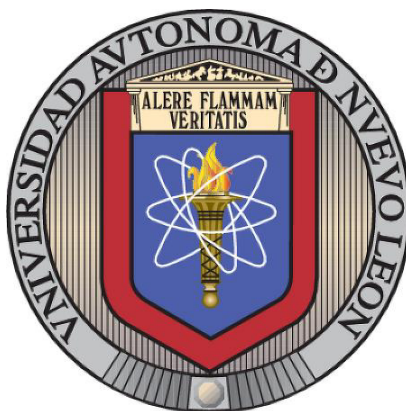


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**



**TESIS**

***PLACERES: UNA GEOPOÉTICA*  
EN LA CARTOGRAFÍA NARRATIVA DE JESÚS GARDEA**

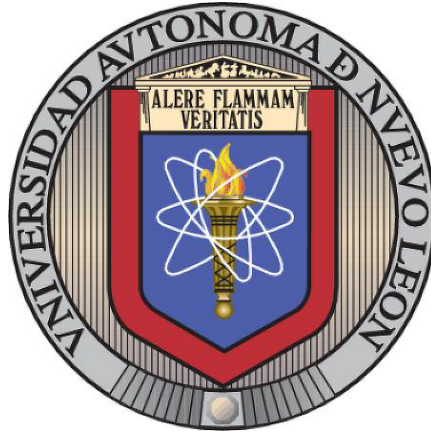
**PRESENTA**

**MÓNICA TORRES TORIJA GONZÁLEZ**

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA  
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**JUNIO, 2018**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**TESIS**

***PLACERES: UNA GEOPOÉTICA*  
EN LA CARTOGRAFÍA NARRATIVA DE JESÚS GARDEA**

**PRESENTA**

**MÓNICA TORRES TORIJA GONZÁLEZ**

**PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN FILOSOFÍA  
CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA CULTURA**

**DIRECTOR DE TESIS  
DR. JOSÉ JAVIER VILLARREAL ÁLVAREZ TOSTADO**

**JUNIO, 2018**

***Placeres: una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea***  
Mónica Torres Torija González

Universidad Autónoma de Nuevo León

**Nota del autor**

Mónica Torres Torija González se encuentra actualmente en la Licenciatura en Letras Españolas, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Autónoma de Chihuahua

Esta investigación se realizó bajo la subvención de la beca Conacyt, el apoyo a becarios Conacyt por parte de la Universidad Autónoma de Nuevo León y el apoyo a docentes por parte de la Universidad Autónoma de Chihuahua

Correspondencia: Mónica Torres Torija González

Universidad Autónoma de Chihuahua, Facultad de Filosofía y Letras

Rúa de las Humanidades s/n Campus Universitario I. 31 000 Chihuahua, Chih. México

Dirección electrónica: mtorrestorija@hotmail.com

## **APROBACIÓN DE DOCTORADO**

***PLACERES: una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea***

**Director de tesis: Dr. José Javier Villarreal Álvarez Tostado**

---

**Lector interno: Dr. Manuel Santiago Herrera Martínez**

---

**Lector interno: Dr. Roberto Kaput González Santos**

---

**Lector externo: Dra. Elizabeth Sánchez Garay**

---

**Lector externo: Dr. Paulo De la Cruz Alvarado Reyna**

---

## Agradecimientos

A Jesús Gardea,

taumaturgo del silencio por brindarme la oportunidad de escuchar mi voz interior.

A Iván Gardea,

por ser el tornavoz que me dio la luz para transitar por el mundo de *Placeres*.

A José Javier Villarreal

por avivar el deseo de embellecer la prosa acompañada de la contundencia de la idea.

A Fidel Chávez,

por su cálida invitación al diálogo y al rigor de la crítica literaria

A todos los gardeanos de corazón,

por hacer eco de mi fascinación lectora y ser parte de esta aventura crítica.

A mis hijos,

cuyo cariño siempre me sostiene ante los retos y me alienta a desafiarlos con ahínco.

A Carlos,

por ser mi primer lector y mi cómplice en esta odisea gardeana.

## Resumen

Jesús Gardea, uno de los narradores mexicanos de *la literatura del desierto*, expresa en su obra la problemática del hombre contemporáneo frente a una agobiante posmodernidad que somete la condición humana a las vicisitudes de la existencia. La creación de mundos imaginarios como *Placeres*<sup>1</sup> está fuertemente enraizada en la referencia geográfica chihuahuense y revela cómo la vida del hombre moderno se ha visto amenazada por situaciones que tienden a propiciar la disgregación de la identidad. A lo largo de esta investigación se pretende analizar el espacio con un fuerte valor simbólico, uniendo así la crítica literaria con la geografía y literatura. De esta manera, se mostrará la manera en cómo el espacio, más que ser pura presencia topográfica, se convierte en una figura con mayor fuerza semántica al trazar una cartografía narrativa, lo que permite el transitar y recorrer mundos imaginarios que proyectan la problemática del hombre contemporáneo más allá de la referencialidad geográfica a la que pertenecen. En consonancia con el espacio, cuya atmósfera lo inunda y contiene todo, el personaje está configurado en correspondencia al territorio. La aridez del lugar se transforma en el espacio textual, en un laconismo barroco lleno de agudeza, que hacen de una estética de la brevedad, una poética de la desolación en la cartografía narrativa de Jesús Gardea.

**Palabras clave:** geopoética, geocrítica, cartografía narrativa, poética de la desolación, laconismo

---

<sup>1</sup> A lo largo del trabajo, se pondrá en cursiva el nombre de *Placeres*, para resaltar el espacio imaginario que construye Gardea y que será motivo de constantes referencias y análisis en esta investigación.

## Índice

Introducción .....	1
1. Consideraciones teóricas en torno a la ficción y al espacio .....	11
1.1 Hacia una conceptualización del espacio .....	20
1.2 La ficción literaria .....	34
1.3 La representación espacial en la geocrítica .....	41
2. El espacio imaginario: un acercamiento desde la geopoética.....	55
2.1 Los mundos imaginarios como fuentes literarias en Gardea: <i>Yoknapatawpha</i> , <i>Santa María, Comala y Macondo</i> .....	58
2.2 Los mundos imaginarios en la literatura mexicana: La literatura del norte, la literatura del desierto.....	79
2.2.1. Gerardo Cornejo (Tarachi, Sonora 1937-2014).....	90
2.2.2. Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, Nuevo León 1950-2013).....	91
2.2.3. Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas 1947-2005) .....	94
2.2.4. Daniel Sada (Mexicali, Baja California 1953-2011).....	96
2.2.5. Federico Campbell (Tijuana, Baja California 1941-2014).....	99
3. <i>Placeres</i> , el centro de la fabulación.....	107
3.1 Ciclo de <i>Placeres</i> en la narrativa de Gardea.....	123
3.2 La fisonomía espacial de <i>Placeres</i> .....	143
3.3 El espacio simbólico de <i>Placeres</i> .....	149
4. La tropa de infelices de <i>Placeres</i> : figuras sombrías.....	164
4.1 El personaje gardeano.....	166

4.2	Figuras como derivación del espacio gardeano .....	176
4.3	El espacio social de <i>Placeres</i> .....	183
4.3.1.	<i>La canción de las mulas muertas</i> (1981).....	186
4.3.2.	<i>Los músicos y el fuego</i> (1985) .....	191
5.	Del laconismo verbal a la imagen poética .....	194
5.1	La construcción del paisaje a través de la imagen.....	200
5.2	El valor simbólico del espacio diegético de <i>Placeres</i> .....	207
5.3	La aridez espacial transformada en el laconismo gardeano .....	219
	Conclusión .....	229
	Referencias bibliográficas.....	242
	ANEXO A. Carola Amparán: <i>Jesús Gardea, aventurero intelectual y estético</i> .....	261
	ANEXO B. José Manuel García-García: <i>La geografía textual de Placeres.</i> .....	262



## Introducción

Un paisaje no es la descripción, más o menos acertada, de lo que ven nuestros ojos, sino la revelación de lo que está atrás de las apariencias visuales. Un paisaje nunca está referido a sí mismo, sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, un ideal del hombre y el cosmos.

(Paz, 1967, p. 17)

En el ámbito de la literatura, el texto narrativo instaura una forma de proyectar la realidad y de plasmar mediante la historia, los personajes y la trama, una particular visión del mundo. La anécdota transcurre en un tiempo y en un espacio en el que se sitúan las acciones y es en esos ámbitos espacio-temporales donde se construye la ficción. Es precisamente el espacio que funciona como una representación mimética donde tiene lugar la recreación de los lugares donde los personajes son y se transforman. Esto se debe a que el espacio, además de crear una ilusión realista, subvierte nuestros hábitos y nos desorienta instaurando espacios míticos, mundos imaginarios como en el caso de *Placeres* en la cartografía narrativa de Jesús Gardea.

El espacio en el imaginario de la ficción narrativa cobra especial relevancia como una manera de plasmar la imagen de la topografía que sirve como referente al mundo narrado, pero también como una especie de metáfora que permite trazar una cartografía literaria que proyecta la geografía cultural de una sociedad. El espacio es el pilar sustancial del corpus narrativo, de la estructura interna del relato, y les confiere a los personajes, protagonistas de la trama, una carga semántica portadora de sentidos. Jesús Gardea se convierte no sólo en el

arquitecto de los espacios construidos en las anécdotas contadas, sino que su voz vertida como el narrador de las historias, evoca la voz enunciativa que sirve como transcriptor de las voces que nutren sus recuerdos, sus memorias y sus lecturas.

En el espacio de la historia, el lector elabora una construcción mental a partir de la cartografía sugerida por el autor; en cambio, en el espacio del discurso depende de la manera concreta en que es visto y contado, y es a través de él, como el lector percibe las relaciones entre el espacio, los personajes y el desarrollo de la acción. Por eso, se puede enfatizar que el escenario geográfico y social donde tiene lugar la acción, no se reduce a una categoría aislada, temática o referente al contenido, ni a un simple mecanismo estilístico. Es, como lo refiere María Teresa Zubiaurre (2000), “parte fundamental de la estructura narrativa, elemento dinámico y significativo que se halla en estrecha relación con los demás componentes del texto” (p. 20).

Esta investigación pretende abordar el espacio literario como un eje estructural del corpus narrativo en el ciclo de *Placeres* en la obra del escritor chihuahuense Jesús Gardea, entroncado en una tradición de la narrativa posmoderna, donde el espacio ha tenido una preponderancia en la composición de la obra, a lo que algunos han llamado la *novela espacial* (Bobes Naves, 1998, p. 174). Se pretende enfatizar la interrelación entre el espacio, el personaje y el lenguaje a través de la imagen, por considerar que es la tríada en la cual Jesús Gardea crea el soporte narrativo que posibilita la edificación de *Placeres* como una cartografía narrativa en las novelas que serán estudiadas. Para ello, será imprescindible el revisar algunas consideraciones teóricas en torno al espacio literario, la ficción, la geocrítica, la geopoética y la imagen dentro de la novela lírica para construir el andamiaje necesario para el análisis de la narrativa gardeana.

La obra de Jesús Gardea ha sido ubicada por la crítica mexicana dentro de la denominada *literatura del norte y en la literatura del desierto*<sup>2</sup>, por la manera en que la geografía como espacio topográfico refleja el paisaje chihuahuense, aunado a una carga semántica que lejos de apegarse estrictamente a una territorialidad, involucra otras marcas identitarias que van más allá del referente norteño. Es por ello por lo que considero que el espacio es pieza medular dentro de la construcción de sus relatos y sus novelas. Se erige no sólo como un espacio físico, sino como un espacio textual plagado de imágenes y símbolos que van delineando lo que pudiéramos considerar una cartografía narrativa en la que deambulan sus personajes y las historias que los involucran.

Aquí habrá que esbozar una breve semblanza del autor que permita reconocer la figura del escritor, así como algunos datos que plasman la pertinencia y presencia de lo biográfico en su obra:

Jesús Gardea nació en Delicias en 1939, seis años después de su fundación. Población algodonera que desde sus inicios trabajó contiendas con la sequía. Crecieron juntos poblado y hombre. Infancia y parte de la adolescencia del escritor. Luego, al separarse —pues Gardea viviría estancias cortas en Querétaro, Ciudad de México, Guadalajara, finalmente para radicar en Ciudad Juárez—, Delicias sería imaginado en lontananza y tendría otro nombre: *Placeres*. Jesús Gardea estudió odontología, profesión que abandonó después de la publicación de su primer libro, uno de cuentos, en 1979, llamado *Los viernes de Lautaro*. Pero *Placeres*, nombrado de ese modo, no aparecería en éste ni en ninguno de sus relatos. Sí en sus novelas. Nombrado o no, el paisaje al que recurre Gardea es el mismo, un lugar inventado para poder echar a

---

<sup>2</sup> Nomenclatura literaria impuesta por la crítica, que será dilucidada más adelante para eliminar la disyuntiva y tomar postura crítica por el término que considero más pertinente en esta investigación.

andar a sus personajes entre el sol más fiero —el de mediodía— y el terreno árido y hostil donde lo único que es capaz de crecer es el silencio y la soledad. (Pedroza, 2014, p. 19)

La filiación de origen del autor la vincula de una manera muy particular al grado que muchos de sus textos contienen alusiones autobiográficas indirectas de su ciudad natal y de las historias acontecidas a sus pobladores en la etapa fundacional de este lugar. En ese entonces, la mirada de la memoria de Gardea apunta a un paisaje muy diferente a lo que es hoy en día esta próspera ciudad agrícola del estado de Chihuahua. En aquella época, era un poblado de unos cuantos habitantes donde las inclemencias inhóspitas de la zona geográfica, el clima y la incipiente vida comercial enfrentó a los habitantes a sortear una serie de adversidades. En esa atmósfera de grandes conflictos, soledades y desesperanzas, será donde estén situadas las historias de *Placeres*, en diferentes momentos de su desarrollo como centro urbano.

Vale la pena citar la versión que relata Carlos Gallegos Pérez (2006), cronista de la ciudad de Delicias en torno a su fundación:

Delicias nació a las diez de la mañana del 1º. de abril de 1933, pero no le auguraban larga vida: los aires y tolvaneras de febrero, marzo y abril y los intensos calores de mayo, junio, julio, agosto y septiembre, más los crueles fríos de noviembre, diciembre y enero, dejaban pocos meses vivibles para los osados fundadores y sus familias quienes previsores, no echaban cimientos a sus casas de adobe, pues al fin y al cabo, decían, eran moradas temporales (p. 7).

Puede afirmarse que la vida de Jesús Gardea corre a la par de la ciudad que lo cobija y que las condiciones en que se instauran los primeros pobladores en lucha con las adversidades que tienen que lidiar con el medio inhóspito serán las mismas inclemencias que figurarán como elementos antagónicos en el mundo ficcional de *Placeres*. Los aires y las tolvaneras

como refiere Carlos Gallegos y los intensos calores del verano principalmente y el clima extremo de los crudos inviernos. El recuerdo y la memoria de Gardea evocan esa etapa fundacional donde eran unos cuantos los moradores que desafiaban el llano, esas tierras áridas que no prometían un futuro alentador. Es importante señalar este aspecto, pues la transfiguración topográfica de Delicias en la toponimia de *Placeres* será a partir de esta imagen primigenia del lugar recién fundado.

El universo narrativo de Jesús Gardea está situado en un espacio mítico y simbólico que tiene como marca referencial su natal Delicias. *Placeres* es un pueblo construido a partir de la geografía familiar del autor, que se reviste de connotaciones líricas y metafóricas, que hacen posible la edificación de un espacio, una atmósfera, un ambiente en el cual desfilan una serie de personajes, figuras etéreas, significantes un tanto volátiles en un mundo plagado por la aridez del llano y por la existencia desolada. Dentro de la topografía norteña, emerge un espacio físico, aún más delimitado y que encierra un mundo simbólico, donde la ficción cobija la develación de una serie de problemáticas sociales, estéticas y filosóficas, al pretender horadar en los recovecos más profundos del hombre, en relación no sólo con su entorno, sino también con su condición de estar en el mundo. Es así como la imagen del desierto irrumpe no sólo como un paisaje más, sino como un escenario que se irá metamorfoseando en ambientes, fuerzas temáticas e incluso en una especie de personaje que arroja y encarna a las figuras que habitan en las cartografías narrativas que serán fabuladas por el autor.

Jesús Gardea tiene la peculiaridad de mostrar en su narrativa un estilo que rompe muchas veces con la estructura convencional de un relato, con el propósito de dar más importancia a la naturaleza de un lenguaje que exige ser punzante y certero en el momento de la enunciación de los acontecimientos para darle sentido a la configuración del espacio y la actitud de los personajes. En torno de las últimas novelas, Jesús Gardea prácticamente se

olvida de la anécdota y expone un universo pleno de tensión y portento verbal, donde la literatura recupera el don de la imagen, ausente en los discursos que no van más allá de la narración plana y cuyas anécdotas se entronizan como principio y fin de la literatura. Jesús Gardea da la espalda a este modo tradicional de narrar para recrear uno que sobrevive por la naturaleza de un lenguaje poético asociado con la naturaleza de un paisaje llamado desierto.

La manera en que Jesús Gardea contempla el mundo y lo plasma en *Placeres* no es en una forma pasiva. La descripción, por parca que sea como recurso narrativo, se convierte en un intento por adentrarse en el mismo centro del universo que ha sido construido. No es caer en una redundancia narrativa, sino precisamente en sumergirse en las profundidades insondables para intentar tocar fondo. El mundo gardeano por eso es consistente. Más que una obsesión del autor es una sinfonía coral y plástica con variaciones, llena de matices, pero con la misma melodía armónica que hilvana todas las historias.

La presente investigación se ha diseñado bajo un esquema que contempla cinco capítulos, con la finalidad de cubrir abordajes críticos que diluciden la importancia del imaginario gardeano a partir del espacio literario. Se parte en primer lugar, de consideraciones teóricas en torno a la ficción y al espacio como encuadre general, para luego analizar la pertinencia de la presencia del espacio imaginario en la tradición literaria hispanoamericana la cual sirve de fuente inmediata para la edificación de *Placeres* como espacio simbólico. En el primer capítulo se hace una revisión crítica de la información recopilada para construir el estado de la cuestión en lo concerniente al espacio literario, así como de una revisión teórica de la geocrítica con el fin de establecer la metodología con la cual se estudiará el espacio literario en la obra narrativa de Jesús Gardea, según las variables y los enfoques teóricos que plantean los diversos autores de la geocrítica, principalmente Bertrand Westphal y Bertrand Levy.

En el segundo capítulo, se utilizará la hermenéutica literaria para reflexionar en torno al espacio imaginario en la literatura del siglo XX, identificar los autores ya canónicos, quiénes han hecho del espacio literario una geopoética, que de alguna manera han influido o son colindantes con la cartografía narrativa de Gardea. Las ideas de Fernando Aínsa en torno a la geopoética latinoamericana serán fundamentales para comprender la manera en que los escritores latinoamericanos han proyectado el paisaje como un espacio simbólico que remite a cuestiones identitarias.

En el tercer capítulo se emplea la metodología de la geocrítica de Westphal a partir de las variables que él identifica en su teoría y se aplican al estudio de *Placeres* como mundo imaginario, y se traza la cartografía narrativa a partir del ciclo que instaura Gardea en las cinco novelas seleccionadas como muestra de la investigación. Se enfatiza la idea de que el crítico recorre las rutas trazadas por el escritor en esa cartografía narrativa que es una representación del mundo y de la relación del hombre con la naturaleza.

En el cuarto capítulo, se continúa con la geocrítica para examinar la interrelación entre los personajes y el espacio geográfico; se siguen presupuestos de la hermenéutica literaria para interpretar el valor simbólico del mundo imaginario instaurado en la ficción. Dicho abordaje permitirá esclarecer la naturaleza de la configuración del personaje gardeano, su construcción como ente de ficción en íntima correspondencia con el espacio simbólico de *Placeres*, para luego elaborar el constructo social que es representado en el universo narrativo. Se pretende esclarecer la peculiaridad con que Gardea construye a sus figuras, esos entes de ficción que deambulan y transitan por las calles de *Placeres* y los páramos de la soledad.

Por último, en el quinto capítulo, se pretende abordar el análisis del lenguaje, dado que la descripción es el elemento sustancial para que se instaure el espacio en el plano de la narración. Se pretende esclarecer una proximidad semántica y metafórica en cuanto a la

construcción del paisaje y a la manera de enunciarlo a través de la imagen. La teoría de Carlos Bousoño (1976) en torno a la imagen, la visión y el símbolo, será principalmente el soporte teórico que brindará las herramientas para el análisis del espacio diegético. Se considera que al representar el llano chihuahuense como un espacio desértico, donde anida la aridez, en el nivel textual esta peculiaridad descriptiva se traslada al plano de la enunciación vertido en un laconismo particularmente gardeano. Las frases elípticas y las imágenes utilizadas por Gardea son elementos que permitirán dilucidar el valor simbólico del espacio, la aridez espacial transformada en una estética de la brevedad.

La muestra seleccionada para esta investigación obedece a las primeras cinco novelas escritas por el autor, donde queda instaurado el pueblo de *Placeres* desde su fundación y se convierte en el espacio simbólico en el que transitan las historias. Se inicia con *El sol que estás mirando* (1981) donde la mirada de un niño relata la vida cotidiana de la Familia Gálvez, unos de los primeros pobladores de *Placeres*. Con pequeños rasgos se traza la topografía del lugar que luego se nutrirá de elementos simbólicos que la transformarán en una topotesia<sup>3</sup> de la soledad. Enseguida, *La canción de las mulas muertas* (1981) nos muestra la vida comercial de *Placeres* junto con las rencillas que se derivan de la enemistad de Fausto Vargas y Leónidas Góngora por el control de la fábrica de refrescos. *Placeres* se consolida como el espacio toponímico que arroja las soledades y los rencores que se van añejando en los pobladores. Luego *El tornavoz* (1983) donde tenemos la historia de la familia Paniagua en un *Placeres* donde los límites de la realidad e irrealidad son difusos, donde los vivos conviven con los muertos. *Placeres* es ya un lugar desolado de almas agónicas en vida. Sigue *Los*

---

<sup>3</sup> La topotesia es la figura retórica que describe el espacio inexistente por imaginado, por fantástico, por utópico o en el caso que nos ocupa, el de *Placeres*, un espacio distópico.



*músicos y el fuego* (1985) y *Sóbol* (1985), donde los personajes cual tropa de infelices conviven en un mundo inhóspito que los sume en un profundo desasosiego y donde la vida es una continua afrenta, lo que provoca las desavenencias entre los pobladores, la irrupción de las traiciones y los deseos de venganza. *Placeres* ya es el sofocado infierno donde habitan estos seres en lucha constante no sólo con la presencia de un sol devastador, las tolveneras de marzo, el calor asfixiante, sino también con la incomunicación derivada de la profunda soledad en que sus almas atormentadas libran la batalla diaria de su existencia.

El trazo de una cartografía narrativa que transita por el mundo gardeano, permitirá identificar la caracterización del personaje como figura sombría que proyecta la desolación y que cristaliza en un espacio textual cuyo estilo lacónico y neobarroco permite, a través de la imagen, contemplar una poética de la desolación. Si la problemática de la tesis apunta a desvelar a *Placeres* como una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea, habrá que contemplar para ello, el reflexionar en torno a las siguientes preguntas de investigación, en las que este problema se desagrega: ¿cómo se configura el espacio más allá de un ámbito geográfico?, ¿de qué manera la geografía física contenida en la cartografía narrativa contiene una carga simbólica de la existencia humana?, ¿cómo se plasma la aridez espacial de *Placeres* en el plano discursivo?, ¿cuál es la correspondencia entre la aridez espacial de *Placeres* y el espacio textual caracterizado por un laconismo verbal?, ¿cómo la construcción del personaje se relaciona con el espacio?, ¿cuál es la identidad y caracterización del personaje gardeano en el espacio ficcional de *Placeres*?, ¿cómo el espacio de *Placeres* se convierte no sólo en espacio (mundo imaginario) sino también en personaje del texto?, ¿cómo se da la correlación entre la naturaleza del paisaje y el estado anímico y la forma de actuar de los personajes?

Los ejes fundamentales de la investigación para poder describir el espacio simbólico en el universo narrativo de Jesús Gardea se sustentan en la exploración crítica por el espacio

imaginario concebido como una cartografía narrativa, en los personajes como figuras que habitan el mundo de *Placeres* y en el espacio textual condensado en un discurso lacónico y metafórico, que llegan a proyectar una poética de la desolación. Esta indagación plantea la interrogante general de esta investigación: ¿cómo el espacio ficcional de *Placeres* se configura como una cartografía narrativa en la obra de Jesús Gardea y cómo la geopoética de este mundo imaginario determina una lectura del espacio literario que contiene una poética de la desolación? El análisis de las cinco novelas pretende responder a este cuestionamiento.

## 1. Consideraciones teóricas en torno a la ficción y al espacio

Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones (...) Esa es la verdad que expresan las mentiras de las ficciones: las mentiras que somos, las que nos consuelan y desagravian de nuestras nostalgias y frustraciones.

(Vargas Llosa, 1990, p. 11)

Toda ficción es la construcción de la posibilidad de un imaginario que pretende soslayar las contrariedades del mundo. Ante tal edificación, el escritor proyecta no sólo su mirada acuciosa de la realidad en la que está inmerso, sino también la percepción que tiene de ella. La examina y la disecciona para reconstruirla en un entramado que posibilite ese “sueño lúcido” del que habla Vargas Llosa. Pero la ficción es meramente un puente entre esa verdad que se pretende mostrar y la fantasía en la que se encarna. Aun así y cobijados ante “la verdad de las mentiras”, nos arropamos en la ficción para sanar toda cuita y pesar de nuestra existencia. En este tenor, hay que señalar que toda ficción está enraizada en un espacio por el que transitan los personajes en esa afrenta cotidiana con el existir. En la producción narrativa de algunos autores, tal es el caso de Jesús Gardea, nos enfrentamos a una propuesta estética que tiene como pilar substancial, la construcción de un imaginario que antes de ser un espacio

simbólico, está subsumido en él, una topografía que proyecta las dimensiones espaciales de una geografía física que se irá transformando en una geografía anímica, en el mundo de *Placeres*.

En la obra de Jesús Gardea, la configuración del espacio cobra especial relevancia al situar la historia dentro de un universo narrativo que cobija a *Placeres*, un mundo imaginario con anclajes al llano chihuahuense que servirá no sólo como escenario de la trama, sino también como el ambiente y la tematización de la soledad en la que habitan todos sus pobladores. Reconocer entonces el espacio como un elemento primordial en la composición de la novela, invita a realizar una revisión que analice la conceptualización del espacio en la historia literaria, que permita comprender cómo en la posmodernidad se incorpora una nueva visión del mundo y el paisaje, que puede ser comprendida a la luz de la geocrítica.

El espacio, más que un elemento topográfico, es un entorno de fuerte carga simbólica que al enraizar a la ficción misma, se constituye en un mundo posible, razón por la cual, también es menester el repasar algunas consideraciones teóricas en torno a la ficción y a los mundos posibles ya que se puede atisbar una lectura crítica de *Placeres* como ese espacio imaginario, una cartografía narrativa que plasma la relación del hombre con su entorno, una relación casi simbiótica entre el paisaje y sus habitantes. Esta mirada que contempla la inserción del paisaje como espacio simbólico condensa a su vez una geopoética en la que el autor refleja los avatares de la condición humana. Para develar esas complejidades cotidianas del lugar, un norte vestido de aridez y desolación, la geocrítica brinda las herramientas metodológicas que permiten identificar esos trazos que se marcan en la cartografía narrativa de Jesús Gardea. De esta manera, se hilvanan las concepciones teóricas del espacio y la ficción, de los mundos imaginarios y los mundos posibles, de la geopoética y la geocrítica. A

partir de este constructo teórico, será como se construirá el andamiaje que permita interpretar a *Placeres* como una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea donde la soledad contamina todo el espacio literario, permea la configuración del personaje y el espacio textual.

Para realizar un estudio del espacio literario se vuelven imprescindibles los siguientes conceptos que se constituyen en principios rectores del análisis en la narrativa de Jesús Gardea. Se consideran fundamentales los que se derivan del primer acercamiento en la construcción del marco teórico. Algunos de ellos se derivan de la proximidad de otras disciplinas como la geografía para dilucidar el concepto de lugar y territorio que en ciertos ámbitos de la crítica literaria y para el efecto de interpretar el espacio de *Placeres* como una geopoética, sugiere la incorporación de estos términos. El resto de ellos corresponde a posturas teóricas que se han consultado y que aportan el elemento esencial para trabajar la noción de espacio en la narrativa y sus colindancias con otros elementos que se derivan de la interpretación del manejo del espacio en la obra de Gardea.<sup>4</sup>

Habrá que considerar por un lado al **espacio narrativo** como un constructo mental y simbólico edificado mediante las imágenes que las palabras erigen a través de recursos literarios y estilísticos en una obra literaria. Por otro, el **lugar** es el espacio inmediato reconocido a partir de un nombre que lo identifica y que puede localizarse por medio de coordenadas geográficas; se asocia con la localidad, el pueblo o el barrio donde se vive. El lugar genera un sentido de pertenencia e identidad. Desde la perspectiva humanista se insiste en la necesidad de considerar que no vivimos en un marco abstracto de relaciones espaciales

---

<sup>4</sup> Cada uno de estos conceptos serán abordados a profundidad en los próximos capítulos, pero se considera pertinente el incluirlos en la este apartado para establecer los principios operatorios a partir de los cuales se hará el trabajo crítico de la obra gardeana. Se resaltarán en negrita, el concepto que ha sido empleado para definir las categorías de análisis.

geométricas, sino más bien en un mundo de significados. Por ello, el lugar es concebido como un área limitada, una porción concreta de espacio con una gran carga simbólica y afectiva. Los lugares dan carácter al espacio y encarnan las experiencias y aspiraciones de los individuos, individual o colectivamente. En esta corriente de la geografía humanista, destacan los libros de Yi Fu Tuan *Topophilia* (1974) y *Space and Place* (1977) que fueron sumamente influyentes en la forma de concebir el lugar:

Tuan (1983) argumenta que llegamos a conocer el mundo mediante el conocimiento del lugar y que tal conocimiento se logra a través de la percepción y la experiencia. Su noción de topofilia se refiere a los lazos afectivos que las personas establecen con los lugares, al arraigo y la pertenencia. Asimismo, este geógrafo sostenía que la idea de espacio es abstracta, fría, indeterminada, mientras que la idea de lugar conlleva la especificidad que le dan los valores y significados asociados. En este sentido, por ejemplo, afirmaba que el espacio “se transforma en lugar a medida que lo conocemos mejor y lo dotamos de valor”. (Benedetti, 2011, p. 95)

En lo que concierne al **territorio**, hay que considerarlo como el espacio delimitado por los grupos humanos en términos políticos y administrativos; refiere a las formas de organización de los pueblos y sus gobiernos, e incluye el suelo, el subsuelo, el espacio aéreo, el mar territorial y el mar patrimonial. Se reconoce por sus límites políticos y puede ser el municipio, la provincia o el país, entre otros. Lleva implícito las nociones de apropiación, ejercicio del dominio y control de una porción de la superficie terrestre, pero también contiene las ideas de pertenencia y de proyectos que una sociedad desarrolla en un espacio dado. Destacan aquí las ideas de Milton Santos quien considera que:

El territorio no es apenas el resultado de la superposición de un conjunto de sistemas naturales y un conjunto de sistemas de cosas creadas por el hombre. El territorio es la tierra más la población, es decir, una identidad, el hecho y el sentimiento de pertenecer a aquello que nos pertenece. El territorio es la base del trabajo, de la residencia, de los intercambios materiales y espirituales y de la vida, sobre los cuales él influye. (Benedetti, 2011, p.39)

Sin ser propiamente una ciencia, la **geopoética** será una categoría de análisis que permitirá entender la relación del hombre con el espacio (geo) no desde una visión científica de supervivencia, sino desde una perspectiva poética; esto es la comprensión de la vida a través del arte; para la creación de un ambiente propio. Aínsa (2006) considera que a partir de la fundación del espacio en la narrativa latinoamericana, se han construido en el imaginario los símbolos con los que se lo identifica y la forma como la naturaleza se ha transformado en el paisaje y los lugares (topos) en que se verbaliza artísticamente (logos).

Aquí valdría la pena mencionar las ideas de Michel Collot expresadas en su libro *Pour un géographie littéraire* (2011) donde expresa su particular punto de vista respecto a la geopoética:

L'espace que déploie un écrivain dans une œuvre littéraire, a, comme le signe linguistique, trois dimensions : il renvoie à un référent dont il propose une image, qu'il revêt d'une forme pour lui donner un sens. Son analyse devrait donc s'écarter

d'associer approches géographiques, géo critiques et géo poétiques.<sup>5</sup> (Urzúa, 2017, p. 90)

De acuerdo con esta postura de Collot, el espacio instaurado en la ficción y que ha sido dibujado por el escritor contiene en su haber tres dimensiones que corresponden a los enfoques geográficos (que se relacionarían con la topografía propiamente), con la geocrítica (que en este caso se vincula con la toponimia, como esa metaforización del lugar) y finalmente, la geopoética (que nos conduce a la topotesia, como el espacio simbólico donde confluyen tanto lo anímico como lo existencial).

Por otro lado, Collot en el libro *Approches Géographiques* (2014) enfatiza el vínculo indisoluble que existe entre la geografía y la literatura a la hora de proyectar un espacio en el ámbito de la ficción, a lo que expresa:

Une géographie véritablement littéraire ne peut que mettre en crise toute tentative de cartographie. Celle-ci ne saurait en rendre compte, surtout si elle est générée automatiquement à partir d'une base de données textuelle. Pour y parvenir, il faut retourner au texte, et le lire de près pour découvrir son paysage, qu'on ne peut trouver ni goûter sur aucune carte. Et cela, c'est la tâche d'une approche géo critique<sup>6</sup>.

(Urzúa, 2017, p. 102)

---

<sup>5</sup> El espacio que despliega un escritor en una obra literaria tiene, como el signo lingüístico, tres dimensiones: se refiere a un referente cuya imagen propone, que toma una forma para darle un significado. Su análisis debe esforzarse por combinar enfoques geográficos, geo-críticos y geo-poéticos. (Urzúa, 2017, p. 90)

<sup>6</sup> Una geografía verdaderamente literaria sólo puede poner en crisis cualquier intento de cartografía. Ésta no puede explicarlo especialmente si se genera automáticamente a partir de una base de datos textual. Para lograr esto, debemos volver al texto y leerlo detenidamente para descubrir su paisaje, que no se puede encontrar ni rastrear en ningún mapa. Y ésa es la tarea de un enfoque geocrítico. (Urzúa, 2017, p. 102)



Aún y cuando el referente espacial (geográfico) que sirve como materia prima para la edificación del imaginario, no es representado con toda su nitidez, sí existen elementos que son coincidentes entre lo que se describe y cómo es descrito. Es decir, las claves para dilucidar la naturaleza del espacio tienen que buscarse en el texto mismo en que se está instaurando, más allá de la topografía que ha servido como detonador de la creación toponímica.

Los nuevos estudios en torno a la relación entre geografía y literatura tienen en la **geocrítica** su mejor exposición. Según Bertrand Westphal (2007), la geocrítica se puede describir como una manera de percibir hiperespacios y espacios reales que pueden considerarse como un nuevo enfoque en la percepción de lugar en un nuevo sentido, y alterando las formas convencionales de reconocimiento. La geocrítica es un método de análisis literario que incorpora el estudio de los espacios geográficos; considera toda la escritura como un mapa y el punto principal es reconocer los lugares reales e imaginarios. El propósito general de la geocrítica es percibir los espacios reales y de ficción que nos ocupan a través de nuestra vida. La vocación de la geocrítica es interpretar las manifestaciones de esta imaginación espacial, en la intersección entre geografía y literatura.

En correspondencia con la geocrítica, es ineludible el considerar que, en la construcción de espacios, el imaginario traza rutas, caminos, viajes, itinerarios, en suma, una forma de estar transitando a través de una **cartografía narrativa**. Robert Tally Jr. (2012) ha expresado que en términos generales, navegar es una figura de la condición existencial de manera individual y de la literatura. Desde una perspectiva fenomenológica, el sujeto debe intentar entender el mundo por medio de una suerte de actividad cartográfica. Trazar el mapa establece un marco significativo para el sujeto, con puntos de referencia específicos que ayudan a pensar sobre sí mismo y sobre el lugar propio en el espacio social más amplio.

Igualmente, las narrativas sirven para dar sentido, o darle forma, al mundo en cuestiones de significación (p. 3).

Ahora bien, el universo en donde está fincado el espacio y esa cartografía narrativa es la **ficción**, la cual considera Thomas Pavel como un fenómeno dinámico y condicionado por la historia y la cultura, que contrasta e interacciona con la realidad y el mito (Dolžezel, 1997, p. 178). Wolfgang Iser por otro lado, menciona que las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse (Dolžezel, 1997, p. 45). En la ficción, coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual (Dolžezel, 1997, p. 60).

En esta dimensión ficcional será entonces donde tengan cabida los **mundos imaginarios** que según Dolžezel (1997), son conjuntos de estados posibles de cosas donde los particulares o individuos ficcionales no representan individuos o universales actuales; los seres ficticios son posibles no realizados y, por consiguiente, se diferencian de los entes reales. El mundo actual penetra en los mundos ficcionales aportando modelos para su organización interna (por ejemplo, a través de las experiencias del autor) y, en suma, suministrando materiales (previamente transformados) para la construcción de tales mundos (págs. 16-17).

Para la representación espacial es indudable que la descripción en cualquiera de sus formas recurre al recurso de la **imagen** para crear ese torrente de significado que se le adjudica al objeto descrito, robusteciéndolo de una fuerza semántica que posibilita el carácter simbólico que convierte la topografía en una topotesia. Lo que define a las imágenes poéticas es la capacidad de lograr que el lector se forme una imagen mental sobre lo escrito, y que dicha

imagen le ayude a comprender, sentir o intuir de mejor forma una idea, una sensación, un concepto o un sentimiento, distinto al que la imagen en sí misma expresa de forma literal. Es una figura retórica que consiste en la recreación literaria de una sensación (visual, olfativa, auditiva...), una asociación de ideas, una interpretación de lo real en términos imaginarios... Básicamente consiste en el empleo literario de una palabra o expresión para sugerir una cosa con la que el significado de esa palabra o expresión guarda alguna relación.

La imagen poética dota al hombre de nuevos modos de indagación para el desvelamiento de esos otros territorios que aguardan impacientes en un proceder radicalmente intuitivo y esencialmente alejado de los modos de aceptación de la realidad. (Royo, 2014, párr. 6)

La imagen entonces, como figura retórica, permite esa indagación profunda en lo que el espacio puede encerrar como mina de significados ocultos que es menester revelarlos y que, gracias a una percepción acompañada con la intuición y sensibilidad del autor para contemplar el mundo, nos presenta otra faceta de la realidad que a simple vista no es atendida.

