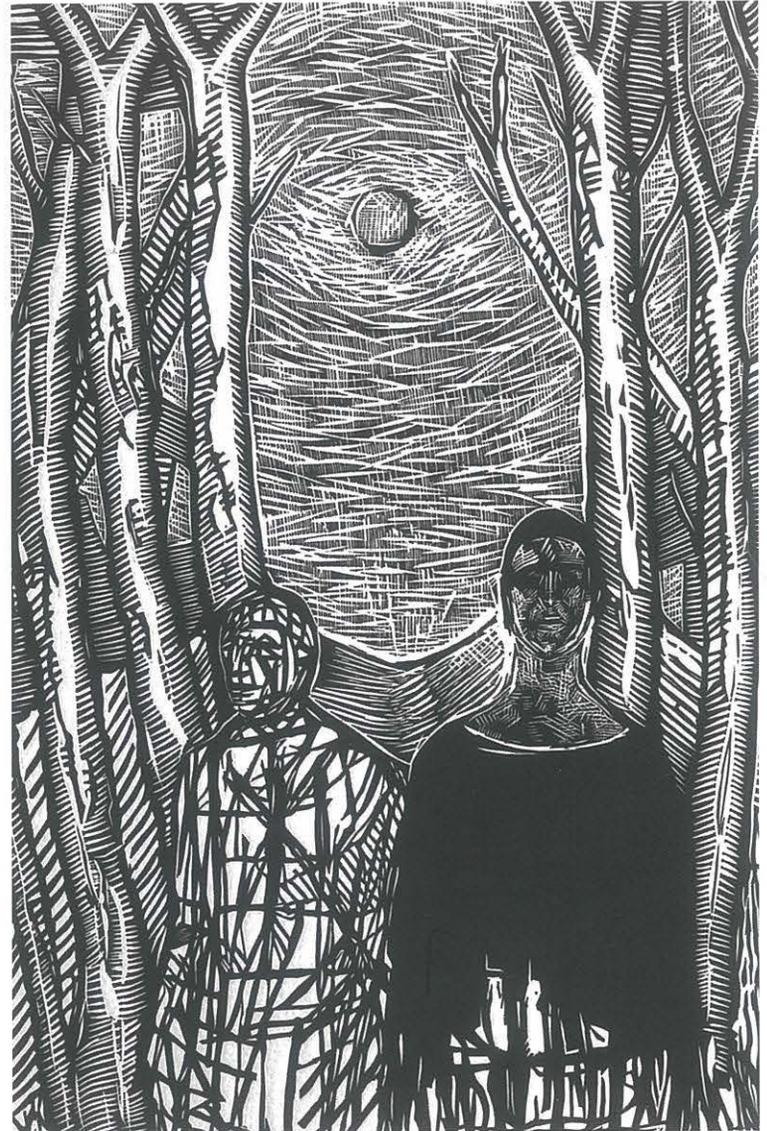


Los placeres de la escritura en
Jesús Gardea

MÓNICA TORRES TORIJA • ILDA ELIZABETH MORENO ROJAS
RAMÓN GERÓNIMO OLVERA • [EDITORES]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA
INSTITUTO DE CULTURA DEL MUNICIPIO DE CHIHUAHUA

Los placeres de la escritura en Jesús Gardea

Mónica Torres Torija González
Ilda Elizabeth Moreno Rojas
Ramón Gerónimo Olvera
(editores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA
INSTITUTO DE CULTURA DEL MUNICIPIO DE CHIHUAHUA
MÉXICO, 2016

Índice

Primera edición: mayo de 2016

D. R. © MÓNICA TORRES TORIJA, ILDA ELIZABETH MORENO
ROJAS Y RAMÓN GERÓNIMO OLVERA, por la edi-
ción y coordinación.

D. R. © Por los textos, sus autores.

D. R. © UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SINALOA
Ángel Flores s/n, Centro, 80000, Culiacán,
Sinaloa
DIRECCIÓN DE EDITORIAL

D. R. © INSTITUTO DE CULTURA DEL MUNICIPIO
DE CHIHUAHUA
Av. Benito Juárez 600, Centro, 31000, Chihuahua,
Chihuahua.

Ilustración de portada: Iván Gardea.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier me-
dio sin autorización escrita del titular de los derechos pa-
trimoniales.

ISBN (UAS): 978-607-737-133-5

ISBN (ICM Chihuahua): 978-607-97151-2-0

Impreso y hecho en México.

Jesús Gardea o el sortilegio del laconismo impresionista9
Mónica Torres Torija González

Conversaciones con Gardea: un alma sin baratijas 31
Margarita Muñoz

Jesús Gardea: primeros libros43
Vicente Francisco Torres

Llueven flores en el páramo:
el desierto interior de Jesús Gardea55
Alicia Llarena

Espacio, tiempo y reconstrucción de personajes
en *Los viernes de Lautaro* y *El tornavoz* de Jesús Gardea77
Angélica Tornero

Visión pesimista en *Los viernes de Lautaro* y
Septiembre y los otros días de Jesús Gardea97
Óscar Robles

Septiembre y los otros días, de Jesús Gardea: simpatías
y diferencias con la llamada literatura del norte 123
Víctor Barrera Enderle

