centrado llevada a cabo por las tendencias disruptivas a las que no es posible integrar en la unidad. Mientras permanecen centradas, estas tendencias constituyen la persona como un todo. Pero cuando se enfrentan entre sí, quebrantan a la persona. Cuanto más profundo es este cuarteamiento, mayor es la amenaza que se cierne sobre el ser del hombre como hombre. El yo centrado del hombre puede quebrarse y, con la pérdida del yo, el hombre pierde su mundo.⁶²

Para Paul Tillich, la estructura ontológica yo-mundo se fractura cuando se separan los siguientes pares de elementos que la constituyen: libertad y destino, individualización y participación, y dinámica y forma. De acuerdo con el filósofo, la finitud transforma la

⁶⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁶¹ El teólogo entiende el mal como la consecuencia del estado de pecado (mal moral) y de la alienación existencial. No permitir el pecado equivale a no permitir la libertad del hombre. Así, define el mal como “la estructura de autodestrucción implícita en la naturaleza de la alienación universal”. Paul Tillich. *Teología sistemática II*...p. 88.

⁶² *Idem.*

polaridad de tales elementos en una tensión por la cual estos últimos tienden a separarse en el seno de una unidad. Dicha tensión se hace consciente en la congoja de no ser lo que esencialmente somos. Es la congoja que el hombre siente ante la destrucción de la estructura ontológica, “ante la desintegración y caída en el non-ser a través de la ruptura existencial”.⁶³

De este modo, si la libertad se disocia del destino al que pertenece, la primera se convierte en arbitrariedad y el destino se transforma en una necesidad mecánica, con lo cual el hombre se convierte en algo completamente condicionado que, como tal, carece de destino.⁶⁴ En el pensamiento tillichiano, el destino no es un hado absurdo. Es aquello de donde surgen nuestras decisiones. El destino “no es un poder extraño que determina lo que va a sucederme. Es yo mismo en cuanto dado, formado por la naturaleza, por la historia y por mí mismo”.⁶⁵ De este modo, perder el destino es perder el sentido del ser.

La congoja del hombre ante la eventual pérdida de su destino se ha transformado en lo que Tillich llama desespero existencial. En el desespero y no en la muerte, considera, el hombre llega al fin de sus posibilidades. La palabra desespero significa sin esperanza. “El dolor del desespero es la agonía de sentirse responsable por la pérdida del sentido de la propia existencia y verse incapaz de recobrar este sentido”.⁶⁶

En cuanto a la individualización y participación, Tillich observa que el hombre, como ser individualizado, participa del mundo por la acción, la percepción y la imaginación.⁶⁷ No existe ninguna persona, subraya el teólogo, sin un encuentro con otras. Sin embargo, en el estado de alienación, el hombre se encierra en sí mismo y elimina toda participación. Al

⁶³ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 258.

⁶⁴ Paul Tillich. *Teología sistemática II...*, pp. 90-91.

⁶⁵ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 240.

⁶⁶ Paul Tillich. *Teología sistemática II...*, p. 106.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 93.

mismo tiempo, el individuo es apresado por el poder de ciertos objetos que tienden a convertirlo en un objeto desprovisto de un yo.⁶⁸

La ruptura de la polaridad da lugar a un aislamiento en el que se pierden el mundo y la comunión. Pero a su vez existe la amenaza de una colectivización completa, de una pérdida de individualidad y subjetividad, en la que el yo se transforma en una simple parte de un todo englobante.⁶⁹ El hombre, “con infinita congoja se siente inclinado a zafarse del posible aislamiento refugiándose en la colectividad, y a zafarse de la posible colectivización refugiándose en el aislamiento”.⁷⁰

La última polaridad ontológica es la que ocurre entre dinámica y forma. Ser algo significa tener una forma. De manera que todo lo que pierde su forma, pierde su ser. Pero toda forma conforma algo. A ese algo, Tillich lo denomina dinámica. Por este concepto debe entenderse la potencialidad del ser o lo que todavía no tiene ser. Por ejemplo, el inconsciente.⁷¹ La fractura de la dinámica y la forma termina en caos y vacío.

La separación de estos pares de elementos genera diversas consecuencias, entre ellas, el aislamiento, la soledad, el sufrimiento desprovisto de sentido, la experiencia de la absurdidad y el desespero, puntualiza el teólogo. Al operar de un modo determinado mediante el cual se elimina de un sujeto la posibilidad de actuar como tal, dichos efectos se convierten en estructuras de destrucción o del mal.

Así, el yo centrado se puede resquebrajar y, en la medida en que esto ocurre, el mundo “se rompe también a pedazos”⁷²:

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 258.

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.*, pp. 232-233.

⁷² Paul Tillich. *Teología sistemática II...*, p. 89.

Deja de ser un mundo, en el sentido de un todo significativo. Las cosas ya no hablan al hombre; pierden su poder de entrar en una relación significativa con el hombre, porque el mismo hombre ha perdido este poder. En casos extremos, se experimenta la completa irrealidad del propio mundo; nada le queda al hombre, excepto la conciencia de su propia vaciedad.⁷³

IV.3.1. La herida de Placeres

De manera semejante a lo antes expuesto, en la narrativa de Gardea, el yo de los personajes sufre una desintegración existencial –aquí entendida en términos de un yo vacío, sin contenido, sin pasado ni futuro, sin identidad, como se mostró al inicio de este apartado – inseparable de la desintegración de su espacio, el mundo de Placeres.

Desde el propio nombre del pueblo se niega el significado de su denominación. El nombre es una ironía puesto que en Placeres no hay lugar para el placer ni la felicidad; por el contrario, la referencia del discurso metafórico proyecta un sitio desdichado y en una progresiva e irrefrenable devastación.

Hay una cuestión más en la comprensión de la pérdida del mundo de los personajes. Placeres “es un pueblo sin textos”,⁷⁴ con la excepción de los cinco libros que tiene Crisóstomo en su casa, como bien lo apunta María Elvira Villamil. En esta investigación, proponemos que también es un pueblo sin narraciones y, en consecuencia, sin identidad. Visto desde esa perspectiva, Placeres sería un pueblo herido, al igual que sus personajes.

Al carecer de narraciones, Placeres no puede tener una historia. Por ello, es un lugar donde no existe el pasado ni el futuro en función de un presente. En otras palabras, la problemática arriba señalada con relación al instante no solo impacta en la experiencia del

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ María Elvira Villamil. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz*”. En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año II, núm. 4, octubre 1996 - enero 1997, p. 64.

tiempo sino también del espacio. Al fracturarse el paradigma del triple presente, solo queda el instante, arrancado de la memoria pasada y de la expectación futura. Por ese motivo, el espacio también pierde sentido. Los personajes están en ese mundo, sin pasado, sin futuro, repitiendo el instante. De ese modo, como señala Tillich, el espacio deja de tener una relación significativa con el ser humano.

Esto explica porqué, en *El tornavoz*, los Paniagua, Vitelo y Marta Licona llegaron a Placeres como si hubieran salido de la nada o “caídos del cielo” (TZ. pp. 30-31), como lo dice el propio narrador. Dichos personajes proceden de otro lugar o de varios lugares que no se dicen en el texto; en otras palabras, no hay un relato sobre sus orígenes. Y, por otra parte, los habitantes de Placeres no conocen bien el pueblo, no hablan entre sí, no se adaptan al lugar y básicamente no saben nada de los sucesos y ocupaciones que forman parte de la historia de sus vidas. Colombino Varandas ni siquiera sabe de dónde salió, es decir, hay una carencia radical del pasado y, por tanto, del futuro de estos seres de ficción.

En *El diablo en el ojo*, el espacio es capaz de borrar o arrasar la memoria de los personajes: “Quién, en Placeres, recuperaba jamás nada. Las soledades pronto se comían hasta los recuerdos” (DO, p. 29) La soledad en ese lugar es tan brutal que termina por ocasionar un daño o un mal ontológico a los placerenses al arrancarles sus vivencias pretéritas. Sin pasado, ellas y ellos pierden el sentido de sí mismos y de su relación con el mundo.

Pero a su vez, la falta de narración en Placeres, la imposibilidad de contar (herida de lo inenarrable), el no poder decir (herida de la impotencia para decir) se expresa, paradójicamente, tanto en el silencio, como en el habla de los personajes. En *El agua de las esferas*, Brito Doval señala: “Callaba el hombre. Con sus palabras, el silencio que nos venía de la penumbra, mayor” (AE, p. 22) y, en *El tornavoz*, Marta Licona piensa: “Lástima de

perfume y de tiempo, porque no pudo decirle a Omar Vitelo lo que más hubiera ella querido. Sólo se quedó en la superficie. Sus lenguas recularon. Aunque Vitelo mentó un muerto –y por allí era el camino– sus lenguas recularon” (TZ, p. 96). Así, cuando los personajes están a punto de contar algo, claramente se evidencia el desgarró o la desproporción entre el querer decir y la impotencia para hacerlo. La acción de contar se transforma en un acto impugnado, revocado, en un acto vivido con escepticismo.

Sin historia y sin narración, este espacio desértico aparece ya vulnerado por el *non-ser*, por la nada: “La soledad de la calle es enorme, como si no hubiera ya mundo. Polvo y sol, nada más” (TZ, p.72); “a todas (las fachadas de las tiendas) se les ha desprendido la pintura por completo. Están desvencijadas, como cayéndose de hambre. Medio muertas, parece, sin embargo, que una secreta piedad se empeña en mantenerlas” (TZ, p. 78); “un día, en Placeres, todo sería desmoronado. Ni las piedras, salvas” (DO, p. 62).

En el ejemplo tomado de *El tornavoz*, la metáfora comparativa proyecta un lugar en donde la soledad permeó tan hondo que no queda nada del mundo, a excepción del polvo y el sol. En el siguiente caso, la expresión figurada propone una imagen devastada del poblado. Los comercios están en la pura ruina, a punto de derrumbarse. Sin embargo, todavía hay algo, una “secreta piedad” que los mantiene en pie. Pero en *El diablo en el ojo*, la predicción es clara: llegará el día de la disolución total de Placeres, pues ni las piedras se salvarán, profecía que en *El agua de las esferas*, la novela subsecuente, se cumple a través del diluvio que arrasa con el mundo de los personajes.

Esta desintegración del espacio, siempre en relación con la desintegración del yo, forma parte de un proceso paulatino, como se ha insistido a lo largo de este trabajo. Placeres va perdiendo gradualmente su forma o su ser, en el sentido propuesto por Tillich. Entre el

Placeres de *El sol que estás mirando* al lugar donde ocurren las vivencias en *El agua de las esferas* existe una gran distancia.

En la novela temprana de Gardea, Placeres es un pueblo en formación y construido todavía bajo el paradigma de la historia. Al principio no hay luz eléctrica y, con el paso del tiempo, se percibe un cierto progreso social y económico con la introducción de la electricidad y la apertura de comercios, entre ellos, la ferretería de los Gálvez.

En contraste con las novelas subsecuentes, en *El sol que estás mirando* se ofrecen algunos elementos descriptivos sobre Placeres, a partir de modelos dimensionales. El pueblo tiene una calle principal en torno a la cual gira la vida y las actividades de sus habitantes. En dicha calle, se ubica el comercio de la familia Gálvez. A la vuelta de la tienda, está la terminal de camiones y, en la acera de enfrente a dicho local, está la cantina de Ángel Porras. A dos cuadras de la ferretería, en otra calle lateral, se localiza la casa de la maestra de piano. También, se hace referencia a los baños públicos cercanos a la plaza y se habla de una iglesia, una plaza de toros y de unas casitas situadas después de las vías del tren. En esta novela, como señala Villamil, “el pueblo de Placeres es un espacio amable”.⁷⁵

Incluso, la casa, ese lugar que en *El tornavoz* sirve para proyectar la desintegración no solo exterior sino interior de los personajes, en *El sol que estás mirando* aún es un sitio cálido, alegre, protector; un espacio para habitar y soñar la prosperidad. A partir de la casa, David Gálvez recuerda la dicha de su padre:

Nos encontrábamos en la cocina de nuestra nueva casa: los cuartos, como decía mi madre. No teníamos dos semanas de habernos cambiado de la bodega y yo ya comenzaba a olvidarla. Y yo creo que mi padre igual, porque jamás lo vi tan alegre. Nos hablaba a todas horas de lo que iba a hacerle a la casa. Buenos pisos.

⁷⁵ María Elvira Villamil, *op. cit.*, p. 60.

Amueblarla de punta a punta. Mosaico azulejo en el baño, y un calentador automático para el agua (SM, p. 77).

La casa de los Gálvez claramente está construida con los referentes del pasado, el cual está vinculado a la bodega donde anteriormente vivía la familia; pero también del futuro, marcado por la expectativa de don Vicente Gálvez de hacer de su hogar un lugar mejor y más agradable para su esposa e hijos.

En *El tornavoz*, Placeres ya presenta profundas y graves heridas que con el paso de los años empeoran todavía más. Esto se muestra principalmente, como ya lo apuntamos, en el espacio íntimo de la casa. En tiempos en “que aún no se le secaba la ubre de sus cielos a Placeres” (TZ, p. 87), la casa de Omar Vitelo pintada de “azul celeste la cal, con ribetes, la puerta y las ventanas, rojos, muy encendidos” (TZ, p.87) deviene en una ruina descolorida que ha perdido su identidad –al igual que los personajes– porque es indistinguible de las otras casas: “En la actualidad, Colombino se lo dijo también a Marta, la casa en el llanito tenía los adobes de fuera y sin rastro de color. Nada la distinguía de las otras de por el rumbo” (TZ, p. 87).