Todos estos elementos son los que estarán integrados en la **novela**, considerada como un texto que narra la historia de las relaciones problemáticas entre un individuo y un universo. “Una novela es una obra de arte literaria en la que se suscitan valores estéticos por medio del lenguaje escrito creando un segundo mundo con expresividad y consistencia con su tiempo, su espacio y la debida composición del conjunto” (García Viñó, 2005, p. 34). Como subgénero narrativo, la novela conjuga en una composición narrativa el mundo expresado con valores estéticos, una proyección humana situada en un espacio imaginario y aderezada con un estilo que hace del lenguaje el mayor recurso estético.

¿Quién vive en la novela, en esos imaginarios que reflejan la condición humana? La entidad ficcional del **personaje** como constructo que caracteriza diferentes matices de la naturaleza humana son los que mueven el engranaje de la acción. El personaje funciona como trasunto de una persona o realidad personificada cuya presencia en el marco del relato viene exigida en primer lugar, por el propio objeto de este género –la representación de acciones: no es posible ninguna acción sin un agente que la protagonice- y a continuación, por imperativos de la verosimilitud. El personaje responde a las exigencias de otros códigos, principalmente los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos. En este sentido, sí puede decirse que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo (Garrido Domínguez, 1996, p.103).

A partir de estos conceptos, se trabajará en la investigación de la obra narrativa de Jesús Gardea, para definir los principios operatorios que permitirán trazar las categorías de análisis para validar la edificación de una geopoética en el imaginario de *Placeres* en la cartografía narrativa del autor chihuahuense.

### **1.1 Hacia una conceptualización del espacio**

En principio consideramos el espacio como un lugar físico donde están los objetos y los personajes, y de la misma manera que cualesquiera de las unidades anteriores pueden ser elementos estructurantes del relato, el espacio puede constituirse en un elemento organizativo de la novela, originando la llamada *novela espacial*.

(Bobes Naves, 1998, p. 174)

En la narrativa de Jesús Gardea, desde sus primeros relatos hasta sus novelas, el espacio ha sido un elemento estructural hegemónico de la narración. En primera instancia se yergue como una topografía que dibuja el paisaje, el entorno, construye la atmósfera en la que transitan los personajes e irrumpe en el espacio textual con la misma parquedad o laconismo derivados de la aridez o el vacío del lugar. Por ello, es válido considerar la narrativa gardeana como un ejemplo de la novela espacial en la literatura mexicana.

Para justificar el encuadre teórico de los conceptos a emplear en esta investigación, así como las corrientes filosóficas que amparan la perspectiva desde la cual se hace el análisis, se da a continuación una revisión somera de lo que han sido los planteamientos filosóficos y de los estudios literarios que han abordado el tema del espacio.

Luis de Juan Javier Ginés (2004) concibe la noción del espacio a partir de las ideas de J. Weisgerber, quien en *L'espace romanesque* considera que el espacio de la novela en el fondo no es más que “un conjunto de relaciones dadas entre los lugares, el ambiente, el decorado de la acción y las personas que ésta presupone, a saber, la que narra los acontecimientos más la gente que toma parte en ellos” (p.16). Esta definición nos puede llevar a pensar en una posible sinonimia con lo que es el lugar y territorio, pero habría que señalar algunos matices que hacen la diferencia en estos conceptos, sobre todo en el marco de la ficción literaria. Al hablar de “lugar”, nos referimos a él como ese espacio inmediato localizable por medio de coordenadas geográficas y asociado con la localidad donde se vive por lo que genera un sentido de pertenencia e identidad. En el caso de “territorio” hay que considerarlo como el espacio delimitado por los grupos humanos en términos políticos y administrativos. Lleva implícito las nociones de apropiación, ejercicio del dominio y control de una porción de la superficie terrestre, pero también contiene las ideas de pertenencia y de

proyectos que una sociedad desarrolla en un espacio dado. Por lo anterior, algunos rasgos del lugar y del territorio se subsumen en la configuración del espacio en el ámbito de la ficción, pero nunca empatando con lo que estos términos denotan. El espacio literario puede incorporar o no la localización geográfica y asociarse con una localidad, pero no es vital, aunque haya vasos comunicantes con esa realidad geográfica. El imaginario que se construye, empero, incorpora formas de mirar el mundo que permiten generar un sentido de pertenencia y de identidad. Cuando el espacio se empata con la representación del territorio, entramos en una narrativa que proyecta esas formas de organización de los grupos humanos, así como las ideas de pertenencia. Contemplar el espacio literario como un cruce de caminos donde coinciden el lugar y el territorio, posibilita la interpretación del imaginario como el espacio simbólico que se proyecta en la ficción narrativa.

A lo largo de la cultura literaria, el concepto de espacio ha estado ligado a las aproximaciones que los filósofos han hecho de esta noción. En la antigua Grecia, en el *Timeo*, Platón (427-347 a. C.) aludió a la idea de espacio como algo perceptible e indestructible; lo contrastó con la nada y consideraba que el espacio era un receptáculo vacío, un “continuo” carente de cualidades sin más. Por su parte, Aristóteles (384-322 a. C.) no desplegó una teoría del espacio, pero en su *Física* demostró su teoría del *topos* o “lugar”, equivalente a un “campo” en el que los objetos son particularizaciones; de ahí se puede inferir que el *topos* aristotélico es el espacio donde se dan las relaciones de situación de los cuerpos. Durante la Edad Media, entre los filósofos escolásticos predominó la concepción aristotélica de espacio como *topos* o *locus* y surgieron otras dos variantes: el *situs*, término que alude a la colocación de un cuerpo en su lugar; y el *spatium*, que se refiere al vacío, al intervalo o distancia entre dos puntos. Con estas distinciones, el concepto de espacio quedó diversificado en tres formas que

se pueden denominar “localización”, “situación” y “espaciación”, respectivamente (Torres Sauchett, 2013). Esta triple dimensión del espacio es lo que le otorga la naturaleza genérica a la novela espacial e incluso podríamos hablar de que la correspondencia entre topografía se daría con la localización, la toponimia con la situación y finalmente la toponimia con la espaciación, utilizando los conceptos que integra Torres Sauchett (2013).

Es hacia fines del siglo XVIII, a partir de la filosofía kantiana que se define al espacio y al tiempo como formas indispensables para todo conocimiento, en que se insiste en la importancia de la categoría de espacio. Para Kant, tanto el tiempo como el espacio no son realidades independientes del sujeto cognoscente, sino formas a priori de la sensibilidad, es decir, formas que el psiquismo impone a todo aquello que pueda ser conocido. Por ello, en el ámbito de la literatura, es en el siglo XIX y fundamentalmente a partir de Honoré de Balzac y de la novela realista, que el tratamiento del espacio adquiere una naturaleza explicativa y simbólica. Revela y justifica la psicología de los personajes de la cual es a la vez signo, causa y efecto, en total concordancia con las teorías sociológicas, biológicas y antropológicas del momento, que afirman que el hombre está sometido a la dependencia de los lugares y los medios que lo rodean.

Derivado de la filosofía kantiana se ha ido insistiendo cada vez con mayor fuerza en la importancia de la categoría del espacio no sólo para el lenguaje y la antropología cultural sino, sobre todo, para el universo del arte. E. Cassirer, G. Bachelard y sus seguidores, G. Durand, G. Genette o I. Lotman resaltan la indudable espacialización de la lengua y, sobre todo, de la imaginación creadora y del pensamiento en general. El hombre –y, muy en especial, el artista– proyecta sus conceptos, da forma a sus preocupaciones básicas (cuando no obsesiones) y expresa sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio. En este sentido,

resulta innegable su capacidad simbolizadora. Por eso, como afirma Antonio Garrido Domínguez (1996), el espacio narrativo, además de un concepto, es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad, aunque esto no ocurre siempre; determinados géneros, como el relato fantástico, renuncian con relativa frecuencia al espacio realista e incluso verosímil.

En el siglo XX, la categoría de espacio comienza lentamente a ser problematizada, hasta culminar en la actualidad en lo que se perfila como un nuevo giro epistemológico en las ciencias sociales y humanas: el giro espacial. Son de destacar los aportes fenomenológicos de Gastón Bachelard en su *Poética del espacio* (1957), la categoría de cronotopo que desarrolla Mijaíl Bajtín en su *Teoría y estética de la novela* (1975), las reflexiones sobre la estructura del topos de Yuri Lotman en *Estructura del texto artístico* (1973), y los planteamientos sobre la descripción llevados a cabo por la narratología francesa, en particular los de Gerard Genette en *Fronteras del relato* (1966) y Philippe Hamon en *Introducción al análisis de lo descriptivo* (1991).

En relación con los aportes de Gastón Bachelard (1975), cabe destacar su noción de *topoanálisis* definida como: “el estudio psicológico y sistemático de los parajes de nuestra vida íntima” (p. 25). Según el autor, el objetivo del *topoanálisis* es el estudio del “espacio feliz” o “espacio de la ensoñación” que se correspondería con la imagen de la “casa onírica”, entendida, en términos de Carl Jung, desde el punto de vista arquetípico. Es decir, la “casa onírica” constituiría el espacio primario en el que el hombre desarrolla el concepto de “habitar”, no sólo en los espacios materiales, sino también en los espacios que la imaginación crea gracias a las imágenes. La casa se concibe, entonces, como el espacio poético captado por



la imaginación. Además de la ya referida “casa onírica”, Bachelard caracteriza distintos tipos de casas: por un lado, la *casa de la infancia* que habita en la memoria y se corresponde a los recuerdos del pasado y por otro, la *casa soñada* que se aloja en la imaginación y atañe al futuro, al lugar que se sueña con habitar. Entonces, habitar un espacio implica que el sujeto lo revista de significantes para hacerlo reconocible y familiar y así, poder vivirlo subjetivamente. De esta manera y a partir de la confluencia de distintas disciplinas como la retórica, el psicoanálisis y la fenomenología, Bachelard enlaza percepción, imaginación y memoria, para analizar cómo los espacios se instauran a partir de la posición del sujeto respecto del lugar.

Por otro lado, para Bajtín, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y por ello pueden ser objetivables para su análisis. Propone entonces, la categoría de cronotopo, la cual implica según Bajtín “la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Valles Calatrava, 2008, p. 179). Es decir, el cronotopo es la unidad espacio-tiempo, indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo, densificado en el espacio y del espacio en el tiempo, donde ambos se interceptan y se vuelven visibles y apreciables desde el punto de vista estético. Los cronotopos para Bajtín tienen, en primer lugar, una importancia semántica, son centros organizadores de los acontecimientos novelescos, permiten la narración del suceso ya que son el vehículo de la información narrativa; y en segundo lugar, tienen una importancia figurativa. En el cronotopo, el tiempo se concreta, se hace visible, se materializa en el espacio, revela la “visión de mundo”.

Para Lotman, la expresión de esas otras relaciones surge cuando el espacio se convierte en modelo de la estructura del espacio del universo. En este nivel de construcción de modelos supra textuales puramente ideológicos, el lenguaje del espacio se revela como uno de los

medios fundamentales de construcción, expresión e interpretación de la realidad, ya que refiere a modelos culturales de contenido no espacial. Al respecto, destacan los aportes de Gérard Genette, quien considera que el espacio es una categoría fundamental, junto al tiempo de la estructura narrativa y en consecuencia, analiza la dicotomía narración/descripción. Señala que esta dicotomía siempre ha supuesto una diferenciación entre un aspecto activo de la narración (las acciones y los acontecimientos) y otro contemplativo de la descripción (los objetos y los personajes).

Es ineludible mencionar el trabajo del geógrafo Edward Soja, por la influencia que posee actualmente en el campo de los estudios literarios. Picallo y Araújo (2013) resaltan la *trialéctica espacial* que propone Soja, a partir de los aportes de Henri Lefebvre de 1974, intentando deconstruir la lógica binaria del pensamiento espacial tradicional, que históricamente ha regido en los estudios literarios y en las ciencias sociales. De esta manera, Soja (1997) distingue entre un *primer espacio* perteneciente al mundo físico, material y mensurable; un *segundo espacio* referido al ámbito de las ideas y de las representaciones, mental y subjetivo; y un *tercer espacio* que el autor plantea como una nueva forma de pensar sobre el espacio y la espacialidad social.<sup>7</sup> Aquél que es modelado y dominado por la política y la cultura, pero a la vez es inseparable e interdependiente de los otros dos espacios. Este *tercer espacio* implica, entonces, una estrategia crítica que Soja denomina “terciarización crítica en tanto alteridad” o “lo tercero como otro”, en tanto el tercero introduce un “otro” crítico, una elección que habla y critica a través de su otredad (p. 75).

---

<sup>7</sup> Vuelve de nueva cuenta la triple dimensión espacial (trialéctica espacial de Soja), y podría decirse también que hay cierta correspondencia entre el primer espacio (Soja) con la localización (Torres Sauchett), el segundo espacio (Soja) con la situación (Torres Sauchett) y el tercer espacio (Soja) con la espaciación (Torres Sauchett). La terciarización crítica es lo que también puede asociarse a lo que pretende revelar la geopoética en una narrativa dada.

Con todo lo anterior hay que considerar entonces, que el espacio literario, no obstante, su utilización funcional como receptáculo estático de acciones o simple yuxtaposición escenográfica donde los personajes literarios actúan, tiene implícitamente una carga semántica. Ya no queda reducido a un simple componente más de la realidad descrita, representada, recreada o inventada, sino que constituye un elemento semántico central en relación con la fábula, las atmósferas situacionales, los dinamismos temporales y demás particularidades literarias, convirtiéndose en agente primordial en el desarrollo del texto, con lo cual supera las atribuciones de funcionalidad elemental como escenario de la acción (Slawinski, 2007).

En lo que corresponde a la literatura, la mimesis –según Aristóteles– se refiere más a la imitación de los hechos humanos que a los del mundo real. En estos términos, la imitación del mundo en la literatura, indica la creación (*poiésis*) de mundos alternos; es decir, aunque dicha creación tenga su referente en el mundo real, la referencialidad no significa necesariamente adecuación a éste, sino la posibilidad de muchos otros; esto es, la generación de mundos posibles.

Las concreciones espaciotemporales de un texto ficcional se materializan implícitamente en la narración y los diálogos y, explícitamente, en la descripción. De este modo, como práctica textual y efecto de sentido, la descripción constituye el ejercicio textual por medio del cual se adopta una postura ante la realidad: describir es el acto de descubrir en el mundo las cualidades que de él podemos nombrar, adjetivar, consignar, enunciar, es decir, es confirmar que el mundo es susceptible de ser transcrito, escrito y, por tanto, recreado en un texto ficcional. Sin embargo, en cualquier recreación del espacio literario se parte de un supuesto: el espacio descrito es una ilusión de realidad creada por el escritor, una suerte de

fenómeno intertextual que oscila entre dos mundos: el real y el ficcional. Así, cuando se refiere al espacio en un texto ficcional se alude a la ‘ilusión del espacio’ que se produce en el lector mediante una serie de recursos descriptivos. Al aceptar el lector la ilusión de realidad, al asumirla como verosímil, el acto de leer es un tipo de complicidad capaz de hacer a un lado la pasividad receptiva, de tal manera que el lector es quien termina de dar significación a los elementos constitutivos de la narración, haciendo suyos los efectos de sentido que crean universos o mundos posibles; en suma, el lector acepta un *pacto ficcional*. De esta manera, la descripción espacial de un texto ficcional, como lo refiere Torres Sauchett (2013), genera el sitio donde se desarrolla y articula la significación de los valores temáticos del texto, donde se concretan y espacializan; es decir, la descripción es fundadora de espacios, entendido esto no como la simple inauguración o disposición de escenarios, sino como la aportación significativa que sostiene literariamente la espacialidad de un texto: es la fundación de espacios ficcionales, la creación de mundos posibles o universos diegéticos.

Ricardo Gullón (1983) al hablar de *Espacio y espacialidad en la novela*, enfatiza que hay que ensanchar el concepto de espacio novelesco, hasta comprender que el término se expande en continente y agente, atribuyéndole una actividad que lo personaliza. Cuando esto ocurre, el espacio asumirá su papel tanto como personaje del texto como lugar del incidente, con una fuerza dinámica y no estática. *Placeres*, en este sentido, es la atmósfera y espacio que cobija a sus pobladores, pero a su vez se erige como un personaje más en el mundo construido. Más allá de la imagen estática del espacio geográfico, es una imagen dinámica que imbuida de elementos simbólicos propicia la edificación de una geopoética.

La vinculación del espacio al tiempo siempre ha sido inseparable, una correspondencia inevitable. Cuando se transita de un espacio a otro, se fuerza una alteración de la temporalidad,

a lo que especifica Gullón como modo de transcurso, que le confiere al tiempo una dimensión diferente. En este contexto, el espacio en tanto creación del personaje ha de reflejar la condición temporal del sujeto. En las novelas de Gardea, la temporalidad del relato se funde con el aparente estatismo del espacio y al reflejar esta condición temporal del sujeto, lo sume en una especie de anquilosamiento, de monotonía y hastío que lo conduce inevitablemente a la desolación.

En otro tenor, el discurso exige, desde la óptica de la espacialidad de Gullón (1983), un lector cuya función primera sea descifrar el código de signos constitutivo de la escritura. Si la palabra evoca una realidad latente, la mente lectora debe reconocer esta invención supeditada en la textualidad de la fábula. Es ahí donde es importante precisar el laconismo verbal con que Gardea construye la narración y contiene en el espacio textual, los elementos simbólicos del mundo referido que proyectan la poética de la desolación.

Uno de los referentes teóricos más importantes para esta investigación, es la teoría del espacio de Gabriel Zoran (1984) quien plantea la idea primordial de que un lugar determinado o una persona cualquiera del mundo objetivo, desde el momento en que se convierten en espacio o personajes novelados sufren un proceso de transformación, pero no de correlación. Zoran sistematiza la presentación del espacio fictivo de acuerdo con su estructuración en tres niveles diferentes:

- a) Nivel *topográfico*: el espacio como entidad estética; éste es el espacio en su más alto nivel de reconstrucción percibida como autónoma e independiente de la estructura temporal del mundo y del arreglo de las secuencias en el texto.

- b) Nivel *cronotópico*: Este plano tiene que ver con el efecto en la estructura y la organización del espacio producido por el cronotopo, el movimiento y la acción de la narrativa.
- c) Nivel *textual*: la estructura del espacio a partir del discurso. Este nivel engloba la estructura la cual es impuesta en el espacio por el hecho de estar formada dentro del texto verbal.

Esta visión tripartita del espacio en la novela permitirá hilvanar los ejes fundamentales de esta investigación que contempla al espacio como lugar imaginario, mundo simbólico; un referente para los personajes que transitan por la trama y el discurso narrativo con el que son representados y descritos (Valles Calatrava, 2008). Es decir, se partirá de un nivel topográfico para identificar el espacio de *Placeres* como entidad estética; en seguida, el nivel cronotópico, nos permitirá reconocer las acciones a partir del tránsito de los personajes en la historia y finalmente, el nivel textual, el valorar los recursos discursivos que generan la poética de la palabra (estética de la brevedad como la he denominado anteriormente) en la narrativa de Jesús Gardea. Es importante enfatizar que es a partir de esta tríada gardeana constituida con el espacio, el personaje y la imagen, serán los pilares que se consideran fundamentales para la proyección de una geopoética que proyecta la desolación humana.

Antonio Garrido Domínguez (1996), explora las diferentes concepciones del espacio que se han dado en el ámbito de la teoría literaria, entre los cuales hay que seleccionar dos enfoques que pueden ayudar a la interpretación de *Placeres* como cartografía narrativa. Por un lado, el espacio literario construido de acuerdo con el grado de aproximación al mundo objetivo, con el modelo del espacio referencial, presentándose con los atributos y la minuciosidad del espacio existencial, concreto. Es el espacio verosímil, el espacio literario por

excelencia. Pero, por otro lado, existen otras variantes en donde las manifestaciones del espacio se apartan resueltamente de las leyes del mundo objetivo, acogándose total o parcialmente a las establecidas por el narrador, esto es, según la lógica de los mundos posibles (p. 213).

Otra ruta de análisis para abordar el espacio literario es la que propone el crítico polaco Janusz Slawinski (2007) quien señala la importancia de distinguir las diferentes perspectivas que entran en juego a la hora de examinar el espacio. No obstante, su utilización funcional como receptáculo estático de acciones o simple yuxtaposición escenográfica donde los personajes literarios actúan, el espacio literario lleva implícitamente una carga semántica. Propone emprender el estudio del espacio comenzando en un primer enfoque, en el que las descripciones en el texto literario o simplemente a partir de las metáforas espaciales presentes en él, nos remiten a un “espacio físico” (p. 2).

Esta experiencia íntima del espacio no se restringe al lugar como tal, sino también al recorrido que se hace en ese espacio, a “la dinámica del viaje”. Los desplazamientos son una forma de comprensión, son “movimientos de entendimiento”, los procesos de pensamiento y de aprehensión de la realidad están ligados al movimiento.

(Rivera Rivera, 2015, p. 108)

Un segundo enfoque sería aquél en el que se pueden observar los patrones culturales de la experiencia del espacio y el papel que éstos juegan como modeladores del mundo representado en el texto literario, que tendría que ver con lo que se entiende como “espacio

psíquico”.<sup>8</sup> Fernando Aínsa (2005a), de igual manera, afirma que las relaciones con el espacio son totalmente subjetivas, por lo tanto, todos los juicios que se realizan sobre él son juicios de valor. Así pues, cualquier representación que se elabora del espacio, habla de la forma como es experimentado, pensado y vivido por los sujetos que lo habitan. Por ello, puede afirmarse que una descripción literaria no es sólo la representación textual del espacio físico, sino también una forma de experiencia individual o colectiva de la forma como es percibido un lugar. La metáfora espacial, entonces, nos permite entender la forma cómo los sujetos viven y se relacionan con el espacio físico.

El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y por lo tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje, horizonte o las representaciones territoriales (nación, religión, comarca, sitio, barrio, plaza, calle o esquina) aunque cuantitativas y racionalizadas a primera vista, reflejan siempre un juicio de valor.

(Aínsa, 2005a, p. 107)

Lo que Aínsa señala es esa comunión establecida entre el hombre y el lugar en el que habita, como parte de una cuestión identitaria. Las diferentes formas de un escritor de proyectar esos matices espaciales correspondientes a lo que Aínsa denomina “representaciones territoriales” reflejan la forma subjetiva del escritor que proyecta su visión del mundo. En el imaginario están subsumidas las diferentes consideraciones en torno al ser y al habitar en determinado lugar. Una especie de denominación de origen que resalta las peculiaridades correspondientes a la fisonomía espacial y humana derivadas de esa compenetración existente entre ambos.

---

<sup>8</sup> Otra forma de enunciarlo desde una perspectiva personal de análisis es considerar a este espacio psíquico, un espacio anímico que ya está conformado por la condición existencial del alma humana.



Por último, el tercer enfoque de Slawinski es la perspectiva que se acerca al estudio del texto literario considerado en sí mismo como un espacio en cuanto a su disposición interior, donde el texto se constituye como un espacio friccional en que el papel del lector es determinante para dilucidar los deslindes de la ficción y no ficción del “espacio textual”, sin olvidar que de igual manera, el texto mismo se convierte en espacio, y donde la percepción del entorno, tiene un correlato en la estructura del texto, en su morfología, su sintaxis y en otros planos de la lengua (Rivera Rivera, 2015).

En el caso de *Placeres*, el lector participa en el pacto ficcional al aceptar que el imaginario gardeano es una ficcionalización de Delicias, pero lejos de rastrear cualquier indicio que empate con el referente urbano, acepta la edificación de un pueblo que dista mucho de ser la ciudad que lo detona. Se transfigura en un universo espacial mucho más complejo pues no se reduce en una mera topografía.<sup>9</sup>

En consonancia con lo anterior, también valdría la pena señalar las aportaciones de Luz Aurora Pimentel (2001) quien enfatiza la idea de que el relato se inscribe en un espacio que no sólo da información sobre acontecimientos, sobre los objetos que lo pueblan y que amueblan el mundo ficcional, sino que está inscrito este acontecimiento narrado, en un espacio descrito. De ahí que la descripción y su función está íntimamente ligada a la configuración de los parámetros espaciales en la semántica del texto. Ahora bien, la descripción no se da solamente por medio del inventario, la nominación, la adjetivación, la localización o las distribuciones, sino que también cabe la posibilidad de que aparezca diseminada en el texto, en dosificaciones textuales, alusiones, comparaciones o contrastes apenas perceptibles. Algo a lo que también

---

<sup>9</sup> Como se referirá más adelante a Ainsa, en donde se pasa del topos al logos en aras de proyectar una geopolítica del llano chihuahuense.

alude Slawinski (2007) al sostener que el espacio literario no está conformado exclusivamente por los modelos descriptivos utilizados en un texto ficcional; para él también es posible leer espacios donde no ha aparecido ninguna descripción explícita; es decir, que se puede acceder a la espacialidad de un texto a través de otros medios, que cabe la posibilidad de hallar una descripción no solamente en los segmentos textuales detallados y extensos, sino también de forma implícita, gracias a la presencia de los murmullos y los silencios discursivos, como se verá más adelante en la narrativa gardeana.

## 1.2 La ficción literaria

Si, en efecto, lo verosímil no es más que la analogía de lo verdadero, ¿qué es entonces la ficción bajo el régimen de esta analogía sino la habilidad de hacer creer, merced al cual el artificio es tomado como un testimonio auténtico sobre la realidad y sobre la vida? El arte de la ficción se manifiesta entonces como arte de la ilusión.

(Ricoeur, 1995, p. 394)

En el texto *Narración y ficción, literatura e invención de mundos*, Antonio Garrido Domínguez (2011) reflexiona en torno a la noción de ficción narrativa y en las diferentes posturas críticas que la abordan. Vale la pena señalar el rasgo que retoma de José María Merino, narrador español, quien califica al escritor como un *homo narrans*, pues argumenta que la narración de ficciones ha sido el instrumento natural del ser humano para explicar el mundo desde que tuvo conciencia de existir en él. Por medio de las ficciones se rescata la

realidad de su feroz y ciega falta de sentido. Quizá desde esta perspectiva, la ficcionalización de Ciudad Delicias, Chihuahua, tornándose en *Placeres*, no es más que un intento por descifrar el fluir tumultuoso y desordenado de la vida posmoderna en un espacio que lejos de otorgar identidad, sume en una alienación que dificulta la comprensión del mundo y de nosotros mismos, idea que podemos aplicar desde la perspectiva teórica de Antonio Garrido Domínguez (2011):

Atender a la memoria, a la imaginación y a la palabra, como espacios imaginarios es la única posibilidad para abrir una puerta al conocimiento del ser humano.

Imaginación y memoria se convierten en los resortes de la actividad ficcionalizadora, y la palabra, como el espacio donde se plasma la imaginación, la memoria fermentada. (p. 176)

De ahí la relevancia del referente espacial topográfico de Delicias, la ciudad natal de Gardea, fincado en la memoria del autor que, al ser proyectado en la ficción, se transfigure en *Placeres*. Se parte del recuerdo, pero también de una proyección imaginaria, de ese mundo posible en que puede ser la Delicias literaria, se pudiera decir. Gracias a la palabra se arman los engranajes discursivos para ser depositaria de la actividad ficcionalizadora. Se pueden llegar a rastrear o identificar algunos elementos propios de un contexto autobiográfico que, al ser fermentados, contribuyen a trazar los límites espaciales del lugar ficcional instaurado en la cartografía narrativa de Gardea.

¿Cómo ligar la edificación de *Placeres* a la teoría de los mundos posibles? Hay que aludir a la idea de que el relato de ficción en tanto construcción imaginaria implica la creación de mundos sean estos parecidos o no a la realidad fáctica, pues se convierten en mundos alternativos al mundo objetivo, que se sustentan en la realidad interna o externa y cuya

existencia hace posible el texto. Aquí vale la pena señalar lo que declara Juan José Saer respecto a la credibilidad de la ficción y al grado de verosimilitud que acerca en este caso a *Placeres* a la noción de mundo posible:

La ficción, desde sus orígenes, ha sabido emanciparse de esas cadenas. Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la “verdad”, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria. (Saer, 1997, p. 22)

La ficción permite recorrer esos caminos sinuosos que enmascaran la realidad al ser una aventura indagatoria de la verdad, de bucear en las profundidades de las tribulaciones humanas. El transitar por los espacios de la ficción se convierte en una especie de impulso vital humano, una búsqueda incesante de una verdad que se anhela esclarecida.

Se puede asumir entonces que la literatura suplanta la realidad de la que no se puede desligar tan fácilmente; en la literatura está presente la realidad (re)construida y (re)elaborada a través de un proceso de tipificación por el cual se capta lo general sacrificando lo particular. La literatura puede (re)presentar, en el sentido de mostrar, la realidad de modo metafórico y

metonímico; hay una correspondencia entre el mundo representado en la literatura y el mundo que sirve como referente de la misma. Sí se puede (re)presentar la realidad en un texto porque toda percepción como toda (re)presentación nos engaña, pero también nos orienta. “En otras palabras, hay una mimesis que no reclama una igualdad, sino más bien una semejanza con la realidad, una referencialidad indirecta que conecta lo extratextual con lo intratextual” (Espezúa Salmón, 2006, p. 72).

Respecto a la teoría de los mundos posibles, un mundo posible está construido por signos, lo que le confiere una realidad. Sin embargo, el “modelo” para edificar un mundo posible siempre está anclado al mundo real. La ficción tiene un fundamento real en tanto y en cuanto se erige tomando como base el mundo fáctico. Así, el mundo real funciona como trasfondo del mundo imaginario, de manera que hay dos estratos en una obra: el de lo representado literalmente o estrato explícito y el estrato que emerge después y por intermedio del primer estrato. En tal sentido, el contenido de un texto va más allá del mundo concreto representado porque abarca contenidos que emanan simbólicamente de esa representación y que están anclados en el mundo representado. De ahí la importancia de analizar e interpretar cómo la geografía del norte, el llano chihuahuense es descrito como una topografía del paisaje que, al instaurarse en el mundo posible de *Placeres*, se vuelve metonimia, mundo simbólico de la soledad.

Thomas Pavel considera la ficción como un fenómeno dinámico y condicionado por la historia y la cultura, que contrasta e interacciona con la realidad y el mito (Dolêzel, 1997, p. 178). Nelson Goodman, por otro lado, menciona que las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse (Dolêzel, 1997,

p. 45). En la ficción, coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual (Dolêzel, 1997, p. 60).

Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles de cosas donde los particulares o individuos ficcionales no representan individuos o universales actuales; los seres ficticios son posibles no realizados y por consiguiente, se diferencian de los entes reales. El mundo actual penetra en los mundos ficcionales aportando modelos para su organización interna (por ejemplo, a través de las experiencias del autor) y en suma, suministra materiales (previamente transformados) para la construcción de tales mundos. En este sentido, puede muy bien afirmarse que el mundo actual participa muy activo en la génesis de los mundos posibles en la literatura (Dolêzel, 1997, págs. 16-17).

Según lo expresado por Pimentel (2001), aunado a la ficción, hay que señalar que el espacio descrito es una ilusión de realidad creada por el escritor, una suerte de fenómeno intertextual que navega entre dos aguas, la del mundo ficcional y la del mundo real. Esto nos lleva a la “ilusión de espacio” que es provocada y sugerida al lector por formas discursivas que denotan la espacialidad del texto o lo que es lo mismo, la descripción dentro de un texto ficcional es generadora de sentido:

La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto origen de la ilusión. Porque (...) un texto narrativo cobra sentido sólo en la medida en que el universo diegético entra en relación con el significante con el mundo “real”. Tal relación puede ser de concordancia –el “reflejo fiel” de la realidad- o de abierta

discordancia –los textos “antirrealistas”, “scriptibles”. Así, la creación de un mundo constituye un contrato de inteligibilidad con el lector, inteligibilidad que dependerá del tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real. (págs. 9-10)

En el caso de la narrativa gardeana, podemos anticipar que la relación que establece el universo diegético con el mundo real se da a partir de ese laconismo que alude a la aridez del desierto, los silencios a esa sensación de vacío, los murmullos a esas frases colmadas de hipérbaton retorcidos, el sol ardiente cuyos rayos sofocan como una especie de palimpsesto discurso, en un ir y venir, una y otra vez en el mismo instante.

Los textos contienen universos semánticos que pueden ser descritos como mundos. Los mundos del texto pueden hacer referencia al mundo real, en los textos que parten y retornan al mundo real, o pueden producir mundos posibles, contrafácticos, alternativos. Es el caso de los textos de ficción, que están especializados en la construcción de mundos comunicables, pero no habitables. Los mundos posibles del texto son construcciones culturales, mundos de papel, cuyo espesor real es puramente semiótico. Como producciones de la imaginación humana no son desdeñables, pues al distanciarse de las limitaciones del mundo real, nos permiten contemplar nuestros anhelos, sueños o posibilidades. Por otra parte, al retornar desde ellos al mundo cotidiano, contribuyen a iluminarlo, a percibirlo desde una óptica diferente.

En el espesor paradigmático de una novela o de un acontecimiento importante en el interior de ésta, se dan cita los diferentes elementos realistas o fantásticos, racionales o simbólicos que contribuyen a crear la historia, que es siempre una metáfora o metonimia directa o invertida, de la realidad. (Prado Biezma, 2000, p. 100)

¿Será entonces que *Placeres* es una especie de metonimia de la soledad humana? No deja de ser un puente imaginario entre la realidad de un lugar en una circunstancia específica del referente geográfico, pero, por otro lado, apunta a construir esa posibilidad remota de ubicarnos en un imaginario que pretende desafiar las fuerzas adversas a las que está sometida la vida humana.

La literatura, en la mayoría de las veces, ha sido una indagación de la realidad. El lenguaje del libro, aunque pueda diferir del nuestro, no por ello deja de aludir ineluctablemente al mundo que le sirve como referente. La belleza de cada obra estriba en la manera en que penetra en el ámbito de lo real, en la vida, de modo que la literatura, como especie social o práctica sociocultural, es parte de la realidad, o sea, del mundo. Así pues, la obra literaria como realidad social, se comprende en tanto que refleja la sociedad a través del lenguaje, en el sentido de verosimilitud y también de procedimientos tales como la estilización y la ficcionalización.

¿Cuáles serían entonces los límites de la ficción? Apegándonos a lo que Antonio Muñoz Molina (2008) ha expresado, hay que partir de la idea que la ficción en su carácter lúdico nos dice lo que las cosas son y nos ayuda a conocer lo que las cosas son en sí mismas, desvela que el juego ficcional está dotado de un carácter metafísico. Lo ficticio es fundamental en nuestra aprehensión de lo real, lo hace inteligible y lo dimensiona más allá de lo que se percibe llanamente por los sentidos, porque la percepción en el sentido lato no pasa de ser información, datos, literalidad. En cambio, la ficción amplía los horizontes de la realidad, la ilumina, la hace diáfana, universal, imparcial, y redentora.

La novela contemporánea quiere vivir con la vida suplantada, sustituida relegada como modelo, como propuesta de realidad y de vida autónomas, liberadas, que



vendrían a sumarse a enriquecer, a extender, esta muestra cotidiana. Vidas de la invención, de la imaginación: universos imaginarios sostenidos en la palabra, en ese verbo narrativo que cuenta y crea componiendo otro ámbito de existencia donde, por supuesto, podemos contrastar la medida de lo que somos, las metáforas de nuestra condición. (Díez, 1996, págs. 284-285)

La novela entonces surge como la imagen proyectada en el espejo, de ese otro ámbito de existencia que nos permite conocernos, reconocernos y reparar en los límites de nuestra existencia. Tal imaginario es un intento donde el novelista asume el papel de un demiurgo que ofrece no ya un paraíso, sino por el contrario una imagen distópica de la condición humana en tiempos posmodernos.

### **1.3 La representación espacial en la geocrítica**

El espacio, por lo tanto, no sólo será el escenario donde se sitúan los personajes y acontecen las acciones, sino que en muchas historias se erige en protagonista o en el elemento estructurador de la trama, revistiéndose de coherentes formas y múltiples sentidos, a través de la presentación de lugares cargados de significación que construyen mundos ficcionales no sólo análogos al real, sino también maravillosos o fantásticos.

(Álvarez Méndez, 2003, p. 551)

Un paisaje constituye nuestra representación del mundo, es la imagen de una parte de él, que adquiere unidad e independencia gracias a la atención que alguien les presta. ¿Dónde se sitúa la línea divisoria entre espacio y paisaje? Como lo analiza Venko Kanev (2003), en la obra literaria, el espacio se describe con sus límites precisos y forma el contorno visible del personaje, mientras que el paisaje desborda justamente los límites gracias a la imaginación que resulta un elemento indispensable. “El paisaje contiene el sueño o el ensueño” dirá Kanev (p.13), y su naturaleza implica traspasar los límites. Si el espacio abierto adopta estas características tiende a volverse paisaje. Tal transformación de la geografía física de Delicias en *Placeres* es prueba de esa forma híbrida de la construcción ficcional del lugar. El paisaje (el llano chihuahuense) se concibe ante todo como un espacio abierto, más bien extenso, cuyos límites serían los de la mirada humana, pero éstos son transgredidos por la imaginación que puede continuarlo hasta el infinito. Por ello, hay que enfatizar la ficcionalidad de *Placeres* como mundo posible para reparar en la fusión de las concepciones de lugar, naturaleza, paisaje en un espacio imaginario que lo condensa todo. Atmósfera, ambiente, escenario conforman la esfera semántica de *Placeres*, un espacio ficcional que se tematiza y se vuelve simbólico.

A diferencia de la naturaleza, el paisaje no se refiere al mero espacio natural, sino que es el lugar de intersección por excelencia entre cultura y naturaleza. El paisaje se define como naturaleza ya codificado por la cultura, sea de manera directa (...) o indirecta, a través de la percepción estética del espacio natural. En esto el paisaje se distingue también de la noción de territorio, como subraya Eduardo Martínez Pisón. Según el geógrafo español, en Geografía se entiende por territorio “el espacio funcional”, mientras que el término de “paisaje” enfoca más bien la “configuración de los espacios y sus imágenes”. (Matzat, 2007, p. 56)

Fernando Aínsa (2005b) al hablar de una geopoética latinoamericana señala que el espacio americano apareció desde el primer momento a los ojos de Occidente como un lugar para el despliegue de un prodigioso imaginario geográfico que ha tenido como referentes la selva, la pampa, las altas cordilleras, el llano, el desierto o las grandes urbes, en un afanoso proceso de bautizar la realidad, es decir, ir de un proceso del topos al logos, al construir palabras nuevas con apasionantes grafías que han hecho inteligible el propósito de descubrimiento y de conquista de la América indómita. Por ello, las cartografías literarias de esta geopoética latinoamericana se sustentan en estos “mapas narrativos” que cumplen la función de ser una imagen y representación del mundo, pero también un instrumento de descubrimiento y conquista. El escritor como cartógrafo va integrando conjuntos simbólicos con un sentido común, un mundo de significaciones suficiente para permitir tanto la reconstrucción de espacios de origen, como la recuperación de un lugar privilegiado del “habitar”. De ahí que se puede aseverar que la geografía es una metáfora, en tanto que representa hechos sociales y existencialmente relevantes bajo las formas de la abstracción de un territorio.