Hodopórica de la muerte en dos relatos de Jesús Gardea	137
<i>Vladimir Guerrero</i>	
El erotismo y la soledad en <i>De Alba sombría</i>	153
<i>Ernesto Emiliano Romero</i>	
Los personajes mensajeros en <i>Las luces del mundo</i>	169
<i>Enrique Padilla</i>	
El impresionismo literario y la epifanía joyceana en Jesús Gardea Rocha	185
<i>José Luis Domínguez</i>	
Jesús Gardea: donde sobre monje aparece poeta	205
<i>Ramón Gerónimo Olvera</i>	
La cartografía narrativa de <i>Placeres</i> en el espacio literario de Jesús Gardea	217
<i>Mónica Torres Torija G.</i>	
La novela neobarroca de Gardea.	253
<i>Luis Eduardo Ibáñez Hernández</i>	
Un mundo de hojas muy amarillas: algunas imágenes poéticas en <i>El tornavoz</i>	273
<i>Daniel Arturo Samperio Jiménez</i>	
Las voces del agua	291
<i>Karina Avilés</i>	
<i>La ventana hundida: el arte de la brevedad</i>	309
<i>Miguel G. Rodríguez Lozano</i>	

Llueven flores en el páramo: el desierto interior de Jesús Gardea

Alicia Llarena
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Gracias a este homenaje me propuse un reto: volver a leer los cuentos iniciales de Gardea para saber si resistían la relectura. El resultado positivo es obvio, pero sucede que ahora he descubierto cosas que hace dos décadas no observé (Torres, 2012:155).

Una pregunta que surge con respecto a la cuentística de Gardea es dónde está el desierto (Rodríguez Lozano, 2003:112).

En las tierras flacas engorda el espíritu (Espinosa, 2014).

Abstract: Este trabajo es una aproximación a la narrativa de Jesús Gardea, especialmente a sus tres primeros libros de relatos, donde se señalan los elementos claves de su poética narrativa, articulada por el desierto, auténtico generador metafórico de su retórica deslumbrante. Junto a su asombrosa capacidad espacial para la creación de atmósferas y para la ambientación casi cinematográfica, destacan también su minimalismo estilístico y, sobre todo, la tendencia a la neutralidad del narrador de sus cuentos, una pers-

pectiva que libera el rico caudal de imágenes y metáforas de su desierto.

Palabras clave: espacio literario, narradores del desierto, narradores del norte de México, literatura mexicana, relación espacio e identidad, conciencia espacial.

Me acerqué a Jesús Gardea buscando un desierto y encontré una tierra pródiga y copiosa. Entonces supe que había encontrado su desierto, porque el desierto es eso, es asomarse a un páramo creyendo que la arena es un terreno baldío y encontrar la belleza en cada grano de arena. Una revelación, eso es el desierto.

Yo no era una lectora inocente la primera vez que leí a Gardea, quiero decir que andaba, como muchos, interesada y curiosa en el que sea, tal vez, el fenómeno literario más atractivo y pujante del México de finales del siglo xx, esa irrupción asertiva y abundante de la escritura nortea en un panorama nacional hasta entonces centralista, un ombligo que engullía las voces de provincia. Sin duda, la frontera y el norte se habían posicionado en el discurso crítico y entre los intereses culturales, antropológicos y académicos más notables de aquel momento; el norte del país era el centro e irradiaba una luz que se expandía en direcciones muy diversas, a un lado y otro de la frontera. Hacia arriba de la línea, la academia y la crítica norteamericanas incursionaban en territorio mexicano para calibrar la pujanza chicana y para aprehender, en términos culturales, ese tejido de voces superpuestas que constituye siempre un territorio fronterizo. Hacia abajo, la academia y la crítica mexicanas incursionaban en su diversidad territorial y en el olvido de sus regiones, con una intensidad reparadora especialmente sensible hacia los estados norteaños. Rodríguez Lozano ha sintetizado con lucidez esa fractura ambivalente que produjo por entonces la famosa línea, puntualizando que «la frontera norte de México en poco se relaciona con la frontera vista desde el otro

lado» (Rodríguez Lozano, 2003:22), y que la exitosa noción que se popularizó desde las letras chicanas y la academia estadounidense nada tenía que ver con la cultura de los estados norfronterizos de México. Es más, la narrativa mexicana buscó justo trascender «las metaforizaciones venidas de Estados Unidos» y la «invisibilización provocada por el desarrollo de la cultura chicana y las reflexiones teóricas en torno a esta.¹ Más aún, ese sistema literario de la frontera prueba reemplazar la visión centralista alrededor de la cultura proveniente de la ciudad de México» (Rodríguez Lozano, 2003:22).

Este último aspecto, más allá de la atracción que ejercía por aquellos años la rutilante frontera, me interesó personal y especialmente, pues estaba embarcada en el estudio del espacio literario y en su virtud representativa de la identidad cultural, una energía que recorre sin duda la historia literaria de Latinoamérica desde sus etapas iniciales hasta los nuevos regionalismos de finales del siglo xx. Entre esos nuevos regionalismos los estados norteaños destacaban de un modo brillante, y allí estaban los «narradores del desierto»² y la figura luminosa de Jesús Gardea. Así fue, en

¹ Resultan esclarecedoras las palabras de Francisco Luna al recordar que el auge de la cultura fronteriza «devino en una toma de conciencia [...] que cuestiona ya la base mítica de la simbología chicana y mexicana: podemos ser parientes, pero no podemos homogeneizar nuestros procesos culturales» (Rodríguez Lozano, 2003:21-22).