La casa natal de Jeremías Paniagua está mucho peor. Transcurridos veintisiete años de haber huido de Placeres, cuando el menor de los Paniagua regresa al pueblo, encuentra a la primera morada de su vida “como si hubiera estado en el centro de una de aquellas tormentas de tierra. De una larga tormenta. Del zaguán, quedaban sólo las jambas; de la casa, un cascarón, y del baño, en el fondo del patio, nada. El árbol había resistido” (TZ, p. 124).

Las tolvaneras y el polvo son algunos de los elementos constitutivos del universo gardeano cuya función, como en este caso, es la de obstaculizar las pretensiones de los personajes y descomponerlos internamente. Jeremías vuelve a Placeres en medio de una tolvanera que, incluso, oscurece el cielo e impide la visión del personaje a su paso por las

calles del lugar. En la metáfora comparativa del inicio de la expresión antes citada, el narrador heterodiegético hace alusión a una de estas tormentas de polvo para hablar de manera figurada no solo de la destrucción de la casa de Paniagua sino también de la tormenta interior que aqueja al personaje en su reencuentro con su pueblo natal. Sin embargo, el árbol sigue ahí, aspecto que retomaremos en líneas posteriores.

Esta devastación también ocurre en otros espacios y objetos. La bodega, uno de los lugares claves de la novela porque ahí se reunían “los primeros espiritistas de Placeres”(TZ, p. 88), está tan dañada que ha dejado de ser lo que era hasta convertirse en un hoyo oscuro. Cuando Marta Licona reaparece en Placeres, después de trece años de ausencia, advierte: la bodega “ha perdido las puertas y el revoque, y adentro hay un basurero, y una muchedumbre de moscas, cuyo zumbido se oye hasta la calle” (TZ, pp. 87-88). Omar Vitelo refiere que quizás los vientos arrancaron el techo de ese espacio. Y Jeremías Paniagua observa: “La bodega ha perdido la puerta de atrás y sólo hay un hueco, negro, redondo, en su lugar” (TZ, p. 124).

Si el espacio pierde su forma, en tanto expresión de la desintegración, los personajes también la pierden. Esto se revela en su apariencia física: Omar Vitelo, hombre apiñonado, sonrosado y terso en sus mejores días, al regreso de Marta “tiene desconchaduras visibles en buena parte de la cabeza, que él trata de disimular. El sol, o lo que fuera, le ha marcado hondas arrugas en la frente, y en torno a los ojos y en las mejillas. [...] Pero también el sol le quemó y enjutó las carnes. De eso puede darse cuenta Marta mirándole el cuello y el pecho, oscuros, oscurísimos detrás de la camisa medio abierta” (TZ, p. 90).

Para cuando se publica *El diablo en el ojo*, Placeres es un espacio cuyo trazo paradójicamente se invalida bajo el signo de la borradura, procedimiento utilizado no solo en

las ficciones posmodernas sino también modernas, como lo hace notar Brian McHale.⁷⁶ El concepto borrar y su sinónimo tachar se traduce en que aquello que es dejará de ser mediante la acción de desdibujar o de colocar trazos encima para invalidar la existencia de lo que se pretende anular, ya sea tangible o intangible.

En tal sentido, es muy significativa la siguiente expresión metafórica: “El ojo le daba hilo a su pájaro. La mirada cruzaba las calles y las esquinas, desiertas como si ya se hubiera iniciado la borradura de Placeres” (DO, p.71). Con estas palabras del narrador-personaje, se plantea ya, aunque con metáforas, la borradura del espacio. La nueva pertinencia semántica del fragmento sugiere que la mirada de largo alcance de la voz narrativa –“el ojo le daba hilo a su pájaro”– le permite tener una perspectiva muy amplia de Placeres. Lo que observa es el puro vacío o la nada en las calles. Dicha vaciedad mantiene, a través de la expresión “como si”, una equivalencia con la borradura. No obstante, se advierte que esta última forma parte de un proceso inconcluso porque la voz habla del inicio de dicha borradura.

Entonces, ¿por qué Placeres se dirige hacia el *non-ser* absoluto en el sentido planteado por Tillich? A diferencia de *El tornavoz*, aquí la devastación del espacio está directamente relacionada con el mal. Observemos el siguiente diálogo entre el narrador-personaje y Ontiveros:

- Dejó usted al diablo tranquilo, demasiado, Ontiveros [...].
- El diablo pudre todo –dije.
- En Placeres –dijo.
- En Placeres, Ontiveros (DO, p. 100).

El mal es el causante de que todo se pudra, incluyendo el espacio. La pudrición o descomposición de Placeres, la cual conducirá inevitablemente a la extinción del poblado, se

⁷⁶ Véase Brian McHale. “Worlds under erasure”. En *Postmodernist fiction*, pp. 99-111.

efectúa a través de las acciones malas de los personajes. En otro segmento, la voz narrativa refiere: “Orive repitió dónde empezaba su temor. En el día de mañana, en los oscuros venideros. Hay costras perfección de la apariencia. Puerta cerrada, a un Placeres de gusanos. Había triunfado, por el momento, Arana. Pero la canícula, molde del tiempo. Las heridas mal tratadas, transcurrido, acaban por pudrirse” (DO, p. 30).

A propósito del navajazo de Borja en contra de Meneses, la voz hace alusión a las heridas de un yo –internas más que externas– las cuales terminan por convertirse en un mal porque aunque han cicatrizado siguen sin sanar. La “puerta cerrada”, metáfora que pudiera interpretarse en términos de una herida cerrada como una costra, es un recubrimiento engañoso –“perfección de la apariencia”– porque solo guarda la pudrición: “Puerta cerrada, a un Placeres de gusanos”. Mediante esta expresión figurada se advierte la podredumbre del mundo de los personajes en su espacio interior. Placeres no solo está afuera sino adentro de ellos y su descomposición es tan avanzada que metafóricamente hay gusanos.

Al final del segmento, el lector comprende que “las heridas mal tratadas” –en referencia al rencor de Meneses hacia Borja– derivarán en actos malos, cuestión que sí ocurre porque en un tiempo diegético posterior Meneses también buscará vengarse de su jefe. Este desgarró evoca la herida alusiva a “la impotencia para estimarse a sí mismo”, ubicada por Ricoeur en la dimensión ética del actuar humano. Como se recordará, dicha herida se manifiesta precisamente en males como la venganza y la envidia, los cuales posibilitan la ocasión de hacerse sufrir a sí mismo.

En *El agua de las esferas*, el mal obrar de los personajes es castigado mediante una tormenta que destruirá totalmente su mundo de por sí ya arruinado por las mentiras, el desamor, la envidia y la codicia, como lo mostramos en las metáforas relativas a los males morales.

En los capítulos precedentes, apuntamos que en esa novela se hace alusión a una ciudad sin nombre, esto es, sin el principio más elemental de identidad. La falta de denominación del espacio es parte del creciente proceso de desintegración narrativa, pero también plantea profundos significados. Un lugar sin nombre es un lugar inidentificable; es un punto perdido dentro del cosmos. Pero también es un lugar indecible pues, ¿cómo se puede pronunciar algo para lo cual no existe un nombre?

Además, el espacio de dicha novela se vuelve inaprehensible porque carece de la mayoría de atributos, partes o detalles que, en palabras de Luz Aurora Pimentel, dibujan el objeto.⁷⁷ La cafetería, el deshuesadero de autos, una casa y el llano enunciados en la novela no generan la red necesaria de interrelaciones léxicas y semánticas para producir un efecto de sentido o una imagen de este sitio.

Aunado a lo anterior, el espacio se torna todavía más ininteligible por la superposición de mundos con una estructura incompatible y excluyente entre ellos. En esta novela, como ya lo señalamos en el segundo capítulo, un mundo marino constituido por el mar, un bosque submarino, conchas, caracoles y caballos de mar es colocado sobre un mundo desértico. Sin una interpretación de las metáforas y los símbolos de ese mundo marino, un lector se quedaría con una serie de enunciados sin sentido.

Entonces, ¿qué significa la pérdida del espacio-mundo en este universo narrativo? Si como dice Tillich, ser significa tener un espacio, esto es, un lugar físico –el cuerpo, un terreno, un hogar, una ciudad, un país, el mundo– y desde luego, un espacio social –una profesión, una esfera de influencia, un grupo, un periodo histórico, un lugar en el recuerdo,

⁷⁷ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, p. 25.

en la previsión,⁷⁸ en los últimos relatos del escritor, los personajes han perdido casi todos estos espacios y, por lo tanto, han perdido gran parte de su ser.

La destrucción de la casa de los personajes (*El tornavoz*) no se restringe a la pérdida de una construcción física, pues la desintegración del espacio está directamente vinculada con la desintegración del yo de los personajes en un sentido existencial, tal y como se ha expuesto en este capítulo. El hecho de quedarse sin casa y más todavía sin la casa natal –aquí nos referimos al personaje de Jeremías Paniagua– habla de la pérdida de lo que Gaston Bachelard llama el “primer mundo del ser humano”,⁷⁹ esto es, de la pérdida de ese lugar de los orígenes, del principio de una vida en donde infancia, recuerdo, pasado y familia son indisociables del espacio primero. Lo anterior, ratifica la idea de la carencia de pasado y de una historia narrativa en función de la dimensión espacial. Sin la casa, “el hombre sería un ser disperso”,⁸⁰ considera Bachelard.

La sensación de no pertenencia, de falta de anclaje y de apartamiento del núcleo familiar es otro de los sentidos posibles de la ruina de la casa de infancia de Paniagua. Metafóricamente se hace referencia a la imposibilidad de las relaciones familiares y sociales que, idealmente, se desarrollan en el hogar. Los personajes de esta novela, aunque comparten el mismo espacio doméstico –la casa de Felipe e Hilda, en donde reside Cándido-adulto, la morada de Isidro y Olivia junto con su hijo Jeremías, la casa de Cándido-niño y sus padres– viven en mundos completamente divergentes; por ello, están existencialmente separados. Nuevamente aquí se constata la herida de la “soledad del sufrir”. La fractura de los vínculos en el seno de la casa explica, en parte, la carencia de raíces, de pasado y la profunda soledad de los personajes, aspectos refigurados por un lector a partir de la intencionalidad del texto.

⁷⁸ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 252.

⁷⁹ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*, p. 37.

⁸⁰ *Idem*.

El propio Jeremías-niño experimenta su casa natal a la manera de un cerco, de un sitio prohibido a su mejor amigo Colombino Varandas y en donde él mismo se encuentra sitiado por la sobreprotección de su madre, Olivia Paniagua. Por ello, su refugio, su verdadera casa se ubica en lo más alto del álamo del patio de su vivienda: “Encaramado en el árbol, de bruces sobre una rama, Jeremías Paniagua mira el zaguán de su casa. Las hojas lo defienden del sol, en la punta del cielo” (TZ, p. 71). Quizás por este motivo el árbol se mantuvo en pie, con lo cual se abre un resquicio a la esperanza, en medio de tanta devastación.

La altura del álamo y el aire constituyen un ambiente propicio para el encuentro con las voces del más allá, con lo cual Jeremías Paniagua dará inicio a la búsqueda de su sí mismo como otro (identidad *ipse*), a través de la comprensión de dichas voces que conducen a su fallecido tío abuelo, Cándido Paniagua. La casa de infancia de Jeremías, más que un espacio centrípeto se configura como un espacio centrífugo. Por ello, el personaje casi siempre está afuera de su casa, vagando por Placeres, hasta que finalmente huye del hogar y del pueblo siendo todavía un niño. Algo similar ocurre con Cándido Paniagua cuando en su juventud decide “dejar eternamente a la familia” (TZ, p. 41) porque se siente incomprendido en la casa de sus padres y, años después, ya un hombre maduro, se desplaza de la casa de su hermano Felipe para ir a vivir al cuarto del patio de la misma casa, ante el abandono y el maltrato por parte de su cuñada y de su propio hermano. Recordemos que Cándido, al igual que ocurre con el personaje de Jeremías, hizo de un espacio inusual, en este caso, la iglesia de las Capuchinas, su verdadera casa porque ahí encontró el recogimiento, la comprensión que nunca obtuvo de los seres humanos y, sobre todo, la revelación de otros mundos tan deseada.⁸¹

⁸¹ Véase el inciso “Fragmentación, indeterminación y misterio...” en el Capítulo II.

Así, las casas de infancia de los Paniagua no cumplen con la función primordial de habitar y tampoco significan el lugar del calor primero, de la protección y de la ensoñación imaginada por Bachelard en su fenomenología de la casa. Pero como lo expone el pensador francés, los recuerdos y los olvidos necesitan un lugar para alojarse. En el caso de Jeremías Paniagua ese lugar es el árbol del patio. El álamo habita a Jeremías a través de los recuerdos del olor de Olivia, su madre: “—Cómo recuerdo, Vitelo, la glicerina perfumando la sombra del árbol” (TZ, p. 121). Tal parece que el álamo constituye uno de los pocos espacios en donde todavía queda algo de memoria, algo de narración.

Además de lo anterior, la pérdida de Placeres y de la ciudad innominada significa la privación paulatina de la vida viva. En *El sol que estás mirando*, Placeres es un sitio en donde se advierten expresiones de vida como una incipiente actividad comercial, la participación en servicios religiosos, el esparcimiento en ferias del pueblo y un ánimo festivo: “La calle principal tenía la misma animación del jueves, el día de la fiesta. Un auto, con una como corneta gigante en el techo, venía rodando despacito de la dirección de la tienda de nosotros. Por la corneta echaba música, muy fuerte y ruidosa. La música llenaba la calle” (SM, p. 40).