La geopoética no quiere ser ciencia, dirá Aínsa (2006), sino una propuesta crítica que conjuga geografía y literatura y con esto busca ver cómo la naturaleza va siendo manipulada literariamente de distintas formas para llegar a ser paisaje y asiento cultural, es decir, cómo la apropiación artística forja tópicos literarios identificadores. Trata de la constitución de los nuevos espacios americanos. El lugar privilegiado en esa geopoética es el nuevo mundo, que abarca lugares posibles, un amplio imaginario geográfico, un vacío, el espacio inédito y propicio para la creación demiúrgica de cronistas y escritores:

Todo espacio que se crea en el espacio del texto instauration, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad del exterior del espacio mental. En resumen, en lo que es la creación de un espacio estético. (p. 35)

El texto, como un espacio que aúna experiencia y lenguaje, se traduce a un poema o en el caso de Gardea en lo que denominaremos más adelante la novela lírica. Podríamos proponer entonces que es el lenguaje poético una última frontera entre el paisaje representado y el modo de habitar un espacio para el sujeto; esa mirada se transluce y traduce en un poema, devela esta geopoética al enfrentarnos como lectores al texto. El espacio en la literatura no es referencial, ya que plantea desde el origen un lugar fuera del lugar y asimismo, es una marca temporal. Se erige, entonces, un paisaje liminal que es el espacio lírico, una geografía traspasada por el texto. La idea de una geopoética responde al modo en el que, por un lado, se poetiza el espacio, y por otro lado, se crea un imaginario del territorio que atiende a una definición del paisaje desde la subjetividad, crean otro mapa, otro paisaje. Es decir, una geopoética remite siempre a la mirada del sujeto poético. Se puede, en síntesis, señalar que el lenguaje poético se presenta como una frontera entre la realidad y ese otro lugar que funda la poesía, la fuerza creadora que infunde a aquello que inscribe el acto de ese lenguaje. La forma de operar sería el espacio poroso entre lo real y la mirada del sujeto poético, aquello que deriva en una frontera; en cuanto es una línea siempre movible e imaginaria que denomina temporalmente un lugar que no se puede habitar, pero que siempre está del otro lado: diremos que este es el lugar del espacio lírico (Urzúa, 2017).

La edificación de *Placeres* en el universo ficcional de Jesús Gardea es una muestra evidente de la fundación del espacio en la literatura hispanoamericana, una cartografía

narrativa como lo expresa Aínsa (2006), cargada de símbolos con los que se identifica y la forma como la naturaleza se ha transformado en el paisaje (el topos) y que se verbaliza artísticamente en el logos (p.9). Desde esta propuesta que esboza Aínsa, se hace hincapié en que la naturaleza ocupa un espacio hegemónico, propicia la creación de un verdadero “sistema de lugares” literario y un campo semántico de sugerentes significaciones e intensa proyección simbólica.

Respecto a la relación dialéctica con el texto, es precisamente en el acto de lectura donde Ricardo Gullón expresa que el texto “da de sí” y “donde el encuentro autor-lector, desencadena en éste una serie de respuestas que no sólo es decodificación, sino ajuste a una realidad verbal que pide ser completada” (Aínsa, 2005b). La reciente crítica que ha enarbolado la geopoética apunta a la concepción del espacio visto como una globalidad, empleando un método holístico que estudia las relaciones entre el individuo y el Gran Todo, dentro de una lógica de complejidad cruzada (Levy, 2006).

Jesús Gardea, en tanto fabulador de historias, enmarca el mundo narrado en un espacio al cual nombra *Placeres*, pero que en su forma enunciativa no hace más que evocar una gran paradoja y una amarga ironía ya que es concebido como un pueblo, un lugar, un topos como “sofocado infierno”. El habitar en este espacio gardeano propone una aventura diferente a la hora de narrar; en cierta forma es un recorrido caótico por el caos o sinsentido que se convierte en objeto estético. Según Aínsa (2005b), esta nueva mirada desde una geopoética para el escritor latinoamericano no hace más que reparar en la verdad del espacio representado, en la parte de calamidad y desolación que contiene, o como un espacio descrito como un “territorio agreste donde leer las tensiones de la alteridad, del desarraigo y la pérdida” (Bolaños, 1996, p.9).

Otra de las aportaciones que vinculan la estrecha relación entre geografía y literatura es el enfoque que proporciona la geocrítica. Shymchyshyn (2014) refiere que el espacio literario en la geocrítica se concibe entonces como:

The space is formed in our imagination as a result of intertextual construction and is first of all a text, which is interconnected with other texts. Geocriticism aims to reconstruct the intertextual trajectory that leads to a particular representation of space. Every text about a referential space is succeeded by another text and "so on in an endless chain in which the layers of paper pile upon one another with the beautiful regularity of geological and archeological strata".<sup>10</sup> (p.31)

Según Bertrand Westphal (2007), la geocrítica apunta a revelar nuevas formas de percibir lo que él denomina hiperespacios y los espacios reales; parte de un nuevo enfoque que le otorga un sentido nuevo a la percepción del lugar y altera las formas convencionales de reconocimiento. Al incorporar el estudio de los espacios geográficos, se convierte en un método de análisis literario que considera toda la escritura como un mapa en donde hay que reconocer principalmente, los lugares reales e imaginarios. La geocrítica tiene como propósito general el percibir los espacios reales y de ficción que nos ocupan a través de nuestra vida para interpretar las manifestaciones de esta imaginación espacial, en la intersección entre geografía y literatura (Tally Jr., 2012). Por otro lado, y en el contexto de la intertextualidad de la geocrítica, se establece:

---

<sup>10</sup> El espacio se forma en nuestra imaginación como resultado de la construcción intertextual y es ante todo un texto, que está interconectado con otros textos. El geocriticismo busca reconstruir la trayectoria intertextual que conduce a una representación particular del espacio. Cada texto sobre un espacio referencial es sucedido por otro texto y "así sucesivamente en una cadena interminable en la que las capas de papel se amontonan con la hermosa regularidad de los estratos geológicos y arqueológicos. (Shymchyshyn, 2014, p. 31)

But intertextuality is not really a lonely walk through the woods of novels and other literary genres. Space, grasped through the representation that texts sustain, can be 'read' like a novel. One reads space; one traverses a text; one reads a text as one traverses space. In this expanded view of textuality, which encompasses equally bookish architecture and spatial architecture, textuality eventually escapes the closed logic that confines the text within a textual 'system'.<sup>11</sup> (Westphal, 2007, p. 168)

La geocrítica es tanto una teoría como una metodología que permite el estudio de las representaciones estéticas de los espacios humanos. Indaga en lo particular en el lazo entre el referente y sus representaciones. La geocrítica reposa sobre tres premisas fundamentales: la espacio-temporalidad, la transgresividad y la referencialidad. En primer lugar, hay que señalar que la espacialidad no puede hacerse sin referirse a la temporalidad, una mirada cronotópica que permita interpretar la espacialidad estética como parte de un conjunto que comprende varias disciplinas, y en este caso primordialmente, sería la geografía. En segundo, la transgresividad alude a una de las consignas de la lectura postmoderna del espacio que es la desterritorialización. Esto permite el cuestionar, lo que ocurre en aquello del mundo y sus representaciones macroscópicas, sus aprehensiones (la cartografía sería una de ellas), y aquello del individuo, de su microcosmos, de su cuerpo, cuyo posicionamiento en el espacio es problemático diría Westphal (Prieto, 2012). En tercer y último lugar, estaría la referencialidad, que alude al acoplamiento entre el mundo y el texto (o la imagen), el referente

---

<sup>11</sup> Pero la intertextualidad no es realmente una caminata solitaria por los bosques de novelas y otros géneros literarios. El espacio, captado a través de la representación que sostienen los textos, puede "leerse" como una novela. Uno lee el espacio; uno atraviesa un texto; uno lee un texto cuando uno cruza el espacio. En esta visión ampliada de la textualidad, que abarca la arquitectura y la arquitectura espacial igualmente libresco, la textualidad finalmente escapa a la lógica cerrada que confina el texto dentro de un 'sistema' textual. (Westphal, 2007, p. 168)

y su representación. Lo que se pretende dilucidar es la referencialidad, la naturaleza del vínculo entre lo real y la ficción, entre los espacios del mundo y los espacios del texto. De ahí su proximidad con la teoría de los mundos posibles.

Todo esto conduce a la afirmación de que la geocrítica se sirve prioritariamente de un enfoque ligado al lugar. La geocrítica es interdisciplinaria, pero es también geocentrada, es decir, orientada hacia el lugar observado más que hacia el observador (el escritor). Desde una perspectiva metodológica, la geocrítica brinda un ordenador de la lectura de las representaciones estéticas del espacio. Los ejes de análisis en los que se apoya son la multifocalización (el examen de la variabilidad de los puntos de vista sobre un espacio de referencia), la polisensorialidad (estudio de las diferentes aproximaciones sensoriales del espacio antedicho), la estratigrafía (observación de la dimensión diacrónica/sincrónica de la representación espacial), la asincronía y la policromía (consideración de la variabilidad de los enfoques temporales del espacio) (Westphal, 2015). Parte del hecho de que la realidad y la ficción no se excluyen mutuamente; Westphal afirma que, dentro del mundo posmoderno el término real es inestable y ambiguo:

D'un état où les fictions se nourrissent de la transformation imaginaire du réel, nous (sommes passés) à un état où le réel s'efforce de reproduire la fiction.<sup>12</sup>  
(Ziethn, 2013, p. 19)

Según Westphal, la literatura posmoderna es la que mejor se adapta a esta nueva versión de lo real, la “realidad desrealizada”: es por eso quizá que ofrece las mejores opciones de lectura del mundo, en virtud de su misma ficcionalización. Discurre que la nueva

---

<sup>12</sup> Desde un estado en el que las ficciones se alimentan de la transformación imaginaria de lo real, nos movemos hacia un estado donde la realidad trata de reproducir la ficción. (Ziethn, 2013, p. 19)



espacialidad inherente a nuestra condición posmoderna se manifiesta dentro de las metáforas espaciales del tiempo, de la movilidad del espacio (transgresividad) así como dentro el estrecho vínculo o entre el mundo y el texto (referencialidad) (Ziethn, 2013).

Toda narrativa, en tanto fabulación del mundo representado, se convierte en un acto espacialmente simbólico que nos permite navegar por el mundo y la literatura de maneras nuevas e interesantes, inusitadas y desafiantes, que a su vez permiten formular cuestionamientos distintos, explorar territorios diferentes y descubrir efectos atípicos. La cartografía literaria es una manera en que los escritores crean los mapas de sus mundos, y a su vez, los lectores o los críticos, pueden confrontar estos mapas narrativos para buscar una orientación de las cosas que pertenecen a un mundo en cambio perpetuo. El navegar consiste desde una perspectiva fenomenológica, en el intento del sujeto por entender el mundo por medio de una suerte de actividad cartográfica, una especie de “mapeo cognitivo” que permite trazar el mapa que establece un marco significativo para el sujeto. Las obras literarias tienen una función cartográfica de crear figurativa o alegóricamente una representación del espacio social, en un amplio sentido. A esto es a lo que el autor llama cartografía literaria (Tally Jr., 2012).

Si asumimos que la narrativa en sí es una forma de trazar un mapa, una mera representación de espacio y lugar, cuya función es ayudar al espectador, o cartógrafo, lector o escritor a hacer sentido del mundo, entonces se coincidirá con Peter Turchi (2004) al afirmar que toda forma de escritura hasta cierto punto es cartográfica, pero que narrar es esencialmente una forma de trazar mapas, de orientarse y orientar a los lectores en un espacio concreto. Se establece una relación dialéctica entre las funciones que desempeñan el autor y el narrador en tanto orquestadores de la delimitación de estas fronteras del espacio que serán

representados, y que vinculan al lector con la totalidad formada por la ficción mediante este acto espacialmente simbólico, al establecer una cartografía literaria.

El intento creador del escritor de proyectar en la narrativa una cartografía, obedece al afán de hacer sentido o de darle forma al mundo para que se vuelva legible. En esta interacción que se realiza en la operación de leer, diversas son las rutas que se trazan según este mapeo. Si el escritor es el cartógrafo, el crítico es un navegante, quien traza a su vez nuevos mapas en el proceso de recorrer el texto, la narrativa que ha sido configurada como un acto espacialmente simbólico. Bien ha señalado Bertrand Westphal (2005), al enfatizar las relaciones entre la escritura y la geografía, que el espacio literario es a fin de cuentas un espacio real, material y geográfico, imaginado y representado por un lenguaje. Identificar entonces las coordenadas de esta cartografía literaria será la única forma posible para navegar y transitar por las obras ficcionales; tratar de descifrar el sentido o la forma en que las narrativas intentan darle forma al mundo en cuestiones de significación.

Desde una conceptualización estrictamente literaria de la geopoética y según la postura de Franco Moretti (2000) habría que señalar la correspondencia entre la cuestión de género y la del espacio. Según este crítico, cada género literario tiene su geografía, su geometría prescrita. Sugiere que las características formales de una obra informan la imagen de los lugares que ella propone “des formes différentes habitent des espaces différents”<sup>13</sup> (p.43) y que recíprocamente, los lugares aludidos por la ficción influyen sobre la escritura: “les choix stylistiques sont liés à la position géographique: l’espace agit sur le style [...]. L’espace et les

---

<sup>13</sup> “diferentes formas habitan en diferentes espacios” (Moretti, 2000, p. 43).

figures s'entremêlent"<sup>14</sup> (p.52) y sobre el contenido del relato "chaque espace détermine, ou tout au moins, encourage, un type d'histoire différent [...]. Dans le roman moderne, ce qui se produit dépend étroitement de l'endroit où cela se passe"<sup>15</sup> (p.83).

Promover una geocrítica en torno al estudio del espacio o la cartografía literaria, no es más que esbozar una poética donde el objeto ya no será el examen de las representaciones del espacio en la literatura, sino las interacciones entre los espacios humanos y la literatura, una mejor contribución a la determinación de las identidades culturales. La geocrítica se propone estudiar no sólo una relación de un solo sentido (espacio-literatura), sino una dialéctica verdadera (espacio-literatura-espacio) que implica que el espacio se transforma en función del texto que anteriormente lo había asimilado. La relación entre literatura y los espacios humanos no es entonces fija, sino dinámica. El espacio traspasado a la literatura influye en la representación del espacio real (referencial), y sobre este espacio se activarán algunas virtualidades ignoradas a donde se reorientará la lectura.

En el contexto literario, los autores pueden elaborar una cartografía de los espacios sociales de su mundo y de reacomodarlos a través de la palabra poética, de otorgarle un sentido particular. El lector geocrítico lee los mapas ficcionales trazados por el autor, al recorrer a su manera y apelar a un procedimiento de una cartografía cognitiva, de unas teorías espaciales, con la finalidad de analizar la producción del espacio dentro de la obra literaria. Es así como se establece la dinámica o el proceso dialéctico que transita de la cartografía literaria a la geopoética del espacio.

---

<sup>14</sup> "las elecciones estilísticas están relacionadas con la posición geográfica: el espacio actúa sobre el estilo [...]. Espacio y figuras se entrelazan" (Moretti, 2000, p, 52).

<sup>15</sup> "cada espacio determina, o al menos fomenta, un tipo diferente de historia [...] En la novela moderna, lo que sucede depende estrechamente de dónde ocurre" (Moretti, 2000, p. 83).

La identificación con el lugar, el espacio físico referido en la ficción refuerza una señal de identidad como si la narración obedeciera a una necesidad de articular el paisaje al propio ser, como una prolongación de sí mismos. La *literatura del norte* y en particular, la denominada *literatura del desierto* expresa la problemática del hombre contemporáneo frente a los procesos globalizadores, una agobiante posmodernidad que somete a la condición humana a las vicisitudes de la existencia. Pese a ello y como dice Eduardo Antonio Parra:

El norte de México no es simple geografía: hay en él un simple devenir muy distinto al que registra la historia del centro del país; una manera de pensar, de sentir, de actuar y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. (Guzmán, 2009, p. 31)

Desde la geocrítica, vislumbrar todo contenido simbólico que integra la geografía del norte de México posibilita la comprensión de la ficcionalidad en el relato, la forma en como la espacialidad se concreta en la imagen y en todo el entramado del texto narrativo. Valorar la referencialidad de la cartografía narrativa de Jesús Gardea en el ciclo de *Placeres*, como una proyección simbólica del norte de México, permitirá el análisis de la problematización de la realidad posmoderna en la que están inmersos sus figuras sombrías en ese paraje de la aridez.

No es un espacio geográfico-cultural homogéneo, el norte de México no es sólo uno, sino muchos, y cada una de sus zonas geográficas y literarias posee cualidades propias, aunque corra entre la obra de nuestros escritores un cierto aire de familias. (Gewecke, 2012, p. 111)

El hombre es un actor geográfico, el lugar es su espacio vital; todas las relaciones se mezclan en una madeja de lazos que transmiten nuestros sentimientos personales, nuestros recuerdos colectivos y nuestros símbolos. No puede existir una visión única de un lugar. La

representación geográfica ya es una forma de ser, una manera de hablar de la Tierra, escenario de la aventura humana. Asimismo, es el mediador de la experiencia espacial desde un punto de vista existencial: el descubrimiento de las interacciones hombre-entorno, de la función de los lugares en la puesta en marcha de las dinámicas humanas.

En algunos críticos como Bobes Nava y Gullón, prevalece la idea que el espacio no logra plasmarse por sí mismo, y necesita ser habitado, transitado, para hacer surgir su relevancia, es decir, una necesidad e inexcusable imbricación de espacio y personaje. Bobes Nava (1998), enfatizando la influencia del espacio en la constitución de los personajes, dirá que “la novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean” (p. 199); por otro lado, Gullón (1980) destaca la implicación mutua entre los dos elementos de la sintaxis narrativa: “son las personas quienes refuerzan el carácter del espacio, y éste quien contribuye decisivamente a configurarles” (p.55). En esta complementariedad se podrá analizar la pertinencia y la íntima relación que existe entre el espacio imaginario de *Placeres* y las figuras sombrías que habitan en la ficción gardeana.

El trabajar el espacio literario como objeto de estudio en la narrativa de Jesús Gardea es todo un desafío y una invitación por explorar las diferentes lecturas que en los estudios de la cultura se han hecho en torno a la relación del hombre con su entorno, el hablar del paisaje como el lugar y el territorio en que se habita. La revisión de la literatura para analizar el estado de la cuestión ha invitado a recorrer nuevos caminos que en un principio no se habían contemplado. Tal es el caso de la geocrítica, que ha venido a aportar no sólo el encuadre teórico prioritario en esta investigación, sino también a brindar una metodología de análisis que puede enlazarse con las teorías de la ficción de los mundos posibles y de la hermenéutica literaria para el estudio del espacio de *Placeres* como una cartografía narrativa.

Es importante señalar que en la elaboración del esquema tentativo se ha establecido ya una ruta que va de lo teórico a la valoración de la literatura que de alguna manera subyace como un modelo literario asimilado por Gardea por un lado, y por otro, la revisión de las novelas que en diferentes contextos brindan la posibilidad de comprobar que el espacio en la novela del siglo XX, en los tiempos posmodernos, se constituye en una cartografía narrativa que construye los mundos imaginarios que pueden ser estudiados desde la geocrítica para tener una mirada de análisis más aguda e interdisciplinaria que permita esbozar la geopoética del autor. El construir esta ruta de lo teórico a la valoración de la literatura y la geografía en diferentes latitudes de la cultura posmoderna, hasta llegar al espacio simbólico de *Placeres*, brinda la posibilidad de identificar los elementos estéticos e ideológicos que están presentes en la obra de Gardea y que hacen de su escritura una propuesta narrativa sumamente original y valiosa la cual se presta a ser estudiada a profundidad.

## **2. El espacio imaginario: un acercamiento desde la geopoética**

“La obra no imita la Naturaleza colocándonos en el mundo, sino ofreciéndonos el acceso a un mundo posible, una posibilidad de mundo”.

(Souriau, 1998, p.820)

El espacio imaginario se sustenta en la ficción, esa otra realidad inventada por el ser humano a partir de su experiencia de lo vivido y amasada con la levadura de sus deseos insatisfechos y su imaginación. El escritor le confiere al mundo narrado, aquello de lo que la vida real carece, para lo cual se inventa “a fin de vivirlo en el sueño lúcido en el que se viven las ficciones” (Vargas Llosa, 2011).

El espacio literario en la novela, según lo ha expresado Garrido Domínguez (1996), cumple una serie de funciones que hacen de él un elemento primordial para la articulación del relato. En primera instancia, se encarga de ofrecer coherencia y cohesión al texto, ya que confiere una sensación de verosimilitud al conjunto gracias al ensamblaje total de las piezas integradas. En segunda, gracias a la semiotización del espacio, puede convertirse en un elemento crucial para la significación total del texto. Por último, el espacio puede servir para caracterizar al personaje en cuanto a ideología o a mundo interior y comportamiento (p. 216).

El escritor gana espacio al crear nuevos territorios; donde termina lo real, empieza el espacio de la creación. La dimensión ontológica integra la dimensión topológica como parte de una comunicación y tránsito naturales del exterior al interior y viceversa (Aínsa, 2005b). El concepto de espacio asociado a la condición humana permite pensar el hombre como un ser espacial, como fundador de lugares y creador de perspectivas. La relación del hombre con el

ambiente es factor determinante de la creación artística y de la definición de caracteres y comportamientos humanos. El “donde” es el lugar desde el cual el mundo se pone en perspectiva, lugar del cual parte la mirada, se construye el espacio de la existencia y de la experiencia. Esta concepción, según Aínsa (2005b), se complementa con la visión del espacio vivido, un sistema de referencias de la crítica artística y literaria: la imagen se filtra y la experiencia exterior se transforma en experiencia psíquica. A la espacialidad externa siempre corresponde una interna vivida, un mismo espacio, es decir, el espacio se fija a partir de los límites que una relación personalizada establece con su entorno. Un enfoque desde la geopoética permite identificar la conformación de espacios literarios, los paisajes, a partir de la apropiación de la naturaleza por medio de la palabra. A la vez que la literatura crea el paisaje, ofrece también un sistema de representación de la realidad, la habita de sentidos. La geopoética conjuga por ello la geografía y la literatura y con esto busca ver cómo la naturaleza va siendo manipulada literariamente de distintas formas para llegar a ser paisaje y asiento cultural, es decir, cómo la apropiación artística forja tópicos literarios identificadores (Nascimento, 2007).

El espacio es precisamente, dirá Llarena (2007), un punto de anclaje y una imagen fundacional de la realidad; las geografías literarias, traducidas a un plano artístico, serán también signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociológicos de pueblos y de individuos. De hecho, nuestros hábitos psicológicos, perceptivos y socioculturales dependen en gran medida de nuestra relación con el espacio, de nuestra suma de afectos o desencuentros, de nuestro enraizamiento o nuestra distancia, de nuestra extrañeza o de nuestra pertenencia con respecto al mismo. La ficción es una esfera semántica con una fuerte carga simbólica y polisémica. Es un abanico de:



Diversión, magia, juego, exorcismo, desagravio, síntoma de inconformidad y rebeldía, apetito de libertad, y placer, inmenso placer, la ficción es muchas cosas a la vez, y, sin duda, rasgo esencial y exclusivo de lo humano, lo que mejor expresa y distingue nuestra condición de seres privilegiados, los únicos en este planeta y, hasta ahora al menos, en el universo conocido, capaces de burlar las naturales limitaciones de nuestra condición, que nos condena a tener una sola vida, un solo destino, una sola circunstancia, gracias a esa arma sutil: la ficción. (Vargas Llosa, 2011, p. 30)

La ficción entonces tiene que encarnarse en un espacio, y es ahí donde se da el cruce de caminos entre la geografía y la literatura, entre lo físico del territorio y lo simbólico del lugar habitado. La toponimia refleja una relación estrecha y prolongada de los habitantes entre ellos y con el territorio. Repasar los nombres de un término geográfico es transitar por una mnemotecnia del paisaje, en la que se abrevian claves de representación. El mapa toponímico ofrece la base para una geografía popular, lo que luego fortalecerá el carácter identitario. Mediante los nombres de lugar, detallados e íntimos, la fisonomía de un territorio desconocido y carente de iluminación sentimental se presenta articulada y rica; trazan una genealogía cultural del territorio dotando al espacio de esta dimensión temporal llamada el espesor de la memoria. La literatura somete a los nombres geográficos a un filtrado que busca resonancia o simbolismo. El uso literario de los nombres propios está condicionado por el género y es en la prosa donde un topónimo ejerce una función de concreción, hibridando la ficción con materia real, cosiendo la narración a la geografía ya que su acción es la de ser un anclaje narrativo (Risco Chueca, 2010).

Los espacios imaginarios a la luz de la geopoética permiten vislumbrar la íntima relación entre la toponimia del paisaje y la representación del espacio como lugar del habitar. Dentro

de la tradición ya canónica de las ciudades míticas, es posible establecer una asimilación directa de las fuentes que Gardea utiliza para la configuración de *Placeres*. Una revisión de las principales colindancias con estas entidades espaciales nos brindará elementos para estudiar más adelante a *Placeres* como el centro de la fabulación. De igual manera, la reflexión en torno a una *literatura del norte* de México, concretamente en una *literatura del desierto*, puede brindar elementos claves para esbozar la geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea.

## 2.1 Los mundos imaginarios como fuentes literarias en Gardea: *Yoknapatawpha, Santa María, Comala y Macondo*

Las supuestas fronteras entre ciudades reales y ciudades imaginarias están compuestas por límites difusos, ya que, a fin de cuentas, en ambos casos, nos encontramos antes espacios igualmente ficcionales (a pesar de la supuesta referencialidad de los nombres) a creaciones igualmente heterogéneas e híbridas, con elementos de ambos mundos, el real y el imaginario, aunque sea en distinta medida.

(Gras Miravet, 2000, p.153)

Fernando Aínsa (2014) ha afirmado que el primero en crear un espacio literario propio en la literatura del siglo XX fue William Faulkner y su famoso condado de *Yoknapatawpha* donde escenificó casi toda su obra. Lo siguieron en este peregrinar por lo real maravilloso Juan Carlos Onetti con *Santa María*, Juan Rulfo con *Comala* y García Márquez con

*Macondo*<sup>16</sup>. Son espacios “concentrados”, en algún caso trágicos, que han sabido trascender la geografía imaginaria en mito. Se han convertido en hitos fabuladores de gran repercusión en la narrativa hispanoamericana de finales del siglo pasado. A su manera, cada uno de ellos se ha inscrito en ese esfuerzo de la creación de un “territorio propio”. Todo escritor en este sentido tiene una vocación demiúrgica: aspira ser un pequeño dios que crea mundos. Y ellos lo han logrado al crear *Yoknapatawpha*, *Santa María*, *Comala* y *Macondo*.

Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo: Macondo, Santa María y Comala se rigen como las utopías de la literatura latinoamericanas por excelencia ya que recrean la realidad misma a partir de paisaje, ciudades y poblados imaginarios, habitados por gente común y corriente, donde el mundo imaginario comienza a suplantar a la realidad, a sustituirla. (Molina, 2014, p. 42)

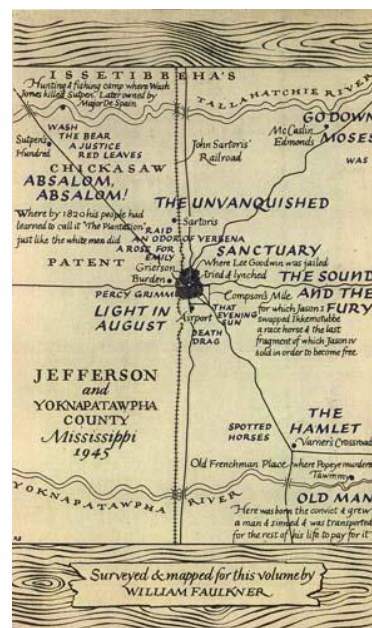
La presencia de Faulkner está ante todo presente en la obra de Onetti, en la ambición de crear un mundo propio, inspirado en, pero opuesto al mundo real; esa *Santa María* que, como el condado de *Yoknapatawpha*, goza de soberanía –de una historia, geografía, tradición, mitología y problemática social que le son propias– y que se va constituyendo y rehaciendo con cada relato o novela, los que, de este modo, sin perder su autonomía, pasan a ser etapas o capítulos de una sola comedia humana. También pueden rastrearse algunas reminiscencias faulknerianas en los narradores de Onetti, que no sólo narran, sino orientan subjetivamente lo que refieren, cargándolo de ambigüedad y de doble o triple sentido. Ese clima enigmático, de claroscuros y de sombras, de silencios momentáneos o totales –datos descolocados en el

---

<sup>16</sup> Se utilizará la cursiva para los imaginarios que sirven como fuente literaria para Gardea, equiparándolo de esta manera con la referencia a *Placeres*.

tiempo narrativo o abolidos del todo— que impregnan de incertidumbre las historias, y estimulan así la intervención del lector para la cabal realización de lo contado.

**Figura 1 – Mapa imaginario creado por Faulkner integrado en la edición de *¡Absalón, Absalón!***



En *Yoknapatawpha* County, el pasado gravita con fuerza, como un lastre que arrastran todos sus pobladores y que les impide sentirse totalmente cómodos en el presente, pues en varios aspectos como las relaciones raciales, los prejuicios sexuales y de género, la función de la religión en sus manifestaciones más atávicas y hostiles a la modernidad, la historia y la tradición se resisten al cambio y a la modernización. En *Santa María*, por el contrario, el pasado casi no existe, no parece ir más allá de la llegada, imprecisa pero obviamente reciente, de los suizos de la colonia vecina. Los sanmarianos viven en el presente, dando totalmente la espalda al pasado y prácticamente no conocen ni se interesan por saber de dónde vienen más allá de sus padres y, en muchos casos, ni siquiera eso (Vargas Llosa, 2009).

El condado de *Yoknapatawpha*, situado al norte del estado de Mississippi, es el lugar donde se desarrollan la mayoría de las novelas y cuentos de William Faulkner y está inspirado en el hogar natal del escritor, el condado de Lafayette, Mississippi. Las novelas del ciclo de

*Yoknapatawpha* son *Sartoris* (1929), *El sonido y la furia* (1929), *Mientras agonizo* (1930), *Santuario* (1931), *Luz de agosto* (1932), *¡Absalón, Absalón!* (1936), *Los invictos* (1939), *El villorrio* (1940), *Desciende Moisés* (1942) *Réquiem para una mujer* (1952), *La ciudad* (1957), *La mansión* (1959), y *Los rateros* (1962). Originalmente estaba habitado por la tribu india de los Chickasaw, y su nombre deriva de dos palabras indias: Yokona y petopha, con el sentido de “tierra agrietada”. En *Yoknapatawpha* se trata del idílico sur de Estados Unidos, un campo homérico de batalla, la periferia misma de la existencia, esa barrera de la imaginación más allá de la cual no podía decirse que hubiese vida; donde perviven, a contracorriente incluso, esas rancias familias, en contraposición con una población emergente los negros, sobre todo que restalla sus anhelos y convicciones en esa aristocracia que poco a poco, como un edificio viejo, se viene abajo. Allí hay un alto concepto de la vida atormentada y sus consecuencias. En las coordenadas del citado mapa donde se asienta que William Faulkner es su único dueño y propietario, es posible encontrar a las familias que aparecen en la narrativa de Faulkner: los Sartoris (*Sartoris*, 1929), los Compson (*El sonido y la furia*, 1929), los Coldfield (*¡Absalón, Absalón!*), los Sutpen (*Sartoris* y *¡Absalón, Absalón!*), los Bundren (*Mientras agonizo*), los Snopes (*El villorrio*, 1940; *La ciudad*, 1957 y *La mansión*, 1959) y personajes de *Santuario* y *Luz de agosto* (1932). En el universo faulkneriano, nos enfrentamos a un mundo cerrado, condenado y en el que los personajes reaparecen una y otra vez; éstos responden a esa identidad dada a través de *Yoknapatawpha*, porque se trata de un intento de reconquista del espacio imaginario, una órbita cerrada que, de modo contradictorio, tiende a la inmensidad (Covarrubias, 2012). A este respecto, Faulkner expresa:

Comenzando con *Sartoris* descubrí que mi propia parcela de suelo natal era digna de que se escribiera acerca de ella y que yo nunca viviría lo suficiente para agotarla, y

que mediante la sublimación de lo real en lo apócrifo yo tendría completa libertad para usar todo el talento que pudiera poseer, hasta el grado máximo. Ello abrió una mina de oro de otras personas, de suerte que creé un cosmos de mi propiedad. Puedo mover a esas personas de aquí para allá como Dios, no sólo en el espacio sino en el tiempo también. El hecho de que haya logrado mover a mis personajes en el tiempo, cuando menos según mi propia opinión, me comprueba mi propia teoría de que el tiempo es una condición fluida que no tiene existencia excepto en los avatares momentáneos de las personas individuales. No existe tal cosa como fue; sólo es. Si *fue* existiera, no habría pena ni aflicción. A mí me gusta pensar que el mundo que creé es una especie de piedra angular del universo; y todo como es, fuera retirada, el universo se vendría abajo. (Stein, 1956, párr. 35)

Faulkner dibujó el espacio por donde pulularon sus desencajados personajes (viscerales, aviesos, mascando tabaco) y se entrecruzan sus sórdidas sagas genealógicas, el coto polvoriento de sus insanias: el condado (ficticio) de *Yoknapatawpha*. Sentimiento trágico de la vida y oscura carnalidad rezuma la obra de William Faulkner, miembro egregio de la "generación perdida". La mayor parte de la ficción faulkneriana transcurre en *Yoknapatawpha*, un condado inventado con su capital, Jefferson, sus arroyos, sus pueblitos y sus latifundios. Faulkner copia de Balzac la idea de crear un territorio dentro de una zona real del mundo, en su caso, el estado de Mississippi. Desde *El sonido y la furia* (1929) hasta *Los rateros* (1962), su última novela, sus cuentos y novelas trazan la historia del condado y analizan así la del Sur todo, marcadas ambas por la esclavitud, el racismo y la derrota en la Guerra Civil.

Suicidios por inanición, duelos, biblias, la siembra del algodón, noches que larvan el crimen (con hoces o escopetas de caza), noches calurosas en el porche crujiente, con

luciérnagas y olor a glicinias azules, a magnolias, a adelfas, la derrota frente a los yanquis, caimanes en los márgenes de un pantano...*Yoknapatawpha*: escenario de polvo y caballos, y confesiones a media voz, mausoleo del pasado, aura carcomida del viejo sur, América profunda con residuos aristocráticos de Europa. Tierra extinta. (Cortina, 2008, párr.10)

Faulkner está considerado como uno de los grandes cronistas de un mundo destinado a la extinción: el Sur profundo, aquel al que la derrota en la guerra de secesión le condenó inevitablemente a una traumática transformación de lo establecido, desde los valores tradicionales a los sistemas de producción. Y de esta forma, quien quiso dejar constancia de esos grandes cambios, quien asumió el deber de perpetuar literariamente lo que el destino histórico había sentenciado al olvido, decidió hacerlo aplicando una técnica narrativa, un estilo, radical y experimental. Monólogos interiores -nunca ocultó su admiración por Joyce-, puntos de vista múltiples, desprecio por las divisiones nítidas entre el pasado y el presente, frases de gran extensión, una forma de narrar nueva para dejar testimonio del naufragio social y moral de su amado Sur. La imaginaria ciudad de Jefferson y el condado de *Yoknapatawpha*, con sus negros, sus indios, sus blancos pobres y sus blancos ricos, desde los tiempos de la Guerra de secesión (1861-1865) hasta la gótica modernidad del sur de Estados Unidos, fue el escenario privilegiado de su visión narrativa. No sólo una voz, un carácter, los temas, los personajes, un tempo, un estilo. Sobre todos los recursos que utilizó para narrar sagas familiares –los Sartoris, los Snopes, los Sutpen, los Compson, los Bundren– impera una visión de la naturaleza humana y de la forma en que puede ser contada.

Aventurarse en la obra de Faulkner (1897-1962) es hilar diversas historias que sucesivamente se cruzan, difieren, convergen y, al final, se reconstruyen al cobrar sentido y

encajar en un gigantesco rompecabezas. Faulkner, como Balzac en *La comedia humana*, entiende la obra como un universo único en el que los personajes se entrelazan, se complementan y se explican a ellos mismos en un ciclo continuo (Bryce, 2003, párr. 2).

La mayoría de las obras de Faulkner se enmarcan en los años veinte. Es la década de la Gran Depresión, especialmente dura en el sur de Estados Unidos. Resultaba paradójico para los sureños ser los hombres más pobres del país más rico del mundo. Pero el colapso del mercado agrícola y la situación trágica que se vivía el sur. Por eso, toda la obra de Faulkner está marcada por matices que evidencian pesimismo y desesperanza. Ese sur profundo se nos muestra en toda su crudeza dentro del condado imaginario de *Yoknapatawpha*, un trasunto geográfico de su condado natal de Lafayette. Faulkner era aficionado a coleccionar historias de su tierra, algunas de las cuales pertenecían a la tradición oral, contadas de generación en generación. Eran las historias de clanes familiares, como los Sartoris, antiguos aristócratas de las plantaciones de algodón; historias de *poor whites* (blancos pobres), una raza de ignorantes o provincianos; eran también las historias de las mujeres sureñas, oprimidas y relegadas a la sombra del varón. A la saga de *Yoknapatawpha* pertenecen novelas como *¡Absalón, Absalón!* (1936), *Réquiem por una mujer* (1951) o *Sartoris*, publicada en su integridad en 1973 con el título de *Banderas sobre el polvo*. “Excelentes título para acercarse al sur y a nosotros mismos, porque los personajes de Faulkner son una proyección del ser humano esencial, individuos en los que claramente nos reconocemos” (Bryce, 2003, párr.4).

Lejos de cualquier interpretación racional o compasiva, Faulkner impone en su escritura el lenguaje radical del modernismo literario con el que desvelar la desilusión y la decadencia en su estado más puro: las consecuencias terribles de la miseria, del ultraje del honor y la dignidad, los modelos irreversibles de degradación individual y social. En el mundo



de Faulkner no hay explicación o consuelo. El sufrimiento no enseña y redime; la pobreza no dignifica y ennoblece. Los acontecimientos y las pasiones son incuestionables: como los accidentes de la tierra despiadada, la violencia del clima o de las aguas. Sus novelas se inscriben en un ámbito bíblico, apocalíptico, que el lector tiene que desbrozar sin explicaciones; guiado por un lenguaje intensamente experimental en el que se confunden y superponen las voces de los narradores, las escasas tentativas descriptivas del orden externo y el caos del flujo de los pensamientos de los personajes. Faulkner pretende dar con los puntos álgidos y más dolorosos de la condición humana; con la descomposición moral más destructiva de la condición humana.