² Vicente Francisco Torres aclara el origen de esta denominación en los siguientes términos: «En 1991, para ordenar las lecturas que, por razones periódicas había realizado durante más de 20 años, publiqué *Esta narrativa mexicana*, un conjunto de ensayos y entrevistas sobre destacados escritores surgidos en esos años. Como no podía ofrecer un amontonadero de autores y libros sin ton ni son, busqué agruparlos de acuerdo con algunas coincidencias que de ningún modo invalidaban las singularidades de esos prosistas. Al mirar títulos como *Desiertos intactos*, de Severino Salazar, o *Relatos de mar, desierto y muerte*, de Ricardo Elizondo Elizondo, o los escenarios de los libros de Daniel Sada y Gerardo Cornejo, llegué a la conclusión de que el desierto era un elemento que compartían. Los agrupé bajo el rubro 'Los narradores del desierto', que no era

definitiva, como supe de la existencia del escritor chihuahuense. Quise saber lo que ocurría en las regiones interiores de América y me encontré con la frontera. Quise saber qué ocurría en la frontera y me encontré con el norte de México. Quise saber qué pasaba en el norte de México y me encontré con el desierto. Quise saber cómo escribían los narradores del desierto y me encontré con Jesús Gardea. Si mencioné al principio que yo no era una lectora inocente la primera vez que leí sus cuentos es a esto a lo que me refería, confieso que me acerqué a su escritura buscando ese paisaje, ese clima, aquella geografía. Mi lectura estaba condicionada por esa perspectiva, y más que leer a Jesús Gardea me interesaba encontrar argumentos para refrendar el vínculo entre el espacio literario y la expresión de la identidad en los escritores latinoamericanos de las provincias de fin de siglo.³ Sin embargo, a veces ocurre que el trayecto es más interesante que la meta y encontramos algo distinto del objeto de nuestra búsqueda, o simplemente que en el camino algo inesperado nos conmueve y nos sorprende.

Entre las cosas que leí en aquella época, en relación con la investigación espacio-identitaria que tenía entre manos, me resultaron fascinantes testimonios como los del escritor zacatecano Severino Salazar, al que acudo con frecuencia para enfatizar el valor de aquella novedosa reivindicación del paisaje regional. Contaba Salazar lo problemático que resultaba «escribir sobre mi tierra, sobre mi pueblo, sobre la gente que habitaba las extensas

una etiqueta de supermercado, sino un denominador común obtenido de las decenas de libros de esos autores que leí y reseñé puntualmente. Hoy quienes pergeñan algún artículo se refieren a esa expresión con un “dice la crítica” y parece que les duelen los dedos para dar la referencia completa, o ignoran que ese título salió de mi mano» (2012:142).

³ La investigación a la que me refiero dio lugar a la posterior publicación del libro *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica* (Llarena, 2007), en cuyo último capítulo aludo a los nuevos regionalismos en el norte de México, Argentina y Chile.

regiones de Zacatecas» en los años setenta, cuando el auge de la narrativa urbana desplazó a la provincia, y cómo años más tarde esas mismas regiones, sumidas en el olvido y en el descrédito literario, volvieron a escucharse, renovadas y modernas: «Jesús Gardea en el norte y su mítico Placeres, Gerardo Cornejo en los desiertos del noroeste, Luis Arturo Ramos en su natal Veracruz, Hernán Lara Zavala y su Zitilché en el sureste, Daniel Sada en la frontera del norte y Mexicali. Y muchos otros más».⁴ En el mismo sentido, también me interesaron las reveladoras notas de Eduardo Antonio Parra (2001) sobre la prosa del norte de México, llamada en los años ochenta «narrativa del desierto» por la presencia de los accidentes geográficos en sus autores estelares, fundadores entonces de una tradición regional: Jesús Gardea (Chihuahua), Gerardo Cornejo (Sonora), Ricardo Elizondo (Nuevo León), Severino Salazar (Zacatecas) y Daniel Sada (Mexicali). Y sobre todo, me conmovió la confesión del poeta, narrador y ensayista Alfredo Espinosa, al describir el valor emocional e identitario que el desierto alcanzó en el nuevo regionalismo mexicano de Chihuahua, al que contribuyó con sus propias obras: «Por los años ochenta los chihuahuenses nos enamoramos de nosotros mismos. Y el desierto fue nuestro espejo [...] el desierto pulía nuestros rasgos,

⁴ «Yo quería escribir —señala—. Pero había un pequeño problema: quería escribir sobre mi tierra, sobre mi pueblo, sobre la gente que habitaba las extensas regiones de Zacatecas [...] Y eso no estaba bien visto en los años setenta. No estaba de moda la provincia en la narrativa mexicana. [...] La llamada “novela de ciudad” estaba en su punto de madurez y prodigando sus frutos más jugosos. [...] En suma, la provincia estaba en el olvido y en el descrédito. Pero las ciudades de provincia seguían creciendo. [...] Afortunadamente, al regresar a México, dos años después, las nuevas voces de la provincia, de la nueva provincia, comenzaban a escucharse otra vez, desde diferentes puntos de nuestro país y desde finales de los setenta y principios de los ochenta. [...] Todos ellos revisitando la provincia, la nueva provincia, encontrándola cambiada, reivindicándola. Una provincia que ya no se parece a la de Yáñez o a la de Rulfo. Una provincia que había despertado a la modernidad» (1993:343-345).

explicaba nuestra palabra austera, torpe, franca y agresiva» (Llarena, 2007:177). El desierto, el paisaje con mayor presencia entre los norteros, se había convertido en significativo simbólico de la zona y en el motivo estético y literario a través del cual los chihuahuenses mostraron su singularidad y pusieron sobre la mesa sus peculiaridades, un movimiento que no pretendía confrontar ni desmembrar la mexicanidad, sino contribuir a un nuevo concepto de nación, menos centralista y excluyente: «Se decía en aquellos candorosos días que habría que chihuahuizar el país» (Espinoza, en Llarena, 2007:177).⁵

Casi todos los trabajos que leí para profundizar en este renacimiento de las provincias norteras aludían, de un modo u otro, a la obra de Jesús Gardea, a quien se consideró desde el principio un exponente máximo de la «narrativa del desierto», un valor del panorama nacional con proyección exterior.⁶ «El proyecto literario más ambicioso de narrativa de provincia, después de Agustín Yáñez» (G. García, 1985:8), poseedor de una de las obras «más sólidas y vanguardistas de México» (Espinoza, 2014), creador de un potente «paisaje desolado y árido, al que solo autores como José Revueltas, Ramón Rubín o Juan Rulfo lograron darle tanto vigor estético» (Torres, 2012:142). De hecho, en la crítica que lo reseña desde su primer libro se apreció un entusiasmo desbordante: «Basta hacer un recorrido por las notas periodísticas de aquellos primeros años de la década para notar el asombro que provocó su aparición en el escenario artístico: “Un mundo auténtico”, “Gar-

⁵ Él mismo contribuirá al nuevo regionalismo de Chihuahua con su novela *Infierno grande* (1990), los poemarios *Desfiladero* (1991) y *Tatuar el humo*, Premio Nacional de Poesía Gilberto Owen (1992) y sus ensayos sobre la cultura del norte mexicano. Junto al poeta Rubén Mejía fue el coautor de la *Muestra de la poesía chihuahuense 1976-1986* (1986).