En *El tornavoz*, las prácticas e interacciones sociales son escasas y están absolutamente restringidas a tiempos específicos al entrar en una relación directa con el clima de Placeres: “Marta entiende que la hora, las doce, no es de paseos ni siquiera de sacar las narices para escudriñar el aire; que es la hora escogida por las almas para el disfrute de la sombra. Sí. Pero hay otra cosa más; detrás de las fachadas, se oye el silencio”. (TZ, p. 78). La falta de actividad en Placeres explica la ausencia de ruido y la soledad abrumadora de las calles; pero como dice el narrador en el segmento citado, hay otra cosa más. Detrás de las fachadas, es decir, en los espacios interiores, también se escucha el silencio, ocasionado, en nuestra interpretación, por la ausencia de comunicación entre los personajes. Éstos, como

bien señala Núria Vilanova, “viven siempre distanciados de su alrededor y de los otros personajes. Generalmente son mejores compañeros de animales y objetos que de otros seres humanos, con quienes apenas existe comunicación alguna”.⁸²

En esta novela se anticipa ya el fracaso de un yo para participar en el otro. La participación, como vimos anteriormente, es uno de los elementos ontológicos de la correlación yo-mundo. Sin ella, el ser humano cae en el aislamiento existencial, concebido por Tillich como una de las estructuras del mal. Este aislamiento es destructivo porque disuelve la centralidad del individuo para participar de su mundo; impide la comunión en otro y, además, da lugar a hostilidades “no sólo contra quienes lo rechazan a uno, sino también contra uno mismo”.⁸³ Desde esa perspectiva, Tillich distingue entre la soledad y la solitud. Esta última es “la condición precisa para establecer la relación con el otro”.⁸⁴ En términos generales podría decirse que los personajes gardeanos padecen de soledad –porque perdieron su facultad de encontrarse en los otros– y carecen de solitud, aunque Gardea decía lo contrario al comentar estos conceptos del teólogo alemán.⁸⁵

La soledad o el aislamiento así comprendido, la inactividad, la tierra yerma e infecunda se relacionan con la falta de vida. Recuérdese que el Placeres de esta novela ya es “la piedra impenetrable” (TZ, p. 47), el sitio donde Marta Licon “pensaba que cultivar plantas en semejantes sequedades era como escaparse del mundo. Descuajarse por nada” (TZ, p. 83). La primera metáfora habla de un sitio donde resulta imposible la germinación de vida

⁸² Núria Vilanova. “La frontera como estética textual: la escritura de Jesús Gardea”. En Daniel Samperio y Roberto Bernal (coords.). *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea*, p. 217.

⁸³ Paul Tillich. *Teología sistemática II...*, p. 101.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ En una charla con Verónica Irina Lara Lozano, Jesús Gardea refirió que Paul Tillich “aplica el término de solitud al hombre cultivado, el que ama a los demás a pesar de estar apartado del mundo. Soledad es el término que se utiliza para describir al desadaptado, al que está lleno de odio. Creo que mis personajes no sufren de soledad sino de solitud. Porque solitud implica una consideración intelectual”. Verónica Irina Lara Lozano, *op. cit.*, p. 54.

y, la segunda expresión, refiere al desgaste inútil de cultivar algo en esta tierra, pues el sol ardiente ha marchitado casi todo, a excepción de aquel álamo que resiste al tiempo y a los estragos.

En las novelas subsecuentes, no se narran acciones que manifiesten algún tipo de vitalidad ya sea en términos sociales, culturales o económicos, como lo vimos con la feria y la actividad comercial de *El sol que estás mirando*. Por el contrario, el solo hecho de vivir en Placeres es suficiente para no merecer nada en la vida y llegar al final de la existencia en la completa desventura: “en Placeres nadie amerita nada. Por los días de tanto año vivido aquí, mi conclusión” (DO, p. 73); “–todos en Placeres llegan como perros al remate de sus días – dijo” (DO, p. 85). Con estas metáforas, un lector percibe que Placeres es un sitio inhabitable, un lugar en donde no existe posibilidad alguna para desarrollar la historia de una vida. Por ello, en ese mundo tampoco puede haber narración.

Además del vacío o la deshabitación externa e interna, puesto que el afuera y el adentro de los personajes no son espacios disociados, solo se advierte el *non-ser* absoluto en el horizonte. En el siguiente fragmento de *El agua de las esferas*, la campana del hombre inidentificable sirve de anuncio o presagio de la muerte física de los personajes.

Ugalde, por las vidrieras sin luces del Café, miraba a la calle: el mundo externo, y el de adentro, sumergidos como a la espera de algo, quietos en las penumbras del crepúsculo. En lo hondo del mundo grande la campanilla, lento el badajo, doblaba a muerto; la meneaban súbitamente [...]. Ugalde, veía cómo era encendida la luz de la cocina, y, a Moy, huir hacia la calle, sembrando el desbarajuste, remolinos de sombra. Inútil la fuga (AE, p. 126).

En síntesis, la muerte del mundo de los personajes implica la muerte de estos últimos. Como dice Tillich, “no tener espacio es no ser. Así, pues, en todos los dominios de la vida, la lucha por el espacio es una necesidad ontológica. Es una consecuencia del carácter espacial

del ser finito y una cualidad de la bondad creada. Es finitud, no culpabilidad”.⁸⁶ La cualidad finita del hombre implica “tener que perder finalmente todo lugar, y, con él, tener que perder su ser”,⁸⁷ reflexiona el teólogo.

Hay otra situación más. Placeres es un lugar condenado desde su origen a regresar a la oscuridad. No se trata de una idea circunstancial; por el contrario, lo anterior permite acercarse a toda una concepción de mundo que aparece de manera persistente en la obra del escritor mexicano. Ya en *El tornavoz*, Omar Vitelo advierte a Jeremías Paniagua sobre un viento que deviene en remolino: “Dardo de papeles contra el ojo del sol. Para cegarlo y confundirlo. Para que a Placeres vuelva la oscuridad” (TZ, p. 123). En *El diablo en el Ojo*, la voz narrativa expresa: “Lugar de tanta luz como Placeres, volverá a la oscuridad” (DO, p. 51) y En *El agua de las esferas*, una voz ambigua dice al final del relato: “Un estampido devorador del mundo; un árbol violento, luego la noche, las aguas del principio, Brito” (AE, p. 129).

Decir que Placeres volverá a la oscuridad permite suponer que el principio de la fundación del poblado estuvo marcado por las tinieblas, tal y como ocurre al inicio de la creación de Dios en el mito bíblico. Pero, ¿cómo podría comprenderse la oscuridad en estas obras? En *El tornavoz*, la metáfora antes expuesta evoca la confusión y la falta de conocimiento de alguna verdad en este relato. Sin embargo, en *El diablo en el ojo*, aunque parece que la composición del enunciado casi es la misma en comparación con la metáfora señalada de *El tornavoz*, el ordenamiento de las palabras cambia y, con ello, su sentido. Aquí no es la oscuridad la que vuelve a Placeres. Placeres es el que regresará a la oscuridad, lo cual podría ser interpretado por un lector como el retorno a una nada porque en esta novela,

⁸⁶ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 252.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 253.

al igual que en *El agua de las esferas*, se va completando la imagen de un yo y un mundo que terminarán por extinguirse.

Dicho fin se propone también como un volver al principio, lo cual involucra un tiempo circular, en eterno retorno y, por lo mismo, alejado del concepto de tiempo de la modernidad, de carácter histórico, con una línea evolutiva y marcado por la idea del progreso.

IV.7. El tiempo del círculo y el tedio de lo siempre igual

En las novelas de Gardea, el tiempo se experimenta de múltiples formas. En algunos casos podemos hablar del instante, de la eternidad, de la simultaneidad del presente, pasado y futuro, como lo hemos visto a lo largo de esta investigación, y también del tiempo que vuelve una y otra vez. A este último dedicaremos las páginas finales de nuestro estudio por la importancia que tiene, por un lado, en la desintegración del yo de los personajes en un sentido existencial y, por el otro, en la negación de su historia, con lo cual se desestabiliza nuevamente la narración y, por lo tanto, la identidad.

Pero antes de continuar con nuestra exploración, realizaremos un breve panorama sobre esta noción del tiempo y del tedio vital o *spleen*, asuntos que nos parecen muy pertinentes para una mejor comprensión de la temporalidad en la narrativa gardeana al tener un fuerte eco en la misma.

La concepción cíclica del tiempo predominó en las llamadas sociedades premodernas o arcaicas. Los hombres y mujeres de épocas remotas no consideraban la irreversibilidad de los acontecimientos, de tal forma que el paso sucesivo del tiempo no tenía un valor en su modo de vida. Para el historiador de las religiones, Mircea Eliade, esta manera de experimentar el tiempo involucra una “intención antihistórica”⁸⁸ porque el hombre arcaico

⁸⁸ Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, p. 102.

se niega a conservar la memoria del pasado y a conceder valor a los acontecimientos inusitados que constituyen la duración concreta.

Las civilizaciones tradicionales rechazaban la historia “ora aboliéndola periódicamente gracias a la repetición de la cosmogonía y a la regeneración periódica del tiempo, ora concediendo a los acontecimientos históricos una significación metahistórica [...]”.⁸⁹ De este modo, el hombre arcaico retornaba periódicamente al principio, mediante la reproducción de las acciones realizadas en el comienzo de los tiempos por un dios, un héroe o un antepasado, para regenerar por esa vía la vida cósmica. Dicha regeneración implicaba la anulación del pasado y de los pecados, en tanto expresión de la historia. Un nuevo nacimiento o una nueva era se abría paso. Así, un tiempo mítico tenía lugar a través de la proyección del hombre a la época mítica.

En la cultura maya, por ejemplo, el retorno al origen del universo significaba una nueva creación que aseguraba la regeneración de la vida en general, como lo explica la historiadora Mercedes de la Garza. Los mayas concebían el tiempo como movimiento cíclico debido a los ciclos de los astros y de la naturaleza. Ellos creían que el sol, eje de su cosmovisión, determinaba los cambios ocurridos en la tierra (día y noche, fertilidad y sequía, frío y calor, etcétera).⁹⁰

Con los profetas hebreos se superó por primera vez la concepción de la temporalidad cíclica y se descubrió un tiempo de sentido único, así como la significación de la historia como epifanía de Dios. Esta idea fue fortalecida por el cristianismo.⁹¹ Jesucristo murió en la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁰ Mercedes de la Garza. “La historia del tiempo, el tiempo de la historia”. En *Revista Digital Universitaria*, vol. 13, núm. 12, 1 de diciembre 2012, pp. 3-5. Disponible en <<http://www.revista.unam.mx/vol.13/num12/art116/index.html>>. Consultado el 14 de noviembre de 2017.

⁹¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 122-123.

cruz una sola vez. Este acontecimiento es único y nunca se volverá a repetir. De esta manera, “una línea recta traza la marcha de la humanidad desde la Caída inicial hasta la Redención final[...]”, sostiene Eliade.

El conflicto entre estas dos grandes concepciones de tiempo, una cíclica, antihistórica y, otra histórica, sustentada en una temporalidad lineal, continuó hasta el siglo XVII. Desde entonces, se afirmó cada vez más el tiempo rectilíneo, a la par de las ideas modernas del progreso y del racionalismo imperante en el pensamiento ilustrado. Será en las últimas décadas del siglo XIX cuando esta visión sobre el tiempo reciba una de las críticas más agudas en la pluma de Friedrich Nietzsche.

El filósofo alemán concibió la “doctrina” del eterno retorno de lo mismo, cuyo planteamiento difiere sustancialmente del tiempo cíclico de la cosmogonía arcaica. El eterno girar en círculo es un modo de ser que implica una afirmación suprema de la vida porque, como explica Heidegger, afirma el no extremo, esto es, la aniquilación y el sufrimiento pertenecientes al ente.⁹²

Para mantenerse en el sí del eterno retorno se requiere de la transmutación de todos los valores, de la voluntad de poder, del nihilismo, del hastío, del sufrimiento, del instante o la eternidad. Todo ello permite la afirmación dionisiaca de la vida y del mundo, de tal modo que se quiera “vivir otra vez y vivir del mismo modo eternamente”.⁹³

En el pensamiento nietzscheano, el mundo es un constante devenir, lo que significa que “no tiende hacia ninguna meta, no desagua en un «ser»”.⁹⁴ El devenir del mundo no

⁹² Martin Heidegger. *Nietzsche*, p. 229.

⁹³ Friedrich Nietzsche *apud* Elizabeth Muñoz Barquero. “Eterno retorno e historia: El caso de Nietzsche”. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, núm. 80, 1995, p. 33. Disponible en <<https://es.scribd.com/document/125477671/Munoz-Eterno-retorno-e-historia-El-caso-de-Nietzsche-pdf>>. Consultado el 3 de enero de 2018.

⁹⁴ Friedrich Nietzsche. *La voluntad de poder*, p. 475.

tiene un fin ni tampoco un principio. El mundo retorna eternamente como lo mismo porque aunque las combinaciones posibles de la fuerza son finitas acontecen en un tiempo infinito, de modo que tales combinaciones se repiten infinidad de veces.⁹⁵

Así, Nietzsche arremete contra el sentido y cualquier finalidad trascendente del tiempo lineal judeocristiano. El pasado y futuro no corren uno detrás de otro, sino que corren uno contra otro y coinciden en el instante. Pero el instante nietzscheano no es el ahora fugaz sino la eternidad. En “De la visión y el enigma”,⁹⁶ Zaratustra, el maestro del eterno retorno, le dice al enano:

¡Fíjate –seguí diciendo– en este instante! Desde este portón llamado instante corre *hacia atrás* una calle larga y eterna: detrás de nosotros queda una eternidad.