Juan Carlos Onetti sienta las bases de la ciudad imaginaria de *Santa María* en su novela *La vida breve* (1950). Este espacio de ficción se desarrolla, en la práctica, no obstante, a lo largo de toda la obra del autor uruguayo. Este espacio llamado *Santa María* que suele relacionarse de forma indirecta con la ciudad de Buenos Aires, se constituye como ciudad imaginaria en un doble sentido, ya que surge de la ensoñación escapista de uno de los personajes de la novela, Juan María Brausen, quien atraviesa un infierno personal, en su deambular por los bajos fondos de Buenos Aires. El protagonista se instaura en un supuesto plano de “realidad” dentro del texto, del que se fuga, gracias a la imaginación, construyendo mentalmente ese espacio otro, esa ciudad otra, *Santa María*, a la vez que se convierte él mismo en otro, en su doble, Díaz Grey, dentro de esa ciudad de papel (Gras Miravet, 2000).

*Santa María*, la ciudad mítica inventada por el uruguayo Juan Carlos Onetti, que recuerda a veces Buenos Aires, a veces Montevideo y a veces cualquier ciudad de provincia, es la segunda gran utopía de la literatura latinoamericana, una utopía del fracaso y el abandono (...) Todos sus habitantes están marcados por las huellas del

fracaso (...) Nada ahí es distinto de la realidad, pero en ese mundo ocurren cosas muy extrañas: la gente está enferma de cansancio, de ilusiones perdidas, de pasados oscuros. La locura se contagia (...) Basta un solo fracaso para hacer de *Santa María* la síntesis de todos los fracasos. Basta un solo hombre infeliz para que todos en *Santa María* estén fatalmente condenados a la tristeza”. (Molina, 2014, p. 43)

La *Santa María* de Onetti nace en *La vida breve* (1950), que el autor considera su mejor obra y surge del recuerdo de una ciudad que el autor visitó sólo una vez en su vida. Es el primer libro de la saga de *Santa María*, en la cual Onetti crea su espacio literario otorgándole una topografía física y espiritual que se repite hasta su última novela, *Dejemos hablar al viento* (1979). La ciudad es siempre la misma, pero en cada novela representa un universo diferente. “Todo en *Santa María* es melancólico y violento. No hay sentido del humor excepto en el sarcasmo; no hay ternura, ni alegría ni celebración del mundo natural o estrictamente humano” (Piña, 2012, p. 72). En *Juntacadáveres* (1964), la casa celeste cerca del río la convierte en un símbolo del vicio. *Santa María* es un ejemplo del triunfo de la ficción sobre la realidad. Onetti coloca su ciudad a orillas de un río, pero las aguas no alcanzan a purificarla: “pueblo jodido, pueblo de ratas” (p. 78) dice uno de los personajes. En esta ciudad-símbolo, el escritor resume su sombría visión de la existencia:

Es fácil dibujar un mapa del lugar y un plano de *Santa María*, además de darle nombre; pero hay que poner una luz especial en cada casa de negocio, en cada zaguán y en cada esquina. Hay que dar una forma a las nubes bajas que derivan sobre el campanario de la iglesia y las azoteas con balaustradas cremas y rosas; hay que repartir mobiliarios disgustantes, hay que aceptar lo que se odia, hay que acarrear gente, de no se sabe dónde, para que habiten, ensucien, conmuevan, sean felices y

malgasten. Y, en el juego, tengo que darles cuerpos, necesidades de amor y dinero, ambiciones disímiles y coincidentes, una fe nunca examinada en la inmortalidad y en el merecimiento de la inmortalidad; tengo que darles capacidad de olvido, entrañas y rostros inconfundibles. (Onetti, 1964, p. 156)

Como dirá Larsen, otro personaje de la novela *Dejemos hablar al viento*: “Usted puede ir a *Santa María* cuando quiera. Y sin que nada le cueste, sin viaje siquiera (...) Tírese en la cama, invente usted también fabríquese la *Santa María* que más le guste, mienta, sueñe personas y cosas, sucedidos” (Onetti, 1981, págs. 142-143). *Santa María*, por lo tanto, es una ciudad conscientemente fundada en el discurso literario, que rehúye la limitación de cualquier posible identificación referencial, y que se construye a lo largo de la serie narrativa de forma incompleta, uniendo los retazos ficcionales a partir de las acciones de los personajes (Gras Miravet, 2000).

Soledad e incomunicación pululan en el clima humano que percibimos en la obra de Onetti, sustentado en una fatalidad incuestionable. “Como *Comala* de Rulfo o *Macondo* de Márquez, *Santa María* se nos muestra mítica, intemporal y condenada” (Becerra, 1991, p.223). Lo más aterrador de esta visión onettiana es la forma en que el fracaso se manifiesta: un sucumbir sin causa que convierte la vida no en una lucha inútil, sino en un enorme fraude imposible de esquivar, como una sensación de vacuidad en lo trágico, como puede apreciarse con mayor intensidad en *Juntacadáveres* (Becerra, 1991, p.230).

En comparación a *Yoknapatawpha*, la geografía de *Comala* es más agreste ya que su temperatura es más cálida, pero tanto en Faulkner como en Rulfo, la riqueza de recursos, lenguaje, metáforas, autorreferencialidad y carácter polifónico es muy similar. En *Comala* también son los marginados, los locos, los más pobres, quienes tienen la voz más lograda y los

que se adueñan de los registros más expresivos. Existen las voces separadas de sus emisores; voces que quedan atrapadas en los espacios (y en el tiempo); voces que reflejan no sólo un pensamiento, sino la locura del acto mismo de pensar la estupidez (Benjy Compson) o el rencor que atraviesa la muerte (Dolores Preciado) (Piña, 2012).

*Comala* es el lugar a donde van a dar los muertos, un caserío dominado por la sequía y el abandono, regido por un cacique que quiere poseer a sus habitantes. En *Comala* los muertos murmuran su pasado, recuerdan el tiempo mítico de la vida, enterrados en una eternidad sin duración. Inmóvil como una fotografía el universo de *Comala* está regido por las leyes misteriosas de la memoria” irónicamente explorada como “la utopía siniestra del tiempo irrecuperable (...) la utopía de los muertos que reviven unos momentos, algunos instantes de su pasado para desmoronarse nuevamente confundidos en el *humus* primigenio del primer instante. (Molina, 2014, págs. 42-43)

La construcción de *Comala* de Juan Rulfo, dota al texto narrativo, a sus acciones, su narrador y sus personajes, de una franca independencia con respecto a la realidad, asumiendo las ventajas del espacio imaginario como motor de la verosimilitud textual, como génesis de esa cohesión entre lo cotidiano y lo irreal, sin perder en el trayecto su oficio connotador de la realidad americana, su visible representatividad cultural, con una marcada economía de medios descriptivos (Llarena, 2007).

*Comala*, es una aldea, más bien un esqueleto de aldea, cuya sola vida la constituyen rumores, imágenes estancadas del pasado, frases que gozaron de una precaria memorabilidad, y, sobre todo, nombres, paralizados nombres y sus ecos. De todos ellos, y, además, de muchas épocas barajadas, ordenadas y vueltas a barajar, el autor ha construido la historia de un hombre, una suerte de cacique cruel, dominador, y en

raras ocasiones impresionante y tierno. Pedro Páramo es una figura menos que heroica, más que despiadada, cuya verdadera estatura se desprende de todas las imágenes que de él conserva la región, de todas las supervivencias que acerca de él acumulan las voces fantasmales de quienes lo vieron y sintieron vivir.

(Benedetti, 1972, párr. 16)

*Comala*, espacio de la desolación, la soledad y la angustia aparecida ya en sus primeros relatos como en *Luvina*, o *Nos han dado la tierra*. *Comala* resume las características de ese espacio de la infancia y de la muerte grabado a sangre y fuego en la memoria del escritor, especialmente en las descripciones de esa geografía devastada, barrida por inquietantes ráfagas de viento y abandonada por la desesperación de sus gentes (Gras Miravet, 2000). Por *Comala* corre un viento desolador, arrasador y frío. Juan Preciado encuentra el pueblo habitado por fantasmas y muertos en vida; escucha murmullos que también recorren toda la novela. Son precisamente estos murmullos los que llevarán al protagonista a descubrir el mundo sórdido de este lugar. *Comala* no sólo es un pueblo en desequilibrio, sino que también está en decadencia en todos los sentidos de la palabra: decadencia física, moral, espiritual, social y psicológica. *Comala* es un infierno viviente<sup>17</sup>. Es un infierno más allá del más allá, en el espacio y el tiempo. Se puede decir que Juan Rulfo presenta su distopía (*Comala*) en un estado de deterioro que termina en polvo, en nada. El ambiente es sórdido y asfixiante.

*Comala* es un nombre, la contigüidad de los mundos, real y fantástico, limbo metafórico, donde el paraíso esperado se transforma en infierno sin abandono posible. La descripción de *Comala* es tan dantesca como real: “Aquello está sobre las brasas de la tierra,

---

<sup>17</sup> El parangón con el imaginario gardeano es que *Placeres* es “un sofocado infierno”.

en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí se mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija” (Rulfo, 1955, p. 9). La simbología representa al infierno como el fuego que quema y no consume. Así, los seres despojados de la vida, en la existencia sin sentido, en la desnudez de sus almas, arden eternamente; estremece pensar en las penas del infierno a través de los sentidos. Pero el verdadero infierno sólo es experimentado por el alma: es la soledad, la incomunicación, el absurdo, la alienación. Los seres pasan mudos, ciegos, como sombras vestidas de nadería. “No, yo preguntaba por el pueblo que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habita nadie” (Rulfo, 1955, p. 11). Juan Preciado comprueba que la vida tiene su lógica con la muerte; que a las preguntas de aquí, responden preguntas de allá, que vivir-morir es un rompecabezas revuelto y sin sentido. La realidad es un cuadro deshabitado, un mundo o su representación.

*Comala* es el infierno. Y también el cementerio. El campo muerto de cruces y huesos, un “mundo subterráneo de losas” y nichos, donde las almas viven una vida paralela, posible y complementaria. Realizan las pasiones que no pudieron llevar en vida, meditan en sus fracasos y enmiendan sus equivocaciones. Los sueños son ultrarrealidades de la tumba. *Comala* es un purgatorio por donde merodean las ánimas: “Y esa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros” (Rulfo, 1955, p. 56). Las ánimas visitan a los vivos para pedir ayuda. Ayuda que no se les da, pues no es suficiente con unas oraciones, unas misas o limosnas. Habría que reescribir su vida, enmendarles las páginas que escribieron con letra torcida. Es decir, vivir la propia vida sin error, ejerciendo la virtud.

*Comala* o el infierno, es el lugar de la frustración. Sus habitantes, que están muertos, desean ser lo que no fueron en vida, una posibilidad cerrada, pues el tiempo disponible se ha

cumplido. El sueño o el pasado actúan como compensaciones. Pero nadie pasa dos veces por su propia vida, para enmendar sus errores. La vida del hombre es un juego a muerte, sin posibilidad de repetición. Querer ser el que no se es, vano intento de los frustrados. No hay esperanza. Los muertos de *Comala* se sueñan como vivos. Desean expiar sus pecados, subsanar sus errores. Pero son almas en pena, cuerpos de barro que se desmoronan. Y, sin embargo, no se convierten en nada. Continúan “desmuriéndose” en el sufrimiento, buscando inútilmente el descanso. Juan Preciado le cuenta a Dorotea:

Oí el alboroto mayor en la plaza (...) Llegué a la plaza, (...) Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había (...) Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son (...) Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras casi vacías de ruido: "Ruega a Dios por nosotros". Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma.

(Rulfo, 1955, p. 63)

La literatura o el arte siempre es una copia de la realidad vista, además, desde el subjetivismo del artista. Los recursos realistas convierten el infierno en algo real. *Comala* resulta un espacio denso, oscuro, irrespirable, cuya desdicha se come: “Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Este es uno de esos pueblos, Susana” (Rulfo, 1955, p. 87). *Comala* no es un purgatorio donde se exculpen pecados veniales. En el purgatorio hay arrepentimiento y

esperanza. En *Comala* se respira el fatalismo<sup>18</sup>. La tragedia se despoja de la solemnidad de sus actos para ser la cotidianeidad absoluta, la costumbre de lo que no se puede escapar. *Comala* como parábola del mundo es una hipérbole despojada de sus exageraciones por el arte de Rulfo, es decir, la realidad convincente. *Pedro Páramo* no es una utopía del desengaño y la desesperación, construida desde la filosofía del fatalismo. Es una oscura crónica de una manera de entender, y perder, la vida; de un infierno real, que no es lejano, localizable en la comarca de Jalisco.

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida. (Rulfo, 1955, p. 62)

Por otro lado, hay que mencionar también otro de los referentes literarios con una fuerte presencia en la narrativa gardeana, que es el caso del cuento de *Luvina* que pertenece a la colección de relatos de *El llano en llamas*. *Luvina* es un relato poblado de campos áridos, paisajes desolados, clima abrasador, pueblos yermos y deshabitados, diálogos de muertos en el mundo fantasmal de un pueblo muerto, violencia y revolución, venganza y muerte; y en fin, la degradación humana, el odio, la culpa y el fanatismo. El pesimismo y el fatalismo inundan toda la obra literaria de Rulfo sin que nadie pueda escapar del destino que les persigue

---

<sup>18</sup> Lo que en Gardea sería una especie de pesimismo y desesperanza, seres agónicos, “muertos muy vivos”.



despiadada e inexorablemente. Pero esta terrible y concreta realidad es trascendida al convertirse en profunda meditación sobre los grandes temas humanos universales: la muerte y la incomunicación, el dolor, la violencia y el destino y en definitiva, la soledad del hombre y la desolación del mundo en el que ha sido arrojado.<sup>19</sup>

Los personajes rulfianos deambulan por un paisaje hostil, por una tierra inhóspita del México más profundo en busca de una tierra prometida, pero sólo encuentran fatídicamente, la miseria, la soledad y la muerte. Son como sombras marcadas por un paisaje y un clima de calor y polvo que, sin estar dibujados al completo, presentan, más bien, contornos y formas borrosas, sin que por eso pierdan viveza y veracidad (...) *Luvina* y *Comala* son sencillamente el frente y el revés de la misma realidad. Si en la primera encontramos a sus pobladores vivos, a pesar de sobrevivir agarrados apenas con las uñas a la desesperanza, en *Comala* todos sus habitantes están muertos *San Juan Luvina* es el purgatorio, *Comala* es el infierno". (Díez R., M, 2008)

Haciendo alusión a las palabras de Gabriel García Márquez cuando al definir su famoso espacio novelesco se expresó en estos términos: "*Macondo* no es un lugar del mundo, sino un estado de ánimo"(Mendoza, 1982, p. 80) y sin abandonar ese mismo territorio imaginario, podrá inferirse que su aldea es sin duda la clave de esa particular verosimilitud mágico realista, la que permite la intersección de lo real y lo extraordinario, la que impone su efecto de realidad a lo largo y ancho de la novela, la que aprovecha, en definitiva, la

---

<sup>19</sup> Hay fuertes colindancias entre la atmósfera que está presente en *Placeres* y que emula la naturaleza rulfiana, sobre todo en esos parajes desolados, donde la adversidad conduce de manera inevitable a sus pobladores a interacciones sociales donde la violencia y la traición se convierten en formas de subsistir. El sustrato que prevalece y que constituyen los vasos comunicantes con la obra rulfiana es precisamente el abordar los temas universales en los que destaca la soledad del hombre y la desolación del mundo en el que ha sido arrojado.

posibilidad artística de lo imaginario, porque como lo expresa Ricardo Gullón (1980): “En las figuraciones simbólicas la (...) verdad se impone en el espacio de la lectura, que, entre otras cosas, ensancha la realidad incluyendo lo fantástico como manejo y complemento de lo cotidiano” (Llarena, 2007). En cierto sentido *Macondo* es el paraíso terrenal, la ocasión perfecta y única concedida al hombre para que realice aquí y ahora sus mejores deseos. Pero como en el paraíso, los enemigos del hombre no desaprovechan las oportunidades que se les presentan para corromper o devaluar la felicidad humana.

La fundación de *Macondo*, que equivale a la idea de América que se forjaron los europeos en el lapso que va del descubrimiento a la conquista, trae consigo, al mismo tiempo que el goce de vivir, las semillas de destrucción que más adelante no dejarán en el pueblo piedra sobre piedra. En otras palabras, *Cien años* es como una biblia, con su antiguo y nuevo testamento, que relata, acorde en la superficie con las normas tradicionales del arte de narrar, la historia del pueblo elegido, *Macondo*, desde el génesis hasta el apocalipsis, desde el instante en que los primeros Buendías pisan el suelo de lo que será esta aldea mitológica y desgraciada hasta el momento en que las hormigas se adueñan de la tierra y devoran, recién nacido, al último de los hombres de esta estirpe (Carballo, 2014, p.11). Para Luis Harss (1973), *Macondo* es más un ambiente que un lugar que “está en todas partes y en ninguna”, y “un producto de la insolación y el desarraigo” (págs. 383-384).

Hay una especie de vasos comunicantes entre los espacios imaginarios de Faulkner, Onetti y Rulfo en la narrativa gardeana. Ambientes, atmósferas, tonos, personajes y narradores pueden identificarse como zonas colindantes entre la ficción de *Placeres* y la fisonomía de *Yoknapatawpha*, *Santa María*, *Comala* y *Macondo*. Desolación y aridez, soledad y muerte, violencia y rencores añejos, murmullos y susurros, voces inmersas en un oscilante pendular

entre lo real y lo irreal son los vínculos más fuertes que Gardea tiene con la tradición de las ciudades imaginarias.

*Yoknapatawpha*, atrapada en una agonía continua.

*Comala*, ciudad fantástica de muertos conformes, intensa y católicamente resignados.

*Macondo*, donde no hay una segunda oportunidad.

*Santa María*, donde los vivos sabe que están muertos, aunque sigan viviendo.

(Franz, 2008)

Tanto *Yoknapatawpha*, como *Santa María*, *Comala*, *Macondo* e incluso *Placeres*, son pueblos perdidos en un desierto anónimo, localizados en algún punto existente en la frontera que separa la realidad de la imaginación. El tiempo se convierte en purgatorio, la vida de los personajes no está aquí ni ahora, sino en algún lugar del pasado, o en otro del futuro, el más allá. Entonces, el tiempo, su tiempo adquiere distintas dimensiones como le ocurre a los encarcelados o a los locos, viven el tiempo del recuerdo entre el pasado y el presente.

Quizá sean todos estos elementos lo que nos permitan comprender las diferentes formas en las que la postmodernidad se diluye en los discursos narrativos y en los mundos de ficción, como lo expresa Alfonso de Toro (1990):

La literatura postmoderna tiene la tarea de llenar vacíos entre los límites de la cultura establecida y canonizada y la subcultura, entre la seriedad y la risa, entre las belles lettres y el pop-art, entre la élite y la cultura de masas, entre la crítica y el arte, entre el artista y la crítica, entre el arte y el público, entre el profesionalismo y el diletantismo amateur, entre lo real y lo maravilloso/mito. (p.76)

Son estos imaginarios los que se cumplen precisamente en el cometido de los autores mencionados por tratar de llenar los vacíos, fragmentando una realidad que, al integrarse

desde una lógica diferente, muestra una conciliación de esas contradicciones de la cultura posmoderna.

En la figura siguiente se ha elaborado un esquema comparativo de los imaginarios latinoamericanos incluyendo a Faulkner por considerar la influencia que predomina en cada uno de ellos. Se han delimitado siete variables, de las cuales, las tres primeras (autor, ubicación temporal/espacial e imaginario) son una especie de ficha de identificación. En seguida, se describen las obras que conforman el universo ficcional del imaginario en la cartografía narrativa de cada autor, lo que se puede señalar como el ciclo de *Yoknapatawpha*, *Santa María*, *Luvina*, *Comala*, *Macondo* y *Placeres* en cada uno de los escritores. Luego se abre un apartado titulado la esfera semántica, donde se integran los núcleos temáticos de mayor significación y que dan personalidad propia a cada mundo instaurado, así como las posibles coincidencias que existen en todos los autores.

Esto nos lleva a identificar como leitmotiv a la soledad provocada por circunstancias bastante afines, y que sumen a los personajes en un estado de indefensión y de soledad. Después, está la geopoética, que pretende enfatizar aquellos rasgos propios de la geografía que, al ser representados en un espacio simbólico, lo que puede denominarse la toposesia en cada uno de ellos, lo que le otorga identidad propia a cada imaginario. Dónde se erigen cada uno de los sitios (es decir, elementos topográficos que les son inherentes a la geografía), qué peculiaridades los caracterizan (rasgos pertinentes según la naturaleza propia del lugar y del paisaje, según el clima, la flora y la fauna) y cuál es la visión que proyectan del mundo (es muy sintomático también la particular forma de contemplar el mundo la gente de la costa, la gente de la ciudad, la gente del desierto, la gente de la sierra, etc).

**Figura 2. Fuentes literarias del imaginario vinculados a la narrativa gardeana**

AUTOR	WILLIAM FAULKNER	JUAN RULFO	JUAN CARLOS ONETTI	GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	JESÚS GARDEA
UBICACIÓN TEMPORAL / ESPACIAL	E.U.A. (1897-1962)	MÉXICO (1917-1986)	URUGUAY (1909-1994)	COLOMBIA (1927-2014)	MÉXICO (1939-2000)
IMAGINARIO	<i>YOKNAPATAWPHA</i>	<i>LUVINA, COMALA</i>	<i>SANTA MARÍA</i>	<i>MACONDO</i>	<i>PLACERES</i>
UNIVERSO FICCIONAL	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <i>Sartoris</i> (1929)</li> <li>✓ <i>El ruido y la furia</i> (1929)</li> <li>✓ <i>Mientras agonizo</i> (1930),</li> <li>✓ <i>Santuario</i> (1931)</li> <li>✓ <i>Luz de agosto</i> (1932)</li> <li>✓ <i>¡Absalón, Absalón!</i> (1936)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <i>El llano en llamas</i> (1953),</li> <li>✓ <i>Pedro Páramo</i> (1955)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <i>El pozo</i> (1939)</li> <li>✓ <i>La vida breve</i> (1950)</li> <li>✓ <i>El astillero</i> (1961),</li> <li>✓ <i>Juntacadáveres</i> (1964)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <i>La hojarasca</i> (1955)</li> <li>✓ <i>Isabel viendo llorar en Macondo</i> (1955)</li> <li>✓ <i>Los funerales de la mamá grande</i> (1962)</li> <li>✓ <i>Cien años de soledad</i> (1967)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ <i>El sol que estás mirando</i> (1981)</li> <li>✓ <i>La canción de las mulas muertas</i> (1981)</li> <li>✓ <i>El tornavoz</i> (1983)</li> <li>✓ <i>Soñar la guerra</i> (1984)</li> <li>✓ <i>Sóbol</i> (1985)</li> <li>✓ <i>Los músicos y el fuego</i> (1985)</li> </ul>
ESFERA SEMÁNTICA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aislamiento e incomunicación. Tragedia del ser humano.</li> <li>• Entorno absurdo y hostil.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Injusticias sociales: rencor y venganza</li> <li>• Lucha contra el bien y el mal</li> <li>• Eterno conflicto de la vida y la muerte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sordidez en el infierno cotidiano</li> <li>• Amores condenados, olor a pesadilla,</li> <li>• Creaturas atormentadas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundación mítica del pueblo</li> <li>• Estirpe maldita condenada a cien años de soledad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pobreza, violencia, erotismo</li> <li>• Seres agónicos</li> <li>• Ambiente desolador</li> </ul>
LEITMOTIV	<b>SOLEDAD</b>				
GEOPÓÉTICA	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condado de Lafayette al norte del estado de Mississippi (1920-1930)</li> <li>• Tensiones entre los clanes familiares</li> <li>• Universo devastado y caótico</li> <li>• Relaciones afectivas pervertidas por el egoísmo y el interés</li> <li>• Prejuicios raciales</li> <li>• Vidas atormentadas</li> <li>• Mundo cerrado y condenado</li> <li>• Conflicto entre los valores tradicionales y la sociedad moderna</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• San Gabriel, pueblo del Llano grande de Jalisco, México Infierno y purgatorio</li> <li>• Ambiente sórdido y asfixiante</li> <li>• Lugar donde habita la tristeza</li> <li>• Estado de deterioro que termina en la nada</li> <li>• Almas en pena, expiación de pecados</li> <li>• Hijos del infortunio y la desesperanza</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ciudad junto al río, soñada por Brausen (aventura onírica)</li> <li>• Mundo impío, decadente, sin esperanza ni redención</li> <li>• Agotamiento vital "Ciudad maldita"</li> <li>• El hombre es prisionero de su destino, la salvación es una quimera</li> <li>• Crónica del paulatino e insostenible deterioro del hombre que culmina en la muerte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pueblo construido a orillas de un río</li> <li>• ¿Aracataca?: Caribe colombiano</li> <li>• "No es un lugar, es un estado de ánimo" (Gabriel García Márquez)</li> <li>• Naturaleza cíclica del tiempo</li> <li>• Ahistoricidad y atemporalidad</li> <li>• Relaciones incestuosas causan destrucción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ciudad Delicias en el llano (desierto) chihuahuense, México</li> <li>• Escenario polvoriento y tocado sempiternamente por el sol</li> <li>• Seres agónicos, muertos en vida</li> <li>• Geografía de la conciencia</li> <li>• Metáfora de la soledad</li> <li>• Eterna y agónica muerte</li> <li>• Sofocado infierno</li> <li>• Pudrición del silencio</li> <li>• Antiparaiso, distopía posmoderna</li> </ul>
	<b>Historia del hombre, del origen de su desgracia, la crónica de su progresiva degradación y de la búsqueda desesperanzada de una existencia</b>				
TÉCNICAS NARRATIVAS	Atemporalidad del relato (tiempo mítico y cíclico), espacio simbólico desplegado en una cartografía narrativa (topotesia), novela polifónica, estructura abierta, novela lírica y espacial, imagen visionaria, monólogo interior, saga familiar o saga de un pueblo, elemento fantástico/maravilloso.				

Al final, en la parte sombreada, se enuncia lo que se considera hilo conductor de todos los autores en sus planteamientos ficcionales: la historia del hombre, del origen de su desgracia, la crónica de su progresiva degradación y de la búsqueda desesperanzada de una existencia. Finalmente, el último renglón corresponde al plano discursivo, que atiende a las estrategias narrativas que son utilizadas y en donde puede percibirse la asimilación de una tradición que se va arraigando en cada uno de ellos.

Se puede decir que, en el caso de Jesús Gardea, sin pretender propiamente hacer una saga de *Placeres*, como lo maneja Faulkner o García Márquez, sí se apega a una cartografía narrativa que mantiene la misma construcción espacial por lo menos en las novelas que son estudiadas en la muestra y que corresponden a lo pudiera considerarse la primera etapa, en el primer lustro de su producción narrativa. En el caso de la esfera semántica puede apreciarse la consonancia que existe en todos los imaginarios, pues se da la configuración de un espacio absurdo y hostil que sumen al hombre en el aislamiento y la incomunicación; la vida cotidiana se convierte en el escenario de la sordidez en un infierno que consume a las creaturas atormentadas; el mundo social está plagado de injusticias sociales lo que detona el rencor y la venganza, la lucha contra el bien y el mal tanto en la vida, como más allá de la muerte; la historia de un imaginario desde su aspecto fundacional hasta su destrucción, un tiempo mítico, cíclico arrastrado por la fatalidad; finalmente, la pobreza (la miseria humana recalcitrante) hacen que sus pobladores padezcan el agónico vivir en un ambiente totalmente desolador.

Las constantes siguen dándose en la geopoética en todos ellos pues la tensión en las relaciones humanas proyecta un universo devastado y caótico, donde las rencillas, el egoísmo y el interés desmedido van deteriorando la interacción social. En estos escenarios, pareciera que el mundo es impío y decadente, donde los seres que lo habitan no tienen esperanza ni

redención alguna. Por ello, el agotamiento vital, el delirio y la locura de la cual son presa todos. El hombre se vuelve un prisionero de su destino habita en una especie de antiparaíso, donde la salvación es una total quimera, en una crónica del paulatino e insostenible deterioro del hombre que culmina con la muerte. El espacio es el lugar donde anida la tristeza y los personajes, seres agónicos, muertos en vida, son por ende, hijos del infortunio y la desesperanza.

## **2.2 Los mundos imaginarios en la literatura mexicana: La literatura del norte, la literatura del desierto**

Escribir para exorcizar la soledad de la llanura parece ser el motivo de los narradores del desierto. Ellos, rodeados de Naturaleza, la saben inhumana; alejadas sus creaciones de las aldeas globales, cubren distancias muy largas mediante nuevos viajes, no pocos de ellos centrípetos (...) Resalta que sean los narradores del desierto los únicos que –en el abigarrado mosaico de la provincia mexicana- ofrezcan al mismo tiempo desesperanza e imaginación. Christopher Domínguez Michael.

(Vaquera Vázquez, 1994, p. 34)

A finales de los ochenta, surge en el panorama de la literatura mexicana un conglomerado de narradores que hacen del norte y del desierto una forma particular de novelar el paisaje, creando una topografía que se transfigura en una geopoética del espacio que le

otorga una especie de seña de identidad literaria. La crítica capitalina concentrada en la ciudad de México empieza a nombrarlos como los “narradores del desierto”. Vicente Francisco Torres, quien acuña el término, considera que son principalmente Gerardo Cornejo de Sonora, Severino Salazar de Zacatecas, Jesús Gardea de Chihuahua, Daniel Sada de Baja California y Ricardo Elizondo Elizondo de Nuevo León, los protagonistas de esta narrativa que posiciona no sólo el norte, sino primordialmente el desierto en la literatura mexicana de fines del siglo pasado.

Estos escritores reflejan el mundo a través de la escritura de una manera diferente. Conforman un variado y heterogéneo grupo de sujetos -los escritores “de” o “desde” el norte y los entes que fabulan- piensan, ven y entienden ese mundo particular que emerge en determinadas geografías, espacios propios plenos de sentido, como el desierto visto desde otras instancias, o incluso geografías urbanas que adquieren el papel de mitos contemporáneos de enorme fuerza, como puede ser la de Tijuana o Ciudad Juárez. En este contexto nortero, encontramos modos radicales de descentramiento; el norte se presenta como un universo mítico, una geografía cambiante, dinámica, e inasible que se presta a los modos más amplios de la fabulación. Como ejemplo, en cuanto a una literatura en la que lo mítico se rompe, multiplica o difumina en hablas, costumbres, leyendas híbridas, rituales y cosmovisiones, destacan distintas narrativas “geográficas”, como las de Jesús Gardea, que ha reactivado un animismo mítico (Zabalgaitia Herrera, 2012).

En la construcción del imaginario, se puede encontrar en la literatura mexicana contemporánea, la intencionalidad de incorporar a la ficción, pueblos “creados” con un tinte de índole realista (se basa en un lugar real, pero con ciertas modificaciones) o en su defecto, la edificación del lugar es común a cualquier pueblo de la región, pero sin referirse



exclusivamente a uno de ellos. Lee A. Daniel (2002b) plantea “la pregunta fundamental de determinar por qué han sentido los escritores la necesidad de poblar el mapamundi ficticio con localidades inventadas a expensas de ciudades reales” (p. 10). En el citado artículo, refiere que ha logrado formular algunos motivos que provienen de las características que la mayoría de ellos tienen en común:

... los poblados tienden a ser pequeños –de poca gente y de corta extensión- “Pueblo chico, infierno grande”; lugarejos de clima cálido, que se encuentran aislados o abandonados, donde reina el silencio y las tierras secas producen un ambiente polvoso. Están suspendidos en el tiempo –ni totalmente en el pasado, pero tampoco en el presente- A consecuencia de estos rasgos, los pueblitos suelen ser subdesarrollados económicamente. (págs. 10-11)

En el caso de Jesús Gardea, quizá el escritor del desierto más prolífico de la literatura mexicana incorpora dos presencias constantes en su narrativa: el desierto y el sol. Hay que recordar que la mayoría de sus novelas se sitúa en la aridez del llano. El desierto es un lugar de soledad, inmenso y vasto; pero en esta soledad existe también la vida. Identificarse con el lugar es también reconocer la propia historia dentro de éste; es contemplarse a sí mismo ante el paisaje. Lo que hace Gardea como escritor del desierto, por un lado, no es tomarlo como simple escenario, sino como lugar nuevo, con un tiempo y una historia distinta. Al escribir sobre el desierto, construye un mapa de su lugar, una cartografía derivada de la ficcionalización de Delicias y lo traza con su escritura en el espacio textual. Allá lejos, queda otro espacio, el de su vida, el de su imaginación, el del imaginario colectivo.

Por otro lado, hay que reparar en que el desierto, como cartografía narrativa, también incorpora a lo que se ha denominado el norte, una zona geográfica con una particular

ubicación en nuestro país, una zona con una peculiar forma de actuar, pensar y de ser. Una idiosincrasia norteña permea las historias y refleja un México quizá hasta ahora poco conocido y que muestra las formas de convivir, de interactuar y concebir el mundo a partir de las adversidades que el lugar y la violencia que allí se han desatado por diversas razones históricas y que determinan la vida de los personajes que ahí habitan.

La metáfora del desierto entraña una fabulación en la que no existe identidad fija ni destino final. La naturaleza fluida del desierto nunca coincide del todo con la nación ni con el Estado. Es el espacio sin límites donde todo es posible, metáfora del carácter dislocado del sujeto de fin de siglo y de su forma de estar en el mundo: nómade, foráneo, descentrado, desplazado y trágicamente desolado. Carente de centro, el viaje en el desierto es una travesía discontinua, abierta e incompleta. En el desierto, todo arraigo se vuelve volátil e inestable. No hay en el desierto “un” solo lugar, sino una multiplicidad de paisajes mudables, leves, transitorios (Waldman, 2016, p. 60).

Según enfatiza Miguel Rodríguez Lozano (2003), los escritores norteños contemplan el desierto no sólo desde fuera, sino también, pudiera decirse, desde dentro, y así lo ven como paisaje o como agente propulsor de historias, temas, sensaciones. Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Daniel Sada, Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo, han construido varias de sus historias a partir de la presencia del desierto que explícito o implícitamente se convierte no pocas veces en parte trascendente de lo que se cuenta. No por ello, y considerando la producción literaria del norte, existe una literatura exclusiva y dedicada únicamente al desierto, en cuanto que la misma diversidad del espacio desértico, más que restringir, pluraliza los efectos estéticos. De ahí que la majestuosidad del desierto varíe de un autor a otro y que, más que el desierto concreto, el clima árido y el sol sean la guía estructural-ambiental de las

obras. En este sentido, el desierto cumple varias opciones en las propuestas estéticas de los criterios y ante los posibles lectores. El desierto se encuentra entre los extremos del bien y el mal, de lo feo y de lo bello, de la vida y la muerte, de lo conocido y lo desconocido, de lo ya visto y lo inesperado. Todo ello acentuado por esas vastas extensiones en las que el clima no da pie a concesiones, ni a exquisiteces de ningún tipo.

El norte de México, tierra inhóspita y bárbara, se convierte a finales del siglo XX, en una topografía que más allá de circunscribirse al paisaje realista, se resignifica en la configuración de espacios simbólicos, de mundos imaginarios que constituyen una cartografía narrativa fincada en referentes geográficos que dibujan la realidad de un México desconocido cuyo protagonismo no había emergido en la esfera literaria de nuestro país. Ubicarse en el norte de México, literariamente hablando, no sólo es reconocer una perspectiva estética de la realidad geográfica, es una invitación a contemplar otra faz de nuestro convulso país que sirve como referente y como mundo posible para problematizar las vicisitudes del hombre posmoderno, más allá de cualquier atadura regionalista, desprovisto de elementos pintorescos o costumbristas, pero sí otorgándole una cuña de identidad que rescata la soterrada condición humana. Los escritores norteños de los cuales haré aquí mención, con un pequeño guiño crítico, fueron forjadores de un legado cuya narrativa posibilitó la ubicación y “resignificación” del norte de México, en el ámbito cultural y que le dio a la literatura una veta que ha sido consolidada por escritores de la frontera y de la narcoliteratura o literatura de la violencia.

Cinco voces orquestan esta nueva oleada de lo que algunos críticos han denominado la *literatura del desierto*: Gerardo Cornejo, de Sonora, Jesús Gardea, de Chihuahua; Ricardo Elizondo Elizondo, de Nuevo León, Severino Salazar, de Zacatecas y Daniel Sada, de Baja

California. Como refiere Eduardo Antonio Parra, los escritores norteros plasman el territorio del norte transfigurándolo en protagonista; lo bárbaro del clima y el paisaje contaminan la historia y se convierte en una presencia que perfila los universos ficcionales que caracterizarán la denominada *literatura del desierto*. Habría que añadir sin lugar a duda, la figura de Federico Campbell de Tijuana, que incorpora la visión del desierto californiano como una extensión más del Norte de México.

El centralismo cultural en la literatura mexicana a mediados del siglo pasado todavía excluía dentro del panorama cultural, los intentos aislados de algunos escritores que difícilmente podían figurar ante la hegemonía literaria de la intelectualidad capitalina. Caso fortuito que, a partir de los setentas, empieza a gestarse una especie de sinfonía coral de narradores que no sólo forjan una voz propia, revestida de una oralidad propia, con acentuado sabor nortero, propician así la emergencia de una topografía literaria que fue tomando peso y presencia en las letras mexicanas. Pero esta lejanía que se tenía con este norte, ¿cómo podía ser valorada?

El Dr. Víctor Barrera Enderle (2014) lo plantea de esta manera al cuestionar ¿de qué hablamos cuando nos referimos a la *literatura del norte*? El crítico regiomontano argumenta que primero habría que fragmentar la frase en cada una de sus partes: uno el concepto artístico; el otro, geográfico. Empieza por el espacio. Norte: ¿qué es? ¿qué significado ha tenido en México? Desde su postura crítica, lo visualiza de entrada, como una zona clasificada (desde diversos ángulos: políticos, jurídicos, estéticos, económicos, literarios) con adjetivos determinantes: desértica, desolada, lejana, agreste, fronteriza, extensa, polvorienta, violenta. Un lugar que se ha definido en oposición a algo exterior: el centro del país, el sur de Estados

Unidos. Quizá por ello, la determinación geográfica impuso un tono exaltado en la confección del relato de la identidad regional.