⁶ Veinticinco de sus cuentos fueron traducidos al inglés por Mark Schafer bajo el título de *Stripping Away the Sorrows from this World* (1998).

dea: Sepultando la provincia idílica”, “Magia, belleza, intensidad”» (Romero, 2007:10) y un largo etcétera de titulares semejantes.

Confluían en ese reconocimiento su ya célebre fundación imaginaria de Placeres, la temática y el estilo de su prosa, los escenarios donde vibran las condiciones climáticas del antiparaiso, las temperaturas extremas, el universo semiárido, el calor asfixiante, las lluvias torrenciales, el azote de los vientos o el gélido frío; el lugar donde acontece el «sofocado infierno» (1982:79) y donde «no se ve otra cosa que soledades castigadas hasta la muerte por el sol» (2004:75) porque «no sopla nada de aire» o porque en ocasiones el cielo «está tan turbio que parece nocturno» (2004:117); un espacio desolado en el que «cada quien vivía como encerrado en una celda. Carceleros el viento, el sol de verano [...] Placeres era una tabla de las sobranes de cuando Dios fabricó las cosas del mundo» (1984:32), un pueblo señalado en la escritura como «la piedra impenetrable» (2004:47). Desde su primer libro, *Los viernes de Lautaro*, en 1979, sobresalen la soledad y la incomunicación de sus personajes, el ambiente depresivo, sofocante y violento, el vínculo profundo del hombre con su espacio, verbalizado en un lenguaje elemental y austero como el desierto, detenido y poético, más sensorial que informativo (el calor, la luz del sol, el olfato, el silencio) un discurso en el que los detalles adquieren el carácter de una revelación.

En el conjunto de la crítica gardeana, el espacio ha sido intencionalmente subrayado como el elemento nodal de su narrativa, y casi por inercia reiterada la consabida etiqueta de narrador nortero/ del desierto se erigió en un lugar común que llegó a incomodar al propio Gardea, aunque en sus testimonios abrazara el profundo sentido del rescate y de la expresión literaria de su psicogeografía:

Según los críticos, formo parte de la llamada «literatura del desierto» [...] es posible que en el mosaico de la literatura mexicana esté dán-

dole voz a cierta zona del país sin proponérmelo. Vivo en Chihuahua y allí escribo lo que escribo. [...] En general, la orientación de esa literatura, lo puedo decir, es un rescate de este mundo tan distinto del Distrito Federal, al del centro del país o al chiapaneco (Romero, 2007:18-19).

No es lo mismo escribir en el desierto que escribir en un bosque, cuate. El desierto no permite el despliegue de los sentidos y en eso se parece a la exigencia de la narrativa que te pide cierto ascetismo, escribir en medio del páramo, lejos de la exuberancia propia de los trópicos (Quemain, 1996:14).

El entorno geográfico, el clima, el sol, que es un sol muy especial; yo supongo que eso de alguna manera se entrelaza con mi escritura. La cuestión de lidiar con este paisaje [...] que es un paisaje sin grandes atractivos, y lidiar con el sol, con la luz tan fuerte, supongo que se refleja en la economía del lenguaje. Este [...] paisaje duro me obliga a manejar las palabras también con dureza, en el sentido de que tengo que darles la mayor exactitud posible (Romero, 2007:23).

Aunque es comprensible el cansancio que suscitó en Gardea la etiqueta de escritor del desierto/norteño, porque a su juicio secundarizaba otros aspectos poderosos de su obra, no creo que tenga sentido obstinarse en alejarlo del espacio que lo obligó a combatir con la palabra y del que hizo contribuciones estelares a la historia simbólica de México, oxigenando tópicos desde la intimidad y desde la vida, factores sin duda responsables de que su sorprendente y novedoso imaginario se haya instalado con fuerza en el patrimonio colectivo. Y es que en la representación de la provincia mexicana, mayoritariamente «anecdótica, de memoria y leyenda, esta narrativa se orienta a referir [...] otro aspecto probablemente más silencioso e íntimo, la experiencia de vivir en ese lugar, una visión del norte y una toma de postura frente a los lugares comunes vertidos históricamente a esa zona» (Romero, 2007:107-

108). Por otra parte, considerada a años vista y después de más de una década de su muerte, el aura de Jesús Gardea se sitúa también más allá de los límites del desierto para arraigar, finalmente, en el espacio crítico que el autor quería, no tanto en los parajes de su geografía artística como en la bella retórica que eligió para construirla. En este sentido se pronuncia Alfredo Espinosa al recordar que la crítica lo convirtió en cabeza visible de la llamada literatura del desierto, pero «Si lo leyeran a fondo sabrían que fue mucho más que eso: fue quien mejor ha tratado el lenguaje castellano [...] solo lenguaje urdido como una música de encantamiento» (Espinosa, 2014). Es más, si a pesar de la orfandad en que la muerte de Gardea ha sumido a Placeres, pueblo hoy comparable a «una vieja y varada barca de la desdicha, y sin embargo, con el aura mágica de Macondo o Comala», se mantiene intacto y vivo, ello se debe al milagro de persistente inmortalidad que ofició con su palabra: «Su construcción es del material más perdurable: una prosa elegante y vivaz que devela con relámpagos de poesía los pliegues recónditos del lenguaje y la alucinada realidad del desierto» (Espinosa, 2014).