Cada una de las cosas que *pueden* correr, ¿no habrá recorrido ya alguna vez esa calle? Cada una de las cosas que *pueden* ocurrir, ¿no tendrá que haber sucedido y transcurrido, no tendrá que haber sido hecha ya una vez?

Y si todo ha existido ya: ¿qué piensas tú, enano, de este instante? [...] ⁹⁷

Si lo que será en la vida ya lo fue y nada merece la pena porque todo volverá a ser lo siempre igual, la vuelta de lo mismo, necesariamente aparece el hastío, uno de los planteamientos del eterno retorno que mantienen, hasta cierto punto, una correspondencia con el tedio vital del tiempo circular gardeano, como lo veremos posteriormente.

El hastío es una de las expresiones del carácter nihilista⁹⁸ de la idea del eterno retorno. En “El convaleciente”, Zaratustra describe a sus animales la “enfermedad” que lo aquejaba.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 677-679.

⁹⁶ Este apartado, junto con “El convaleciente”, contenidos en la tercera parte de *Así habló Zaratustra*, son los dos fragmentos emblemáticos del pensamiento del eterno retorno. El filósofo formuló por primera vez su llamada “doctrina” en el aforismo 341, “El peso más pesado” de su obra *La ciencia jovial*.

⁹⁷ Friedrich Nietzsche. “De la visión y del enigma”. En Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, p. 194.

⁹⁸ Para el filósofo, el nihilismo es la pérdida de validez de los valores supremos. Véase Friedrich Nietzsche. *La voluntad de poder*. El pensador alemán simboliza el hastío o nihilismo en la figura de la serpiente negra. En “De la visión y del enigma”, el reptil se desliza en la garganta de un joven pastor, ahogándolo. El nihilismo solo es superado cuando el pastor le corta la cabeza a la serpiente con un mordisco. En “El convaleciente” se hace una alusión directa a lo anterior.

Este padecimiento es el “nada merece la pena” del nihilismo: “El gran hastío del hombre —él era el que me asfixiaba y el que se me había introducido en la garganta, y lo que el adivino había profetizado: ‘Todo es igual, nada merece la pena, el saber asfixia’”.⁹⁹

No se puede perder de vista que el nihilismo nietzscheano no se reduce a la nada ni se queda en la demolición de los fundamentos metafísicos de la cultura occidental, pues su esencia comporta una afirmación suprema de la vida. En este sentido, debe entenderse la necesidad del hastío y la superación del nihilismo, pero no en términos de su anulación. “La superación del mal no es su eliminación sino el reconocimiento de su necesidad”,¹⁰⁰ como explica Heidegger a propósito de Zarathustra. Así, el hastío es necesario. Este último, así como el dolor, el sufrimiento, el tormento y la destrucción no son una objeción contra la vida. Recuérdese que el pensamiento más abismal de Nietzsche considera la existencia tal como es, sin sentido, sin metas, lo cual también implica la aceptación del infortunio.

El hastío apunta hacia lo que de otro modo se llamó el mal del siglo XIX: el *spleen*. Los afectados por el *spleen* o el tedio vital (*taedium vitae*)¹⁰¹ son aquellos seres atribulados por el desánimo, la monotonía del vivir, la melancolía, la falta de alicientes, de objetivos y el desinterés por la acción. Son “los antepasados, por línea directa, de los existencialistas franceses de la posguerra, y, en cuanto tales, sufren ya los efectos de la modernidad: el tedio, la náusea, la incomunicación, la soledad, el ser para la muerte, la existencia sin sentido, la ausencia de esperanzas, el absurdo y la angustia”,¹⁰² como observa Enrique López Castellón.

⁹⁹ Friedrich Nietzsche. “El convaleciente”. En Friedrich Nietzsche. *Así habló Zarathustra*, p.262.

¹⁰⁰ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 256.

¹⁰¹ La crítica ha relacionado semánticamente ambos conceptos, de ahí que éstos se utilicen como términos equivalentes.

¹⁰² Enrique López Castellón. “Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral”. En Charles Baudelaire. *Las flores del mal*, p. 37.

El *spleen* es el sentimiento de los dandis o de aquellos espíritus de la vida bohemia hastiados, ociosos, dispuestos a practicar una existencia inútil. En 1857, el poeta francés y emblema del dandismo, Charles Baudelaire, describió así dicho estado anímico universalizado en sus versos: “Lo que siento [...] es un inmenso desánimo, una sensación de aislamiento insoportable, una ausencia total de deseos [...]”.¹⁰³

Estrechamente vinculado a la conciencia moderna, el *spleen* no se puede entender sin el trabajo mecanicista de la producción en serie introducida por la Revolución Industrial, cuya operación requería de la repetición de los mismos actos humanos. Repetir el mismo proceso una y otra vez, sin poder salir del círculo vicioso provoca el tedio del vivir, el *spleen*. Al respecto, Walter Benjamin sostiene: “El trabajo industrial como base económica del tedio ideológico de las clases superiores”.¹⁰⁴

Tampoco se puede soslayar que, en lo que respecta a la Francia de mediados del siglo XIX, se vivía una época de decadencia marcada por los valores mercantiles, la exaltación del trabajo y el mal gusto de la burguesía¹⁰⁵ –inclinada hacia una producción artística ostentosa, superficial y realizada para el divertimento– de tal modo que era de esperarse la respuesta en contra del utilitarismo burgués por parte de los defensores del tedio vital.

El clima y las nuevas condiciones impuestas por la modernización urbana del Segundo Imperio francés fueron otros factores que incidieron en el *spleen* de aquel momento. Con la construcción de las grandes avenidas, bulevares y calles anchas, en sustitución del París medieval de las vías estrechas y oscuras, emergió el fenómeno de la masa anónima e

¹⁰³ Baudelaire *apud* Enrique López Castellón, *ibid.*, p. 35.

¹⁰⁴ Walter Benjamin. *Libro de los Pasajes*, p. 132.

¹⁰⁵ Véase Arnold Hauser. “El Segundo Imperio”. En *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, vol. 2.

indiferente, una multitud de seres que transitaba mecánicamente por las nuevas arterias de la capital francesa. Y ahí, en medio de la radical transformación de la fisonomía parisina tan observada por Baudelaire, el cielo grisáceo, los días lluviosos, los largos inviernos de la metrópoli, también constituyeron un alimento para esta dolencia interior.

En síntesis, la monotonía, el hastío, la carencia de fines y el sinsentido convergen en el *spleen* y en la doctrina nietzscheana del eterno retorno, como lo hace ver Walter Benjamin:

La actitud heroica de Baudelaire es afín a la de Nietzsche. Aunque Baudelaire cite a menudo el catolicismo, su experiencia histórica es la que Nietzsche expresó en su dicho: Dios ha muerto. En Nietzsche, esta experiencia se proyecta cosmológicamente en la tesis: ya no viene nada nuevo. En Nietzsche el acento recae en el eterno retorno, que el hombre afronta con ánimo heroico. Baudelaire se centra más bien en lo «nuevo», que hay que arrancar con un esfuerzo heroico a lo Siempre—otra vez—igual.¹⁰⁶

IV.8. El tiempo de los anillos, los trompos y los remolinos: el tiempo del mal

Desde la publicación de las novelas tempranas de Gardea, tal y como ocurre en *El sol que estás mirando*, un lector puede percibir la configuración de la temporalidad circular a través de la repetición de las acciones de los habitantes de este mundo ficcional: “Los sábados, tal como yo los recuerdo, eran unos días curiosos. No parecían pertenecer a la semana. Parecían días de algún otro tiempo. Una calma, una modorra profunda lo invadía todo. La luz misma del sol era lenta para caer y alumbrarnos” (SM, p. 29). En dicha novela, como bien observa Elena Félix Villar, “la vida monótona se repite en ciclos de sábado a sábado y de agosto en agosto. El resto del tiempo apenas existe. Este modo de representar el tiempo acaba transformando la acción en ciclos que se repiten llenos de rituales”.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 344.

¹⁰⁷ Elena Félix Villar. “Jesús Gardea: El tiempo mítico como bisagra entre mundos”. En Daniel Samperio y Roberto Bernal (coords.). *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea*, p. 101.

El narrador autodiegético, David Gálvez, expresa claramente que todos los sábados eran siempre iguales por el predominio de la parsimonia en el pueblo de Placeres. La calma de los personajes está supeditada a las condiciones climáticas del espacio: sol, calor, desierto, sequía, polvo. El exorbitante calor determina el modo de ser de los personajes e incide de manera definitiva en su embotamiento y falta de motivaciones por la vida, de manera semejante a la influencia ejercida por los días lluviosos y el cielo grisáceo del *spleen* baudeleriano.

A causa del calor, el cual rebasa los límites de lo soportable, los habitantes de este sitio yermo son seres estáticos, con escasas acciones externas que generen movilidad. Lo anterior ocasiona la parálisis de sus actividades: “Terminamos de comer. Nos quedamos todos muy silenciosos: Sólo se oía el zumbido del calor afuera. La jarra del agua estaba vacía de nuevo, y mi padre miraba dentro de ella. Parecía que íbamos a estar así para siempre, calladitos, apaciguados por el sol [...]” (SM, pp. 80-81). La metonimia mediante la que se nombra la causa, el sol, por el efecto, el calor, fortalece la idea de la inactividad de los personajes en el lector.

El clima los obliga a llevar un modo de vida monótono, en el que un día es igual al otro día. La rutina es implacable. Los personajes deben permanecer en sus casas o sitios techados para resguardarse de la amenaza del sol, lo cual alimenta su incomunicación con los otros. Ellos y ellas tienen que salir a determinadas horas cuando cede el calor; una y otra vez experimentan el sopor, el cansancio de vivir, el agotamiento. La intensidad de las altas temperaturas los asfixia no solo física, sino existencialmente, situación que los conduce a llevar una vida solitaria, aislada, silenciosa: “Las soledades del sol se encarnizaban en Moy, lo acosaban como a un perro. Su respiración se había alterado [...]” (AE, p. 43). De manera

gradual, la calma deviene en una fatiga de la vida, en ese *taedium vitae* que deteriora el yo de los personajes.

En *El sol que estás mirando* ya existen síntomas de que lo otra vez siempre igual expresado en la temporalidad circular constituye una de las fuentes primordiales de la devastación existencial del yo. El personaje de la mami Lausé es una clara muestra de lo anterior. El tiempo de esta mujer no transcurre, no pasa. La anciana sufre lo mismo cada tarde. Su vida consiste en estar día a día sola, sentada en un sillón –nuevamente se advierte el componente de la quietud– y al lado de una ventana por la que mira una calle en donde no hay nadie.

David Gálvez la recuerda de la siguiente manera: “La mami Lausé estaba otra vez en mi memoria, y la veía. Sola, en el sillón, sin nadie que le hiciera caso. Sola en la casa. Pegada a la ventana siempre. La vi diciéndome, con la luz reflejada en los vidrios de sus lentes: ‘estas son mis tardes’...” (SM, p. 73). Sin lugar a dudas, el tiempo circular contenido en esta última expresión –pues todas las tardes vuelven a ser la misma tarde– carcome cotidianamente a esta mujer, desgarrada por la “soledad del sufrir” y el abandono familiar, como lo vimos en páginas anteriores. Francisca, la madre del narrador-personaje, confirma esta interpretación mediante el siguiente enunciado metafórico: la mami Lausé “es vieja, sí, pero el tiempo se mide para desgastarla, encariñado de ella” (SM, p. 67). No es el tiempo histórico, sino el tiempo circular el que consume al personaje. En los versos de Baudelaire, la percepción de la temporalidad es diferente. La vuelta hacia el pasado significa el paraíso y, en cambio, el tiempo lineal-progresivo es el que se come la vida, como lo expresa el poeta en *Las flores del mal*.

En *El tornavoz*, el tiempo circular se aprecia en el final inconcluso de la obra, así como en metáforas en donde se habla de la oscuridad¹⁰⁸ y también del retorno de Placeres al llano, que es la tierra estéril, desértica y solitaria. Momentos antes de la revelación de su ceguera, Isidro Paniagua le dice a su esposa Olivia que “en Placeres, un día volverá a reinar el llano, la soledad, como en un principio” (TZ, p. 49). La referencia producida por el enunciado metafórico es la de una vuelta hacia el inicio, con lo que claramente existe un movimiento circular. Esto implica que Placeres regresará al principio marcado por la desolación y la soledad.

Si todo lo que será ya lo fue y lo que habrá de volver es lo siempre igual, como se plantea en la doctrina nietzscheana del eterno retorno, todo apuntaría a que la desolación de este espacio regresará de manera inalterable y que cualquier decisión o acto voluntario para evitar la fatalidad será inútil.

En la referida novela, la temporalidad circular forma parte del sufrimiento, de la condena de los personajes y de aquello que parece volver imposible algún tipo de ideal. De ninguna manera se trata de un recurso estilístico sino más bien de una producción de sentido a nivel del texto. El final abierto de *El tornavoz* es interpretado por un lector como un nuevo comienzo que inexorablemente conducirá al mismo final, solo para volver a empezar. Esta repetición sin fin sugiere que Cándido Paniagua nunca tendrá sosiego y siempre andará en aquel círculo perpetuo del tiempo en busca de un tornavoz que, como ya expusimos a lo largo de este trabajo, parece inalcanzable.

Para lograr este efecto de sentido, la novela termina con una escena de Jeremías, pero ahora, a diferencia del comienzo de la obra, en donde él era un recién nacido, Paniagua es un adulto y no puede conciliar el sueño: “Jeremías se revuelve en la cama. En el mismo cuarto

¹⁰⁸ Véase “La herida de Placeres” en este capítulo.

donde él nació. El árbol. El álamo. Sus ramas se quejan como una mujer. Arañan los adobes de la casa. Y no dejan dormir. No dejan dormir a Jeremías Paniagua” (TZ, p. 126).