(...) El norte de México fue visto, desde inicio de la década del noventa, como el “laboratorio de la postmodernidad” (en palabras de Néstor García Canclini), un lugar donde se agigantaban los fenómenos (...) y se los podía apreciar en toda su diversidad a través de lentes de diferentes enfoques. Estaban la migración, esa diáspora del Tercer al Primer Mundo, la heterogeneidad cultural, la desigualdad, la frontera como metáfora y a la vez como escenificación del espacio marginal, la ausencia del Estado y el imperio del mercado, el desierto como metáfora de la significación, las ciudades norteadas como espacios marginales que ofrecen la fantasía del bienestar occidental y muy pronto enseñan sus verdaderas fauces (Ciudad Juárez sería el modelo emblemático). (Barrera Enderle, 2014, p. 86)

La *literatura del norte* se ha convertido, así, en una convención que implica, de manera tácita, un corte temporal y un eje temático. El aspecto temporal se reduce a las últimas dos décadas (1990 como punto de partida), cuando se instalaron en el campo literario mexicano los mecanismos de producción y distribución propios de la era de la globalización. En el eje temático habría que señalar una sola interpretación de la realidad, con la preponderancia del medio sobre las acciones. El norte como la frontera de la cultura y de la civilización. Estamos ante un nuevo esfuerzo por dotar de sentido y significación, un supuesto espacio vacío (Barrera Enderle, 2014).

Nombres como Jesús Gardea, Daniel Sada, Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite o Rosina Conde, entre una pléyade heterogénea y abundante de escritores, son hoy referencias ineludibles en el panorama de la literatura mexicana, y sus discursos, como en

toda escritura emergente, que tantea su identidad y busca la autodefinición, han logrado forjar a estas alturas una interesante colección de imágenes y signos espaciales, que explican y que fijan su interesante ámbito psicogeográfico en el imaginario cultural y colectivo; añaden otros nombres a la topografía literaria del continente: la representación literaria de Chihuahua, de Tijuana o de Coahuila, no sólo amplifica en el presente las modalidades y los matices de la escritura hispanoamericana, que anuncian nuevos territorios para el lector, sino que lo hace, una vez más, al apelar a la capacidad semántica del espacio y a sus funciones identitarias.

Llarena (2007) considera que el caso de México resulta verdaderamente singular, porque la cultura mexicana ha sido históricamente centralista, que se ha atrincherado durante décadas en torno a la producción literaria de la ciudad fagocitadora por excelencia, el Distrito Federal. Los llamados *narradores del norte*, o *narradores del desierto* se han enfrentado a esa dinámica y han emergido en las últimas décadas con una fuerza inusitada, al sumar a sus atractivas escrituras su dimensión fronteriza y una clara reivindicación del paisaje regional, cuestión esta última que, por otra parte, es extensiva a otras provincias del país. Como lo ha llegado a expresar Severino Salazar:

Yo quería escribir. 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. O en la narrativa que producían los jóvenes [...] 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. 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 Zitilchén en el Sureste, Daniel Sada en la frontera del Norte y Mexicali. Y muchos otros más. 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”. (Salazar, 1993, págs.343-345)

Ante este hecho inusitado en las letras mexicanas, la crítica ha formulado varias interrogantes que tratan de dilucidar la naturaleza propia de esta oleada de escritores. Parra (2001) las ha formulado en un intento por resolver el enigma de esta cuestión: ¿de que escriben los norteños? ¿existe realmente una narrativa del norte de México? ¿cuenta con un lenguaje particular? ¿sus temas son reflejo de un determinado imaginario colectivo o de experiencias específicas de esa región? Clima y paisaje son ineludibles en esta narrativa, lo que indica que estos narradores siguen, en su mayoría, aquel consejo que reza “si quieres ser universal, pinta tu aldea”. Asimismo, el ambiente los orienta hacia el realismo: gustan de contar lo que ven o lo que sucede en vez de someterse a la introspección para sacar a la luz su intimidad. Lo bárbaro del clima y el paisaje los eleva a la categoría de protagonistas y hace que influyan en la historia, a diferencia de los relatos oriundos de otras regiones cuya naturaleza es tan estable o benigna que pasa desapercibida (Parra, 2004).

Hay entonces que dilucidar la cuestión ante ambas nomenclaturas literarias. Considero que al hablar de la *literatura del norte* se hace referencia más a la ubicación geográfica en una franja fronteriza, a cierta coincidencia cronológica que bien pudiera agrupar a los escritores de

estas latitudes en una generación literaria. Aun así, dentro de la *literatura del norte*, habría que señalar que existen muchos nortes, pues la extensión de la frontera norte en México es extensa. Tal delimitación puede ser práctica para agrupar a los narradores que empiezan a publicar a partir de los años '80 en los estados fronterizos de la República Mexicana a la fecha. La otra designación de la *literatura del desierto* a la que alude Vicente Francisco Torres se concreta a señalar a los escritores que hicieron del desierto un imaginario en el que despliegan sus historias y en las que proyectan las complejidades de la posmodernidad. A diferencia de la otra denominación, los *narradores del desierto* serían sólo cinco escritores de diferentes estados del norte mexicano, a saber, Gerardo Cornejo de Sonora, Severino Salazar de Zacatecas, Daniel Sada de Baja California, Ricardo Elizondo Elizondo de Nuevo León y Jesús Gardea de Chihuahua. Yo añadiría la figura de Federico Campbell de Baja California, pues su obra utiliza de manera simbólica el desierto californiano como un trayecto en busca de la identidad, en apego al territorio. En ambas, es importante el señalar que incorporan también la idea de una descentralización de la literatura, donde las voces emergentes de la narrativa mexicana de fin de siglo llevan la batuta que van opacando la hegemonía capitalina.

Es en este contexto donde se inscribe la obra narrativa de Jesús Gardea. En su pueblo remoto de *Placeres*, vibran las condiciones climáticas del antiparaíso, las extremas temperaturas de un universo semiárido, entre el calor asfixiante y las lluvias torrenciales, entre el azote de los vientos o el gélido frío, una suerte de “sofocado infierno”(LCMM, 94), un paisaje en el que “no se ve otra cosa que soledades castigadas hasta la muerte por el sol” (ET,75) y donde “no sopla nada de aire” (ET,75) o en ocasiones el cielo “está tan turbio que parece nocturno” (ET,117), un espacio desolado en el que “cada quien vivía como encerrado en una celda. Carceleros el viento, el sol de verano” (SLG, 76). La soledad y la



incomunicación de sus personajes han logrado traducir los signos de un *Placeres* depresivo, sofocante y violento, estableciendo una mítica analogía entre el hombre y su espacio, el lenguaje sobre el que ésta se articula es asimismo elemental y lacónico, austero como el desierto, detenido y poético, más sensorial que informativo (el calor, la luz del sol, el silencio, el olfato), un discurso en el que los detalles adquieren el carácter de una revelación (Llarena, 2007).<sup>20</sup>

A continuación, se comentan brevemente algunas colindancias de los narradores del desierto, para enfatizar las similitudes en el tratamiento del espacio, en las configuraciones de elementos simbólicos que hacen de la topografía una topotesia que refleja la problemática del hombre de fines del siglo XX. En cada uno de ellos, el desierto es el escenario primordial que afecta e incide en la vida de sus pobladores. En algunos, lo absurdo es la tónica que prevalece, mientras que en otros la ironía es la que cobra mayor importancia. Aun así, en una heterogeneidad de estilos y visión de mundo, el espacio literario del desierto sigue siendo el común denominador como una tierra agreste que entabla una lucha contra el hombre que quiere controlarla. En esta batalla continua, el hombre se enfrenta a las adversidades del entorno para poder subsistir y no claudicar ante la desesperanza. Para ilustrarlo, se señalará una obra en particular, como ejemplo de cómo cada uno de estos narradores, integra el desierto dentro del imaginario en el que fabulan sus historias.

---

<sup>20</sup> A partir de este apartado, las novelas que serán analizadas estarán referidas por las siglas del título cuando se ilustre con una cita textual, seguido del número que corresponde a la página de la edición consultada que es referida en la bibliografía: ESQM *El sol que estás mirando*, LCMM *La canción de las mulas muertas*, ET *El tornavoz*, LMYEF *Los músicos y el fuego*, S *Sóbol*, SLG *Soñar la guerra*, EDEEO *El diablo en el ojo*, EACSA *El árbol cuando se apague*, EBYLF *El biombo y los frutos*, JLC *Juegan los comensales* y TDS *Tropa de sombras*.

### 2.2.1. Gerardo Cornejo (Tarachi, Sonora, 1937-2014)

En *La sierra y el viento* (1977), Gerardo Cornejo opone las fértiles alturas a los llanos espinudos y poblados de alimañas donde se asentaría Cajeme. En esta novela, el desierto aparece como la prueba de fuego donde el hombre ha de mostrar su tesón y su inteligencia para transformar el mundo y hacerlo habitable. Más que una requisitoria contra los elementos adversos, la novela se levanta como un canto, como un homenaje a los civilizadores que huyeron de la sierra para conquistar el desierto, una especie de narración épica que contaba cómo los agricultores y ganaderos serranos abandonaron las hermosas alturas, antaño fértiles, para subsistir en el desierto y fundar ciudades sobre él (Torres, 2002).

¡Y qué camino era aquel! La Sierra Madre Occidental es la derrota del desierto. El mar le queda distante y entre ambos una llanura hostil se extiende soberana. Es la continuación del desierto más atroz del continente americano que pereció quemado en las arenas del Altar. La muralla de la sierra atajó la llanura, pero esta reaccionó derramando mezquites, cactus y vinoramas sobre el lado seco de la cordillera, esa vegetación baja y tupida que más parece una maraña de alambres espinudos.

(Cornejo, 1987, págs. 28-29)

Para Vicente Francisco Torres (2002), *La sierra y el viento* es una novela que conjuga varios elementos de singular importancia. Con fuertes tintes autobiográficos, el diseño de la historia basa buena parte de sus valores en la epicidad, en el canto a esos hombres que no se rindieron ante la geografía y tuvieron la osadía de plantar caseríos que serían ciudades. La novela es una especie de la celebración de los hombres obstinados, la memoria de una hazaña en la que seres pusilánimes habrían huido despavoridos. Heredero de una gran tradición literaria, se puede afirmar que irrumpe en la literatura con una novela en la que se le puede

calificar de un gran discípulo aventajado de lo que en su momento fue conocido como novela de la tierra. Incorporando técnicas tradicionales como la del viaje y la inserción de pequeñas anécdotas en el cuerpo novelesco, así como el estilo paisajístico, arrobado ante la majestuosidad de los escenarios, emerge como un continuador de la más prestigiada tradición narrativa latinoamericana, la que forjaron Jorge Icaza y Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos y José Eustasio Rivera, Ciro Alegría, Miguel Ángel Asturias y Alcides Arguedas. (Torres, Gerardo Cornejo, contador de historias y creador de instituciones)

Estaba claro que no habría paso atrás y que había que enfrentarse con aquel desafiante desierto con toda decisión (...) lo que siguió fue una hazaña de bravura y sudor. Aquello no era sino un terrible páramo desértico salpicado de chaparral espinoso que consumía hombres y bestias de carga sin piedad. Cada hectárea exigía tres meses de trabajo violento porque había que arrancar los mezquites desde la raíz y tumbar las pitahayas echándose a correr después de cada hachazo para no ser alcanzados por las espinas que saltaban como avispa al impacto.

(Cornejo, 1987, p. 97)

### **2.2.2. Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, Nuevo León, 1950-2013)**

En su novela *Setenta veces siete* (1987), se cuenta la fundación de las ciudades de la frontera, la lucha de sus pobladores contra el páramo y este hecho le sirve al autor para plantearse el sentido de la vida, el azar, nuestra convivencia con la muerte y la enfermedad y el papel que el destino juega en nuestras vidas. En *Setenta veces siete* el desierto es, como en *La sierra y el viento*, un espacio donde el hombre se temple. Para Ricardo Elizondo Elizondo el desierto no es sólo un símbolo, sino un lugar habitable:

Allí hay vida; el aire sopla entre los arbustos y canta. El oasis es una bendición del cielo cuando lo encuentras. El aire fresco del desierto es sensacional y, como no hay agua, no hay podredumbre; los aromas del desierto son extraordinarios.

(Torres, 2005, p.17)

En estos parajes desolados es donde el escritor regiomontano ubica sus historias. Ante la vaciedad y aridez del desierto que se puede equiparar con el vacío existente en las relaciones humanas, Elizondo Elizondo considera que este estado de indefensión absoluta retrata la condición actual del hombre. Incluso llegó a externarle a Vicente Francisco Torres: “Yo me pregunto si el desierto no es el alma del hombre de ahora. Yo no sé cuál es el verdadero desierto, si el mío, que está solo, o el de mis amigos de la gran ciudad, que está poblado, pero igualmente solo” (Torres, 2005, p.17).

La identidad local, pero la familia, sobre todo, figuran como eje principal de *Setenta veces siete*. No son más importantes la política ni los asuntos sociales o de negocios que el seno familiar. Elizondo Elizondo, un escritor sensible, se descubre sabio del desierto, con vasto conocimiento sobre plantas medicinales, historia y filosofía. Anecdótico de personajes valientes a fuerza de sobrellevar la vida, el autor despliega poderosa habilidad en la resolución de las vicisitudes familiares: siempre de manera discreta, en la intimidad, con el corazón y la razón presentes. Durante la trama hace interesantes analogías: une emociones a procesos orgánicos. La envidia indigesta a sus personajes, entre otras cosas. La mayoría de ellos se expresa de manera directa; son claridosos, utilizan muletillas y toda clase de construcciones idiomáticas a la hora de echarse en cara la verdad. Pese a ello, Elizondo *Elizondo* es un autor elegante, delicado y respetuoso ante lo obvio.

El pueblo –más bien los pueblos, porque eran dos, uno a cada lado del Río Gordo- había comenzado siendo, siglo y medio atrás, una pobrísima misión de franciscanos, resto de aquellos tiempos era la antigua capilla. Por aquel entonces los frailes y sus indios cristianizados vivían sólo en el margen norte del río. Años después alrededor de la misión fueron instalándose hombres blancos, quienes vivían básicamente de la tierra. Al crecer el número de pobladores y a resultas de los frecuentísimos ataques de los indios bárbaros que bajaban de las llanuras del norte, el virrey de la Nueva España envió un destacamento de soldados para proteger al incipiente pueblo, llamado ampulosamente en la cartografía colonial como Misión y Presidio de Santa María de los Carrizales. (Elizondo Elizondo, 1994, p. 23)

En esta geografía pueblerina, no hay ningún asomo de progreso junto con la adversidad de la naturaleza que no es pródiga, ya que no hay vegetación. Estos detalles nimios en su descripción hacen alusión a comunidades perdidas, sin vida; incluso el narrador enfatiza las cualidades del escenario, como los olores de la hierba, el dorado de su sol y el azul de la inmensidad del cielo. El escenario se caracteriza por los fuertes calorones del verano “el calor canicular zumbando hasta en los rincones”, imagen que reproduce la sofocada temporada estival de la región, la cual es una constante del universo norteño (Guzmán, 2008b).

Yo les dije que en mi pueblo no hay chicle ni caoba, que nosotros vivimos en un lugar tranquilo, donde cada quien hace por su propio sustento y tiene tanto como trabaja, también les dije que nunca hemos viajado para el sur y que no sabemos de esas tierras. Me aconsejaron te convenciera para que nos mudemos a Carrizales o a otro pueblo del otro lado del día, no les repliqué por educación, porque yo ni muerta quiero salir de Charco Blanco... (Elizondo Elizondo, 1994, p. 111)

Ricardo Elizondo Elizondo enfatiza los valores socioculturales de la región al dibujar una cultura que puede verse como protagonista en sus textos, construyen y recupera el imaginario de la región, principalmente en el siglo XIX y parte del XX. La geografía de la región noreste del país es el contexto que rodea a los personajes: Charco Blanco, El Sabinal, Carrizales y Carrizalejo, separados por el río Gordo. Estos nombres, convertidos en espacios, una aparente toponimia de la región, son escenarios de una cultura que se desarrolla en los estados norteños de la República Mexicana, donde los personajes configuran y dejan entrever los nacientes valores en el aspecto socioeconómico (Guzmán, 2009).

### **2.2.3. Severino Salazar (Tepetongo, Zacatecas, 1947-2005)**

Narrador creativo que supo construir un mural de sucesos humanos imaginarios. Como tantos grandes del siglo XIX, expresa Alberto Paredes (2011), el conjunto de sus relatos y su narrativa construye una historia alterna: Zacatecas, desde la época de explotación minera colonial hasta el borde del siglo XX, es el espacio vivo de Salazar. Su obra conjunta la investigación historiográfica de archivo, la memoria oral popular, con el imán de lo imaginario. Los protagonistas de sus relatos viven historias de deseo y fugacidad, de vértigo vivido y avidez de soledad serena en un mapa real muy preciso. Los personajes de Salazar son cuñas de la imaginación insertas en la historia documentada de Zacatecas, aquella última ciudad del norte, aquel borde civilizado donde acababa la Nueva Galicia y empezaba el precipicio indómito de los chichimecas. A partir de la condición histórico-geográfica, Salazar hace historias de frontera existencial. Sus personajes son criaturas al borde del vértigo. Una vida ordinaria está a punto de despeñarse, desea caer en su abismo, pues acaso la caída es otro

nombre del vuelo que el azar o Dios o el destino nos tiene prometido. Tal es el matiz con que Salazar plasmará la imagen del espacio en *Desiertos intactos*:

Quiere irse pues, cruzar todas las ciudades, dejarlas atrás, seguir por caminos y valles que estén todavía dentro de los límites de la Corona. Quiere encontrar el rincón más apartado del imperio, pudiéramos decir casi en la orilla, en la frontera, y sobre la línea divisoria, imaginaria, construir su retiro y quedarse ahí, contemplarlo todo desde afuera, pero sin dejar de estar adentro. Y aguardar. Pregunta por dónde quedan los minerales de Nuestra Señora de los Zacatecas. Al final del Camino Real de la Tierra Adentro. (Salazar, 1990, p. 122)

Como en varias de sus novelas, Severino recurre al concepto de soledad y por consecuencia, a la sensación de que lo humano está condenado al desierto de sí mismo; es decir, a la fatalidad, al absurdo. Quizá sea éste, uno de los rasgos que caracterizan su literatura: una visión de la existencia humana cargada de elementos fatalistas y nociones de existencialismo (Martínez Martínez, 2005).

Por aquí anduvo Gregorio López –decía Gerardo- Vio estos paisajes, el horizonte, respiró este aire por muchos años. Y se le tenía miedo por lo que estuviera pensando en estos destierros, por los malabarismos que estuviera haciendo su alma, por todo el desorden que pudieran acarrear después sus pensamientos (...) El pecado y el horror de esa época era ensuciar, perder, destruir el alma del hombre. Nuestro pecado y horror son ensuciar, perder, destruir la naturaleza donde vive el mismo hombre. Y no nos importa que tenga o deje de tener alma. Ellos, nuestros antepasados zacatecanos, que comenzaron la depredación y explotación de estas tierras temían al desorden vía el alma. Ahora nosotros lo tememos vía el cuerpo (Salazar, 1990, p. 181).

#### **2.2.4. Daniel Sada (Mexicali, Baja California, 1953-2011)**

Rigor formal y sentido lúdico; perfeccionismo extremo en la forma y en la imaginación, sin pudores ni reticencias: tales eran sus divisas. En una prosa artificiosa en el sentido de ser una propuesta estilística que busca la expansión semántica de la palabra, así como las piruetas verbales a las que puede someterse el discurso de la narración, la voz de Daniel Sada construye escenarios sumamente barrocos por la complejidad y ampulosidad a la que es sometida la enunciación. Explora en lo cotidiano, en las voces coloquiales y en la oralidad, pero sometiendo dichos registros a lo que Baltasar Gracián aludía con la agudeza y arte de ingenio. Tras el entramado del lenguaje, emerge un paisaje que esboza y va delineando las figuras y territorios que servirán como telón de fondo a ese norte mexicano que se diluye tras sus historias (Silva, 2011). Daniel Sada llegó a expresar claramente lo que pudiera ser la distinción entre la cultura norteña y la cultura fronteriza, lo que podrá ayudar a comprender la dimensión semántica del Norte de México:

(...) hay que empezar a decir que el norte empieza desde Zacatecas, casi desde el centro hacia arriba: Saltillo, Torreón, Durango y Culiacán son lugares norteños no fronterizos. No se relacionan con el centro, no tienen la vida del centro, no pertenecen a lo que los antropólogos llaman el México profundo, que es el sur con las culturas indígenas. La cultura norteña es una cultura del desierto, así es como la he vivido, un lugar donde todo se tiene que hacer o donde todo está por hacerse: si quiero agua tengo que hacer un pozo, todo cuesta mucho trabajo. Imagínate poner una librería en un lugar como Sacramento, o en un lugar como Monclova, que es una ciudad media, toda la labor de apostolado que tengo que hacer para que la gente lea, para trasladar



los libros, los buenos libros que crea que deben leerse. En fin, conseguir todo lo que se consigue aquí en el mercado no me lo imagino en una ciudad norteña, la variedad de legumbres y frutas. Además, hay que luchar contra las condiciones atmosféricas, son climas muy extremos, hace mucho frío o hace mucho calor. Todo queda demasiado lejos, son territorios muy grandes y muy deshabitados, muy despoblados. (Silva, 2011)

*Registro de Causantes* se compone a través del juego discursivo, los personajes recreados en espacios de desierto, los ambientes secos, los contrastes de luz, las situaciones raquíticas que se plantean en los cuentos como discrepancias absolutas de territorio, es decir, el espacio, la geografía como referente de un México aislado. En dicho sentido, los elementos literarios con los que se sirve Sada para recrear una narrativa de desierto son por demás aludidos por la voz narradora consciente del movimiento y desplazamiento de los personajes, por aquellos lugares y espacios secos y olvidados, que, pareciera en este último punto, que la narrativa sadaniana propusiera anteponer un reto para el lector, en el que sea necesario remitirse y resucitar los arquetipos literarios de la narrativa mexicana encontrados en Sada. Es hablar entonces, que la geografía del norte juega un papel primordial para la construcción de las historias, pues las condiciones secas y áridas son los perfectos escenarios que se sostienen a través del discurso –del otro lado- del país, propuesta que también se ve reflejada en la construcción de los personajes por aquella idiosincrasia mexicana (Ajís Castillo, 2013).

Todo sucede en *Sacramento*, hombres y mujeres van y vienen del desierto, ellos son los causantes, los que pueblan el anecdotario norteño que, no obstante, su asimilación en un juego discursivo que en ocasiones llega a ser un "follón piruetero" que conseguimos escuchar. Son las voces de los presos en aquel vagón-cárcel que de pronto se desprende del pueblo junto

con el casino; de los asombrados dolientes que asisten a los dos velorios de un presidente y al espectáculo de su resurrección ante la viuda azorada; del velador que ya no espera a nadie en El Gavilán; de los tres que discuten sobre la distancia entre dos pueblos; la voz del tipo en el micrófono atentando estúpidamente contra el equilibrista; la de los hermanos que se defienden bajo la tibia oscuridad del azar. Palabras contundentes como las del párroco que ofrecen salvación eterna a los restauradores de la campana, o las del enano que anuncia el advenimiento de un apocalipsis entre botellas en Charcos de Risa (Sanciprián, 1993).

Se puede vivir lejos, muy lejos, allá donde no llega ninguna carretera ni hay vías de tren cercanas: en un viejo aposento perdido en la llanura; allá donde no existen ni veredas fortuitas ni enemigo que salte, en ese duro espacio que amolda voluntades y cede al abandono dejando atrás de sí los aires mundaneros, la humeante sociedad que nunca para, las tentaciones prontas. A cambio... Optar y para siempre por el retiro, por la experiencia viva que afina los sentidos y alarga cuanto forma.

¿Acaso es necesario? No, pero alguna vez sí –aproximadamente- se puede vivir solo.

Lejos, donde el tiempo no premia las sabias lentitudes. (Sada, 2012, p. 155)

Los cuentos ocurren en provincia, en poblados pequeños y aislados. Sus personajes son ignorantes y viven su condición de pobreza espiritual sin darse cuenta, respondiendo con esto a lo que es su necesaria condición de ignorancia. Es gente preocupada por el suceder diario, ajena a lo que no constituya parte de dicho suceder. Quizá uno de los motivos centrales de la exploración narrativa sadeana, dirá Federico Patán (2008), sea la soledad en que muchos de los personajes viven. Ocasionalmente, soledad física, más a menudo, soledad interna, la más intensa y profunda. Los personajes de Sada no saben aceptar la soledad, en general carecen de ambiciones, se resignan al tipo de existencia que la vida les haya impuesto, y cuando procuran

modificarla mediante una acción de voluntad, algo, tal vez el destino, tuerce el intento. Aun y cuando hay un vano intento de inventarse un nuevo territorio, el mundo de Sada no es complaciente, ya que la ironía de la búsqueda de libertad desemboca en un encarcelamiento, o que al final subraya lo absurdo de la existencia humana (p. 62-66).

### **2.2.5. Federico Campbell (Tijuana, Baja California, 1941-2014)**

La revaluación crítica del paisaje en la crítica cultural y artística contemporánea ofrece un valioso punto de partida para entender el papel que los espacios naturales, y en particular el desierto, juegan en la construcción de la identidad fronteriza en la literatura mexicana contemporánea. Críticos como Nuria Vilanova han subrayado con anterioridad el papel que el desierto juega en la configuración de una poética fronteriza en la obra de autores como Jesús Gardea, Daniel Sada o Ricardo Elizondo Elizondo. Para Vilanova (2002), en la obra de estos autores el desierto se constituye en metáfora de la experiencia de marginación que define la frontera y se convierte en el elemento articulador de la retórica del texto.

En *Transpeninsular* (2000) el desierto de Baja California se representa como un espacio geográfico al margen del desarrollo político y económico vivido en México a partir de los años cuarenta. Lo interesante de esta novela es que esta marginalidad no se predica exclusivamente como una consecuencia inevitable de su prolongado aislamiento geográfico, sino que se percibe también como resultado de su posición cultural, es decir que deviene del hecho de haberse configurado como otro geográfico en un sistema conceptual que ordena y clasifica el espacio según criterios de conformidad a un estándar utópico de modernización. El desierto de Baja California se representa como un espacio de crisis, como metáfora del fracaso de la utopía modernizadora que comienza con la conquista y que en México cobra una

intensidad particular como eje de las políticas desarrollistas y neoliberales que caracterizan la segunda mitad de siglo XX. Como locus desertus, es decir, como espacio abandonado o ignorado, el desierto bajacaliforniano en esta obra se convierte en metáfora de la desconexión de la península con el aparato político, económico y cultural mexicano. El desierto configura de este modo una heterotopía, un espacio a la vez real e imaginado desde el que se genera una poderosa crítica no sólo a los logros del desarrollismo sino también a la utopía de orden y progreso sobre la que se asienta el proyecto cultural de la modernidad (Bellver Sáez, 2012).

La representación del desierto como un espacio sin progreso que encierra una amenaza constante de destrucción envuelve la novela en un pesimismo desgarrador que nos hace ver la historia como una repetición circular de utopías, y la modernidad como una mera ficción que se sustenta sobre un primitivo e insuperable deseo humano de trascendencia. El desierto peninsular constituye un espacio físico concreto, con una historia y una cultura propia que vienen determinadas por sus particulares condiciones geográficas. Los frecuentes comentarios sobre los hechos de su pasado, las continuas referencias a su flora y fauna, o la detallada descripción de hitos culturales como las pinturas rupestres de la sierra de San Francisco convierten el viaje de Esteban en un acto de reclamación de aquello que singulariza el espacio peninsular en el imaginario cultural de la nación. Desde esta perspectiva, la resistencia de los desiertos bajacalifornianos a desaparecer no sólo relativiza la idea de progreso moderno, sino que implica también el reconocimiento del derecho a la diferencia que el desierto, como otro geográfico, representa. La voz del narrador queda de este modo claramente configurada como una voz local que se apropia del desierto peninsular con el propósito de superponer sobre el paisaje sus propios significados (Bellver Sáez, 2012).

Una inmensa roca, eso era la península deshabitada. Por eso se marcharon para siempre los misioneros y no sólo por la expulsión real de que fueron objeto. Ni indígenas que castellanizar. Ni parroquias que construir. Nada. Un desierto, un paisaje marciano, las misiones en completa decadencia. Apenas una pared de adobe deslavada. La mayor parte de aquella California ancestral había quedado en la desolación más absoluta, y podía decirse que la mitad de las misiones no eran más que una quimera, porque no tenían indios catequizados ni por catequizar, y todo ello, si no estaba perdido, se hallaba muy en cerca de ser nada. (Campbell, 2000, p. 99)

Para Nora Guzmán (2008a), la narrativa de la última década muestra la crisis de la modernidad y cuestiona los estragos causados por la falta de cumplimiento de los ideales modernos. Considera que es una literatura que refleja la inequidad de la sociedad, así como los problemas generados por la violencia, la inseguridad, la injusticia, la desterritorialización y migración, entre otros, lo que incluso conduce a una deconstrucción del sujeto y a la pérdida de la identidad. En otros términos, una buena parte de la literatura escrita en el norte muestra la problemática generada por la interacción entre globalización y pobreza extrema, desarrollo científico y analfabetismo, movilidad de capitales y migraciones humanas de personas que carecen de lo mínimo para subsistir, entronización del poder económico y deterioro político, cultural y social. Las temáticas de la literatura del norte han sido también reflejo de la situación del país y de la condición humana: sus relatos trascienden lo local y, aunque acentúan los rasgos de la región, su mirada va más allá; lo que escriben los nortños no se circunscribe a los bordes de la región: su expresión forma parte de la literatura universal, la crisis de la modernidad. El deceso de los paradigmas es una coordenada que los atraviesa a todos.

Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Severino Salazar, Daniel Sada y Federico Campbell han instaurado en la historia literaria de la cultura mexicana lo que se ha denominado *la literatura del desierto*, una escritura nortea con gran fuerza estética que intenta buscar una identidad propia. Rodríguez Lozano considera que estos protagonistas de la narrativa del norte lo han realizado desde distintas perspectivas: “Las sensaciones que produce el desierto pueden ser muy variadas. La soledad, la tristeza, la íntima alegría, el desconsuelo son efectos inefables ante las amplias superficies de terreno donde los ardientes rayos del sol dejan su huella” (Guzmán, 2008a, p. 28).

La huella que han dejado cada uno de estos narradores del desierto ha sido importante para impulsar la presencia del norte en la cultura mexicana, más allá de plasmar la imagen del desierto como una dimensión espacial recurrente. Estos narradores dejaron un legado en el cual es evidente su presencia en escritores como Eduardo Antonio Parra, Jorge Boone, David Toscana, Heriberto Yépez y Alejandro Páez Varela, por citar a algunos. La mirada acuciosa al paisaje que sirve como escenario y ambiente en los narradores del desierto, junto con la preocupación estética, la experimentación lingüística, el planteamiento de la situación del hombre contemporáneo en un territorio agreste, así como el vislumbramiento de las tribulaciones posmodernas, son rasgos que han sido asimilados por los escritores de la franja fronteriza.

En la figura siguiente se pretende mostrar lo que puede considerarse los vasos comunicantes entre estos narradores, poniendo en punto central la dimensión espacial que en cada uno de los casos tendrá una significación muy particular.

En Gardea, el desierto proyectado en *Placeres* en *La canción de las mulas muertas* es un lugar donde anida el odio, la venganza, la lucha humana subyugada en el silencio de la aridez del llano.

Para Cornejo, el desierto se extiende a lo largo de la *Sierra Madre*, donde narra en *La sierra y el viento* la conquista del desierto por parte de los primeros pobladores de la región, a partir de una reconstrucción de la memoria que puede calificarse de hazaña épica.

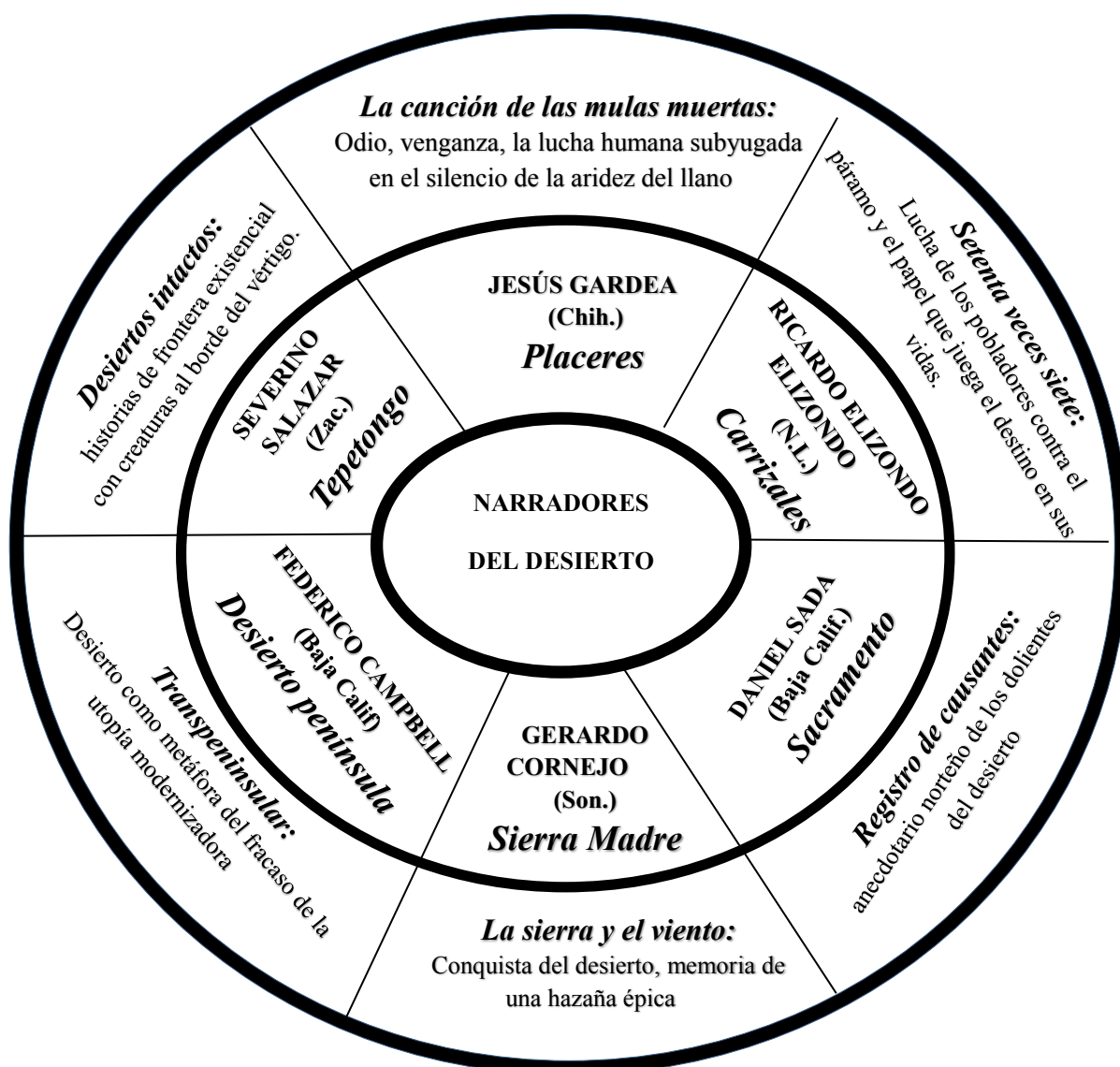
En el caso de Salazar, *Tepetongo* será el imaginario de *Desiertos intactos*, donde se cuentan las historias de los habitantes que se encuentran en una frontera existencial, como creaturas al borde del vértigo.

Daniel Sada por otro lado, en *Sacramento* tendrá lugar el *Registro de causantes*, relatos que nos muestran un anecdotario norteño de los dolientes del desierto.

Ricardo Elizondo Elizondo utilizará a *Carrizales* como el escenario simbólico de los personajes que transitan en *Setenta veces siete*, que refleja la lucha de los pobladores contra el páramo, así como el papel que el destino incierto juega en sus vidas.

Por último, Federico Campbell en *Transpeninsular*, nos lleva a un recorrido espacial e histórico por la península bajacaliforniana, donde *el desierto* es un espacio en crisis, metáfora del fracaso de la utopía modernizadora.

Figura 3. La literatura del desierto.



En la literatura mexicana a partir de los '80 se ha podido identificar la construcción de los pueblos imaginarios revestidos de un espacio simbólico. Llama la atención que, en diferentes latitudes, no sólo en el norte, sino también en el sur de México, estas geografías empiezan a ser descritas como diferentes cartografías de una realidad nacional con todas las problemáticas inherentes al complejo mundo contemporáneo en el que estamos inmersos.



Sirva como colofón a este capítulo la referencia a la diversidad de imaginarios que se han incorporado en la literatura mexicana contemporánea. En la tabla siguiente, se muestra la diversidad del recurso de la geografía literaria que ha proliferado en la narrativa mexicana:

**Figura 4. Imaginarios (pueblos ficticios) de la literatura mexicana contemporánea**

Autor	Pueblo ficticio	Obra	Año	Referente geográfico / ficcional
Eugenio Aguirre	Angagua	Los perros de Angagua	1998	Uruapan
	San Martín	El rumor que llegó del mar	1986	Michoacán
	Tolotitlán	Amor de mis amores	1988	
José Agustín	Arcadia	Ciudades Desiertas	1982	Ciudad norteamericana ¿frontera?
Homero Aridjis	Ciudad Moctezuma	¿En quién piensas cuando haces el amor?	1996	Ciudad de México
Mónica Lavín	San Lorenzo	Tonada de un viejo amor	1996	Ciudad fronteriza ¿Ciudad Juárez?
Silvia Molina	San Lázaro	El amor que me juraste	1998	Campeche
Sergio Pitol	San Rafael	Cuerpo presente	1990	Veracruz
Víctor Hugo Rascón Banda	Santa Rosa	Volver a Santa Rosa	1996	Uruachic
Juan Rulfo	Luvina	El llano en llamas	1953	Túxcacuexco
	Pedro Páramo	Comala	1955	San Gabriel
Alberto Ruy Sánchez	Mogador	Los nombres del aire	1987	Essaouira (Desierto Sahara)
		Cuentos de Mogador	1994	Desierto de Baja California
		En los labios del agua	1996	
Marco Antonio Samaniego López	Atabalpa	Donde las voces se guardan	1993	Baja California
David Toscana	Santa María del Circo	Santa María del Circo	1998	Zacatecas

<b>Autor</b>	<b>Pueblo ficticio</b>	<b>Obra</b>	<b>Año</b>	<b>Referente geográfico / ficcional</b>
Álvaro Uribe	Córdoba	La lotería de San Jorge	1995	País ficticio de San Jorge
	Georgina	La lotería de San Jorge	1995	
	Santiago	La lotería de San Jorge	1995	
Eloy Urroz	Las rémoras	Las rémoras	1996	Baja California
Joaquín Bestard Vázquez	Beyhualé	De la misma herida	1985	Pueblos yucatecos (todos y ninguno)
		Sol de la guacamaya de fuego	1986	
		Los tiempos dorados de Tránsito	1987	
		Los pájaros negros del señor	1992	
		Ocasos de un mar de cobre	1992	
		Cuentos de Beyhualé	1994	
		Balada de la Mérida antigua	2000	
		El cuello del jaguar	2000	
	Maravillas	El tambor de los desahuciados	1987	
		La obsesión de Germán Ortiga	1990	
En la piel del agua		1992		
Caballo que huele a viento		1993		
Francisco Doria Carrasco	Chomal	Las ruinas del paraíso	1996	Chetumal
	El Puerto	Las ruinas del paraíso	1996	Cancún
Alfredo Espinosa	Albores	Infierno grande	1990	San Francisco del Oro
	Malas flechas	Infierno grande	1990	
	El oro	El reino en ruinas	1999	
Luisa Josefina Hernández	Puerto Santo	La plaza de puerto Santo	1961	Pueblo costero (Golfo de México)
Jorge Ibarquengoitia	Puerto Alegre	Maten al león	1969	Isla Arepa en el Golfo de México

(Daniel, 2002)

### 3. *Placeres, el centro de la fabulación*

Acudo sobre todo a mis recuerdos, como cualquier hijo de vecino. Y quizás, sí, de lo único que me preocupo, con toda la pasión posible y como a ciegas, es de mantener transparente, limpia, la vía que viene de los recuerdos, como un caminito muy silencioso, hasta mi vida actual. (...) Por otro lado, ¿no son también los recuerdos otra especie de historia? Jesús Gardea.