Verdaderamente, no sé si al cernir la arena del desierto queda su hermosa palabra o, al revés, si son las palabras granos que hacen montaña o llanura y edifican su desierto. Lo que sí sé es que la prosa de Jesús Gardea sacude de un modo único, justo a través de esos «relámpagos de poesía» que iluminan como lámpara en mitad de la tormenta, de su tormenta de arena. Y esto es lo que promueve, a quienes son tocados por su originalidad y por su gracia, una querencia especial hacia su narrativa.

No obstante la abundancia de lecturas espaciales sobre Gardea, me gustaría destacar algunas de las observaciones más recurrentes, con el ánimo de hilvanar la retórica de su prosa y centrar su protagonismo como conductor del resto de instancias del discurso. Coincido con John Fraim cuando señala que el simbolismo espacial no solo juega un rol nuclear en el relato, sino que es el

auténtico corazón del relato,⁷ el propulsor de las acciones (Garrido, 1993:210) y el elemento mediador entre todas sus instancias (Marchese, 1989:344-345), y que cuando hablamos del espacio narrativo es preciso considerar que «Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos» (Gullón, 1980:21). Desde la perspectiva ecocrítica, tan netamente vinculada con la naturaleza y el paisaje, Lawrence Buell (1995) analiza precisamente una serie de obras donde el escenario natural deja de ser un simple marco para convertirse en protagonista, estudiando el *place -sense*, es decir, la conciencia de los seres humanos (narrador, personaje, sujeto poético) de pertenecer a un lugar específico que determina sus formas de ser y de actuar, una conciencia que atraviesa sin duda las páginas de Gardea y que conduce directamente a su retórica narrativa. A eso se refería el escritor cuando dijo que escribir desde el páramo exigía cierto ascetismo narrativo y que lidiar con el sol del desierto se refleja en la economía de su lenguaje y en la necesidad de manejar las palabras con la mayor exactitud posible. Y es esto también a lo que se refieren quienes enfatizan el vínculo entre el espacio gardeano y los personajes que lo pueblan, la «relación agresiva entre el entorno y el individuo» (Romero, 2007:87), «la violencia climática» que los obliga a «sustraerse de las plazas y centros de reunión, para mantenerse en sus mismas casas» (Romero, 2007:89), lo que algunos describen certeramente como «el desierto entre cuatro paredes», el desierto interiorizado por sus personajes (Amat, 1995:57), esa «tropa de infelices, de desarrapados de la vida, de la suerte» como los definiera el mismo Gardea (Martínez, 2010:110).⁸

⁷ «Place symbolism plays a critical role in stories. In fact we argue that place symbolism is at the very core of stories» (Fraim, 2011).

⁸ Un análisis más concreto sobre el vínculo entre espacio y personaje gardeanos se encuentra en el trabajo de Tornero Salinas (2009-2010).

El *place-sense* es total en la obra gardeana porque detrás de la apariencia telúrica que conforman el sol, el calor extremo, los remolinos de arena, y el sudor intenso y pegajoso, la contextualización es en verdad metafórica, el desierto se postula como el sustento alegórico de la soledad, «renuncia a su calidad de paisaje, y en cambio refleja una serie de estados de ánimo» (Carrillo, 2011:5),⁹ es más, «no hay mención directa de su condición —pobreza, deseo, soledad, vejez, derrota— sino solo a través del espacio, una enunciación que permite construir el lugar donde actúan y que significativamente los describe» (Romero, 2007:81). Así pues, ya no tanto paisaje como «máquina semiótica» (Carrillo, 2011:12) que vertebra la retórica gardeana, suele concluirse que el espacio y su tratamiento son «los que mejor relacionan cada uno de los libros de cuentos» (Rodríguez Lozano, 2003:106) y los que proveen esa atmósfera y esa ambientación tan singular de sus historias.¹⁰

He aquí una dimensión importante del universo de Jesús Gardea: ambientación y atmósfera, dos pilares poderosos en la creación literaria de su desierto y que liberan una serie de interesantes recursos en su retórica, en su estética, en su estilística. Uno de los más visibles, y nunca mejor dicho, es el uso de la luz, destacado

⁹ Esta impresión crítica es frecuente en la hermenéutica gardeana: los personajes viven «estados anímicos mucho más que experiencias» (Paredes, 1999:60), «se puede decir que la constante en Gardea es la enunciación de estados de ánimo» (Romero, 2007:85), «Los rasgos físico-geográficos del desierto se constituyen ya no como escenario, sino como espacialidad dimensionada que circunda la existencia de los personajes, generando en ellos un sentir de opresión [...] por estar en el desierto» (Rodríguez Lozano, 2003:105).

¹⁰ El análisis de Nuria Vilanova da cuenta de ese rol nuclear del espacio gardeano: «The desert operates as a fictional space not only as a setting but also, and more importantly for the purpose of this article, as the constructor of the aesthetic basis of the texts: the desert thoroughly penetrates this fiction [...] The region's arid landscape plays an important role not only as a setting for all of short stories and novels, but also in the characters, language, and the general atmosphere. Their prose is stringly linked to the land, to rural life, and their language is rather lyrical and metaphorical» (2002:84-85).

por buena parte de la exégesis gardeana a través de bellas sentencias como las de Alfredo Espinosa —«El sol era para Gardea una mina de metáforas» (2014)— o en trabajos como los de Ernesto E. Romero, cuyo punto de partida son, justamente, estas reveladoras declaraciones del escritor:

Quizás la fuente que en verdad me ha inspirado ese afán por narrar sería la luz de Ciudad Juárez y de Chihuahua. Una luz especial, un punto luminoso demasiado fuerte. Para mí este tipo de luz tiene información. Pienso que las situaciones y los seres contenidos en mis relatos responden o se mueven por esta calidad de luz (Romero, 2007:54).