Por medio de un paralelismo con la vigilia padecida por el padre de Jeremías, Isidro, en la víspera de su muerte –la cual podría interpretarse como el síntoma de su obsesión por Cándido Paniagua, obsesión que, de acuerdo con el propio Jesús Gardea, termina por cegar y matar a Isidro¹⁰⁹– se insinúa la probable muerte de Jeremías. De esa manera, un lector pierde la expectativa de que el tornavoz solicitado por Cándido a su sobrino nieto pueda convertirse en una realidad. Sin el tornavoz, la voz de Cándido no podrá ser escuchada en la tierra, tal y como él lo pretende, si bien es cierto que un lector no puede saber cuál es el contenido de su mensaje debido a la indeterminación característica de la novela.

Con este final, se gesta un tiempo del eterno retorno que condena a Cándido y a la estirpe Paniagua a repetir una y otra vez y así para siempre, la misma vida, la misma desgracia ante la imposibilidad de construir un puente entre vivos y muertos, un tornavoz. La reiteración sin fin de la temporalidad, recuerda Paul Tillich, es la “mala infinitud”¹¹⁰ en Hegel. Para todo ser finito, añade el teólogo, “la eternidad en este sentido sería idéntica a la condenación, cualquiera que fuese el contenido de un tiempo sin término final”.¹¹¹ La familia Paniagua pareciera estar condenada a “vivir” eternamente en la agonía.

En las obras analizadas, la eternidad es comprendida de manera radicalmente diferente a lo que en el pensamiento nietzscheano se entiende por este concepto. La eternidad formulada por la doctrina del eterno retorno no designa lo que trasciende al tiempo. En

¹⁰⁹ Jesús Gardea apud Rose S. Minc. “Diálogo con Jesús Gardea”. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: The many voices of the Caribbean area*, p. 61.

¹¹⁰ Paul Tillich. *Teología sistemática I...*, p. 352.

¹¹¹ *Idem*.

Nietzsche, la eternidad se muestra en el instante, aquel que determina el modo en el que todo retorna, como ya lo vimos antes.

En cambio, en los relatos de Gardea y, particularmente en *El tornavoz*, la eternidad significa la trascendencia del tiempo concreto de la existencia terrena para transitar por todos los tiempos. Dicha visión es similar a la de los mayas, quienes creían que los espíritus, una vez liberados de la corporeidad, podían transitar hacia el pasado y hacia el futuro e incluso ubicarse en todos los tiempos. Cándido Paniagua muerto se introduce tanto en la temporalidad de su sobrino Isidro, como en la de su sobrino nieto, Jeremías. Pero también, el mayor de los Paniagua experimenta la eternidad en ese movimiento circular, en sí mismo condenatorio por las razones antes expuestas.

En las novelas posteriores a la antes referida y que forman parte de nuestro estudio, el tiempo circular claramente es el tiempo del mal, pero no del mal moral sino ontológico, como ya lo hemos señalado en este capítulo. No es casual que el narrador heterodiegético exprese metafóricamente en *El diablo en el ojo*: “El tiempo que Boscán sobrevivió a aquella mañana, todo el de Placeres. Puede ser. Y como el de Placeres, plomo en las vías de nuestro aire” (DO, p. 23). Al establecer la semejanza entre el tiempo y el plomo, la nueva referencia metafórica propone que el tiempo de Placeres es extremadamente dañino, al igual que dicho metal caracterizado por su alto nivel de toxicidad. En realidad, el tiempo se convierte en un veneno para la respiración o la vida de los personajes: “plomo en las vías de nuestro aire”. En otras palabras, el tiempo es muerte, es el mal.

Pero, ¿en qué consiste ese tiempo maligno? Aquí es donde la temporalidad circular ofrece una respuesta. En el capítulo cuarto de esta novela dedicado a la descripción del estado ruinoso de la casa de Boscán, tras el ataque perpetuado en su contra por Borja y su camarilla, el narrador-personaje dice al inicio: “El tiempo de Placeres, abundancia de remolinos. Días,

horas, dormidos trompos. Tanto girar en la serenidad, una sola, lenta vuelta. Pero los remolinos engañan. Carcomen el mundo, desgastan la tela del alma”. (DO, p. 39).

En este complejo lenguaje metafórico, un lector advierte que el tiempo de Placeres implica un movimiento giratorio expresado en los sustantivos remolinos, trompos, el verbo girar y la palabra vuelta. La voz narrativa establece una semejanza entre el tiempo y los dos sustantivos, remolinos y trompos, cuya proximidad semántica se resuelve precisamente en la circularidad. Pero cuando el narrador-personaje refiere que las horas y los días son “dormidos trompos”, el sentido metafórico parece aludir a un tiempo apaciguado, sin actividad, a una vida muerta o apagada en términos existenciales.

En nuestra interpretación, la voz ofrece aquí el rasgo más importante en donde radica la clave del mal: la lentitud del tiempo circular. “Tanto girar en la serenidad, una sola, lenta vuelta”. La morosidad repercute en el significado que un lector podría dar a la expresión subsecuente “los remolinos engañan”. Es decir, aunque podría pensarse en algún tipo de beneficio de la circularidad lenta, en realidad hay algo de maligno en ella. Otra posible lectura de lo anterior apunta a un tiempo que por su parsimonia aparenta estar detenido y, no obstante, está girando, por lo cual resulta engañoso.

El citado segmento descubre el mal ontológico en el seno de una temporalidad circular lenta. El tiempo moroso que vuelve sobre sí una y otra vez genera la falta de sentido, el cansancio por la vida, el aburrimiento, esto es, el tedio vital. Pero sobre todo, devasta a los personajes a través de un estar ahí rutinario, en el que un día, como lo expone Angélica Tornero, es “algo así como estar siempre en el mismo día”.¹¹² Si todo es igual y además se

¹¹² Angélica Tornero. "Espacio, tiempo y reconstrucción de personajes en *Los viernes de Lautaro* y *El tornavoz* de Jesús Gardea". En Mónica Torres Torija, et al., (eds.). *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, p. 82.

repite de manera lenta, la monotonía también se experimenta en términos de un lento sufrimiento, un verdadero suplicio.

De este modo, los referidos enunciados metafóricos revelan una cuestión capital de la narrativa gardeana: el tiempo circular lento acaba por convertirse en un mal ontológico porque desgasta al yo y a su mundo en un sentido existencial. Los remolinos “carcomen el mundo, desgastan la tela del alma”, sostiene el narrador-personaje al final del fragmento mencionado.

La idea fundamental del desgaste existencial, de una vida que se consume apaciguadamente y se resuelve en un eterno girar sin motivos o fines, como ocurre en el *spleen* y en el eterno retorno de lo mismo, se reitera en otras expresiones metafóricas: “Aquí los años no son como los caminos. Son como una pulsera. Son anillo gastado” (DO, p. 67); “el tiempo, en las vueltas, le había abierto claros en la pelambrea; lo había gastado” (DO, p. 47); “en Placeres, la vida, trajar hilos de un carrete a otro. Embobinamos, ciegos” (DO, p. 73).

Desganados y sin intereses que estimulen la vida, los personajes no tienen nada por hacer, pero tampoco hay nada o casi nada en su horizonte, comenzando por el propio espacio: un páramo. En el apartado anterior, observamos que los rasgos característicos de la ciudad moderna, tales como los amplios espacios en donde los individuos se pierden en el anonimato y las multitudes se distinguen por su indiferencia y alienación son ideales para producir el *spleen*. En la literatura de Jesús Gardea se muestra que el tedio del vivir no es solo una afección de naturaleza urbana, pues el hastío puede ser igual o incluso más intenso en este tipo de lugares vacíos y desolados que, como Placeres, no acaban de ser un pueblo ni terminan por convertirse en una ciudad. Hasta donde es posible apreciar en las primeras novelas, ante la ausencia de la información narrativa, los personajes no tienen más opción que el espacio

público de la plaza y sus puestecitos, la iglesia, la cantina, los locales comerciales y las calles desiertas. En una atmósfera con tales características, la tristeza, la soledad, la espera angustiante de estar ahí sin que nada ocurra y el aburrimiento se recrudecen. Actúan como un inequívoco fermento del tedio vital. En *El sol que estás mirando*, David Gálvez habla de sus infructuosos medios para escapar del fastidio:

Yo, para distraerme, si es que eso podía distraer a nadie, miraba a través de los aparadores y de la puerta los comercios de enfrente, igual de solitarios y de muertos que el nuestro. No se les podía ver qué tenían dentro. Pero yo conocía a sus dueños y esperaba verlos salir pronto al sol, cruzar luego la calle, como si atravesaran un abismo de silencio, y llegar a nuestra tienda a espantarnos el aburrimiento (SM, p. 29).

Hay otro aspecto ineludible. A un tiempo circular también corresponde una circularidad espacial: “Placeres, un redondel. Una vuelta practiqué en torno a la casa. Afuera, al pie de la barda, nada había que recordara la guerra” (DO, p. 42); “confusa la fecha de mi visitación. Imposible contabilizar las vueltas del tiempo en el campo donde tantos llevaron la guerra a uno” (DO, p. 40).

El narrador-personaje de los enunciados antes referidos de *El diablo en el ojo* da vueltas alrededor de la casa de Boscán, el lugar de la guerra, porque como se recordará, este último fue atacado en su vivienda. Lo destacable aquí es la vivencia de la espacialidad en términos de un círculo, expresada por la vía de la metáfora. Placeres es redondo, de acuerdo con la experiencia de esta voz narrativa. ¿Cuáles son las posibles implicaciones de vivir el espacio como si éste fuera un círculo? En la segunda enunciación antes referida, el narrador-personaje dice sentirse confundido sobre el día de su visita a la casa de su amigo Boscán. Es decir, una espaciotemporalidad circular provoca la pérdida de la noción del tiempo, la desorientación o desubicación y, en otro sentido, el extravío del sí mismo, tema que ha ocupado una de las exploraciones centrales de esta investigación.

En *El agua de las esferas*, una forma circular presagia el fin de los tiempos, el mal radical, la muerte. Como parte de un discurso que tiende a eclipsar el sentido por la aparición de extraños seres y objetos como un caracol de madera viviente y las llamadas “encaramadas” que no son criaturas de este mundo, el enigmático Brito Doval expresa:

Sentado en la orilla de la cama, el mesero, también silencioso, se miraba los zapatos. De cuando en cuando, el derecho, la punta, dibujaba círculos siempre idénticos. De empecinado que calcaba otros, invisibles para mí en el piso, daba la impresión. Iniciaba, invariablemente, cada vuelta en la parte superior del círculo; en la clave, en el broche, que al finalizar su viaje la línea, se convertía en una omega. Cerrados y empalmados varios círculos, el mesero descansaba, apartaba el pie de su obra. El silencio del mesero cambiaba de signo, me invitaba a contemplar la pila de círculos, me pedía que me asomara a ella como a la boca de una noria abierta, para nuestra salvación, en el yermo que compartíamos (AE, p. 66).

En este segmento, Brito Doval se refiere a la visita del mesero Ugalde a su casa. Este último personaje dibuja en el suelo círculos con la forma de una omega, la cual se representa así: Ω . Como se sabe, omega es la última letra del alfabeto griego y para el pensamiento cristiano constituye el símbolo del fin del mundo, de la consumación de los tiempos. Omega se usa en oposición a alfa (A), la primera letra del alfabeto griego que simboliza el comienzo, el instante de la creación. “Yo soy el alfa y la omega, el primero y el último, el principio y el fin”,¹¹³ dice la palabra de Dios contenida en el texto apocalíptico en la Biblia.

Bajo dicho contexto, un lector podría interpretar que los círculos realizados por el mesero simbolizan y predicen lo que está por venir en el desarrollo del relato: el fin del mundo. Estas señales colocadas a lo largo del texto con relación a la inminente extinción del universo de los personajes amplían su sentido en las últimas líneas de la novela:

Pronto veremos un día de lluvia inmensa, mar el cielo. Mudos ríos, acompañados de una tropa de vientos y quebradas luces, culebrones listados de fuego, azote de polvo, de las pretensiosas cosas. La noche y su candilería,

¹¹³ “Apocalipsis”, 22, 13, en *La Biblia*, op. cit.

lámparas todavía oscilantes en la boca del lobo, después de la tormenta, único mundo (AE, 128).

En el anterior fragmento se advierte que el mundo se acabará a consecuencia de una gran tormenta. El cielo se convertirá en un mar de lluvia. Habrá vientos, tolvaneras, relámpagos, truenos, rayos, todos ellos elementos de una tempestad expresados de un modo metafórico. Después de la tormenta, de acuerdo con la voz narrativa, no quedará nada más que la noche y algo de luz. Esta gran tempestad, como ya lo hemos mencionado a lo largo de nuestra investigación, se vincula intertextualmente con el relato bíblico del diluvio. Dicho acontecimiento mítico también implica un tiempo circular, como lo observa Eliade con relación a la presencia de la concepción cíclica, incluso, en las civilizaciones históricas. Tras la desaparición del hombre en la tierra ocasionada por la descomunal inundación inicia un nuevo ciclo con el fin de dar lugar a la regeneración de la humanidad.

El agua de las esferas contiene metáforas que despliegan un excedente de sentido en torno a la necesidad de la muerte de todo para dar inicio a una renovación o a una nueva vida a través de la resurrección: “Una rama se debe morir en el mundo para la eterna resurrección del todo; para que, torre coronada de curvos caminos a otra parte, el árbol pueda volver” (AE, p. 127).