(Del Paso, 1985, p. 49)

Pocas veces la presencia del autor se convierte en una imagen vívida que subyace en la obra dentro y fuera de ella. La personalidad de Gardea está teñida de calificativos que resaltan la dureza férrea de un carácter norteño, el denominado “ogro de las rosas”.<sup>21</sup> Lo curioso es que la mirada con que la crítica contempla a esa persona huraña, fuera de los textos gardeanos, coincide con la peculiaridad de su escritura que se vuelca en un estilo que pudiéramos describir como osado y desafiante, en total depuración del significado contenido en el significante que armoniza en tono, ritmo y colorido en el plano de la enunciación. En un homenaje elaborado en memoria del autor, Daniela Tarazona construye un retrato de Gardea que condensa esa hibridez que fluye en los textos del escritor entre la voz narrativa y la figura autoral y que en ocasiones se vuelcan en los personajes que deambulan por las calles de

---

<sup>21</sup> Por su carácter adusto y dado que el autor vivía en la colonia Las Rosas en Ciudad Juárez, Chih., cuentan que los vecinos le apodaron “el ogro de las rosas”.

*Placeres*. Sea pues ésta la justificación que valide la inserción de este lienzo que muestra la figura de autor como proyección de las imágenes vertidas en la narrativa gardeana:

El hombre ha vestido y calzado lo justo. La vestimenta que porta es simple y sin ningún adorno. En él, la austeridad no es un acto de renuncia, sino una inclinación natural. Su entrecejo muestra las arrugas de la incomodidad, o la pregunta de un monje inconforme ante los designios del altísimo. Se llama Jesús y escribe. ¿Qué preguntas guarda este hombre? Jesús indaga la composición de la materia: el polvo plateado dentro un haz de luz, el brillo de unos botones o el movimiento de un cuerpo en el espacio para observar las consecuencias de su trayecto. Hay comensales en una mesa que se ven como semejantes por su presencia, cuyos cuerpos ocupan un sitio; huelen la combustión de los árboles donde florece el fuego. Y el Sol es fulminante muchas veces, nubla la visión de los objetos, elimina los contornos, reitera su calor insoportable. Jesús se inclina sobre la máquina de escribir y dice, en el silencio de su mente: el ritmo de las teclas guía la composición de estas páginas. El sonido regresa a él, así la máquina responde a su escritura. Las letras replican con golpes secos. –Sí, las palabras que ha escrito Jesús Gardea son golpes de martillo en la dura superficie de una piedra. (Tarazona Velutini, 2009, p. 16)

En este retrato se conjugan varios rasgos de la personalidad de Gardea como escritor que vale la pena resaltar. En primera instancia, una austeridad que además de ser una “inclinación natural” como lo llama Tarazona, en su escritura, se transforma en un laconismo que pretende hallar en las palabras el reducto más puro en cuestiones de significación. Agudo observador del espacio en tanto escenario y ambiente en el cual las historias de sus recuerdos emergen para ser llevadas al plano textual, Gardea escrudina entre los componentes esenciales

que pueden construir la atmósfera del espacio existencial, por ello, la luz, el polvo, el sol, el aire se convierten en presencias ominosas que inundan todo y lo robustecen de imágenes cargadas de simbolismo. Los murmullos y los silencios se alternan aleatoriamente con esa letargia de las palabras que van hilvanando caminos sinuosos en el texto, en golpes contundentes que replican en la piedra impenetrable que es *Placeres*.

El estilo de cada escritor es la pronunciación de una voz que contiene más allá de las historias o de los versos expresados, la peculiarísima mirada con la cual se contempla el mundo. Es una especie de confrontar todo aquello que nos rodea, esa realidad que nos contiene y que en ocasiones nos devora; pero también nos sumerge en las profundidades abismales de nuestro dominio interior donde habitan demonios y quimeras. La palabra exorciza y logra liberar el palpitar de una conciencia que anhela cristalizar sus más variados sentires y pesares a través de un lienzo textual lleno de matices, texturas, colores y tonalidades.

Jesús Gardea es un caso singular en la pléyade de escritores de la literatura mexicana de fines del siglo XX. Considerado como uno de los protagonistas de la literatura nortea, su personalidad reacia, hosca y huraña no dista de ser mucho la fisonomía con la cual viste a las palabras que pululan por sus novelas y relatos. Perteneciente también a la denominada *literatura del desierto*, la aridez del llano chihuahuense presente en el espacio literario y en el espacio textual logra una correspondencia con el estilo gardeano al lograr condensar la fuerza ilocutiva del discurso; la vastedad de la inconmensurabilidad del paisaje logra concretarse en

una parquedad, un laconismo neobarroco que apunta a lo que Baltazar Gracián se refería con la agudeza y arte de ingenio.<sup>22</sup>

Me interesa más presentar la figura de Jesús Gardea más allá de una simple biografía. El llegar a conocer sus inclinaciones, motivaciones, aficiones e inquietudes nos pueden brindar más herramientas para interpretar la complejidad del mundo gardeano. Personaje enigmático y huraño, era poco dado a la parafernalia literaria, prefería el contacto cercano y sincero más que a caer en el juego de la simulación y de la adulación. Algunos trozos de un retrato que construye su primera esposa, Carola Amparán, pueden revelarnos la personalidad y genialidad artística de este insigne escritor, con acendrada denominación de origen, un “sabor norteño” palpable en sus textos, pero también una voz con resonancia universal.<sup>23</sup>

Jesús escogió el camino difícil: el rumbo incierto, inseguro y responsable de la libertad de ser; la aventura de la curiosidad intelectual, emocional, y estética. Tanto le importaba alimentar la inteligencia, como consentir los sentidos y la intuición. Vertical y monofacético en su quehacer; era multifacético en las disciplinas del conocimiento humano. Hurgó en las cosas de la naturaleza; y en las cosas del hombre. El placer estético de la música (Beethoven, Handel, Bach, tanto como zarzuelas, Vivaldi y Bartok), y de las formas (la arquitectura colonial, el barroco mexicano, los monumentales edificios mesoamericanos, la pintura y escultura del renacimiento). (...) Hombre de palabra directa, sencillo, pura, recortada, sin tersuras

---

<sup>22</sup> En este sentido, la poética gardeana bajo el matiz del neobarroco, se convierte en una estética de la brevedad, donde la experimentación lingüística se da en el plano sintáctico y sinestésico más que en la proliferación de recursos y ornamentación del decorado textual.

<sup>23</sup> Ver el retrato completo en el ANEXO B, titulado Jesús Gardea: un aventurero intelectual y estético. Importante porque señala muchas de las influencias y motivaciones personales que hicieron de Gardea, un escritor con un sello escritural muy propio.

ni diplomacias, prefirió la desolación a la enajenación de su ser, vulnerable a fuerza de su desarrollada sensibilidad. (Amparán, 2000)

Gardea fue un escritor osado que eligió recorrer caminos inexplorados motivado por una aventura que conjugó lo intelectual (hurgando en la compleja naturaleza del hombre y la relación con su entorno), lo emotivo (al proyectar una visión del mundo donde el hombre está arrojado a una especie de desventura y donde el arrebató de sus emociones y pasiones lo conducen muy a menudo a la soledad) y lo estético (causa final de todo un oficio escritura que le permitiera atrapar no sólo la fuerza de la palabra, sino también su cadencia, orquestando una musicalidad acompañada de una fuerza semántica que multiplica lo que es capaz de evocar). El laconismo del que hemos hablado pudiera calificarse de una sencillez extrema; lejos de serlo, su prosa es una especie de piedra filosofal que aspira a alcanzar la máxima expresión, el esclarecimiento del entendimiento en un sentido de unidad con el universo, para lo cual recurre a la edificación del imaginario de *Placeres*.

La obra narrativa de Jesús Gardea inició en 1979 con la publicación del volumen de relatos *Los viernes de Lautaro (1979)*, al que seguirán *Septiembre y los otros días (1980)*, *De alba sombría (1985)*, *Las luces del mundo (1986)*, *Difícil de atrapar (1995)*, *Donde el gimnasta (1999)* y las novelas *El sol que estás mirando (1981)*, *La canción de las mulas muertas (1981)*, *El tornavoz (1983)*, *Soñar la guerra (1984)*, *Los músicos y el fuego (1985)*, *Sóbol (1985)*, *El diablo en el ojo (1989)*, *El agua de las esferas (1992)*, *La ventana hundida (1992)*, *Juegan los comensales (1998)*, y las obras póstumas *El biombo y los frutos (2001)* y *Tropa de sombras (2003)*.

A lo largo de toda su obra, tanto en poesía como en el cuento y la novela, Jesús Gardea ha utilizado el espacio como la configuración de las atmósferas de amargura y desencanto que

envuelven un paisaje desolado y árido.<sup>24</sup> Con un denso lirismo en el discurso construye un recurso para presentar la abrasadora geografía del norte de México. Consigue una belleza hosca, al ser dueño de una voz parca y evocadora, de una prosa pausada y certera. Es por ello, y como lo ha expresado Vicente Francisco Torres (2012) que sus libros “están llenos de interrogantes, luces, ecos, silencios, fríos, vientos y sopores, una prosa que, aunque pueda calificarse de opresiva y misteriosa, no deja ante todo de ser bella en su expresión”. (p. 143)

Jesús Gardea se presenta como un escritor intenso, devorador y creador de imágenes, de sucesos reales e irreales, que llevan al lector, a través del discurso, a identificarse con las acciones de algún personaje, a sentir y explorar lóbregas emociones, a conocer la angustia, la violencia y lo pueril de algunas situaciones, que han dejado de ser exclusivas de *Placeres* y que reflejan la preocupación, la soledad e indiferencia de cualquier humano (Méndez, 2004).

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. (Gardea, 2005a, p. 39)

El imaginario gardeano transita en esa temporalidad de *Placeres*, donde la monotonía del cotidiano vivir de sus pobladores es reflejada con la creación de imágenes que construyen esa atmósfera de desasosiego y de “lóbregas emociones”. Esta circunstancia de la geografía, de ese llano carcomido por los remolinos y los vientos, aunado al calor devastador, van provocando erosiones en el paisaje y laceraciones en el alma humana.

---

<sup>24</sup> Dado que en este capítulo se hará el análisis de las cinco novelas de Gardea seleccionadas como muestra para la investigación, en este apartado se pretende mostrar un esbozo general de la espacialidad de *Placeres* como topotesia recurrente en la mayoría de sus novelas.



En ello estriba la singularidad estética de *Placeres*, pues más allá de circunscribirse exclusivamente a la geografía norteña, explora más en las complejidades de las relaciones humanas. Tal como lo reflexiona Alberto Paredes (1990) al referirse al mundo gardeano como la “*geografía de la conciencia*”, ya que considera que Gardea construye en su narrativa una forma de plasmar lo que significa vivir en el norte como una experiencia interior; de ahí que el paisaje topográfico contribuya a moldear las figuras que habitan en él. Dicho de otra forma, el paisaje, ese imaginario gardeano, es el espacio natural afectado por la presencia humana. Gardea crea a sus personajes y sus historias a partir del ahí donde viven.

A *Placeres*, esa comarca del deseo de Gardea, se le podría considerar un entramado de trazos y límites fantasmales, cuya línea última estaría marcada por el dedo del sol: ahí donde el sol pueda andar a sus anchas algo existe, pero donde la sombra abre su territorio, entonces el paisaje es impreciso, inatrapable, una luz del desamparo. En *Placeres*, como en la *Comala* rulfiana o el condado faulkneriano de *Yoknapatawpha*, el autor apunta a lo mismo, “a la reconquista de un espacio imaginario”. Los personajes de Gardea son todos reflejos de ese sol que invencible, sombrea con su magnificencia aquello que no alcanza a lo largo y ancho de *Placeres*; por ello, la tesitura en la que se desenvuelven aparece teñida de claroscuros según el sol se les unte o los abandone. José María Espinasa (1990) resalta que los personajes de Gardea, a propósito de cómo el destino se manifiesta en ellos, “no se quejan, viven su vida y le dan profundidad. La letargia en que los personajes viven es ausencia de tiempo” (p. 156). Son todos entes que actúan a expensas, y a su pesar, del sol de todos los días, y cuando éste falta, en esas raras veces, aparecen descoloridos (Covarrubias, 2013).

Gardea obtiene atmósferas incandescentes sirviéndose de un recurso retórico fijo a la fatalidad: la presencia nominal del sol es prueba insustituible de la desgracia humana. En los

mundos cerrados de Gardea no hay manera de evitar que el infierno exterior sea la imagen concentrada y subsidiaria de los infiernos interiores. Las pasiones de los personajes de Gardea, siempre se resuelven en la violencia y el odio, son la proyección de la desdicha de haber vivido en el paraíso y ya no tenerlo. Esos cuerpos resecos, esas miradas sin cómplice, alguna vez vieron cómo el desierto le ganó espacio a la ciudad, hasta instalarse en cada domicilio. Lo que es adentro es afuera (Pliego, 1992).

Para Ysla Campbell (2002), en la obra de Gardea destacan varios elementos, pero de igual manera le concede prioridad a la cuestión del espacio y a la edificación de *Placeres* como ese espacio simbólico convertido en metáfora de la existencia humana, acompañada del silencio y de la vastedad del llano, donde los personajes se convierten en figuras expectantes, “flâneurs”<sup>25</sup> de la miserable cotidianeidad que los agobia y que los coloca en una situación límite, en las colindancias del nihilismo:

el espacio narrado –el llano, el desierto- ha penetrado la dimensión mítica. La conformación de *Placeres* a lo largo de sus novelas incluye una fisonomía cotidiana y al mismo tiempo misteriosa, donde la vida y la muerte mantienen una estrecha relación en situaciones temporales que parecen, en ciertas ocasiones, estar en movimiento. El espacio narrativo es ya una metáfora de la soledad, del furioso y apasionado silencio con que los personajes observan y viven el devenir, el dolor y la muerte. Vastedad y silencio rodean a esos seres cuyo signo anímico más evidente es la renuncia, el nihilismo llevado a sus últimas consecuencias. El tiempo es la gran

---

<sup>25</sup> Como es sabido, Walter Benjamin describió el *flâneur* como la figura esencial del espectador moderno, urbano. Más que esto, su *flâneur* es un signo de la alienación de la ciudad. La figura del *flâneur* se ha utilizado, entre otras cosas, para explicar la mirada de espectador posmoderno y ha servido como fuente de inspiración para escritores y artistas.

vastedad –fugitiva, avasallante, inasible- que intenta explorarse y apresarse. Jesús Gardea, taumaturgo del silencio, la reminiscencia y la metáfora ha logrado ambas cosas. (Campbell Y., 2002, p. 31)

Esta valoración de *Placeres* como espacio mítico es bien interesante pues se justifica por el hecho de partir de una fisonomía cotidiana, la topografía del llano y el desierto, pero en una confabulación muy particular y misteriosa, dado que la vida y la muerte mantienen una cadencia armónica que muestra el ritmo existencial. *Placeres* en tanto toposesia desde este enfoque, se transforma en una metáfora de la soledad, donde los placerenses están condenados a un devenir que irreductiblemente los conduce al dolor y la muerte. Quizá por ello, se refugian en el silencio y los devora la vastedad del espacio, sumiéndoles en una actitud nihilista para lograr vencer la lucha del cotidiano vivir. Gardea, como encantador de serpientes, se convierte en ese taumaturgo del silencio, pues logra crear los vacíos para luego llenarlos con la pureza prístina de la palabra.

Sin lugar a duda, el norte ha sido importante en la obra de Gardea, un paisaje que se dibuja y se colorea en el universo ficcional; la correspondencia entonces entre la referencialidad geográfica del autor con la “naturaleza” propia de su escritura está íntimamente “entrelazada” como lo expresa Gardea. Quizá por ello sea por lo que cobre tanto sentido la luminosidad que irradia el sol como imagen, metáfora, símbolo y tema. La dureza, por otro lado, de esa aridez espacial próxima al lugar de origen de Gardea, también apunta a una correspondencia con la concreción, la “exactitud posible” que desemboca en su narrativa en un laconismo que será sin lugar a duda, su mejor carta de presentación y su seña de identidad escritural. Se puede trazar entonces a partir de estos elementos contextuales (El Norte de México), pretextuales (Gardea, poblador deliciense) que inciden en el nivel

subtextual (transfiguración de *Delicias* en *Placeres*) y que en el nivel textual (obra gardeana) se condensan en lo pudiera afirmarse con una poética de la palabra, dada la preocupación acuciosa del autor por develar el sentido prístino y oculto que ellas contienen, volver visible lo invisible.

¿En qué se sustenta el logos poético en un texto literario? ¿Está circunscrito exclusivamente al poema o es posible concebir que el lirismo también puede diluirse en la prosa gracias al poder de la imagen o de los atisbos de la ficción? Estas cuestiones me orillan a pensar que en la escritura de Gardea no se reduce a una prosa narrativa, sino que tiende o contiene un lirismo que bien merece calificarla de prosa poética. Las historias de sus relatos suelen ser estampas que esbozan una anécdota, asoman la figura de un personaje y es la palabra la que llega a contener toda la fuerza temática y expresiva. Agudeza en el contenido y en la condensación de la enunciación que se concretizan en un laconismo lleno de imágenes, metáforas y símbolos. ¿Qué de la ficción? La edificación de un espacio imaginario, ¿no le confiere a *Placeres*, ese mundo posible gardeano, la posibilidad de interpretarse como una alegoría de la soledad?

La realidad es el terreno de lo poético, porque ésta requiere ser nombrada. El quehacer poético obedece a las diferentes técnicas de un oficio, pero también al genio poético. Al escribir se piensa, se razona, por lo tanto, el poema es un espacio inteligente de donde emana un logos poético. ¿Qué del fabulador, del orquestador de historias que también sucumbe ante la necesidad de expresar y nombrar la realidad que lo estruja? ¿El novelista no se sujeta también a los cánones de la creación y consciente del rigor del oficio, busca develar la realidad cual crisálida que se metamorfosea en una bella creatura y levanta el vuelo?

Si ver es imaginar, e imaginar es tomar conciencia de aquello que se contempla, que se reinventa, entonces la poesía, es la reescritura del mundo. Pudiera afirmarse que la ficcionalidad erigida en la narrativa también es otra posibilidad de volver o de comenzar a ver el mundo, de devolvernos la facultad de asombro para poder así acceder al severo ritmo del encantamiento, a la elemental hipnosis del canto.

(Villarreal, 2011, p. 151)

El elemento autobiográfico se destila a lo largo de la producción gardeana. Muchos de sus personajes son reminiscencias de gente que conoció en su infancia. Vivencias personales que son evocadas en el recuerdo y transfiguradas en la ficción. Reconstrucción de una memoria que no sólo tiene que ver con la experiencia propia, sino también con la ciudad que lo vio nacer.

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

Naturalmente, la misma posibilidad de tener agua en la región hizo que, con el tiempo, se volviera una zona verde. Delicias tiene 53 años. Yo voy a cumplir 48. Ella nació cinco años antes que yo. (Cordero, 1987, p.8)<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Como se mencionó anteriormente, la fundación de la ciudad de Delicias tuvo lugar en 1935 y la fecha de nacimiento de Jesús Gardea fue en 1939.

Los orígenes de Delicias entonces remiten a esa aridez espacial que sirve como referente geográfico de *Placeres*: puro llano en el páramo. En un principio, el paisaje era puro mezquite, puro sol y pura tierra. Quizá por ello, sus novelas sean una especie de recreación del territorio desértico, donde los personajes experimentan una especie de mimetización de los rasgos físico-geográficos del entorno, de tal forma que los elementos atmosféricos inciden en la elección y afinación tanto de las estrategias escriturales como en la caracterización de los entes de ficción.

El desierto se convierte en un escenario en el cual sonidos e iluminación dimensionan las escasas acciones de los personajes y los efectos más perceptibles como el abrumador silencio y la irradiación inducen a la hostilidad en las relaciones personales no concretadas. Para Romero (2007) el desierto condiciona, pero también enriquece y da coherencia a la inactividad de lo contado; obliga a hurgar en la sombra los detalles que construyan la situación de sus personajes, también no del todo visible, también significados a través de su penumbra (p.106).

Vicente Francisco Torres (2007) considera que, desde la *Comala* de Rulfo, no se había dado en la literatura mexicana la recreación de un pueblo tan abatido, estático y fantasmal, donde “el silencio puede tocarse con las manos” (p. 125). Considerado por ello uno de los más dignos herederos de Juan Rulfo, Gardea recrea de manera muy personal los elementos del paisaje nativo, terminando por convertirlo en metáforas del modo de ser del hombre de su propia región.

El memorable escritor y maestro José Luis González, escribió según lo refiere el poeta chihuahuense José Vicente Anaya en su disertación en las *Jornadas Literarias Jesús Gardea*, celebradas en Ciudad Juárez en el año 2000:

*Placeres*, ciudad-pueblo como tantos en la compleja geografía social de México, es la sede imaginada –vale decir, recreada como imagen y no descrita como copia empobrecida de una realidad- de una historia que, como todas las de Jesús Gardea, nos introduce en la entraña de un México que anteriormente sólo Revueltas y Juan Rulfo habían transmutado en creación literaria con validez universal. (Anaya, 2000)

*Placeres* entonces como lugar narrado, ficcionalización de Delicias, ciudad de origen de Gardea, se proyecta como un sitio arenoso, caluroso, solitario y prácticamente despoblado. Dirá Vilanova (2000) que sus escasos habitantes son unos personajes tan gardeanos que parecen vivir en una eterna y agónica muerte (p. 155). Por ello, *Placeres* se convierte en la concreción del espacio desértico que permea toda la cartografía narrativa gardeana; el paisaje y el ambiente en que se sumerge cada historia sirven para describir a los personajes, para que estos de manera muy armoniosa formen parte del espacio del desierto, ya que éste está en su manera de ser y de vivir. Alfredo Espinoza, otro escritor chihuahuense, paisano de Gardea, condensa en un artículo los rasgos espaciales y metafóricos más significativos del mundo de *Placeres* recopilando varias frases de la narrativa gardeana que bien sirven para mostrar una primera imagen del mundo que instaura Gardea a través de la ficción. “Leer la obra de Jesús Gardea es sentir el infierno que nos corresponde vivir. Hay lumbre en sus libros; sus palabras nos encandilan con luz poderosa” (Espinoza, 2014, p. 16). Las palabras emergen de la escritura como un fuego que aviva con la fuerza de la incandescencia, la imagen del infierno en que habita el hombre. Pero así como el fuego consume, también es caudal de luz y esto empapa a las palabras, que también se contagian de esa luz poderosa, “un lenguaje urdido como una música de encantamiento” (Espinoza, 1985, p. 19).

Por las calles de *Placeres* anda el sol prendiendo fuego, despellejando al mundo, chupándole la vida al llano. *Placeres*, sofocado infierno, debajo de su suelo, la piedra impenetrable (...) Es quieto *Placeres*, y silencioso. Como si tuviera muertos los ruidos, ahogados por la calma y el calor. *Placeres*: pudrición del silencio. Puebla las casas de espanto, las llena de olvido. Lugar envejecido prematuramente en que las esperanzas ya no cuentan, ya no viven. La soledad de la calle es enorme, como si ya no hubiera mundo. Polvo y sol nada más. En el horizonte se alzan las tolvaneras. *Placeres* es mucha soledad. *Placeres* es un pueblo muerto en el cual impera el frío o el calor, el polvo y la tierra, la sequedad y la dureza del desierto.

(Espinosa, 1985, p. 19)

En esta concatenación de imágenes gardeanas, Espinoza aglutina toda la esfera semántica del imaginario de *Placeres*. Caracterizado por ser un espacio donde el sol con su presencia hegemónica, lejos de dar vida al lugar, la devora convirtiéndolo en un sofocado infierno, una piedra impenetrable. El trajinar de la vida de los placerenses está sumido en una quietud apabullante donde incluso los ruidos son sometidos por el silencio. En esta atmósfera silenciosa, las esperanzas desfallecen hasta que las carcome el olvido. En esa pudrición total del silencio, *Placeres* es el lugar donde anida no sólo la tristeza sino una agobiante soledad.

La identificación de la geopoética del espacio en cinco novelas de Jesús Gardea permitirá ubicar el espacio hegemónico de *Placeres* como una entidad no sólo espacial, sino de proyección simbólica que va delimitando la cartografía narrativa por la que transitan y deambulan sus personajes. Para ello es importante identificar los “espacios” que delimitan a *Placeres* en las siguientes novelas: *El sol que estás mirando* (1981), *La canción de las mulas muertas* (1981), *El tornavoz* (1983), *Sóbol* (1985) y *Los músicos y el fuego* (1985). Los rasgos



distintivos del referente espacial permitirán identificar el paisaje como cartografía narrativa, el topos del que habla Fernando Aínsa, para luego ir al espacio simbólico, al logos, en el plano del discurso, donde tanto la expresión como el papel que desempeñan los personajes en tanto entes de ficción y voz discursiva, complementarán la valoración hermenéutica del engranaje con el que Gardea configura el universo de ficción.

El universo gardeano tiene su centro urbano en el mítico *Placeres*, alusión a la real Delicias chihuahuense y su periferia es una dilatada extensión semidesértica poblada por hombres y mujeres cuasi fantasmales aun en su detallada corporeidad aparente: figuras enigmáticas que entregan su identidad con una parsimonia ajena a todo abuso verbal: seres cuyas voces tienen más de eco que de recta elocución (una de las novelas de Gardea, por cierto, se intitula *El tornavoz*), cuyas sombras son a veces más reales que sus cuerpos, y cuyos pensamientos parecen ir dirigidos más a sí mismos que a cualquier interlocutor posible. Ellos son así porque su mundo dominado por la sequía o la lluvia igualmente despiadada, el polvo y el sol que señorean una vegetación mezquina y una fauna también insignificante y triste, los ha hecho así. Y, sin embargo, de esos seres irradia una intensidad vital que supera con mucho la de tantos personajes extrovertidamente angustiados o locuazmente razonadores de otros tipos de literatura (González, 1991).

Peor de maligno que antes el silencio. Todos estaban atentos a lo que en el aire trajera del llano, entre el canto de las chicharras. Los músicos miraban para la puerta; tenían cara de ahorcados colgados de sus corbatas. El cuerpo se les había abierto de repente, por el calor y la pena. Por las rajaduras se venía afuera el copioso sudor y empapaba y lavaba de su polvo las telas y los instrumentos. El sudaba igual; pero no miraba para la calle, sino al asiento vacío de Aranda y al lugar que había ocupado su sombrero en

el piso. Si los dos hombres se metían demasiado al llano, nadie alcanzaría a oír entonces los disparos, pensaba (LCMM, 73).

En este carácter de fuerza elocutiva, llama la atención como la fisonomía espacial condiciona en cierta forma la capacidad expresiva de los placerenses. No sólo hay una parquedad en lo que ellos expresan y manifiestan, sino que también, las palabras son arrasadas por el silencio que está latente en el ambiente, una atmósfera que calcina los ruidos y las voces. Por eso la idea de que son como una especie de eco, una caja de resonancia de estos seres que sucumben ante la parsimonia de la comunicación. Predominan las miradas, los gestos e incluso los murmullos. Incluso el llano llega a tener mucha más voz, como el estrepitoso y constante ruido de las chicharras en *El tornavoz*.

En *Placeres*, sofocado infierno, todos, Gil, todos, estamos locos. Locura de bulto. Arroja sombra. Nos viene de vivir en las raíces. El aire fresco, uno que no sabe a sal, a aguas ensotadas, sopla arriba, Gil, en las ramas y en las hojas. Yo no te hago la guerra. Viniste porque piensas eso de mí. Pero sí, tú tienes harta razón: Fausto Vargas es para tanto; pero tú y yo también, y los demás. Todos somos para tanto. Y para nada, Gil (LCMM, 94).

La espacialidad de *Placeres* no sólo está nutrida de la aridez, la vastedad del llano y el calor asfixiante. Toda esta condición ambiental determinará la atmósfera anímica en la cual los habitantes del pueblo interactúan y se comunican entre sí. Los estragos de este clima son evidentes en cuestiones corporales como el sudor y la fatiga, también van alterando la cordura y lucidez de los pobladores. Es la insoslayable quietud que los sume en un tedio y aburrimiento continuo, lo que provoca que su comportamiento ralle en la locura. Este delirio hará que se desatan las pasiones e irrumpa la violencia en las interacciones sociales.

### 3.1 Ciclo de *Placeres* en la narrativa de Gardea

Los impactos del viento de las bocas daban en las nubes de tierra, a quemarropa; las desbarataban, las empujaban luego al centro, al fino torbellino que hacía ahí el silencio. El engullimiento estremecía los cuerpos. El torbellino que come nubes, flores, comerá, también almas. El silencio, en los llanos de *Placeres*, no sabía de templanza.

(LMYEF, 91)

La cartografía narrativa de *Placeres* en la obra de Gardea podemos situarla desde su primera novela *El sol que estás mirando* y hasta *Los músicos y el fuego*. Su génesis se haya de alguna manera ya sugerida en los relatos, pero será en la novela el género narrativo que le dé su sello particular. En cada una de sus obras, *Placeres* se irá presentando, mostrando y sugiriendo el espacio toponímico que alude a la aridez del llano, hasta convertirse en un espacio simbólico lleno de resonancias metafóricas que tendrán como hilo conductor la soledad humana.

Para el trabajo del texto literario, de las novelas que conforman la muestra, se pretende realizar un inventario de las referencias espaciales para determinar no tanto la frecuencia, dado que en Gardea todo es economía y brevedad, pero sí las formas discursivas en las que está presente el espacio ficcional para de ahí empezar a realizar el trabajo de análisis e interpretación. Según Sandra David Hernández (2011), la hermenéutica es una herramienta de análisis que no sólo busca la comprensión, sino también el entendimiento, indispensable cuando existen varios sentidos y respuestas posibles en lo que se trata de comprender. Para

interpretar un texto de forma hermenéutica es necesario valorar la realidad a la que un texto se refiere, pues del discurso se puede obtener alguna comprensión del mundo que nos rodea, de ahí que sea imprescindible ahondar en la *literatura del desierto* como una generación de escritores que plasmaron una realidad del México posmoderno. Por otro lado, tomar al texto como una descripción de acciones ficticias o reales y como vehículo de interpretación sin perder de vista la tradición cultural a la que pertenece el intérprete, pues la interpretación se da dentro de cierta comunidad. Por ello el especial hincapié que se hace en *Placeres* como un espacio ficcional que proyecta una serie de situaciones enraizadas en una realidad aparente que es reflejo de la sociedad que la provoca y por último, el no perder de vista la tradición cultural a la que pertenece Gardea, para poder comprender e interpretar cómo la ficcionalización que realiza el autor de su natal Delicias, de la vida en el norte de México, en el llano chihuahuense, no es más que una forma de atisbar y plasmar las complejidades de la condición humana.

La muestra a elegir para el estudio de *Placeres* como una cartografía narrativa se ha seleccionado a partir de las siguientes obras y tomando en cuenta los criterios ya manejados por José Manuel García-García (2011) en *La geografía textual de Placeres* y por Daniel Samperio Jiménez (2010) en su estudio sobre la novela-retablo de Gardea: una primera etapa realista que inicia con *El sol que estás mirando* donde se tiene ya a *Placeres* como un pueblo recién fundado; una segunda etapa denominada época barroca donde estarían *La canción de las mulas muertas*, donde el narrador funda el espacio de *Placeres* y *El tornavoz* un fresco narrativo con un lirismo descorazonador que tiende a lo fantástico; y en tercer lugar, la poética barroca con *Los músicos y el fuego*, novela cuyo sello en la historia y el estilo definen el ciclo

de *Placeres*. Por último, *Sóbol* donde se presenta a *Placeres* como el cuadrante de la soledad. A partir de estas cinco novelas se estudiará el tratamiento del espacio ficcional como una cartografía narrativa que edifica un mundo posible que proyecta la poética de la desolación gardeana.

Vista en conjunto la obra de Jesús Gardea, Daniel Samperio (2010) considera que se pueden distinguir en ella etapas, contaminaciones y un desarrollo continuado. Considerando únicamente las novelas, se pueden identificar tres etapas bastante claras:

**1) Novelas de ambiente familiar y de hechura más tradicional:**

*El sol que estás mirando* y *El tornavoz*.<sup>27</sup> Instauración de *Placeres* como espacialidad narrativa que transita de lo topográfico a una topotesia que va delineando la poética de la soledad. En el caso de *El sol que estás mirando*, nos enfrentamos ficcionalmente a las primeras alusiones explícitas de *Placeres*, donde la familia Gálvez se considera entre los pioneros del lugar, de haber participado en la fundación del pueblo. “No había luz eléctrica en *Placeres* todavía. Nos alumbrábamos con dos lámparas de petróleo (ESQM, 11)”. Lo interesante en esta novela, narrada a través de la mirada de David, el niño que evoca el mundo de infancia en *Placeres* es el que da los pormenores de la incipiente vida económica y de las relaciones entre los habitantes del lugar, las actividades que le van dando una fisonomía muy particular y la manera en cómo los habitantes sortean las vicisitudes propias del clima y del llano.

---

<sup>27</sup> Hay que señalar que *El Tornavoz* fue la primera novela escrita por Gardea, aunque la primera en publicarse fue *El sol que estás mirando*. En ambas está presente el mundo de *Placeres* en una etapa primigenia, que nos habla de las primeras familias, la incipiente economía del lugar, los avatares de la existencia humana sumida en una apabullante cotidianeidad llena de tedio y de mucha soledad.

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. Del lado de la sombra, la gente se detenía a escuchar. Algunos dueños de tiendas se asomaron a mirar. Los que cruzaban la calle del sol a la sombra, lo hacían riendo, aunque temerosos y mirando siempre al auto de la corneta como si éste fuera a atropellarlos. Pero yo me desesperé de ver lo lenta que andaba la música y fui a encontrarla. (ESQM, 49)

En esa transición de la topografía a la topotesia, del espacio físico al espacio simbólico, la figura del sol va siendo progresivamente una seña de identidad del espacio placerense. Se convierte en una fuerza vital para los pobladores, pero también en una especie de fuerza antagónica cuando la luz cegadora del sol, aunado a las inclemencias del clima, se convierten en los enemigos de los pobladores. Es una presencia constante, ominosa que va en cierta forma aprisiona a los personajes.

El sol desciende por la loma del cielo. Las sombras reaparecen, salen de abajo de las bancas, de las piedras y de los arbolitos lánguidos de la plaza; ganan, poco a poco, la tierra con el oscuro filo de su creciente. (ET, 113)

Si la presencia del sol es permanente, además de la luminosidad está la cuestión del clima. El calor intenso del desierto va calentando los vientos y levantando tolvánas. El fuego que llega a sentirse por las altas temperaturas es como una lumbre que arrasa con el lugar. Aunado a las imágenes del ambiente de *Placeres*, se fusionan la imagen de la luz cegadora y el calor incendiario apagando los ruidos y despertando los murmullos de una magia que irrumpe y empapa de fantasía a la realidad.

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. Del otro lado del zaguán, se establece una fábrica de murmullos que crecen, que suben al cielo.

(ET, 115)

## 2) **Las novelas del ciclo de *Placeres*:**

*La canción de las mulas muertas, Los músicos y el fuego, Sóbol, El diablo en el ojo y El agua de las esferas.* En las novelas que serán abordadas, LCMM, LMYEF y S, tenemos el arribo de la industrialización de *Placeres*, cuya actividad económica ha proliferado sobre todo en el comercio impulsado por los lugareños, así como gente de fuera que llega a instalarse en el pueblo, lo que creará rencillas y rencores. *Placeres* parece estar negada al progreso y a la prosperidad. Pese a los intentos de sus habitantes, siempre hay una circunstancia adversa que desencadena el deterioro de las condiciones de vida y el arraigo al lugar empieza a desvanecerse. El tránsito de las personas que van y vienen, gente de fuera que a juicio de los placerenses, son oportunistas y ventajosos y los del pueblo que, cansados de su situación, deciden irse, aunque paradójicamente hay algo que los hace volver al lugar, pero su condición de desterrados hace mella en sus almas.

Las tres. El sol andaba por las calles prendiendo fuego. Llegamos a la esquina. Ni un alma. *Placeres* dormía. Y los comerciantes, que no volvían a abrir sus tiendas sino hasta las tres y media. Ramos escudriñó la soledad mirando a la estación del ferrocarril (LCMM, 99).

En esta incipiente industrialización de *Placeres*, como se ve con la llegada del ferrocarril, hay otras situaciones que parecen estar inamovibles. Los habitantes siguen padeciendo de las inclemencias del clima y pese al incremento poblacional del lugar, las relaciones sociales siguen estando caracterizadas por la incomunicación y la constante soledad. “Este llano de *Placeres* abarca a todo el mundo, señor Góngora. Es mucha la soledad. No darán ustedes con nadie (LCMM, 111)”. La vastedad del llano se percibe aparentemente sin límites y este sentimiento provoca que los que habitan en *Placeres*, se pierdan en esa inmensidad, de ahí la “muchacha soledad” que siempre está de manifiesto en el espacio y en el ámbito social.