Desde luego, una de las cosas que llaman la atención en la prosa de Gardea es esa luz que centellea en los detalles, que alumbrá estancias, que se cuele por las rendijas de puertas y ventanas, que ilumina sábanas, camisas, objetos y rincones, y que permite desplegar en los relatos una ambientación enormemente visual y cinematográfica. Se trata de una «violencia lumínica» (Romero, 2007:82) de cuyos reflejos cegadores todos tratan de resguardarse, un recurso visual y sensible utilizado con enorme frecuencia y magistral destreza para generar ambiente con sus singulares efectos, ya sea el sol reverberando sobre la ropa («Deslumbrante, la blancura de la camisa. Removía, con sus reflejos, como cuchilladas, el apretado montón de sombras del tejabán») o centelleando sobre la materia minúscula de un anillo («Miraba yo chocar el sol en la argolla como el agua en una piedra») como escribe, por ejemplo, en sendos relatos de *De alba sombría* («Vámonos ya», 280, y «Pálido como el polvo», 323, respectivamente).¹¹

¹¹ De aquí en adelante, las referencias textuales de las obras de Jesús Gardea corresponden, salvo indicación expresa, a la edición *Reunión de cuentos* (1999),

Convengamos entonces que en el mundo gardeano más que paisaje hay atmósfera, más ambientación que espacio, más que un pueblo un contexto semiótico, más un generador metafórico que un desierto y, por encima de todo, una retórica deslumbrante que articula y que narra todo el conjunto. Solo por tratar de definirla, digamos que esa retórica se vertebrá en una ambientación tan sensorial, pictórica y visual que casi roza la cinematografía, en una concepción minimalista y escueta del estilo y en un narrador poco invasivo y entrometido, materiales que propician que lluevan flores sobre el desierto y que florezca ese lirismo tan hondo y tan hermoso, ese milagro artístico de la prosa de Gardea. Ciertamente, una tiene la tentación, cuando lo lee, de subrayar a menudo para recrearse luego en las perlas poéticas que salpican su discurso. Y también la tentación, cuando escribimos estas páginas, de convertir este artículo en una suerte de devocionario donde anotar cada una de sus joyas literarias.

Pero vayamos por partes e iniciemos este trayecto final haciendo mención de ese dominio que Jesús Gardea tiene del detalle, del dato minucioso, de la descripción rica en información simbólica y en imágenes, la que propicia en el lector la sensación de encontrarse frente a una recreación menos literaria que cinematográfica, una técnica fundamental en la ambientación y en la capacidad comunicativa de su narrativa, ya señalada por muchos.¹² Así vemos, en una estancia oscura, iluminarse de pronto los objetos por la luz tenue de las velas —«La luz de dos velas que trae Quintín de la cocina vuelve a la vida la salsera de plata»— o cómo tiemblan las llamas de improviso —«A un movimiento brusco del cocinero,

editada por el fce. Para una mejor identificación, cada cita se acompañará del título del relato y el número de página.

¹² «Descriptions are extremely image rich, as if filmed by a precisión camera» (Vilanova, 2002:85). En el mismo sentido se pronuncian Carrillo (2011:98) y Villamil (1997:94).

la llama de las velas vacila» («Gemelos», 78)—; la extraordinaria y minuciosa ambientación cinematográfica de un baño angosto;¹³ o el efecto del sol sobre las cosas: «El portafolios comienza a dorarse como un pan metido al horno. Me quema cuando me roza la pierna. [...] Escurre azogue el edificio. Los vidrios de las ventanas se han fundido. [...] El calor anda también por las escaleras» («Soliloquio del amargo», 104).

El bello efecto de esta ambientación tan cinematográfica tiene mucho que ver con ese estilismo escueto tan destacado en la prosa de Jesús Gardea y así, al igual que en la decoración minimalista, todo detalle adquiere una presencia destacada y llamativa.¹⁴ Al respecto, la bibliografía sobre el escritor chihuahuense depara un repertorio de adjetivos o de definiciones como estas: «escritura deshuesada» (Torres, 2012:149), «discurso escueto y fragmentado» (Villamil, 1997:94), «ejercicio de precisión y economía del lenguaje» (Romero, 2007:12), «afán de concisión y de brevedad» (Romero, 2007:13), «lenguaje brillante y engurrñado [...] la brevedad es estilo» (Torres, 2012:153), «la aridez [...] la sintetización [...] la

¹³ «El baño es angosto. Un foco en el techo lo alumbró; no tiene apagador. Es como un sol lejano y orgulloso. Las paredes, pintadas con esmalte azul, brillan como un profundo cielo de estío, sin estrellas. Encima del lavabo, puesto en una repisa, hay un espejo infiel, roto de una esquina. Después del lavabo está el mingitorio, y después, al fondo del baño, el excusado. Para aquel que quiera lavarse las manos, al pie del espejo puede conseguir, en una taza, jabón en polvo. El baño está frío, pero no huele mal: a la garganta del mingitorio la han atiborrado de bolitas de alcanfor. Pica su aroma en la nariz de los clientes, cuando entran; los hace estornudar. Jacobo Prim no fue la excepción. Con el aire del estornudo, el espejo tiembla en su clavito y se llena de saliva. Jacobo Prim, apretando los labios, ahoga el siguiente estornudo y abre la llave, que al girar, rechina. Deja correr el agua» («Las Traiciones», 88).