Recordemos que en los pueblos arcaicos, la importancia de retornar a los orígenes consistía en una regeneración comprendida como un comienzo absoluto. Los pecados o males anteriores, en tanto expresión del tiempo histórico, eran abolidos y, con ello, se daba paso a una existencia pura. En la novela referida, no existen marcas que permitan validar el nacimiento de un hombre nuevo purificado, aunque exista una fuerte aspiración en tal

sentido. Por el contrario, el texto produce una referencia que apunta a la ausencia de salvación de los personajes.

La expectativa abierta por la obra de una eventual regeneración, después de la gran tormenta, parece desvanecerse al final de la novela. “Un estampido devorador del mundo; un árbol violento, luego la noche, las aguas del principio, Brito” (AE, p. 129). Tras la extinción del mundo de los personajes, hay una vuelta al principio, un retorno a los orígenes, igual y como ocurre con el tiempo mítico del hombre premoderno, pero la diferencia consiste en que este retorno no parece representar una nueva vida absuelta del mal sino por el contrario, la repetición de los mismos males.

Cuando la voz narrativa habla de “la noche” y de “las aguas del principio” plantea un retorno a la oscuridad y a las aguas primordiales, en lo que nos parece una clara alusión al estado oscuro y amorfo que sirve de preludio a la creación del mundo en el Génesis. En la novela, el regreso al principio pareciera sugerir que todo volverá a reiniciarse del mismo modo, es decir, que el tiempo del mal volverá a repetirse una y otra vez.

El tiempo que vuelve sin cesar en los relatos del escritor y el eterno retorno de lo mismo de Nietzsche, confluyen, como lo mostramos en este análisis final, en la proyección de una existencia que, desprovista ya de toda finalidad y todo sentido, apunta hacia su propia nada; esto es, coinciden en el ámbito del nihilismo.

Sin embargo, la cualidad negativa del nihilismo de Nietzsche que se deja inscribir en la dirección de la pura nada constituye un estado de transición, pues la esencia del pensamiento nietzscheano comporta un modo afirmativo que precisa la superación del nihilismo. Para lograr lo anterior, es necesario querer ser más, ir más allá de la mediocridad del hombre, transmutar todos los valores anteriores (verdad, razón, progreso, Dios, etcétera), no para poner en el antiguo lugar otros nuevos sino para crear una nueva posición de valores.

Todo ello supone la afirmación de la vida, ese sí trágico-dionisiaco que implica una existencia voluptuosa, creadora, destructora, dispuesta al supremo dolor y a vivir de tal modo que se quiera volver a vivir, esto es, dispuesta a querer el eterno retorno.

Los personajes de Gardea no tienen esa voluntad dionisiaca por la vida; simplemente experimentan día con día y de manera inevitable, el sinsentido, la nada. Es cierto que no actúan para escapar de ese círculo temporal que los consume; pero aun si optaran por la acción, tal parece que el resultado no sería muy diferente porque están marcados por un destino trágico.

El tiempo circular lento devasta o desintegra existencialmente el yo de los personajes, lo cual no significa que el tiempo rectilíneo de la modernidad constituya una alternativa frente a tal destrucción interior. Aunque en estas novelas, con excepción de *El sol que estás mirando*, el tiempo histórico es impugnado, aparecen algunos momentos de historicidad en la vida de los personajes. Sin embargo, cuando éstos se presentan no hay avance sino más bien una involución. Los cambios desarrollados en el transcurso del tiempo no cumplen con la expectativa moderna de un futuro mejor para los personajes y su mundo. Las huellas del paso de los años evidencian un mayor deterioro, como lo observamos en el ejemplo de las casas arruinadas de Placeres, en el apartado relativo al espacio.

El tiempo de la modernidad y las ideas asociadas a aquél, tales como el progreso, el racionalismo y el individualismo solo demuestran su rotundo fracaso a través de una existencia alienada de los personajes y alejada de su ser esencial o potencial –como diría Paul Tillich– lo cual los hiere con el mal, pero también los convierte en autores del mal.

Conclusiones

Al llegar al término de nuestro recorrido por la novelística de Jesús Gardea, resulta inevitable una reflexión que si bien ha estado latente a lo largo de nuestro trabajo, hemos dejado para las páginas siguientes. En estos relatos, la desintegración de las voces narrativas, indisociable de la pérdida de identidad y sentido del personaje y, por tanto, de la trama, no tiene un fin en sí misma. Si esta narrativa solo buscara la desintegración como tal, un lector no podría interpretar que estos relatos proyectan el desmantelamiento del hombre y de su mundo relacionado con un mal que va más allá del pecado judeocristiano, así como con las enormes soledades, la carencia de historia y, en consecuencia, la imposibilidad de la narración.

Las novelas que hemos explorado, *El sol que estás mirando*, *El tornavoz*, *El diablo en el ojo* y *El agua de las esferas* exhiben un progresivo proceso de desintegración narrativa, cuya trayectoria culmina en importantes regiones escriturales donde se eclipsa el paradigma del sentido y se abre la puerta a la experiencia sensorial del mundo. La vía privilegiada para producir la descomposición de las formas narrativas es el lenguaje. Un lenguaje extremadamente poético, infractor de las normas gramaticales, transgresor de los modelos convencionales de contar una historia, un lenguaje que hace el silencio en lo que dice y se condensa hasta llegar al nivel mínimo de la palabra. Recordemos que el propio Gardea contaba que debía violentar el lenguaje para encontrar el camino perdido de la vida.

El lenguaje estructurado conforme al código lógico solo conduce a la representación falsa de las cosas, por lo que en la configuración de los relatos gardeanos se advierte una desconfianza hacia el fundamento de la mentalidad moderna o de aquello que Nietzsche llamó la gran estafadora: la razón humana. Por consiguiente, la experiencia a través de los

sentidos, y la metáfora, en tanto medio ideal para liberarse de las ataduras del lenguaje racional, constituyen componentes esenciales de la poética del escritor mexicano.

El desarrollo de esta investigación nos llevó a observar que la desintegración se expresa en dos niveles: el narrativo, mediante el cual todos los elementos que lo integran – voces narrativas, perspectivas, estructura, sintaxis, figuras retóricas, vocabulario, etcétera– confluyen para fracturar la trama y, el interpretativo, por el cual un lector refigura la desintegración de los personajes y de su mundo, en un sentido existencial. Lo anterior no implica, en modo alguno, el planteamiento de dos tipos de desintegración, pues se trata de un solo fenómeno visto desde ángulos diferentes y siempre en una relación dialéctica. A ello respondió nuestro desplazamiento del texto literario –es decir, el análisis formal de las novelas elaborado en el Capítulo 2– a la refiguración o interpretación de dichos textos: la problemática del mal, en el Capítulo 3 y la identidad herida de los personajes, en el Capítulo 4. Así, alcanzamos el círculo hermenéutico de Ricoeur consistente en conducir de la prefiguración a la refiguración por la mediación de la composición literaria.

El estudio formal de las cuatro novelas nos permitió demostrar que la desintegración de las voces narrativas se realiza mediante estrategias identificadas con la posmodernidad literaria, tales como la indeterminación del contenido narrativo, la diseminación del sentido, la simultaneidad, la ambigüedad semántica, la deconstrucción del significado y la coexistencia de mundos incompatibles –en particular, el de la vida y el de la muerte– así como otros recursos ya presentes en la modernidad estética, entre ellos, la fragmentación espaciotemporal, la ironía y, desde luego, la pérdida del yo. Tales estrategias proponen una visión del yo en términos de una entidad escindida, inasible, indefinida, un yo que no se puede comprender a partir de las dicotomías sino de la simultaneidad de mundos y temporalidades.

Desde los cimientos sintácticos-semánticos, las figuras retóricas utilizadas en las citadas novelas contribuyen a dinamitar el orden gramatical, la lógica y el sentido del enunciado, a comprimir la oración y generar el efecto de misterio, ambigüedad y profundidad, tan característico de la prosa gardeana. Es de llamar la atención que varias de estas expresiones son figuras de supresión de sus unidades básicas. Así, las elipsis eliminan unidades completas de significación, con lo cual contribuyen a la condensación lingüística del texto generando la impresión de una escritura enjuta, lacónica.

El oxímoron se convierte en una figura predilecta que da cauce a uno de los asuntos más importantes en la narrativa gardeana: la tensión irresoluble entre oscuridad y luz, entre bien y mal, entre vida y muerte. La oposición de los términos contiguos produce, como lo apunta la maestra e investigadora emérita, Helena Beristáin, un “efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística”¹¹⁴ y parece revelar “la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas”.¹¹⁵ El hipérbaton es otra de las figuras sustantivas para lograr la descomposición narrativa porque el rompimiento del orden exigido por la gramática se radicaliza a tal grado que genera verdaderos abismos de sentido. Ninguna de estas figuras tiene tal importancia como la metáfora, la esencia profunda de la poética gardeana.

De este modo, las voces se disuelven en un lenguaje figurado de creciente complejidad, pero también en una diversidad de perspectivas que aumentan la confusión del mundo narrado porque se imbrican múltiples tiempos y espacios; en la serie de posibilidades de un yo, cuya diseminación semántica impide a un lector su identificación; en símbolos esparcidos en las narraciones a manera de claves cifradas; así como en insólitos y enigmáticos

¹¹⁴ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 375.

¹¹⁵ *Idem*.

mundos superpuestos, tan disímiles del mundo del lector, que le generan un verdadero extrañamiento, una experiencia de descolocación.

La desintegración también se verifica a través de otras estrategias discursivas como el uso de la tercera persona para encubrir la identidad de un narrador en primera persona y la confusión sobre el origen vocal de la enunciación. La mayoría de las acciones que suelen explicar las causas, los fines, los motivos y las circunstancias de los personajes no se narran y, los escasos y ambiguos atributos de ellas y ellos ofrecidos en los relatos, más que contribuir a configurar una identidad, coadyuvan a eclipsarla.

Todos estos elementos provocan en el lector interrogantes tales como: ¿quién narra?, ¿qué se narra? y ¿por qué se narra de esa manera? En otras palabras, la identidad, la historia y la narración son severamente cuestionadas en esta novelística, como también ocurre en las ficciones posmodernas. No obstante, aun cuando la escritura del creador de Placeres contiene rasgos de la llamada posmodernidad literaria sería un despropósito catalogarla bajo tal nomenclatura porque la literatura gardeana, a diferencia de aquélla, no pretende la inmanencia del texto, si acaso se puede hablar de ello. Por el contrario, las novelas de Gardea quieren ir más allá de lo que el texto dice y, para ello, evidencian una clara intencionalidad. Según la tesis posmoderna, la noción de intención es objetable, pues si solo hay texto, sin autor, en consecuencia, no se puede hablar de la intencionalidad del autor, ni del texto, ni de ningún otro tipo. De este modo, la inmanencia del lenguaje y la autorreferencialidad forman parte de la propuesta posmoderna, como quedó establecido en la parte inicial del trabajo.

La clave posmoderna funciona para describir cómo es el texto gardeano, pero no para comprender cómo se lee. Sin embargo, la perspectiva de la posmodernidad fue de gran utilidad en un primer momento de nuestra investigación y, particularmente, en el análisis formal donde el propósito era el de estudiar, precisamente, el texto en sí mismo. En la

elaboración de dicho análisis –indispensable en la hermenéutica ricoeuriana para acercarse objetivamente a la obra literaria, como hemos insistido– advertimos que estas novelas reclaman, sin lugar a dudas, la apertura de sus mundos, lo cual solo es posible por medio de la interpretación de un lector. Así, la hermenéutica de Paul Ricoeur nos ofreció el soporte teórico principal para avanzar del significado a la referencia, en función del mandato proveniente de las propias novelas. De habernos conformado con el nivel de la inmanencia, el resultado habría sido la mera descripción del caos: discordancia, incoherencia y ausencia de sentido, pero como señalamos anteriormente, en estos relatos existe una intencionalidad, la cual, siguiendo al filósofo francés, es la que tiene una referencia exterior al lenguaje.¹¹⁶

En la novelística de Gardea advertimos una doble intencionalidad: la ética y, otra de carácter más espiritual, que podríamos llamar mística. La intención ética nos condujo a la refiguración del problema del mal por la mediación de la metáfora. A diferencia de otros escritores mexicanos como Inés Arredondo y Juan García Ponce, en cuyas obras la experiencia del mal es placentera y liberadora, el mal en las novelas de Gardea, no tiene tales implicaciones. La literatura del creador de Placeres también transgrede los valores de la tradición católica a la que pertenece, pero de un modo totalmente diferente a la de los integrantes de la Generación de La Casa del Lago, influenciados de manera significativa por el pensamiento de Nietzsche y de Georges Bataille.

En los relatos gardeanos, el mal es el pecado, en términos teológicos, y también se relaciona con la pérdida y la desintegración del yo. El despliegue de la referencia metafórica de las novelas de madurez reveló una serie de males morales. En *El diablo en el ojo*, la venganza, el odio, el rencor, la ira, la soberbia y el asesinato son algunos de los pecados

¹¹⁶ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, p. 104.

cometidos por los placerenses, mientras que en *El agua de las esferas*, los males morales predominantes son la codicia, la mentira, la envidia y también el rencor. Dichos males se configuran sin que en el mundo narrado exista algún tipo de imputación, acusación y reprobación por los canales de la ley y del código social, lo cual plantea las problemáticas de la impunidad y la injusticia que tanto daño y agravio han producido y siguen produciendo en nuestra nación. La banalización de sus propias acciones malas, se convierte en la mejor cuartada de los personajes para eludir su responsabilidad y culpabilidad. En otras palabras, en esta narrativa se expone una preocupación ética por la pérdida de la sensibilidad al mal, la indiferencia al sufrimiento del otro y el desprecio absoluto por el otro.