*Placeres*, lugar privilegiado en el nudo del silencio, tenía la culpa. Las puertas, y el aire solitario que se respiraba allí, eran dobles. Una cosa el aire, y otra su almendra, de aire también, pero venida de más lejos que el llano; como una semilla, como una reina loca en la parihuela de los vientos de marzo. La reina entraba a *Placeres* por las otras puertas. Como una gorda mosca de verano, se ocupaba en recorrer las calles, en subir y bajar a los corazones, en lo más negro del tedio (LMYEF, 78).

El imaginario gardeano va transformando en una entidad actancial más allá de la dimensión espacial. Con las imágenes en que es descrito, se convierte en figura que cobija en su seno a los pobladores, que es provocador de situaciones adversas, por lo cual es fácil considerar que puede ser culpable de una amenaza. Además, *Placeres* tiene una ubicación única, lo que también le confiere su significado metafórico, ya que se encuentra en el “lugar privilegiado del silencio”. De ahí que la fuerza del viento se convierta en esa fuerza que irrumpe en las calles y logre tocar los corazones enfermos del tedio cotidiano. El viento y el silencio se cortejan en un impulso seductor y forman al unísono una fuerza que estremece los



cuerpos y devora las almas. En este desequilibrio de la naturaleza muestra el poder contundente que la caracteriza sin posibilidad alguna de templar la fuerza que desata.

Los impactos del viento de las bocas daban en las nubes de tierra, a quemarropa; las desbarataban, las empujaban luego al centro, al fino torbellino que hacía ahí el silencio. El engullimiento estremecía los cuerpos. El torbellino que come nubes, flores, comerá, también almas. El silencio, en los llanos de *Placeres*, no sabía de templanza. (LMYEF, 91)

### 3) **Las novelas de ludismo formal:**

*El árbol cuando se apague, Juegan los comensales, El biombo y los frutos y Tropa de sombras.* El universo narrativo de Gardea ha plasmado de manera consistente el llano y el desierto azotados por el sol o por el frío, por personajes ariscos, solitarios, enfermos de tiricia y parcos en el hablar. Estos rasgos siguen como telón de fondo, pero ahora de manera más acuciosa; el trabajo del lenguaje será con un estilo moroso y coruscante que sirva para contar la mínima historia o esbozar algunas cuantas intenciones de sus creaturas literarias, integrados en atmósferas fantasmales, que en ocasiones se pueblan de muertos o figuras enigmáticas.

El sol, del otro lado del cielo rodando, les había sacado del cuerpo -como una invitada a seguirlos para ir pepenando por el camino las migajas de la mesa- la sombra no por los cuerpos hecha la invitación, la menesterosa, negros y planos los huesos, discreta se deslizaba. Pero su fortuna, suerte sin alcance. Pues luego, al entrar en la zona de los árboles como a una empalizada, enredándose en ellos, se perdía. (EACSA, P. 45-46)

En esta tercera etapa nos enfrentamos a un escritor que incurre con mayor fuerza en lo que el mismo Samperio (2010) denomina la “trama de la palabra”. La construcción narrativa está supeditada a la concatenación de frases breves, enunciados cortos, una sintaxis dislocada y un regocijo en el manejo de la elipsis y del hipérbaton. La palabra deja de ser meramente instrumento discursivo para erigirse como piedra angular del entramado estructural de la narración, de esa historia que se cuenta a partir de retazos, de viñetas que hilvanadas muestran el mosaico ficcional en donde están depositados los personajes y la trama, elementos ya convertidos en instancias secundarias.

-Dos tipos de lámpara; dos diferentes maneras, artificios, para batir, en el interior, las tinieblas. La lámpara que lleva, como medallones, soles en el depósito y en la columna que lo sustenta hace la guerra, como el sol a las nubes en un día encapotado, paciente, discretamente. Encendida, elevada por encima de nuestra cabeza, entabla el duelo. Blandos rayoso penetran, soldaditos de espada corta, en el bosque del nublado; se pierden, aparentemente, en él, ahogado el ruido de sus pasos por la húmeda alfombra de la hojarasca”. (JLC, p. 55-56)

La escritura de Gardea se torna abigarrada, compleja y el argumento se mantiene como soporte del andamiaje narrativo, logrando un equilibrio que va caracterizando la estética gardeana. Se aprecia un esfuerzo constante por hacer que nazcan y fluyan las palabras para cristalizar una imagen mental que descubra nuevas relaciones entre las cosas y la escritura. El lenguaje para Gardea se ha convertido en filigrana donde la base del discurso ha sido progresivamente el dislocamiento de la sintaxis, sobre todo el hipérbaton y la economía verbal. La densidad que alcanza su escritura en esta tercera etapa es una prosa de intensidades

lo que convierte a la lectura en una experiencia que exige una gran concentración por parte del lector.

El verde progresando denso como una loca primavera por el yermo de la tabla y sus asperezas, cubría los pasos, los ferrados puentes de las bisagras; y allí, en los metales, generosamente pintados por el desbordado, la alegría del color, intensa estallaba; que tablas de más. Pero, diferente la textura de los campos, el metálico pintado, mínima capacidad absorbente, retenía en la superficie, casi toda la fuerza del color; uy la fuerza, flor de brillantes fosforescencias. (EBYLF, p. 59)

El lenguaje se convierte entonces ahora en el elemento protagónico y es la elección gardeana para acercarse al mundo que fabula. Es gracias a la imagen que se examina el entorno a partir de un modo nada usual de describirlo, de tal forma que el entorno adquiere peculiaridades en la descripción misma, que no en su naturaleza real. Por ello quizá, pueda afirmarse que los personajes habitan en un mundo de luces y sombras, pero también en colores de distintas tonalidades.

Grave, acentuado peso al fondo de la respiración, un silencio mío. Como soy el centro de las alas en las que el enemigo bando se divide, el mudo plomo, el ancla, como la espiga a las hojas de una bisara, atrae, articula, mantiene imantado el silencio de todos. Y menos el parcial a mi espalda, sombra para evitar posible fuga del trampeado, los otros, como a cosa de súbita parlante, y como si estuvieran escuchando, miran el cerrojo. El humo de las bocas nubes insignificantes produce. Cuando van de la bóveda camino, en el transcurso, al nivel de los ojos, las miradas. (TDS, p. 62-63)

Hay un par de novelas que no están contempladas en ninguna de estas tres etapas. Éstas son *Soñar la guerra* y *La ventana hundida*. Son casos aparte porque acusan características nuevas en el conjunto de la obra, mismas que no tienen continuidad en otros libros. Por ejemplo, en *Soñar la guerra*, la manera de llevar la historia a través de un continuo narrativo que intercala anécdotas o en *La ventana hundida*, la labor de reconstrucción de los hechos y el motivo erótico-amoroso en el fondo de la historia (Samperio Jiménez, 2010, p. 54).

En la investigación de Samperio (2010), resaltan dos términos que él utiliza para describir tanto la naturaleza narrativa del mundo gardeano como la cuestión estilística que pudiera calificarse de un laconismo neobarroco:

...su novelística podría definirse como la consecución de esta técnica, la cual está estrechamente definida por la *trama de la palabra* y la “*fuga*” del lenguaje.<sup>28</sup> Es el problema de la trama que está planteado desde las primeras obras, especialmente las de la segunda etapa. Mismo que, novela a novela, se debate por llevar a la historia del nivel de los personajes al de la palabra. (Samperio Jiménez, 2010, p. 55)

Habría que mencionar otra perspectiva de análisis para trazar el desarrollo de las obras de Gardea a partir de la transformación de la escritura. Según Martínez Treviño (2010) estarían las siguientes etapas en su narrativa:

1) Caracterizada por el tratamiento de la anécdota en donde las estrategias escriturales sirven principalmente a este fin.

---

<sup>28</sup> La cursiva es mía para resaltar esta apreciación de Samperio que alude al manejo que Gardea hace del lenguaje al posicionarlo en un primer plano de la narración y por otro, donde también el lenguaje se somete a múltiples combinaciones léxicas y sintácticas en aras de lograr una poética personal.

- a. 1979 *Los viernes de Lautaro* (cuento)
- b. 1980 *Septiembre y los otros días* (cuento)
- c. 1981 *El sol que estás mirando* (novela)
- d. 1981 *La canción de las mulas muertas* (novela)
- e. 1983 *El tornavoz* (novela)
- f. 1984 *Soñar la guerra* (novela)

2) A partir de 1985, donde es posible identificar una suerte de absorción de la anécdota tradicional en lo que se ha identificado como la recreación del espacio del desierto y la edificación de un espacio textual.

- a. 1985 *De alba sombría* (cuento)
- b. 1985 *Los músicos y el fuego* (novela)
- c. 1985 *Sóbol* (novela)
- d. 1986 *Las luces del mundo* (cuento)
- e. 1989 *El diablo en el ojo* (novela)
- f. 1992 *El agua de las esferas* (novela)
- g. 1992 *La ventana hundida* (novela)
- h. 1995 *Difícil de atrapar* (novela)

3) Última etapa, a partir de 1997, donde se aprecia un innegable énfasis en las estrategias escriturales y una aparente disolución anecdótica.

- a. 1998 *Juegan los comensales* (novela)
- b. 1999 *Donde el gimnasta* (cuento)
- c. 2001 *El biombo y los frutos* (novela)
- d. 2003 *Tropa de sombras* (novela)

De nueva cuenta con el minucioso estudio que realiza José Manuel García (2015) en torno a la narrativa gardeana, es interesante citar la descripción que elabora a partir de los elementos ficcionales presentes en la narrativa de Gardea y en consonancia con el estilo discursivo de un texto topográfico.<sup>29</sup> Lo que logra atinadamente García es la descripción somera y totalizante de la cartografía gardeana pues incorpora los elementos físicos imprescindibles cargados de los elementos ficcionales con que se construirá el espacio simbólico de *Placeres*. Recorrido geográfico y ficcional pues incorpora a los pobladores que forma parte de lo que pudiéramos denominar la saga gardeana, se hilvana así la historia no de un sujeto en particular, sino de un conglomerado de pobladores asentados en la vastedad del llano:

Jesús Gardea ha creado un antiparaíso, un pueblo remoto, no al oriente del Edén, sino al norte del centro de la fantasía mexicana, lejos del Palacio de Hierro, la colonia Roma y lugares circunvecinos: *Placeres*, tan lejos de la capital y tan cerca de ninguna parte; geografía excéntrica al mito de *Macondo* y a la historia posrevolucionaria de *Comala*. *Placeres*, toponimia textual que extiende sus llanos por seis novelas y cuatro libros de cuentos. (García-García, 1987, págs. 55-56)

García nos ha brindado en la descripción anterior, un recorrido por todo el mundo gardeano en varios niveles. Se parte primeramente de una toponimia textual empatándola con la topografía deliciense para luego transitar al espacio simbólico donde equipara la naturaleza ficcional de *Placeres* con un antiparaíso, una distopía que proyecta la problemática del hombre

---

<sup>29</sup> Ver la cita completa en el ANEXO B de José Manuel García-García: La geografía textual de *Placeres*. En esta parte de la investigación, sólo se resaltan las ideas principales para trabajar en la argumentación, pero el retrato que hace del imaginario gardeano es interesante leerlo completo por integrar toda la producción narrativa de lo que José Manuel García-García considera del ciclo de *Placeres*.

posmoderno. Por último, concentra en una sola frase, la línea argumental de cada novela y logra una imagen de lo que pudiéramos aproximar a una cartografía narrativa.

Se ha comentado en el capítulo anterior que la geocrítica trata de aquella crítica que se aboca al estudio de la representación del espacio y de los lugares en los textos literarios. Y es, por supuesto, de naturaleza interdisciplinaria. Está escrita, desde el postmodernismo, entendiendo que es así porque subraya la capacidad de la literatura para representar y formar nuestras concepciones relativas a la espacialidad humana; porque pone énfasis en el hecho de que todo ello es producto de una cierta subjetividad; y porque insiste en que la transformación e interpretación del espacio incide en nosotros en tanto seres humanos. Es por ello por lo que la elección de la geocrítica como metodología de estudio para el espacio literario sea la herramienta que permita identificar al espacio literario como una cartografía narrativa y una geopoética en la obra de Gardea.

En la siguiente figura se muestra el imaginario gardeano a partir de Placeres como centro de la fabulación y la correspondencia que tiene en la cartografía narrativa del autor, junto con la esfera semántica de la soledad en todo el universo ficcional.

Se coloca a *Placeres* en el centro de la figura, por considerarse precisamente el centro del universo, esa toponimia (*Placeres/Delicias*) que luego se transforma en metáfora y entonces *Placeres* será el antiparaiso o el sofocado infierno. Si se pretende tener una localización geográfica del imaginario, están los puntos cardinales señalados. Al norte, colindando con los municipios de Meoqui (real) y de Garita (ficcional), al sur con Saucillo (real), al oeste con Rosales (real) y al este con el desierto (real). Tal ubicación geográfica, localiza a *Placeres*, en la zona meridional del estado de Chihuahua.

Ahora bien, se han colocado cuatro conceptos extraídos del discurso gardeano que ilustran el espacio simbólico de *Placeres*: piedra impenetrable (una tierra dura y áspera que no da cobijo a sus pobladores); el centro de la desolación (derivada de la incomunicación y la abrumadora soledad en la que viven); pudrición del silencio (lugar donde se han apagado los ruidos y sólo hay murmullos y silencios) y por último, la tropa de infelices (personajes, seres agónicos arrastrados en un devenir que no les augura porvenir “placentero”).

En la parte superior e inferior, se colocan dos de las novelas emblemáticas (*El tornavoz* y *El sol que estás mirando*) y que tienen que ver con la parte fundacional de *Placeres* y la confluencia de la memoria, la alternancia de los vivos y los muertos, así como el progresivo cambio que ha tenido la ciudad.



Figura 5. *Placeres*, centro de la fabulación en la cartografía narrativa gardeana.



En cada esquina, la narrativa directamente relacionada con el Ciclo de *Placeres*: desde los relatos (1979, 1985) caracterizados por una errancia en el desierto y una honda melancolía:

las novelas de raterías y venganzas, robos y castigos (S, LMYEF); en la parte inferior, las novelas de pleitos y rencillas, venganzas, guerras y traiciones (LCMM, SLG) y, por último, las novelas que se convierten en el ajuste de cuentas, el silencio en la maldad y el infierno habitado (EADLE, ELEEO).

En las partes laterales, continúa la producción del autor que, sin utilizar explícitamente a *Placeres* como imaginario, sí persisten ciertos rasgos de la poética de la desolación. Del lado izquierdo, están los libros de cuentos y del lado derecho las últimas novelas.

Como encabezado de la figura se resalta la imagen del sofocado infierno, las tolvaneras, el coro de chicharras y los vientos desolados que configuran, en suma, la geografía textual de la cartografía gardeana.

*Placeres* será un lugar que pasará de ser un boceto, una imagen luminosa del desierto, hasta ir tomando lugar en cada rincón, ambiente, paisaje y escenario externo e interno. Con lacónicas pinceladas, Gardea otorgará presencia a este lugar, que irá carcomiendo cada rincón y contagiara a sus pobladores de la misma vaciedad y aridez que lo caracteriza.

Por razones psicológicas, cuando no sean por otras que ni siquiera imagino y que nada tendrían que ver con la psicología, bauticé *Placeres* a Delicias (el agua del bautizo transfigura). Sentí o creí sentir, que para habérmelas más o menos bien con mis personajes y su medio, y su aire, y su sol, necesitaba crear, entre ellos y yo cierta distancia que paradójicamente es, al mismo tiempo, acercamiento, casi intimidad. Pues bien, sentí, repito, entonces, lo otro: que si yo me mentaba la palabra Delicias, ellos y su mundo, huirían de mí. Tenía que buscar yo otro nombre para poderlos traer al papel, a los corralitos de papel. (Del Paso, 1985, p. 49)

José Manuel García (2015) enfatiza la presencia de *Placeres* en las novelas que son estudiadas, señalando las peculiaridades con que el espacio inunda y eclipsa la anécdota de las historias narradas. En cada una de las novelas se muestra una variante con la cual el espacio existencial de *Placeres* es descrito. Cronológicamente, el pueblo de *Placeres* aparece por primera vez en la novela *El sol que estás mirando*: “no había luz eléctrica en *Placeres* todavía” (ESQEM,10). El personaje Vicente Gálvez, ayudado por Leandro Santacruz, construye su casa y una ferretería. Ellos son los precursores, los personajes de la ficción de Gardea que comienzan a construir los comercios del pueblo. *Placeres*, al igual que *Delicias*, tiene una geografía árida y en medio del desierto. En *El sol que estás mirando* hay muchas descripciones del lugar. Destaca, por supuesto, el clima: “eran las dos de la tarde. El calor en el patio zumbaba como las abejas. Mi padre, Fernanda y yo estábamos como atolondrados en la mesa” (ESQEM,77). Y más adelante: “Mi madre entró a la cocina quejándose del sol. Es una lumbre que no se detiene ni en los huesos” (ESQEM, 85).

*El sol que estás mirando* (1981) es un retrato de ese mundo tan próximo a la infancia del autor. Lo fundamental es la perspectiva del niño, en la cual asoma una fina sensibilidad que está despertando y descubriendo el mundo que lo rodea. Un mundo que ya no será el mismo después de la muerte del padre, que marca el final de la obra. La novela es como una evocación de ese mundo antes de la muerte del padre, con todo lo que su figura conlleva: amor filial, seguridad, compañía. La soledad de un personaje como “Mimí Lause” es algo todavía lejano para David, desde su perspectiva de niño que vive bajo la sombra de la convivencia familiar y de la protección paterna (Samperio Jiménez, 2010).

*La canción de las mulas muertas* (1981) inaugura en la novelística de Gardea la violencia soterrada y el clima de venganza, elementos que van a ser centrales en las novelas

posteriores ambientadas en *Placeres* (Samperio Jiménez, 2010). En la novela, el clima se ha transformado en algo simbólico, sobrenatural: “*Placeres: sofocado infierno*” (LCMM, 79) exclama uno de los personajes. Y el narrador abunda:

Fausto Vargas llevaba el sol soplándole las espaldas. Extremoso lo sentía, para ser temprano. No prometía la tardecita esperada por Góngora sino una, otra, de martillazos locos, de perros febriles. La perrada de lumbre incendiando a *Placeres* aún en el crepúsculo. Noche y madrugada infernales. (LCMM,44)

En *El tornavoz* (1983), primera novela escrita por Gardea, la imagen poética tiene un papel de mayor relevancia que en *El sol que estás mirando*. Se trata de una novela más compleja por combinar tiempos diversos y tener un desarrollo argumental más amplio. Además, el autor comienza a construir una mirada irónica de *Placeres* como un mundo hostigado por un sol que reseca el alma de los personajes, donde la soledad y el vacío existencial son una constante y donde también se esboza un mundo fantasmal (Samperio Jiménez, 2010). En la novela *El tornavoz* se describen los llanos y las tormentas de *Placeres* con el mismo tono hiperbólico:

Son las tres de la tarde, pero el cielo de *Placeres* está tan turbio que parece nocturno. Jeremías no reconoce la plaza, pero los árboles han crecido de tamaño del de los Paniagua. Desnudos, silban inclinados sobre el viento... Toma la calle que lleva a la casa de Marta, a la bodega, y a Omar Vitelo, del otro lado del llanito, al oriente. La tolvanera, desde el sur barre de través a *Placeres*. (ET, 134)

El ambiente de devastación se acentuará en las tres novelas siguientes. En *Soñar la guerra*, Luciana habla del lugar de la siguiente manera:

En *Placeres* nadie sabía nada de nadie. Pese a las apariencias, cada quien vivía como encerrado en una celda. Carceleros el viento, el sol de verano y todos los años repletos de días que una gastaba en gastarse. *Placeres* era una tabla de las sobrantes de cuando Dios fabricó las cosas del mundo. (SLG, 39-40)

El mundo narrativo de Gardea experimenta un drástico y definitivo cambio a partir de *Los músicos y el fuego* (1985). La novela abandona el nivel de los personajes para sumergirse de lleno en las sensaciones, lo que significa, como lo anticipamos, un giro notorio en su narrativa. Los personajes interactúan ahora más profundamente con la imagen e incluso se abandonan a ella. Ahí comienza el desdibujamiento de los personajes y la trama en el mundo narrativo de Gardea. Tanto el narrador de *Los músicos y el fuego* como sus personajes se vuelcan sobre las sensaciones para referir matices y sutilezas de su entorno. La narración entra en un terreno misterioso de imágenes donde no está muy claro qué es lo que ocurre. Hay que decir que la elipsis en el nivel argumental, recurso que el autor no dejará de emplear, dificultará todavía más el reconocimiento de la trama de ésta y otras historias (Samperio Jiménez, 2010). *Placeres* es “una tierra que ya ni es de este mundo” (LMYF, 92).

Y en la novela *Sóbol*, *Placeres* dista de ser el pueblo en construcción que aparece en *El sol que estás mirando*. *Sóbol* afianza la imagen de *Placeres* como un espacio sin expectativas, que se mueve entre pequeñas raterías y venganzas. En ese ambiente del llano con vientos de marzo, tolvánicas, espacios soleados, coros de chicharras, *Placeres* comienza a adquirir tintes infernales y el diablo, el maligno, aparece como una presencia escurridiza que está al acecho (Samperio Jiménez, 2010). En *Sóbol*, *Placeres* está asociado a elementos escatológicos: “en *Placeres* el tiempo arrumba todo. Cuántas cosas no son ya de este mundo” (S, 34). El *Placeres* deja de ser un sitio real, histórico, para convertirse en un cuadrante de la soledad:

Debajo del silencio, en *Placeres*, un perro aúlla como un torturado. Tolinga en la pena, oye las voces. Casa de gusanos, el perro. Amargo panal. Tolinga conoce estas voces. Siempre acaban al mediodía. Entonces, el silencio, pasa a manos del diablo. De la tristeza. Almas que vayan a tirar al muerto a las orillas no habrá sino al atardecer (S, 62-63).

*Placeres* es el nombre del pueblo, en el que paradójicamente, hay muchas cosas menos *Placeres*. Se caracteriza al igual que otras ciudades del país por sus limitaciones en varios renglones: de incipientes indicios de urbanización (energía eléctrica, automóviles), conserva gran parte de la marginación de amplios sectores rurales de ayer y de hoy en el ámbito nacional. En *Placeres* se dan cita el chismorreo, la intriga, la envidia, la desigualdad económica y social, explotación de los campesinos miserables y la apatía generalizada a que aquellas condiciones conducen. Se respira un ambiente de total decadencia, de crisis progresiva que se apodera de sus habitantes y los vuelve recelosos y hoscos. La aridez geográfica de *Placeres* contagia el espíritu de sus moradores y entre ambos completan un cuadro desolador.

Puede decirse que el pueblo mismo genera su estado lamentable de decrepitud. Es, según se encargó de señalar Gardea con insistencia, un infierno en los sentidos literal y metafórico: el sol se tiende sobre él de manera apabullante, y el calor insoportable adormece a los lugareños volviéndolos fantasmas sin acción que parecen interesarse sólo en protegerse del clima en los pocos lugares sombreados con que cuenta *Placeres*. (Trejo Fuentes, 1982, p. 61-62)

### 3.2 La fisonomía espacial de *Placeres*

El sol se aparece tanto en lo que escribo que no alcanzo a saber por qué; a lo mejor es un ajuste de cuentas a su opresión. Trato incluso de sacarlo físicamente y quizá sea mi personaje principal. El paisaje árido que destaque, el polvo y la gente sin grandes proyectos de vida, son experiencias que me marcaron desde mi infancia. Por eso me refiero constantemente a ellos y siento que *El sol que estás mirando* es el más autobiográfico de mis libros.

Jesús Gardea (Torres, V. F., 1983, p. 12)

La presencia del sol es determinante en la obra del narrador chihuahuense. No sin razón, la crítica lo considera uno de los herederos más dignos de Juan Rulfo. Ambos recrean de manera muy personal los elementos del paisaje nativo; terminan convirtiéndolos en metáforas del modo de ser del hombre de sus respectivas regiones. Rulfo resumió la compleja psicología de los habitantes del sur de Jalisco en un solo pueblo: *Comala*. Su escritura asimiló con tal profundidad esa desolada geografía que puede hablarse ya de una desolación rulfiana. De modo similar, Gardea resume la aplastante luminosidad del sol, la vastedad del desierto, la frontera entre la lucidez y el delirio que atraviesan siempre sus personajes, en un solo pueblo: *Placeres*. Ahora también puede hablarse de un sol gardeano (Cordero, 1988).

Bistrain sintió el calor en los párpados, no punta como en la mañana, sino como luz jamás vista por él en *Placeres*. Abrió los ojos: el sol, disco completo, fijo, la mirada de loco, estaba ya en el cielo. Deslumbrado, Bistrain se apartó del vano. La mancha

de luz aún en la sombra. De luna caliente. El sol, en el cuarto, pasito rumbo a la cama, iluminó los desnudos pies, apenas la ringlera de uñas. (LMYEF, 57)

Esta entidad espacial, del sol luminoso, abrasador e incandescente llega incluso a transformarse en una entidad de ficción. De ser un referente espacial para metamorfosearse en lo que se pudiera considerar un personaje más en el mundo de *Placeres*. Incluso, aún más, de elemento constitutivo de la topografía, se transforma en actante para culminar en una fuerza temática, leitmotiv del universo gardeano.

No durmió Góngora esa noche. Comenzaban la verdadera vigilia de sus oídos. Como una rosa, fue abriéndosele. El lento bullicio del despertar sucedió en lo alto, por donde andaba, radiante, él cabalgando. *Placeres*, pudrición del silencio -pensaba Góngora, y abría los ojos, y se incorporaba, a mitad del disco, a revisar la puerta. (LCMM, 32)

Alfredo Espinosa cuestiona a Gardea que los elementos centrales del paisaje que construye son el sol, el desierto, el llano y la muerte y en particular le interroga sobre el significado que tiene el sol para él, a lo que el autor responde:

El sol, ya sabemos que es símbolo de la vida, de la fuerza, un símbolo incluso de la actividad sexual; pero creo que además capta lo que está hondo y que de otro modo resulta imposible percibir. Como tú, yo conocí este sol de Delicias, duro, destemplado, a lo mejor virtualmente representa un máximo de vida.

(Espinosa, 1988, p. 30)

El manejo discursivo tanto del tiempo como del espacio, reducen a *Placeres* en espacios limitados (cuartos, bodegas, iglesia, calle, bares, embotelladora, casa, plaza, árbol) no siempre localizables. De esta manera, afirma Villamil (1996) que el espacio gardeano sobre



todo en *El tornavoz* no puede ser identificado como uno y orgánico, sino que por el contrario, queda fragmentado en lugares indefinidos en el tiempo. Situación familiar que se despliega en el resto de sus novelas. Los diferentes espacios (continúa Villami) se caracterizan por su no profundidad y tienden, junto con los personajes, a la inactividad.

En los rigores de la canícula habían aparecido. Salían a la calle vestidos de casimir. De un color el saco y de otro el pantalón. Camisa de cuello duro. Corbatas como pecheras, que servían de pañuelo y de defensa contra la tierra levantisca. Era el primer conjunto musical, en muchísimos años, en el pueblo. Nunca buscaban las fiestas. Se inclinaban por las cantinas. Él fue a escucharlos a una hacia las tres de la tarde. Uno, de inmediato le llamó la atención; soplaban una trompeta. La soplaban como un reo. Sintió que ése le empeoraba el alma y empezó a mirarlo mal. Se quitó de enfrente de los músicos y fue a sentarse a la barra, enseguida del que los ocupaba esta tarde. (LCMM, 36)

Por su parte, Angélica Tornero (2011), complementa la idea anterior, al referirse a *El tornavoz*, y señalar que el espacio de *Placeres* representa la imposibilidad, porque ahí mismo el espacio-tiempo parece estar suspendido; dicho de otro modo, no hay sucesión que permita la coherencia: “En *Placeres* parece no ocurrir nada; es como un permanente estar ahí. El pueblo es un lugar de resonancias, de presencias, más que de historias, de acontecer” (p. 214). Esta idea pudiera enlazarse de igual manera, con lo expuesto por Vilanova (2007):

The desert has a double-sided presence in the fictional text. On the surface, the space of the desert is frequently referred to through the use of words related to the sun, that is, thirst, heat, sand, dunes, and so on. These references at the same time are twofold. First, they imply a direct and real dimension that responds to the desert imaginary,

and, more subtly, these references are highly metaphoric and figurative. On a more veiled level, the desolation and loneliness of the desert are inscribed in language, style, topics, and characters throughout Gardea's fiction.<sup>30</sup> (págs. 83-84)

Como lo expresa Vilanova (2007), en los textos de Gardea, encontraremos de manera consistente la presencia del calor, sed, polvo que configura la desolación y la soledad que se inscriben en el lenguaje, en el tono, en los temas y en los personajes. Volviendo a citar un pasaje de cada una de las novelas estudiadas encontramos lo siguiente en cada una de ellas, lo que conforma la fisonomía espacial de *Placeres*:

- El calor abrasador que va calentando no sólo los lugares, sino incluso también a los objetos, cuya presencia es un reflejo más del ambiente asfixiante en que se vive y que se extiende al sentir de los personajes, en sus gestos y actitudes.

-Todo estaba allí, en el llano, retorcido, Sixtino. Levantábamos nubes de ceniza, que ya no volvían el suelo. Detrás de nosotros, como las puertas de un horno, se iban cerrando conforme avanzábamos por la veredita. Los ardientes cerrojos, al deslizarse y gemir, interrumpían el canto de las pobres infernadas. En ese lapso, oía yo la respiración difícil de Aranda; su corazón debajo del chaleco. (LCMM, 75)

- La fisonomía de los pobladores es pobre y parca. Tan sólo asoman unos rasgos que nos permiten imaginar el boceto del personaje. Hilvanando a estas figuras se llega a apreciar

---

<sup>30</sup> El desierto tiene una presencia de doble faz en el texto ficticio. En la superficie, el espacio del desierto se refiere con frecuencia a través del uso de palabras relacionadas con el sol, es decir, la sed, el calor, la arena, las dunas, etc. Estas referencias al mismo tiempo son dobles. Primero, implican una dimensión directa y real que responde al imaginario del desierto, y, más sutilmente, estas referencias son altamente metafóricas y figurativas. En un nivel más velado, la desolación y la soledad del desierto están inscritas en el lenguaje, el estilo, los temas y los personajes en toda la ficción de Gardea. (Vilanova, 2007, págs.83-84)

todo el colorido (aunque en ocasiones son puros claroscuros) de *Placeres*. Personajes ensimismados, encerrados en sí mismos en una imposibilidad de comunicarse con el resto de sus congéneres. Una falta de entendimiento que evidencia la desesperanza, lo que en algunos casos los lleva a la muerte y en otras a desistir de permanecer en *Placeres*.

Hubo un Isidro, de ojos expresivos. Llegado de fuera a *Placeres*, nunca se asimiló a la vida de *Placeres*. Se aislaba, se apartaba de los demás, poseído desde la raíz por sus propios pensamientos. Hubo un Cándido, por los mismos años, pero que no vivía como todo el 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. Y hubo otro Paniagua: Felipe. (ET, 82)

- El sol va cobrando presencia y toma características humanas. Es una entidad que cumple con la función no sólo de irradiar la luz cual objeto celeste que es, sino que también el fuego que produce puede además de alumbrar, llegar a podrir las cosas y el alma de sus pobladores.

Salió Medina. El sol le abrasó el cuerpo. Sombra el sol en comparación al fuego acabado de padecer. Las razones de Tanili, todas soles, le alumbraban el envés a la sombra. Los días, los años de silencio, no eran en *Placeres* para el tiempo; debajo de su corriente se asentaban. Cosas podridas, el piso de muchas almas, decía Amezcua; pero no el de la suya. (LMYEF, 27)

- La personalidad de *Placeres* va condicionando el estereotipo de sus pobladores, divide a la población en los atributos del sol mismo y de la letargia del ambiente. Lumbre (luz, fuego, calor) y silencio (aire calcinante, vacío y vastedad) conforman la naturaleza de sus personajes como extensión propia del lugar en el que habitan. Todo se hereda, como si estuvieran condenados a un exterminio, una especie de fatalidad que los condena y que imposibilita la concreción de los sueños que también son sofocados por la realidad vívida de *Placeres*.

En *Placeres*, Salinas, hay hombres de la familia del fuego; sus ojos ven lumbre, incluso en la pepita del agua. Pastorela es mi ejemplo. Pero hay otras familias. Las del silencio; las de la luz... las del azoro; a ésta pertenecemos usted y yo, Salinas. (S, 50) (...) Infortunada semilla de Dios, *Placeres*; caída en piedra. Y en la piedra, heredándose los años de sed, un mundo, las almas. (S, 76) (...) Los sueños, en *Placeres*, son como el aire que respiran las moscas en una botella. (S, 109)

- El silencio y los murmullos. Un elemento consubstancial a la naturaleza propia del desierto es la cuestión del silencio y derivado de la extrema aridez, la frecuente muerte. Habitar en estos parajes implica un desafío constante con la naturaleza. Cuando se funda la ciudad de Delicias con los sistemas de riego, los primeros años de vida de esta ciudad, fueron de una batalla constante con las inclemencias del lugar, que es propiamente lo que evoca Gardea en sus recuerdos. Sus pobladores se mimetizan con la topografía y ésta les confiera en cierta forma una forma de ser, de pensar y de ver la vida. En el libro de Fernando Jordán, *Crónica de un país bárbaro* (1989) se hace un recorrido por tierras chihuahuenses en una dimensión espacial y temporal. Llama la atención la manera en que

describe la zona del desierto y la personalidad de los pobladores que habitan en esta región, que coincide con la caracterización que Gardea les otorga a sus personajes. En el apartado del desierto, Jordán (1989) expresa lo siguiente: “El silencio es otra presencia de eternidad en el desierto; eternidad que se adelanta en muerte cuando las lluvias se retiran por años (...) La muerte y su silencio están en todas partes...” (p. 332). Luego de describir el lugar, atiende más a la peculiaridad del carácter que desarrollo el lugareño del desierto en correspondencia con las características de este entorno:

El hombre del desierto está contagiado por el silencio del ambiente, y un poco castigado en el físico por el mimetismo a que obliga el paisaje (...) Los hombres del desierto piensan y actúan en función del medio; no hablan (...) El mutismo del hombre del desierto, su sobriedad y su lentitud no son imagen del espíritu, son simple consecuencia del paisaje”. (Jordán, 1989, p. 333)

### **3.3 El espacio simbólico de *Placeres***

Aquí, Tolinga, todos venimos de donde mismo. De la pura soledad. La soledad es el fuego, Tolinga. Es como la canícula. (S, 17)

Transitar por el mundo narrativo de Jesús Gardea es aventurarse en el espacio imaginario de *Placeres*, recorrer territorios, como el llano o el desierto, poblados por seres inmersos en una atmósfera sofocante y asfixiante, con un calor abrumador, y así develar una cartografía literaria desolada que puede ser valorada como una geopoética. Con un agudo sentido de la observación y con una economía depurada en el manejo de la descripción, las

novelas de Gardea condensan el mundo personal, del recuerdo y la memoria, los infortunios de personajes que encarnan las contrariedades del mundo contemporáneo.

En sus narraciones Jesús Gardea abre una puerta hacia una dialéctica de lo inesperado que se desdobra y se desdobra siempre en sí mismo pero diferente. Desde el inicio y a cada instante en que va avanzando la narración, va también acumulando situaciones sorpresivas, una tras otra, in crescendo como en una buena sinfonía que va de más a más, hasta arribar en un excelente final que también resulta sencillo e inesperado. A su vez, los personajes de Gardea también son bastante sencillos, cotidianos, pero inesperados, raros, locos, extravagantes y siempre dentro del peso de lo ordinario.

Todo esto hace maravillosa la narrativa gardeana. (Anaya, 2000)

Hay que tener en cuenta que existe una diferencia entre el espacio literario y el territorial o geográfico. Según Ricardo Gullón (1974) la diferencia estriba en que la referencialidad geográfica es la esencia, pero la topografía o toposesia se convierten en accidente del primero. No hay que olvidar que la novela crea un espacio o lo inventa para instalar en él una metáfora genuinamente reveladora, que se traduce en la fabulación de los mundos posibles. En algunos casos, “son espacios que se confunden e identifican con la metáfora que nace con ellos y los explica. Espacios-metáfora, autosuficientes en su reducción del todo a la imagen” (p. 251).

*Placeres* entonces puede ser visto como ese espacio-metáfora de la soledad. En *El tornavoz*, Isidro Paniagua, experimenta la zozobra desde el nacimiento de su hijo Jeremías, al que considera un hombrecito botado por un azar, en el mundo de *Placeres*, un ser extraviado, como si fuera un ser de otro mundo. Tal congoja, se intensifica al grado de considerar que *Placeres* (nombre irónico cuyo suelo es una piedra impenetrable) no da el sustento que el hijo

requiere para tener arraigo en la tierra que lo vio nacer. Igual que el padre, el hijo padecerá una especie de “extranjería” en ese pueblo donde los habitantes mueren de muerte.

Si él no hubiera sido también otro perdido, seco ya, habría podido ayudarle al hijo a encontrar camino, alguna tierra en el mundo. Qué iba a pasar con el alma de Jeremías el día que él descubriera la falta de alimento para sus raíces; debajo del suelo de *Placeres*, la piedra impenetrable. Paniagua volvió la cara a la puerta. El tupido llanto le cerraba la garganta; necesitaba aire. (ET, 47)

Muerte y desesperanza se erigen como dos vértices en los cuales convergen los senderos de la narrativa de Gardea quien, a través de una memoria imaginativa, crea un pasado convocado por el propio desencanto del presente. Un mundo imaginado que tiene su acento y confirmación en la propia experiencia del autor. Por ello, de alguna manera, la nostalgia, la memoria y el recuerdo serán el manto que cobija ese mundo revelado por el apasionamiento. La necesidad de expresarlo seguirá el laborioso cauce de la voluntad creadora. Continúa Gardea enfatizando que la presencia de sus personajes es paralela a sus vivencias, “yo quedo fuera de ellos. Más que un manejador de personajes, soy un contemplador de ellos. El ejercicio de escribir, para mí, es un testimonio del mundo en que están viviendo” (Pinto, 1981, p. 146).

La soledad nos vuelve muy susceptibles, como ninguna otra cosa, al vacío del mundo y de los cuerpos que en él son. Y tú dirás: “y cómo, tío Cándido, puede usted darse cuenta del horror”. Y yo te respondo entonces, que por la aguda nostalgia que uno siente, delante de esos vacíos, de la luz; esa hambre nuestra de primaveras. (ET, 27)

Si retomamos la idea de que la realidad requiere ser nombrada mediante el acto creador de la fabulación, el detonador que impera en Gardea es la presencia del recuerdo, de una memoria que palpita en cada situación, personaje o paraje que es descrito. No hay un valor

testimonial, por el contrario, se resignifica la experiencia vivida, e instaura en el ámbito de la ficción, ese mundo posible que es *Placeres* como una forma de paliar las carencias derivadas de la soledad en que están inmersos sus pobladores. Si hay un plan previo a la escritura de ese mundo real transfigurado en ficción, se ancla, sobre todo, en esa vivencia personal, de ese mundo que conoce el autor y que a través del recuerdo es revitalizado y resignificado para resolver los dilemas de su propio existir.