¹⁴ Otro importante efecto colateral del minimalismo estilístico, subrayado asimismo por la crítica gardeana, es la dimensión focal, la presencialidad relevante, la rotundidad, que cobran los objetos y los nombres de los personajes, convertidas ambas cosas en puntos de referencia dentro del escueto universo de los habitantes del espacio gardeano (Rodríguez Lozano, Villamil, Glantz, entre otros, se han hecho eco de este efectismo).

expresión más comprimida y depurada» (Martínez, 2010:157), un lenguaje que se condensa y que, reducido a la mínima expresión, va experimentando cronológicamente, en la sintaxis y en el léxico, un proceso de reducción (Vilanova, 2002:71). La ya célebre sentencia de Jesús Gardea «la palabra [...] es el cuento» (Gardea, 1985:40) es toda una declaración de intenciones, la descripción perfecta de una poética narrativa igualmente visible en otras instancias discursivas a las que él mismo alude: «El exceso de diálogo me parece un recurso fácil. Prefiero batallar [...] eso me obliga a una tensión mayor en el resto del relato. Sería como si hubiera una gran precisión en todo lo que escribo y a los personajes les abro nada más un poco» (Romero, 2007:45).

Siendo esta «escritura deshuesada» un elemento que salta a la vista y un lugar común en el discurso crítico de Gardea, me parece que sobre el minimalismo planea otro elemento que es, a mi juicio, el gran acierto del escritor, el mismo que en la mayoría de sus cuentos concibe historias sin finales rotundos, ficciones abiertas, desenlaces que quedan en suspenso y que despiertan en el lector tanto misterio como sugerencia. Me refiero a ese narrador que se abstiene de meter sus manos en el relato, de dejar huella intelectual o interferir con juicios u opiniones, una especie de «narrador cero» que escatima información y que elude referentes históricos, geográficos y culturales (Carrillo, 2011:95), que apuesta por dejar el protagonismo a la imagen para que hable por sí sola, que evita la intromisión y es casi siempre neutral (Villamil, 1997:99), que permite a sus personajes retratarse por sí mismos a través de sus actos sin explicar motivos, sin análisis, sin argumentar sobre su vida o sus pensamientos (Villamil, 1997:100); un «narrador cero» que deja preguntas en el aire del desierto, que alimenta vacíos de sentido, que elimina nexos de causalidad y que acomete en sus relatos un proceso de carencia, de resta de la verdad. Este narrador que prefiere «La reducción del *telling* para enfatizar el *showing*»

(Villamil, 1997:110) promueve un alto nivel de lirismo en el relato, de hecho es quizás el auténtico abono para el florecimiento poético del desierto gardeano:

Este librar al lenguaje de la narración de la escalera de la lógica y de los principios de la causalidad es lo que mantiene la obra abierta, crea espacios libres por donde el autor puede moverse libremente, y es fundamentalmente el elemento generador de lenguaje poético (Amat, 1995:226).

¿Quién que haya leído a Jesús Gardea no ha reparado en el gozo de su poesía, en la creativa elegancia de su prosa, en la misteriosa belleza de sus imágenes? El escritor no solo libera al narrador de la lógica para dar rienda suelta a la lírica, también libera a sus personajes del habla coloquial y norteña para hacerles balbucear versos libres en una prosa estelar y limpia, como confiesa en estas palabras:

La escritura es un arte basado en el artificio. Si yo escribiera como hablo, es muy posible que no lograra hacer arte. Si escribo de manera poética y si no hablo igual, me parece muy natural. Este artificio es lo que me permite captar ciertas realidades que con mi lenguaje cotidiano no las podría captar jamás porque está cargado de pesos muertos, de escombros. Si yo pretendo otra realidad, es natural que tenga que quitar el escombros, limpiar las palabras. [...] Las batallas con el lenguaje se libran de distinta manera: el lenguaje literario se da en soledad y el otro, el cotidiano, en un medio absolutamente contagiado. Una vez me preguntó Federico Campbell que si mis personajes hablaban como la gente del norte y le contesté: «A mí eso me importa una chingada. Ellos hablan como tienen que hablar. Ellos son gente de ficción, muertos, lo que sea, pero ellos tienen que hablar como les dé la gana» (Espinosa, 2014).

Quienes han penetrado en el universo gardeano más allá de sus primeras obras coinciden en que fue ese deseo y esa insistencia en la poesía y en el desescombros de la palabra los que llevaron a su prosa a la ambigüedad y al hermetismo de sus últimas creaciones. Mientras tanto, Jesús Gardea nos regala imágenes y tropos de una fina belleza, despliega ante nuestros ojos una imaginería artística plena de figuras literarias y frases dignas de original orfebre: «Hay lumbre en sus libros —dice Espinosa—; sus palabras nos encandilan con luz poderosa». Y es justo en este instante cuando la tentación de hacer un inventario de sus frases más bellas se vuelve intensa y casi compulsiva. ¿Cómo dejar atrás del muestrario algunas de sus joyas? ¿Cómo prescindir de algunos «versos» importantes? ¿Cómo acotar el desierto florido en el que se convierte a menudo su narrativa? A modo de broche de esta tentativa de aproximación al universo gardeano, y como colofón y homenaje a ese proceso suyo que culmina, precisamente, en el aparato poético de su narrativa, recordaré algunas de esas luminosas filigranas, chispas de gracia que encienden la desolada planicie en la que habitan sus personajes.