Sin embargo, los personajes no son los únicos responsables del mal. El trabajo hermenéutico nos ha permitido develar una exterioridad del mal, en el sentido ricoeuriano, representada en la figura del diablo. El malo se configura como el Otro exterior a mí y siempre con una apariencia cambiante –puede ser desde una serpiente hasta cualquiera de los personajes– para ocultar su verdadero rostro. No obstante, la nueva referencia nos ha revelado que el diablo es la metáfora del poder y, particularmente, de un poder ancestral, caciquil, cuasi-divino. Junto con la impunidad y la injusticia, se trata de un mal que “ya está ahí”, es decir antecede y trasciende a los personajes, como si se tratara de una fatalidad inevitable. Por eso, cuando los personajes malos mueren, el mal sigue ahí. Continúa.

Como se dijo antes, el metarrelato cristiano es transgredido a través de la inversión de valores y de la deconstrucción de los significados convencionales de esa tradición. Conceptos centrales como el de la salvación son impugnados por la vía de la negación. En Placeres, nadie se puede salvar, buenos y malos están condenados eternamente a la desdicha. El infierno no es el espacio de castigo eterno en el más allá, el infierno habita a los personajes y ellos también lo habitan en ese espacio donde puede haber de todo, menos placer; el

purgatorio tampoco es el lugar donde los pecadores de faltas veniales expían sus culpas sino el recinto sagrado de una iglesia, donde se da cabida a la irreverencia. El cielo puede comprenderse como el infierno relacionado con el sofocante calor de Placeres, el cual asfixia a sus habitantes física y existencialmente. Tales innovaciones semánticas y otras tantas más aludidas en el curso de nuestra investigación muestran que el lenguaje gardeano apunta de un modo intencional hacia lo extralingüístico y aún con todas sus fracturas supone un mundo de significación que pide ser dicho.

Más allá de la concepción tradicional del mal, lo trascendente es cómo se dice el mal en estas narraciones, de un modo totalmente diferente al modelo mimético. Aquí se habla del mal con metáforas y símbolos porque, por esos medios, se pretende acceder a las profundidades y los secretos de uno de los problemas más antiguos y enigmáticos de la condición humana.

Lo anterior nos conduce a la intencionalidad que denominamos mística. Esto, porque en las novelas del escritor mexicano existe un afán por descubrir algo más allá de la realidad conocida. En otras palabras, la desintegración de la narración es la vía para la búsqueda de lo inefable, de la revelación, del misterio, de otras dimensiones de la realidad que solo se pueden expresar mediante el lenguaje simbólico, como también ocurre en el misticismo. De ahí que el desbaratamiento del lenguaje, el silencio forjado desde la palabra, la metáfora y el contraste de la luz y de las sombras en el enunciado gardeano, forman parte de un todo que pretende conducir hacia lo que los místicos llaman el fondo del alma. No es casual que experiencias y categorías fundamentales del misticismo, entre ellas, la contemplación, el silencio, la soledad, la santidad, el aislamiento, la luminosidad y el ascetismo, aparezcan en esta narrativa. Recuérdese la contemplación del vuelo de las palomas por parte de Cándido Paniagua en el atrio de la iglesia para inculcar en Felipe una mirada diferente del mundo: “lo

dejé que se embebiese en el espectáculo que era, de seguro, aquello para su alma y volví mis ojos a la fachada (TZ, p. 39)” o la escena de las flores flotando en el aire frente al ojo atento del niño David Gálvez (SM); así como la identificación de ciertos personajes con la idea de santidad, la experiencia de soledad y de vida apartada de Leandro Santacruz (SM), Cándido Paniagua (TZ), y Brito Doval (AE), sin olvidar la luminosidad corporal del mayor de los Paniagua y su voluntad de silencio descubierta desde niño en el refugio de la iglesia: “Y luego, el silencio. La paz que me rodea entonces, sobrino, esponja. Los poros del alma botan sus tapones de mundo y se abren como los cielos; y la claridad que andaba afuera, comienza a invadirme” (TZ, p. 44).

En el misticismo, la aniquilación del yo o del ego se convierte en una exigencia para lograr la unidad con lo trascendente.¹¹⁷ ¿Podría existir algún vínculo entre esa desvalorización del yo en un sentido místico y la desintegración del yo en las narraciones gardeanas? En estos relatos observamos cómo los personajes se desintegran existencialmente hasta reducirse a la casi nada, en el sentido occidental del término, sin embargo, el vacío de los místicos budistas, el cual no es equiparable a esa nada porque constituye “un estado o dimensión de la realidad más allá de toda forma”¹¹⁸ para llegar a la iluminación, ¿podría tener también algún eco en las tramas del escritor mexicano?, ¿existe alguna relación entre la pasividad de sus personajes y la renuncia a la acción propia de la vida contemplativa? Estas preguntas quedan en el aire como posibles pistas para futuras indagaciones. Indudablemente, la dimensión mística

¹¹⁷ De acuerdo con el teólogo, Rudolf Otto, casi todas las formas de la mística conducen al “aniquilamiento del yo”, entendido como el sentimiento de pequeñez, de percepción de la propia nada frente a la superioridad absoluta del numen o Ser trascendente. Rudolf Otto. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, pp.29-34. Por su parte, el filósofo y psicólogo, William James, sostiene que ya sea en el hinduismo, en el neoplatonismo, en el sufismo, en el misticismo cristiano, se encuentra la misma nota recurrente: “nos hacemos uno con el Absoluto”. Y recuerda el lenguaje de San Pablo: “yo vivo, pero no yo, sino Cristo vive en mí. Solo cuando alcanzo a ser nada puede entrar Dios, y no hay diferencia entre su vida y la mía”. William James. *Variedades de la experiencia religiosa. Un estudio de la naturaleza humana*, pp.334-335.

¹¹⁸ Javier Melloni. *Voces de la mística I*, p. 27.

constituye una clave de lectura para la obra de Jesús Gardea. Aunque tal perspectiva excedió a los propósitos de nuestro estudio, dejamos constancia aquí de su trascendencia y de la necesidad de profundizar en este aspecto en las nuevas líneas de investigación.

Ahora se entiende por qué la desintegración en las narraciones gardeanas no puede reducirse a una cuestión estética. La intencionalidad y la referencia refutan cualquier sospecha sobre la desintegración como un fin en sí misma, pues, como dice el propio Ricoeur, “el lenguaje sigue diciendo el ser”¹¹⁹, aun cuando parece haberse retirado en sí mismo. A través de este lenguaje desbaratado del creador de Placeres se expresa una profunda congoja por la devastación del ser humano y el sentido trágico de su existencia.

La vida de estos personajes sin historia, sin textos, sin pasado, sin futuro y afectada por el instante, nos ha permitido mostrar que la literatura de Jesús Gardea *no habla de* sino ella misma encarna uno de los problemas más hondos del ser: el de una identidad desgarrada, herida, por la imposibilidad de la narración. Lo anterior no significa que en estos relatos se celebre la erosión de la identidad; por el contrario, de ellos se desprende una especie de lamento, de inmensa tristeza por la pérdida del yo, pero no de ese yo alienado de su verdadero ser bajo las condiciones de la realidad concreta, histórica, sino de un yo contemplativo, sensorial, poseedor de una inocencia originaria y de una bondad ideal, en el sentido planteado por Tillich y Ricoeur. Ese yo todavía aparece en las primeras novelas, pero a manera de una aspiración. Se trata de un yo más cercano a la utopía, un yo al parecer inalcanzable, particularmente en estos tiempos en donde la vida deprisa, la inmediatez y el valor de la acumulación impuestos por el capitalismo radical conducen el obrar humano y se conjugan

¹¹⁹ Paul Ricoeur. *Sí mismo como otro*, p. 333.

para frustrar cualquier otra alternativa de aproximarse al mundo. Sin embargo, aun en la imposibilidad de ese yo, se erige la esperanza en estos relatos de excepcional belleza.

Referencias Bibliográficas

- ABOITES, Luis. *Breve historia de Chihuahua*. México: FCE: COLMEX. Fideicomiso Historia de las Américas, 2006.
- AGUSTÍN. *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- ALCANTAR FLORES, Arturo. ““Los escritores en México Somos una Ficción””. En *Excélsior*, (26,361), 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. “Jesús Gardea y su nueva novela”. En *El Universal y La Cultura, El Universal*, (26,289), 24 de agosto de 1989, p. 5.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Alianza, 2004.
- ASENSI PÉREZ, Manuel. “Los orígenes de la deconstrucción”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012.
- AVILÉS, Karina. “La diseminación del yo en *El diablo en el ojo*”. En *Revista de Literatura Hispanoamericana*, núm. 72, Enero-Junio 2016.
- _____. Entrevista con Iván Gardea realizada el 6 de junio de 2009.
- _____. Entrevista con Iván Gardea realizada el 15 de octubre de 2016.
- _____. Entrevista con Iván Gardea realizada el 25 de julio de 2024.
- _____. *Hermenéutica de la muerte en El tornavoz de Jesús Gardea*. Tesis de maestría en Letras Mexicanas. Ciudad de México: UNAM, 2010.

- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 2005.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. México: Siglo XXI Editores, 2011.
- _____. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2012.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal, 2016.
- BLACK, Max. *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnos, 1966.
- BOBES, Carmen. *La metáfora*. Madrid: Gredos, 2004.
- BORJA, Rodrigo. *Enciclopedia de la política*. Disponible en <https://www.encyclopediadelapolitica.org/caciquismo/>. Consultado el 9 de febrero de 2018.
- BRUSHWOOD, John S. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.
- BUBNOVA, Tatiana. “Derrida para principiantes”. En Esther Cohen (ed.). *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo*. Madrid: Tecnos: Alianza, 2003.
- 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.

- CASTAÑEDA, Salvador. “Entrevista con Jesús Gardea. Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico”. En *La Semana de Bellas Artes*, (168), 18 de febrero de 1981, pp. 12-13.
- CASTRO Hernández, Olalla. *Entre-lugares de la Modernidad. Filosofía, literatura y Terceros Espacios*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2017.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.
- CLAVIJO SIERRA, Julio César. *Un dios falso llamado Trinidad*. Disponible en <<https://pastoresmartinyevelyn.files.wordpress.com/2014/03/un-dios-falso-llamado-trinidad.pdf>>. Consultado el 20 de abril de 2017.
- CONNOR, Steven. *Cultura posmoderna*. Madrid: Akal, 2002.
- CORDERO, Sergio. “Fundo espiritualmente a Delicias”. En *La Jornada de los Libros*, (156), 9 de enero de 1988, p. 8.
- DE LA GARZA, Mercedes. “La historia del tiempo, el tiempo de la historia”. En *Revista Digital Universitaria*, vol. 13, núm. 12, 2012, pp. 3-5. Disponible en <<http://www.revista.unam.mx/vol.13/num12/art116/index.html>>. Consultado el 14 de noviembre de 2017.
- DE TERESA OCHOA, Adriana. “La función del autor en la circulación literaria”. En Adriana de Teresa Ochoa (coord.). *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.

_____. “Edmond Jabès y la cuestión del libro”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012.

_____. “Freud y la escena de la escritura”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012.

_____. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En Jacques Derrida. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 2012.

_____. *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores, 2017.

_____. “Firma, acontecimiento, contexto”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2018.

_____. “La Différance”. En Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 2018.

DREW, Alejandrina. *Ficción y realidad en El tornavoz de Jesús Gardea*. Tesis de maestría en Artes. Texas: The University of Texas at El Paso, 1985.

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2013.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 2015.

FÉLIX VILLAR, Elena. “Jesús Gardea: El tiempo mítico como bisagra entre mundos”. En Daniel Samperio y Roberto Bernal (coords.). *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea*. Querétaro: UAQ, 2019.

FERRO, Roberto. *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos, 1992.

FLORENCE, Maurice. "Foucault". En Michel Foucault. *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 2015.

FOSTER, Hal. "Introducción al posmodernismo". En Hal Foster (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2006.

FOUCAULT, Michel. "Más allá del bien y del mal". En Michel Foucault. *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta, 1979. Disponible en <www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina39453.pdf>. Consultado el 3 de mayo de 2019.

_____. "La ética del cuidado de uno mismo como práctica de la libertad". En Michel Foucault. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1994. Disponible en <<https://seminarioatap.files.wordpress.com/2013/02/foucault-michel-hermeneutica-del-sujeto.pdf>>. Consultado el 15 de junio de 2019.

_____. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós: UAB. Instituto de Ciencias de la Educación, 1996. Disponible en <<https://drive.google.com/file/d/0BxaRPJ0uLtMqTTdRdk1ScXhIWFU/view>>. Consultado el 29 de enero de 2020.

_____. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores, 2010.

- _____. “Qué es un autor”. En Michel Foucault. *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós, 2015.
- _____. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós: UAB. Instituto de Ciencias de la Educación, 2015.
- _____. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 2018.
- GÁNDARA SAMANIEGO, Manuel. *Delicias: apuntes para su historia*. Chihuahua: Doble Hélice Ediciones, 2004.
- GARDEA, Jesús. *El sol que estás mirando*. México: FCE, 1981.
- _____. “La palabra es el cuento”. En Roberto Bravo, *et. al.* *El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pp. 39-43.
- _____. *Reunión de cuentos*. México: FCE, 1999.
- _____. *El tornavoz*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2004.
- _____. *El diablo en el ojo*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2005.
- _____. *El agua de las esferas*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2004.
- GARDEA, Iván. “Mi padre y los árboles”. En Jesús Gardea. *Cuentos completos*, México: UNAM. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial: Sexto piso, 2022.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GLANTZ, Margo. “Los nombres que matan: Jesús Gardea”. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: the many voices of the Caribbean Area*. Gaithersburg: Montclair State College: Ediciones Hispamérica, 1982.