Podría hablar, por ejemplo, de la metaforización del deseo: «Palmira tiene una jaula de palomas latiendo debajo de la blusa» («De alba sombría», 298); «Yo, el avezado copulador, [...] no tardo en caer, en hundirme, en chisporrotear como un cable eléctrico en el abismo. Amén. Orgasmo. Me devuelven lentamente las olas a la playa donde todo empezó» («Soliloquio del amargo», 100). Podría hablar, también, de las extraordinarias descripciones de personajes: «La mujer es una muchacha; y las muchachas son campos de alfalfa. Fuera de la resolana, recobra su centro; se aprieta» («Arriba del agua», 311); «A Palmira le gusta hablar. No es como su hermana, subterránea. [...] Palmira, la de los saludos, la del agua chispeante en la superficie» («De alba sombría», 296); «yo soy una anciana que apenas pesa lo que el otoño en una sola

de sus hojas» («Aquellos Bamba», 14); «Zamudio es un hombre flaco, un enamorado de su esqueleto» («Hombre solo», 17); «Irene Nacienceno vestía abrigo hombruno, con el cuello alzado más allá de las orejas, como una alta tapia de rencores» («Garita, la muerte», 38); «Mi padre no era expresivo, pecaba de sequedad, como el desierto, pero ese día me sonrió, como un sol, desde arriba» («La pecera», 56). Podría mencionar la consabida capacidad de metaforizar la dureza del clima o los estados de ánimos con una parquedad estilística asombrosa: «sudo como si fuera un país de muchos ríos», «Sudo peor que antes. Soy todo río, encrespado por el viento del coraje» («En la caliente boca de la noche», 73 y 75). O podría referirme quizás a la multitud de detalles que resplandecen en cualquier momento y en cualquier contexto: «Los pelos rubios de su cabeza, con los rayos del sol, se aclaran como las palabras con el reposo» («Hombre solo», 20); «Cuando estuvimos a un tiro de piedra de la casa, nos abrimos como las varillas de un abanico» («La acequia», 28); «Es una voz que nunca me ha gustado. Suena a noche perpetua» («En la caliente boca de la noche», 74); «Sus ojos se pusieron redondos y encendidos, y mi lengua imprudente se retrajo como ante dos carbones, temiendo el castigo» («Último otoño», 65).

Concluyo así que esta lengua poética de Jesús Gardea ha oficiado en el desierto y en la geografía norteña algo semejante a una epifanía, la fiesta del lenguaje edificando de la nada y del vacío, de la violencia y las soledades, del polvo y la planicie, de la tierra inhóspita y de la experiencia hostil, la vida exuberante de la poesía, la luz promisoría de la hondura existencial y metafísica, la brevedad que se expande al infinito. Como gotas de agua nutriendo la arenisca y horadando, letra a letra, la «piedra impenetrable» de Placeres.

REFERENCIAS

- Amat, Brigitte (1995). *El nudo gardeano*. Québec: Université Laval.
- Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap Press.
- Carrillo, Leonel (2011). *Relatos en la arena: espacio e identidad del norte mexicano en la literatura del desierto*. USA: Proquest/ Umi Dissertation Publishing.
- Espinosa, Alfredo. «De ciertos desiertos inciertos». *Fronteras. Revista de diálogo cultural entre las fronteras de México*. Web. 11 agosto 2002.
- _____. «Jesús Gardea: el sol que estás mirando». *Al margen*, 28 de julio de 2014. Disponible en <http://almargen.mx/jesus-gardea-el-sol-que-estas-mirando/> [Consultado el 15 de diciembre de 2014].
- Fraim, John (2001). *Symbolism of Place: The Hidden Context of Communication*. California: The Great House Company.
- García, Gustavo (23 de febrero de 1985). «La escalera y la hormiga». México: Sábado, *Unomásuno*.
- García, José Manuel (1986). *Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea*. Texas: University of Texas at El Paso.
- Gardea, Jesús (1999). *Reunión de cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2004). *El tornavoz*. México: Ediciones Sin Nombre.
- _____. (1982). *La canción de las mulas muertas*. México: Ediciones de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- _____. (1984). *Soñar la guerra*. México: Oasis.
- _____. (1985). «La palabra es el cuento», en Roberto Bravo et al. *El cuento está en no creérselo*. México: Universidad Autónoma de Chiapas.

- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Glantz, Margo (1982). «Los nombres que matan: Jesús Gardea». *Literatures in Transition: The many Voices of the Caribbean Area*. Gaithersburg: Hispamérica & Montclair State College.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Llarena, Alicia (2007). *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. Culiacán: UAS.
- Marchese, Angelo (1989). «Las estructuras espaciales del relato», *La narratología hoy*, La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Martínez Treviño, Elena Eslovenia (2010). «La develación sonora del lenguaje en “Juegan los comensales” de Jesús Gardea», (tesis de maestría). México: UAM.
- Paredes, Alberto (14 de enero de 1999). «La geografía de la conciencia». *Siempre!*
- Parra, Eduardo Antonio (27 de mayo de 2001). «Notas sobre la nueva narrativa del norte». *La Jornada Semanal*.
- Quemain, Miguel Ángel (28 de julio de 1996). «Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia», *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, México.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (2003). *Escenarios del Norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: UNAM.
- Romero, Ernesto Emiliano (2007). «“Tolvaneras del alma secas”. Un estudio sobre Jesús Gardea». México. [Consultado el 10 de noviembre de 2014].
- Salazar, Severino (1993). «El lugar de origen, una cosmovisión», en L.E. Zamudio y L. Cázares (eds.), *América-Europa. De encuentros y desencuentros*. México: UAM.
- Tornero Salinas, Angélica (2010). «Identidad, tiempo y espacio en “El tornavoz” de Jesús Gardea», en *Anuario de Letras Modernas*. (2009-2010). México: UNAM.

- Torres, Vicente Francisco (2012). «Un maestro del desierto y del estilo», en *Tema y variaciones de literatura*, 38. México: UAM.
- Vilanova, Nuria (2002). «Another Textual Frontier: Contemporary Fiction on the Northern Mexican Border», en *Bulletin of Latin American Research*.
- _____ (2001). «El espacio textual de Jesús Gardea». *Literatura mexicana*.
- Villamil Barrera, M. Elvira (1997). *El espacio en la novela fronteriza mexicana reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes*. Boulder: University of Colorado.