- GOODMAN, Nelson. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- GRILLET-Alain Robbe. *Por una nueva novela*. Buenos Aires: Cactus, 2010.
- GÜEMES, César. “Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*. ‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’”. En *El Financiero*, (3,832), 27 de septiembre de 1995, p. 67.
- GUERRERO HERNÁNDEZ, Rogelio Guadalupe. *Frontera y violencia: contranarrativa del espacio de frontera en la obra de Jesús Gardea*. Tesis de doctorado en Letras Modernas. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2023.
- HAAG, Herbert. *El problema del mal*. Barcelona: Herder, 1981.
- HAAG, H, et. al. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 2004.
- HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1982.
- _____. “Toward a Concept of Postmodernism”. En Joseph Natoli y Linda Hutcheon (eds.). *A Postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993, pp. 273-286.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, vol. 2. Madrid: Debate, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2017.
- HERNÁNDEZ, Araceli. “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”. En *La Jornada*, (1,789), 5 de septiembre de 1989, p. 26.

HUYSEN, Andreas. “Cartografía del postmodernismo”. En Josep Picó (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.

ILLANES, José Luis. “La contemplación de Dios en la tradición cristiana: visión sintética”. En *Scripta Theologica*, vol. 37, 2005, pp. 761-796. Disponible en <<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35273/1/1illanes.pdf>>. Consultado el 5 de noviembre de 2023.

ISER, Wolfgang. *El Acto de Leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

IZQUIERDO, César, et al. *Diccionario de Teología*. Navarra: EUNSA, 2014.

JAMESON, Fredric. *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado. Vol. 1*. Buenos Aires: la marca editora, 2012.

JARA, Sandra. “Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje”. En Cristina Piña (ed.). *Literatura y (pos) modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008.

JAMES, William. *Variedades de la experiencia religiosa. Un estudio de la naturaleza humana*. Madrid: Trotta, 2017.

KRISTEVA, Julia. *El sujeto en proceso*. Colombia: Signos, 1972.

_____. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.

_____. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1981.

_____. *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos, 1981.

LA BIBLIA. Barcelona: Herder, 2004

LADRÓN DE GUEVARA, Verónica. “El Mundo de los Grupos Literarios me Atrae muy Poco”. Entrevista, parte I. En *El Financiero*, (2,871), 14 de enero de 1993, p. 57.

_____. “Mis libros no son Para un Lector que Vive de Prisa”. Entrevista, parte II. En *El Financiero*, (2,872), 15 de enero de 1993, p. 57.

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. Texas: The University of Texas at El Paso, 2000.

LEWIS, Barry. “Postmodernism and fiction”. En Stuart Sim (ed.). *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2005.

LÓPEZ CASTELLÓN, Enrique. “Baudelaire o la dolorosa complejidad de la moral”. En Charles Baudelaire. *Las flores del mal*. Madrid: Edimat Libros, 2003.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1987.

_____. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Autobiografía. Carta a Verlaine*. México: Verdehalago, 2001.

MARITAIN, Jacques. *Las nociones preliminares de la filosofía moral*. Buenos Aires: Club de lectores, 1966.

_____. “Santo Tomás de Aquino y el problema del mal”. Disponible en <http://www.jacquesmaritain.com/pdf/04_MET/10_M_MalSTA.pdf>. Consultado el 8 de junio de 2017.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia. “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. En *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 17, 2002, pp. 197-220. Disponible en <<https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0202110197A/33488>>. Consultado el 10 de febrero de 2019.
- McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Routledge, 1987.
- 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.
- MELLONI, Javier. *Voces de la mística I*. Barcelona: Herder, 2009.
- MENTON, Seymour. *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE, 2003.
- MERTENS, Heinrich A. *Manual de la Biblia. Aspectos literarios, históricos y culturales*. Barcelona: Herder, 1989.
- MEYER, Lorenzo. “Los caciques: Ayer, hoy ¿y mañana?”. En *Letras Libres*, núm. 24, diciembre 2000, pp. 36-40.
- MINC, Rose S. “Diálogo con Jesús Gardea”. En Rose S. Minc (ed.). *Literatures in transition: the many voices of the Caribbean area*, Gaithersburg: Hispamérica & Montclair State College, 1982.
- MOLINA, Javier. “En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea”. En *Unomásuno*, (1,121), 24 de diciembre de 1980, p. 19.

MONSIVÁIS, Carlos. “Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente”. En Federico Campbell (sel. y pról.). *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. México: Era: UNAM, 2003.

MUÑOZ BARQUERO, Elizabeth. “Eterno retorno e historia: El caso de Nietzsche”. En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, núm. 80, 1995, pp. 31-39. Disponible en <<https://es.scribd.com/document/125477671/Munoz-Eterno-retorno-e-historia-El-caso-de-Nietzsche-pdf>>. Consultado el 3 de enero de 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. “Más allá del bien y del mal”. En Friedrich Nietzsche. *Así habló Zarathustra y Más allá del bien y del mal*. Madrid: Gredos, 2010.

_____. “Así habló Zarathustra”. En Friedrich Nietzsche. *Así habló Zarathustra y Más allá del bien y del mal*. Estudio introductorio de Germán Cano. Madrid: Gredos, 2010.

_____. “La ciencia jovial”. En Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia; El caminante y su sombra y La ciencia jovial*. Madrid: Gredos, 2010.

_____. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Edaf, 2014.

_____. *La genealogía de la moral*. Madrid: Edaf, 2016.

_____. *La voluntad de poder*. Madrid: Edaf, 2017.

_____. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos, 2017.

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

- PINTO, Margarita. “Entrevista con Jesús Gardea”. En *Sábado*, (170), *Unomásuno*, 7 de noviembre de 1981, p. 22.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial, 2012.
- PANIKKAR, Raimon. *De la mística. Experiencia plena de la Vida*. Barcelona: Herder, 2007.
- PARMEGGIANI, Marco. “Sujeto, pensamiento y lenguaje en Nietzsche”. En *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. V, 2000, pp. 263-283. Disponible en <<http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/view/1615>>. Consultado el 3 de febrero de 2019.
- PATÁN, Federico. “Jesús Gardea: *La ventana*”. En *Sábado*, (799), *Unomásuno*, 23 de enero de 1993, p. 13.
- PICÓ, Josep. “Introducción”. En Josep Picó (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, 1988.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- _____. *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores: UNAM. Facultad de Filosofía y Letras, 2012.
- QUEMAIN, Miguel Ángel. “Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia”. En *Revista Mexicana de Cultura*, (26), *El Nacional*, 28 de julio de 1996, pp. 13-15.
- RAMOS, Agustín. “Jesús Gardea: Producirse a sí Mismo y Desde sí Mismo”. Entrevista, parte II. En *El Financiero*, (2,970), 4 de mayo de 1993, p. 67.

RICOEUR, Paul. *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós: UAB. Instituto de Ciencias de la Educación, 1999.

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

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

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

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

_____. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004.

_____. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores: UIA. Departamento de Letras, 2006.

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

_____. *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

_____. *El mal. Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

_____. “El sufrimiento no es el dolor”. En *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 60, enero-junio 2019, pp. 93-102. Disponible en <<https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/1053/1045>>.

Consultado el 29 de enero de 2022.

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

ROSSI, Rosa. *Juan de la Cruz. Silencio y creatividad*. Madrid: Trotta, 2010.

SAENZ, 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.

SAFRANSKI, Rüdiger. *El mal o El drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets, 2000.

SAMPERIO JIMÉNEZ, Daniel Arturo. *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea*. Tesis de doctorado en Literatura Hispánica. Ciudad de México: El Colegio de México, 2016.

_____. “Un mundo de hojas muy amarillas: algunas imágenes poéticas en *El tornavoz*”. En Mónica Torres, et al., (eds.). *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*, México: UAS: Instituto de Cultura del municipio de Chihuahua, 2016.

_____. “Ambigüedad de la imagen: la dimensión pulsional en *El diablo en el ojo de Jesús Gardea*”. En *Literatura Mexicana*, vol. XXX, núm. 1, 2019, pp. 115-140. Disponible en <file:///Users/karina/Downloads/Dialnet-AmbiguedadDeLaImagen-6938408-3.pdf>. Consultado el 20 de febrero de 2020.

SÁNCHEZ, Antonio, Juan Carlos. “¿Muerte o descentramiento del sujeto en Michel Foucault?” En *Claridades. Revista de Filosofía*, vol. 10, núm. 1, 2018, pp. 107-149. Disponible en <<http://www.revistas.uma.es/index.php/claridades/article/view/3971>>. Consultado el 28 de mayo de 2019.

SICHÈRE, Bernard. *Historias del Mal*. Barcelona: Gedisa, 2008.

TARAZONA, Daniela y Joan M. Puig. "Decir el mundo. Entrevista con Jesús Gardea". En *Cuaderno de Salmón*, año II, núm. 5, 2007, pp. 98-109.

TILLICH, Paul. *Teología sistemática II. La existencia y Cristo*. Salamanca: Sígueme, 2004.

_____. *Teología sistemática I. La razón y la revelación. El ser y Dios*. Salamanca: Sígueme, 2009.

TORNERO, Angélica. *Las maneras del delirio*. México: UNAM, 2000.

_____. *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*. México: UAEM: Casa Juan Pablos, 2008.

_____. "Identidad, tiempo y espacio en El tornavoz de Jesús Gardea". En *Anuario de Letras Modernas*, vol. 15, 2010, pp. 103-114. Disponible en <<https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.648>>. Consultado el 29 de enero de 2018.

_____. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: UAEM. Facultad de Humanidades: Miguel Ángel Porrúa, 2011.

_____. "Espacio, tiempo y reconstrucción de personajes en *Los viernes de Lautaro* y *El tornavoz* de Jesús Gardea". En Mónica Torres Torija, et al., (eds.). *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*. Chihuahua: UAS: Instituto de Cultura del municipio de Chihuahua, 2016.

TORRA BORRÁS, Teresa. "Foucault y Sartre. Muerte del hombre y ontología del presente". En *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, núm. 5, 2014, pp. 87-105.

Disponible en <revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/download/11005/14482>.

Consultado el 8 de junio de 2019.

TORRES, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México:

Leega: UAM. Unidad Azcapotzalco, 1991.

VILANOVA, Núria. “El espacio textual de Jesús Gardea”. En *Literatura Mexicana*, vol. XI,

núm. 2, 2000, pp. 147-176.

_____. “La frontera como estética textual: la escritura de Jesús Gardea”. En Daniel

Samperio y Roberto Bernal (coords.). *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a*

Jesús Gardea. Querétaro: UAQ, 2019.

VILLAMIL, María Elvira. “Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El tornavoz*”.

En *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, año II, núm. 4, octubre 1996-

enero 1997, pp. 58-69.

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

WOBESER, Gisela von. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva*

España. México: UNAM: JUS, 2011.

Bibliografía

Obras de Jesús Gardea

Novela

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

Año de edición: 1981, FCE.

_____. *La canción de las mulas muertas*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2003.

Año de edición: 1981, Oasis.

_____. *El tornavoz*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2004.

Año de edición: 1983, Joaquín Mortiz.

_____. *Soñar la guerra*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2006.

Año de edición: 1984, Oasis.

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

Año de edición: 1985, Océano.

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

Año de edición: Grijalbo, 1985.

_____. *El diablo en el ojo*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2005.

Año de edición: 1989, Leega Literaria: Programa cultural de las fronteras.

_____. *El agua de las esferas*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2004.

Año de edición: 1992, Leega Literaria: Programa cultural de las fronteras.

_____. *La ventana hundida*. México: Ediciones Sin Nombre: CONACULTA, 2005.

Año de edición: 1992, Joaquín Mortiz.

_____. *El árbol cuando se apague*. México: CONACULTA, (El Guardagujas), 1997.

Año de edición: 1997, CONACULTA, (El Guardagujas).

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

Año de edición: 1998, Aldus.

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

Año de edición: 2001, Aldus.

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

Año de edición: 2003, FCE.

Cuento

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

Año de edición: 1979, Siglo XXI Editores.

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

Año de edición: 1980, Joaquín Mortiz.

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

Año de edición: 1985, Ediciones del Norte.

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

Año de edición: 1986, Universidad Veracruzana.

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

Año de edición: 1995, Joaquín Mortiz.

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

Año de edición: 1999, Aldus.

Compilaciones de cuentos

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

Año de edición: 1998, Aldus.

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

Año de edición: 1999, FCE.

_____. *En su reflejo la luz*. México: Aldus: CONACULTA, (La Centena), 2002.

Año de edición: 2002, Aldus: CONACULTA.

_____. *Todos los años de nieve y otros relatos de Jesús Gardea*. Chihuahua: Ediciones del Azar, 2010.

Año de edición: 2010, Ediciones del Azar.

_____. *Cuentos completos*. México: UNAM. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial: Sexto piso, 2022.

Año de edición: 2022, UNAM: Sexto piso.

Poesía

GARDEA, Jesús. *Canciones para una sola cuerda*. México: UAEM, 1982.

Año de edición: 1982, UAEM.

Texto crítico

GARDEA, Jesús. “La palabra es el cuento”. En Roberto Bravo, *et. al. El cuento está en no creérselo*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985, pp. 39-43.

Material discográfico

GARDEA, Jesús. Voz del autor. Con texto de la grabación presentado por José Luis González. México: UNAM. Voz Viva de México: CONACULTA, 1991.