La luz que entra de la calle incendia hasta la última brizna el aire y las sombras de la casa. Y Marta recuerda, todo el cuerpo temblándole de pena, de congoja, que en *Placeres* no existe nada como un río; que todos los ríos quedan lejos. Se ve regresando después de años de ausencia. Primavera. Por la ventanilla del autobús 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. Y desfallece (...) Marta se pregunta, moviendo apenas los labios resecaos, si *Placeres* habrá cambiado, si será ya otro, con el tiempo. (ET, 75)

Los ecos de los autores que más lo influyeron (McCullers, Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Lezama Lima, Onetti y Arguedas, entre otros y como lo ha expresado el propio autor) nos hacen pesar que encasillar a Gardea dentro de una generación propicia más complejidades de afinidad por la riqueza y variedad que nutre el mundo ficcional que construye. Sin embargo, es preciso decir por otro lado, que tales hitos literarios identificados en su formación son una decantación del espacio imaginario que la literatura mexicana integró



en los cauces de la experimentación en la fabulación de un mundo que se alejara del telurismo, el costumbrismo, el regionalismo y apostar a la instauración de un espacio más anclado en una geopoética latinoamericana; de ahí, esas latitudes geográficas que señalan estas cartografías narrativas como literatura del desierto.

Entender la ficcionalidad a partir de la dimensión espacial de *Placeres* en el mundo narrativo de Gardea nos orilla a reconocer que, al partir el autor de la experiencia, su intencionalidad estética tiende a construir un espacio para habitar. Si se habla del poema como espacio, que mejor que *Placeres*, un pueblo sumido en el llano chihuahuense, que nos invita a leerlo como un espacio simbólico más allá del entorno descrito, contemplado o transfigurado. *Placeres* se convierte en un sofocado infierno, un espacio de incesante revelación: "...el silencio se había apoderado del aire y hasta de la luz del campo (...) La luz, bajó la férula del silencio, palidecía. De plomo era el aire (LCMM, 45)". Cuando no es luz, es oscuridad; cuando no es el ulular del viento es la pudrición del silencio. En esta tesitura ambiental, la vida de los personajes los coloca en una especie de situación límite, separándolos del mundo e inundándolos de una tristeza que les roba el soplo de vida.

Los hilos tenían la consistencia de una espiral de las maquinitas de Amezcua; el respeto, por lo tanto, del tiempo y la lija del polvo en *Placeres*. A Bistrain, estas ideas, así como la alucinación del capullo, lo habían ido separando del mundo; poniéndolo triste como un muerto. (LMYEF, 57)

Se ha insistido en que el realismo presente en el mundo gardeano oscila en la zona limítrofe con lo mágico, lo maravilloso y en algunos de sus últimos relatos en lo fantástico. Las historias no se soportan en una intrincada trama, ni en personajes reacios de aguda penetración psicológica. Por el contrario, la anécdota se diluye y los entes de ficción son

figuras difusas y sombrías opacadas por la luminosidad del sol que todo lo inunda y lo sofoca. Personajes metafísicos que en su presencia sombría, en el conjunto de retazos que se ofrecen al lector posibilitan la erección de ese mundo posible que es *Placeres* como alegoría de la soledad humana.<sup>31</sup>

El desierto es, así, un espacio de una abrumadora violencia, en la cual el límite entre la muerte y la vida es casi imperceptible. Pero es asimismo la geografía del olvido. El viento y la arena borran arraigos y huellas. Quien se pierde allí, desaparece. Sus horizontes infinitos esconden ruinas, fantasmas y huellas de quienes por allí cruzaron (Waldman, 2016, p. 62).

Hubo quien llegó a hablar de Gardea como *El ogro de las rosas*. Quién diría que este Polifemo de las letras, había encontrado en la literatura “la certeza de que estoy aquí para contar historias. Esa certeza me basta para vivir” (Castro, 1994, págs. 70-71). Y esas historias contadas contenidas en la cartografía narrativa de *Placeres* condensan la intencionalidad de encontrar a su vez en el arte de narrar, el sentido mismo del existir.

Miraba Medina el tiempo; y la mañana, y la celeste; y la vida de negocios en el cascarón se le esfumaba en el raudal de los siglos de viento, de tierra. Pudiera plantarse ahí una eternidad, hasta que el silencio, como a *Placeres* algún día, acabará por disolverlo en su reino. (LMYEF, 108)

¿Espacio imaginado, mundo posible, alegoría, distopía? ¿Cómo transitar por la cartografía narrativa no sólo de *Placeres*, sino también por el espacio textual en que es expresado este mundo que encierra la abrumadora soledad del hombre? La crítica ha señalado

---

<sup>31</sup> Esta cuestión será abordada con mayor amplitud en el capítulo 4: La tropa de infelices de *Placeres*: figuras sombrías.

que la prosa lacónica de Gardea parece ser por naturaleza propia, lo que la torna difícil y requiere de una lectura cuidadosa, de relectura, de conjetura. Sus temas nos remiten a situaciones elementales, cotidianas, aunque magnificadas por aquellas circunstancias que serán los disparadores de la acción. La escritura de Gardea es espinosa; el lector se aproxima a sus textos con cautela, busca un espacio libre del cual asirse sin riesgo. Hay una concordancia total, o la correspondencia aludida de esa colindancia entre el topos y la forma de la expresión para nombrarlo. En el siguiente ejemplo se ve el choque de fuerzas entre la entidad natural (el sol) y la entidad humana (personaje Tolinga). En este desafío, el sol fulmina y resulta vencedor, dejando la figura del hombre en un estado de delirio, rayando en la locura.

El sol incinera a quienes lo desafían como Tolinga. Las cenizas no son las del cuerpo. Son las de las cavilaciones y memorias en la caja del cráneo. El hombre, luego, no atañe ni desata, y en la mirada le queda, por los siglos de los siglos, el ala sombría, la noche que acompaña a todos los locos. (S, 38)

La topografía descrita condiciona la naturaleza propia de la personalidad de los seres que configuran el mundo narrativo de Gardea. La aridez del campo, el calor infernal que asfixia, se traslada a la prosopografía del personaje. La soledad del lugar está manifiesta también en la soledad de la mirada, y en sus ojos es posible sentir el desierto, de ahí que se pueda considerar como leitmotiv en el universo ficcional de *Placeres*, junto con la soledad, la aridez y la tristeza que contamina todo el espacio. El análisis desde la perspectiva crítica de la geocrítica permite vislumbrar los nuevos imaginarios y describir lo que pudiera interpretarse como una nueva territorialidad configurando ciertos elementos identitarios que sumen a los personajes que la habitan en una poética de la desolación.

Gardea privilegia antes que nada la creación de una atmósfera: el polvo calcinado, el cenit en donde “*El sol que estás mirando*” deja sin sombra toda la piel del cuerpo expuesta a su existencia. Esa sequedad no obedece a una voluntad de testimonio (Rulfo liquidó las ilusiones de una literatura-documento) sino más bien –como en *El luto humano*- a la forma concreta en que el destino se manifiesta. (Espinasa, 1990, p. 156)

*Placeres* es el Macondo de México, lleno de soledades y espejismos. Un mundo de ensoñaciones y ficciones que marcha paralelamente a la realidad, que en ocasiones se confunde con ella, que se disfraza de verdad; que combina lo caótico con lo mágico, la devoción con el odio, el deseo con la codicia (Méndez, 2004, p. 6).

Paniagua cruzó las manos sobre el pecho. En todo *Placeres* no existía pecho más triste que el suyo; más abovedado y sin ventilación. Por debajo de sus manos, le temblaba como una tierra por donde se arrastrara, poderosa, una oscura trenza de ríos sin fin. (ET, 32)

El poeta, narrador y ensayista, Alfredo Espinosa, en un magnífico artículo titulado “*Placeres: el sofocado infierno de Jesús Gardea*” (1985) señala que son siete los temas recurrentes en la obra de Jesús Gardea: “el sol, la soledad, el polvo, la locura, el abandono, el silencio y la muerte” (p.16). En *Placeres* ocurren milagros, misterios, sucesos extraordinarios, hechos sobrenaturales. En *Placeres* también los muertos hablan con los vivos, «conviven» con ellos o mejor: comparten sus soledades. Uno no puede leer a Gardea sin pensar en *Macondo*, en *Comala*, *Santa María* y el condado de *Yoknapatawpha*. Algunos placerenses viven lo sobrenatural como un hecho cotidiano, experimentan lo extraordinario como una comprobación de la soledad y la desesperanza en la vida diaria (p. 18).

(Paniagua) No me hará falta, Olivia. He agarrado tanto sol, tanto. Mira, en *Placeres*, un día volverá a reinar el llano, la soledad, como en un principio. Pero yo, todavía entonces, unos mil años después, tendré sol: el sol de la placita. (ET, 49) (...) En *Placeres*, están muertos todos los ruidos, ahogados por la calma y el calor. (ET, 72)

De la misma manera en que José Manuel García hilvana los datos físicos y ficcionales de *Placeres* para construir un retrato espacial, Alfredo Espinosa realiza un recorrido por las calles de *Placeres*, haciendo hincapié en la atmósfera que prevalece en cada uno de los sitios públicos y privados; preso del juego sinestésico de la prosa gardeana se impregna de los efectos devastadores de este sitio infernal y los utiliza para analizar el impacto que tiene en sus pobladores en su cotidiano y agónico vivir. Señala Espinosa (1985):

Por los libros de Gardea descubrimos que por las calles de *Placeres* anda el sol prendiendo fuego, despellejando al mundo, chupándole la vida al llano. *Placeres*, sofocado infierno, debajo de su suelo, la piedra impenetrable. Hace vivir a su gente en la raíz de sí mismos, acomoda el clima para que favorezca el amor de las cosas de adentro, las sombrías y calladas del pecho, los amores de todos los perpetuamente encandilados (...) El viento quemado en las hojas de los nogales se tropieza y estanca en una bodega en ruinas en donde cavilan locuras y rumian desgracias. (Espinosa, 1985, p. 19)

*Placeres* es un pueblo engendrado por el calor obsesivo, donde la vida no ha de volver si alguna vez estuvo en ella), donde los deseos se secan, y cuyos pobladores, muertos en vida, experimentan un “hambre nuestra de primaveras”. Estos muertos que “mueren de muerte”, en esa zona de tormentos expiados, quieren vivir –hasta una hoja muerta quiere vivir- “¿Qué hacer entonces, si “*Placeres*” es un rincón olvidado del infierno, donde no existe el futuro, y el

presente es un pasado inacabable? Sólo queda aspirar hacia arriba y elevarse hasta el cielo”  
(Anhalt, 1984, p. 30).

No había en *Placeres*, almas sin carga. (LMYEF, 32) (...) Para él que el ladrón se había desprendido, como un relámpago, como un demonio, de la masa del fuego al otro lado de la calle. Porque del fuego le venía a *Placeres* todo lo pernicioso, los daños. (LMYEF, 88)

En la estética gardeana, el silencio y el aislamiento de un desierto árido y textualmente conciso que nos remite una y otra vez a la muerte. Pudiera decirse que la muerte, como en el mundo rulfiano, recorre la cartografía narrativa de Gardea. Está inmiscuida en los personajes, dirá Vilanova (2000), los determina y los ciñe como tales, por lo que las novelas muestran un desfile de seres en agonía, que aparecen en el texto en su prolongada y nunca acabada muerte (p. 171).

*Comala* es la alegoría de que lo más vivo en nuestro medio es la presencia de nuestros fallecidos. *Placeres*, en cambio es, comunidad de vivos, que de alguna forma siempre está soñando su muerte para el día siguiente. Que no siente la vida, pero tampoco pueda encontrar la muerte. (Quezada, 2000)

*Placeres*, ciudad pueblo como tantas en la compleja geografía de México, es la sede imaginada; *Placeres*, trasunto ficticio y calco toponímico irónico de Delicias, es un pueblo olvidado de Dios, que se asemeja a *Luvina* y a *Comala*, donde el silencio, la soledad y la vastedad del llano, orillan inexorablemente a sus pobladores a un continuo y agónico andar hacia la muerte. El llamar *Placeres* a un pueblo como el que describe Gardea infunde un tono de ironía, ya que el sufrimiento de la gente que lo habita es constante. Jesús Gardea, con singular maestría describe a *Placeres*: un pueblo seco, muerto y desértico, donde el sol pica y

el viento habla. Pueblo que se desmorona y muere; en *Placeres*, donde la vida se detiene y medio se vive con elementos básicos. Todos los seres de *Placeres* viven como entre sueños que se confunden con la vida diaria (Drew & Lara, 2000).

Sus relatos nos conducen a un espacio de hostilidad hacia los seres que habitan un paraje de condiciones extremas. El frío, el intenso calor, la luz, el miedo, la soledad y la muerte forman un todo, el tiempo y el espacio donde resiste la miseria de los hombres. (...) En ese clima donde el sol convierte a las sombras en piedras quemantes, la naturaleza se detiene, permanece inmóvil y los seres se desplazan lentamente, obedientes a designios ancestrales pues sobre ellos “descansan las cosas”. El sol quemante obliga a estarse quieto, a refugiarse bajo los techos, la intensidad de la luz aplanan los poblados, los convierte en brillo de una superficie de agua, las calles son camposantos al mediodía, la luz ha chupado al cielo su color y las cosas desaparecen. Entonces la soledad se asienta placenteramente y el silencio crece con más intensidad que la propia luz. (Perry Guillén, 1987, p.6)

La soledad es el leitmotiv en la narrativa de Gardea junto con la aridez y la tristeza que contaminan todo el espacio. Dentro de las descripciones que van alternando con la narración, la figura del sol se convierte en telón de fondo y en protagonista de un escenario por demás dramático. El sol, al salir a escena, con su fuerza devastadora, va aniquilando, castigando con el calor infernal, todos los objetos, pero también va carcomiendo las entrañas del hombre. Es una fuerza paradójica, vital y mortal, que sume a los pobladores en la somnolencia y en un aletargamiento que no hace más que revelar la profunda soledad del hombre. La constante en la cartografía narrativa de *Placeres* estriba en cierta manera, en el universo inhóspito en el que habitan sus personajes, en el sol inmóvil como un eje espacio-temporal, la soledad y las

pasiones desbordadas y fatales, del amor frustrado a la venganza y el resentimiento, y por último, la presencia de la muerte y un silencio que ahoga las palabras.

El dedo de Góngora en el gatillo seguía ardiendo. En el corazón de Góngora había ya una atmósfera, un aire estancado, de muerte, para los que, sin enfrentársele, le dijeron adiós. Uno, cuando menos, debió haber probado las balas; asfixiarse, como en un llano sin luz, en el solitario corazón de su matador. (LCMM, 72)

El espacio no es sólo reflejo de una psicología, sino que funciona en relación con los personajes y les permite construir una idea de sí mismos, ya no como historia narrada, sino como situación vivencial. Así, el espacio no funciona sólo como soporte semántico o reflejo de la psicología, sino como coproductor de la ontología de estos personajes. El clima es el indicador más importante en este sentido. El calor y el frío intensos son amenazas concretas, que están ahí, y que dejan a los habitantes de *Placeres* en la indefensión. En el desierto se vive como muerto.

Cándido Paniagua se alzó de hombros; estaba en el centro de la desolación, cubierto por la desolación. No tuvo qué responder (ET, 27) (...) La soledad de la calle es enorme, como si no hubiera ya mundo. Polvo y sol, nada más (ET, 72).

El personaje como ente de ficción en la narrativa de Gardea es una figura difusa, ambigua, etérea. Con una caracterización mínima, encarna la problemática de la atmósfera circundante. Es infeliz y desgraciado, pero como afirma el autor, siempre hay un trasfondo de esperanza. Le gusta esa fe sin atisbos de mezquindad. La soledad del personaje es una que no se busca, no se anhela, lo externo la impone. Un estado constante que de tan presente se muestra como constitutivo, sin el cual ese mundo no sería posible. De tal forma que se está frente a la



soledad y la violencia como parte del poblado y sus personajes. Esta crueldad bifronte mina cada relato, cada viso de huida o sosiego.

En el mundo interior de cada personaje no hay sino la constatación de un estado inmutable, aliviado por breves momentos de ilusión efímera, causante placentero del desasosiego. El acto memorioso es para los personajes de Gardea un hecho relacionado con la crueldad, que resquebraja el momento, ya que sólo se puede tener acceso a ese recuerdo por medio de una valoración en el tiempo. En tanto que el presente les es medianamente soportable, el contraste que ofrece esa rememoración no es de descanso, sino de desasosiego. Un recuerdo que perturba y que implica, para el individuo resguardado, un constante tormento.

Igual que en Rulfo, cada vida es un destino y es en relación con su destino que el personaje toma cuerpo. El ejemplo más claro en *La canción de las mulas muertas* es la lucha sorda, la rivalidad que les da cuerpo siempre a punto de estallar entre *Fausto Vargas* y *Leónidas Góngora*. *Placeres* mientras tanto contempla, inmóvil escenografía expectante la lucha. No hay muchos personajes en la novela, pero parece haber ojos hasta en las piedras (Espinasa, 1990).

*Placeres*, pueblo canicular, de tierra caliza, dominada por los mezquites, donde el calor agobia a sus habitantes. *Placeres* vendría a ser una gloria invertida: la abstinencia humana. Sitio donde habitan la soledad, la tristeza, la agresividad, el dolor (Vargas, 1990). Sus pobladores son habitantes de un infierno y con vagos recuerdos de un paraíso perdido, si es que en alguna forma existió. Los personajes de Gardea, una “tropa de infelices” son arrastrados por la fatalidad de un destino que los conduce inevitablemente a una muerte, una agonía perenne que no les permite el descanso.

La construcción simbólica de *Placeres* como “resignificación” del paisaje norteco se transfigura en el espacio donde se tensiona la soledad e incomunicación humana. La aridez del llano chihuahuense traza el escenario del vacío existencial en las interacciones sociales. El estatismo del presente como realidad inamovible termina por sofocar y asfixiar a los pobladores de *Placeres*, lugar devastado por la desolación y por ser el espacio donde anida la tristeza, cual reminiscencia de la *Luvina* rulfiana. Como lo expresa Saúl Ibargoyen enfatizando las proximidades con Rulfo, pero a su vez, también la singularidad gardeana:

Seguramente esta narrativa será vinculada a la de Juan Rulfo, pero Gardea se apoya en una mesurada dicción poética donde no cabe lo “irreal” ni lo “mágico” donde no se pasea ningún fantasma, donde el milagro consiste en ser profundamente trágico a partir de hechos mínimos donde lo cotidiano no se disuelve en abstracciones, sino que se revela de múltiples e insólitas maneras. (Martínez Treviño, 2010, p. 60)

Se ha visto en este capítulo cómo el desierto llega a significar un mundo de soledad, un mundo irracional frente a uno racional. Allí, en *Placeres*, el hombre no ha logrado construir un mundo a su servicio. Los pobladores transitan en este lugar no por voluntad, sino por otras misteriosas razones. El desierto desolado, de clima extremo es el lugar de la soledad, el refugio de los seres fracasados, el ámbito del viaje imposible que busca recuperar el pasado. Como lo expresa Santiago Vaquera, “¿Exorcizar la soledad del desierto? No, porque la soledad es lo único que tienen estos personajes” (Vaquera Vázquez, 1994, p. 47).

La cartografía literaria se proyecta en el texto narrativo a partir del espacio existencial que ha emergido a partir de la confluencia entre el individuo y el paisaje, entre la mirada y presencia del autor y la complicidad y pacto del lector que le confiere la verosimilitud al mundo posible instaurado por Gardea. *Placeres*, proyección simbólica del norte de México es

el espacio existencial donde sus habitantes viven inmersos en una problemática compleja que está inundada por el silencio, la soledad y el aislamiento de una aridez geográfica que remite constantemente a la violencia y muerte inevitable, cual fatalidad que los condena.

Jesús Gardea nos ha legado un espacio simbólico de la soledad humana. Cartografiando el llano chihuahuense, ha hecho del desierto una geopoética que muestra la complejidad de la existencia humana especialmente en esos odios y rencores añejos que desatan la violencia y sumen al individuo en la más profunda soledad e incomunicación. Quizá por ello, el crítico mexicano, Christopher Domínguez (2004) haya resaltado la peculiaridad con que el espacio simbólico de *Placeres* se vuelve en un sello distintivo de la narrativa gardeana:

Aquel “narrador del desierto” a quien al principio identifiqué como un cumplido artesano bien dispuesto a “colorear” esas llanuras desérticas del norte de México, huérfanas de expresión literaria, resultó ser un solitario ejemplar que hizo de la nada natural y del vacío geográfico, una poética de la desolación. (p. 3)

#### 4. La tropa de infelices de *Placeres*: figuras sombrías

Las relaciones humanas actuales se han venido deteriorando cada vez más; en el pasado eran más humanas, más profundas, más cordiales, más auténticas; hoy en día se vive en una dispersión aguda (...) hoy todos estamos locos, el mundo no favorece los valores interiores de la persona, sino que los sacrifica por lo superfluo.

Jesús Gardea (García Velázquez, 1988, p. 223)

Para iniciar el análisis del personaje en Gardea, considero relevante el retomar algunas consideraciones en torno a la novela para trazar el encuadre en el que se sitúan los personajes en el ámbito de la narración. La novela según García Peinado (1998) es un texto que, parte de hechos acaecidos, que pueden ocurrir o ser ficcionales y cuya historia es transformada, gracias al estilo del escritor, en la narración de las aventuras, destino, o psicología de unos personajes inmersos en una problemática, en un trasunto de realidad, a través de un discurso coherente en prosa y de cierta longitud, destinado a producir un efecto estético y referencial en el lector (p. 69). Con esta definición, lo que se pretenderá entonces es reflexionar en torno a la manera en que los personajes de Gardea (cuya psicología está bastante desvanecida) se encuentran inmersos de manera problemática en ese trasunto de realidad que es *Placeres*.

Según Garrido Domínguez (1996), el personaje funciona como trasunto de una persona o realidad personificada cuya presencia en el marco del relato viene exigida en primer lugar, por el propio objeto de este género –la representación de acciones: no es posible ninguna acción sin un agente que la protagonice– y a continuación, por imperativos de la verosimilitud.

El personaje responde a las exigencias de otros códigos, principalmente los que encarnan los sistemas de valores de cada época histórico-cultural en los más diversos ámbitos. En este sentido, sí puede decirse que todo personaje es portador de los estigmas de su tiempo (p.103).

¿Hasta dónde Gardea incorpora esta tradición literaria que configura la caracterización del personaje? Lo que habrá que problematizar en este aspecto es que si dado que el personaje es el agente que protagoniza las acciones y si éstas también tienden a ser escurridizas o evanescentes, ¿cómo persiste la figura del personaje y qué es lo que caracteriza en su construcción y diseño para que cumpla los imperativos de la verosimilitud?

El espacio suele asociarse con el lugar que ocupan los personajes en una historia dentro de un territorio. Pero dentro de la novela y la ficción que se instaura a partir de la construcción de los mundos imaginarios (mundos posibles), los personajes transitan por la historia (la fábula relatada) y el relato es enunciado en un espacio deíctico, donde la descripción está elaborada a partir de las imágenes que plasman la geopoética. Una valoración del espacio literario a la luz de la geocrítica puede hilvanar las interrelaciones entre el espacio, el lugar y el territorio que reflejan mediante la ficción y la construcción de mundo imaginario la realidad que les ha servido como referente y al que inevitablemente alude el autor. Es por ello, que estos conceptos entran en una dinámica de interdependencia que permite vislumbrar la cartografía narrativa que Gardea va trazando mediante el espacio simbólico de *Placeres*.

#### 4.1 El personaje gardeano

El problema de la comunicación en las relaciones personales, como yo lo veo, se da precisamente por una falta de recogimiento de las personas consigo mismas (...) el que no tiene nada por dentro no puede dar nada, es decir, un disperso en sus relaciones no puede dar más que dispersión y si éste se encuentra con la dispersión del otro, naturalmente las relaciones interpersonales no dejan nada y generan una terrible soledad.

Jesús Gardea (García Velázquez, 1988, p. 223)

Los personajes gardeanos, una bola de fracasados, habitan en un microcosmos que trasciende y trasgrede la miseria de la vida común. Son creaturas que buscan la realización más allá de todo lo consuetudinario, en un viaje del espíritu hacia la consecución de todos y cada uno de los *Placeres*<sup>32</sup> que la tierra y la vida misma les ha negado. Por ello, sus historias tendrán como marco de acción y referencia a *Placeres*, lugar donde el dolor santifica y la espiritualidad encarna ferozmente (Valdés Medellín, 1993). La tragedia humana radica en estar ahí en ese mundo sin esperanza ni afán de transformación; en estar en un tiempo y en un espacio del cual no se quiere salir, pues a pesar de que los personajes, como lo refiere Rodríguez Lozano “están imposibilitados para salir del mundo que los rodea (...) no anhelan vivir otra existencia, asumen, a su manera, la suya” (Rodríguez Lozano, 2003, p. 110) o como

---

<sup>32</sup> Se toma el nombre del pueblo en un significado ambiguo, tanto como toponimia del lugar, como alusión a los posibles placeres (entiéndase gozos) que la vida no les ha concedido a los pobladores.

lo explica Martínez Treviño: “La cotidianeidad contiene la tragedia de un estar y no de un existir dado que los personajes no prodigan reflexiones profundas o pensamientos abstractos que justifiquen la asunción indolente de ese estar” (Martínez Treviño, 2010, p. 61).

En *Placeres*, ese pueblo mágico creado por Jesús Gardea, las voces giran como el viento mientras cuentan o susurran secretos. Pues en *Placeres*, poblado de sombras largas no se puede dormir. Es imposible. Sus pobladores no conocen los sueños. Ni los verdaderos ni los falsos. El insomnio permanente se instala en los elegidos. Así, unos estarán condenados a la vigilia constante (Isidro) otros a ensoñaciones de deseos no realizados (Marta Licon con Omar Vitelo) y sólo uno será el predestinado a inaugurar una raza de visionarios (Cándido)<sup>33</sup>. El pueblo vive de sus seres muertos y éstos a su vez reviven en la conciencia de sus habitantes (Anhalt, 1984).

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.

(ESQEM, 35)

¿Por qué la muerte aparece constante, de muchas formas, pero siempre está presente en su obra? Es una vivencia -dirá Gardea- que no siente conscientemente. Sus personajes le llaman, le invitan a reflexionar sobre la muerte, como si ellos fueran los que estuvieran meditando, pensando en ella. Esta cavilación sobre la muerte es paradójicamente, una

---

<sup>33</sup> Personajes de *El tornavoz*.

meditación sobre la vida y, aunque esto último es un lugar común, es evidente que los textos resultan vitalizadores por esa constante presencia de la muerte en ellos (Pinto, 1981, p. 22).

Gardea's characters are immersed in an interstice between life-death/ silence-sound/solitude-fellowship. Nothing seems to alter their slow, laconic, gloomy, and ghostly existence. Like objects, characters cross the text as if they had arrived in it by chance, rather than destiny (...) Gardea's characters seem to inhabit a vacuum, an everlasting and fading death (...) Gardea's characters are defined by lack of communication and extreme solitude.<sup>34</sup> (Vilanova, 2007, págs. 100-101)

Dado que la muerte trasmina toda la narrativa, se anida en las entrañas de los personajes, situación que los determina y los ciñe, los convierte en un desfile de seres en agonía, en su prolongada y nunca acabada muerte que es proyectada a través del silencio, la soledad y la austeridad lingüística y narrativa (Vilanova, 2000).

No. De lo de Fausto Vargas yo tengo una idea, Carmelo. He visto secarse árboles en *Placeres* a los que solamente les habían arrancado una rama. Una, Carmelo; de las gruesas. Pero una. El secarse les sucede en cuanto son siete días, justo. Al octavo, son leña. El sol, un cerillo encendido, la mirada del que los desvencijó, las hace levantar llama. Fuego de papeles. Así veo a Fausto Vargas. Árbol de Gil. Pero en un hombre, todo pasa de otro modo. Como encimándose los plazos. (LCMM, 126)

---

<sup>34</sup> Los personajes de Gardea están inmersos en un intersticio entre la vida-muerte / silencio-sonido / soledad-compañerismo. Nada parece alterar su existencia lenta, lacónica, melancólica y fantasmal. Al igual que los objetos, los personajes cruzan el texto como si hubieran llegado a él por casualidad, en lugar de destino (...) Los personajes de Gardea parecen habitar en un vacío, una muerte perdurable y perdida (...) Los personajes de Gardea se definen por la falta de comunicación y extrema soledad. (Vilanova, 2007, págs. 100-101)



Alfredo Espinosa llegó a plantearle la forma en cómo diseñaba y construía a sus personajes y destaca el rasgo que considera que muchos de los personajes de las novelas tienen, que es el ser un tanto metafísicos, con una descripción mínima exenta de acciones narradas, dejando tan sólo una pista misteriosa, y que en todo caso aporta retazos para que uno, como lector imagine la totalidad del personaje, a lo que Gardea responde:

Yo diría que son apariciones, por decirlo así, visuales. Diría que son también voces que vienen y se anuncian; se dejan entrever, pero de ninguna manera están diseñados. Tampoco me las doy de misterioso, sino que ellos de por sí son misteriosos; no hacen más que aparecer a través de mí, por eso siento que son reales, que son muertos reales, presencias muy reales. Muertos muy vivos. Muy vivos, aunque tengan que aparecer de ficción en el papel. Por eso te digo que mi escritura es un afán interminable, como si me empujaran al escribir, a dar noticia de ellos.

(Espinosa, 1988, p. 26)

José María Espinosa (1988) considera que una de las diferencias primordiales entre Rulfo y Gardea es precisamente la cualidad impresionista de la anécdota donde los perfiles de los personajes comparten ese clima árido y polvoso, pero en Gardea se van con la polvareda, mientras que en Rulfo adquieren personalidad. “En Rulfo hay personajes, en Gardea no. Por lo menos no así: se pierden en el paisaje, en la voluntad terrosa de la imagen” (p. 9).

Respecto a este tema, Verónica Lara en una charla sostenida con Gardea, aborda el tema de la soledad tan recurrente en el mundo de *Placeres*, la tónica que cobija a todos sus personajes. En esta conversación le plantea ¿Qué es para usted la soledad? A lo que Gardea responde:

Hay un teólogo muy importante, Ilich, y hace la diferencia entre soledad y solitud. 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. Creo que en mi obra no debe hablarse de odio, sino de desdén, tal vez, sí se llega a dar el odio en mis personajes, pero yo no participo en eso. Además, el hombre se está convirtiendo en un ser terriblemente solo, y parece que nadie sabe por qué. (Lara V. , 2000)

Respecto a la construcción del personaje como ente de ficción, llama la atención que su caracterización es apenas sugerida y esbozada, con algunas pinceladas que dejan entrever algún rasgo de su personalidad o de un estado anímico. Figuras un tanto desdibujadas, sombras que transitan, que emergen ante la luminosidad del sol de *Placeres*. Carentes de un diseño previo, van irrumpiendo en la escena con una parca voz que mueve en ritmo lento y sinuoso el engranaje de la trama (por mínima que ésta sea). Dirá Gardea:

Mis personajes son pasivos, como que tienen un infinito escepticismo respecto a lo que les rodea, entonces no realizan acciones para romper ese círculo que los está rodeando. A lo mejor eso refleja el corazón de muchas personas que viven en medios hostiles (...) Quizá la esperanza sea de un nivel más íntimo. En esa mansedumbre, en esa decisión de permanecer quietos, quizá ahí esté esa esperanza, esa apatía.

(Molina, 1980, p.19)

Un recorrido por algunos ejemplos de cómo Gardea caracteriza a sus personajes, hará evidente la correlación con el espacio que en cierta forma los determina y los condena, así como la parquedad con lo que expresan sus emociones. Tan sólo algún gesto, algún ademán

referido por el narrador, ya que los diálogos tienden también a ser demasiado breves y escuetos.

- ***El sol que estás mirando***

En esta novela resalta la figura del narrador personaje, David, un niño que relata los días de infancia en el ambiente familiar, cuya focalización nos brinda la posibilidad como lectores de ver el acontecer a través de la mirada de un niño, con su candor, inocencia que se ve enfrentada a las adversidades como la estrechez económica y a la muerte de su padre. Es de los pocos personajes que externa sus emociones y sus pensamientos. Gardea refleja también en la voz de David, esa oralidad que está manifiesta en el habla de los lugareños, como puede apreciarse en los guiños descriptivos con los que se refiere a Leandro o a Porras. Una sola frase se convierte en la imagen que condensa el carácter de la persona. En general, se desconocen los rasgos físicos de los personajes; el narrador nos ofrece una mirada externa, tan sólo lo que podemos obtener del narrador, es cómo contempla las figuras que transitan por el pueblo, pero desde fuera, a lo lejos.

...Leandro. Recordé a Leandro. Él me hubiera defendido. Pero estaba peleado con mi padre, y tenía semanas que no venía a nuestra casa. La voz de Leandro enojado era atroz, como el rechinado de fierros viejos atorados en su garganta. Mi padre lo comparaba con las gallaretas. (p. 23).

Esta mirada infantil nos conduce a ese *Placeres* primigenio, un caserío pequeño donde cruzando las calles se extendía la vastedad del llano. Un poblado donde todas las personas se conocen y se reconocen como seres taciturnos, ensimismados y poco dados a las relaciones sociales. Sin embargo, las mínimas actividades cotidianas es lo que rompe con la monotonía

del lugar. El candor y la inocencia de David al dibujarnos esta realidad que contempla nos regala por otro lado esa fisonomía espacial y social de *Placeres*:

Yo me quedé pensando cómo sería un llano tan solo, sin nada de viento, de sol; sin nosotros (p.63). Porras era un hombre güero, peludo y fumador, y a la tienda llegaba siempre envuelto por nubes de humo, como una máquina de ferrocarril entrando a una estación. (p. 111)

- ***La canción de las mulas muertas***

En esta novela, estamos frente al mundo masculino de la violencia, pues en la historia no aparece ninguna mujer. La historia se centra en la desavenencia que surge por el recelo de los fundadores de *Placeres* ante la presencia del fuereño advenedizo que se instala en el pueblo y que propicia la rivalidad. Se orquesta la confrontación entre los que apoyan a Leónidas Góngora y los que apoyan a Faustino Vargas. Por la naturaleza de la narración, que toma un curso a sincopado, donde paulatina y de manera progresiva dibuja los rasgos de los personajes a través de imágenes que condensan la proyección de la personalidad que encarnan. Se suceden las frases cortas, las elipsis, el hipérbaton que plasman la figura del personaje. En ocasiones basta una sola frase para ser contundente con el rasgo que se pretende describir o que refleje el estado anímico que los envuelve como el caminar como unos desterrados. Hay resentimiento con los fuereños que llegan a asentarse a Placeres, pues afectan la economía de los lugareños, los fundadores del pueblo y que no quieren aceptar la presencia de esta amenaza: “Leónidas Góngora era un advenedizo a *Placeres*. De ayer, su fortuna. Tampoco eso lo toleraba Vargas. Él había visto de recién llegado al próspero. Seco como una hierba del monte” (p.10).

El personaje de Fausto Vargas, orgulloso fundador de *Placeres*, considera que por derecho le corresponde mantener la hegemonía comercial en la venta de refrescos. La forma en que él ha controlado su negocio, le posibilita tener el control no sólo en la venta, sino también en sus empleados. En esta rivalidad que se desata entre Leónidas Góngora y Fausto Vargas, se irá fraguando una batalla silenciosa, de espionaje incluso para lograr vencer a quien se considera la persona no grata.

Fausto Vargas, que todo ese tiempo había tenido su mirada por las nubes, bajándola la pasó como un plumón en los hombres que se retiraban. Gil sintió la blandura que les comunicaba la orden de detenerse y regresar. El patrón no dormía, pues. Pese a sus ojos pasmados de hipnotizado, de gente que duerme despierta, tuvo siempre la rienda de la fábrica en su mano, de manera que cuando los caballitos se le iban a desbalagar por *Placeres*, él se dio perfecta cuenta, en la muñeca de la mano que mantenía la rienda. (p. 47)

En una lucha que se torna por demás absurda, los protagonistas se enfrentan en un duelo en una partida de dominó donde finalmente Fausto Vargas pierde su negocio. Con esta derrota, la ironía del destino también condena a *Placeres*, pues Góngora pese haber sido el victorioso en esa partida, abandonará el pueblo y el resto de la gente que dependía de estos patrones pagan las consecuencias y hacen lo imposible por hacer que el negocio se mantenga. Estos rencores y odios añejos afectan a la población, les quita vida al bullicio de las calles que se tornan solitarias y sus transeúntes las recorren como ovejas descarriadas:

Caminábamos por la calle solitaria como desterrados. Mi renovada furia por Aranda, por tener su calva de estopa, me sacudía la mano en la sombrita, con temblores homicidas. Las chicharras trinaban en mi cuerpo Sixtino. Ya no me cabían en la

cabeza (p.75) (...) Pero el quinto día, Carmelo, por las corrientes, por el río jodedor de Leónidas Góngora, abandonó a *Placeres*. De noche. (p. 89)

- ***El tornavoz***

En esta la primera novela de Gardea, nos encontramos ante un mundo en donde la realidad y lo maravilloso tienen lugar. Es por ello por lo que algunos de sus personajes serán todavía más difusos, figuras evanescentes que, así como salen a escena, también desaparecen en un momento fugaz. Los personajes están sumidos en la desolación y el silencio. Hay una inminente necesidad de comunicarse con el otro, con los de este mundo y con los que ya no están. De ahí el título de la novela, ya que se busca que Jeremías sea el tornavoz para lograr la resonancia del tío Cándido para poder comunicarse con los vivos. Tristeza, dolor y pena abruman los corazones y los sume en una profunda y lástima honda. Además, el resto del pueblo está sumido en una especie de aletargamiento, viven en una somnolencia derivada del sofocante infierno de *Placeres*.

En aquella postura, lejos de inducir su cuerpo al sueño, lo que estaba haciendo en realidad era prepararse para el desahogo. Reconcentraba penas; escogía palabras y, con voz doliente y verdadera, íntima, llamaba al espíritu, al viento que pondría a sonar las palabras en su boca. Y las palabras de Cándido Paniagua se daban primero lentas. Separadas por grandes silencios. (p.26)

La familia Paniagua es figura central en la historia narrada. Los personajes que la integran son seres que difícilmente llegan a disfrutar de una vida plena. Su existencia se convierte en una constante congoja y quizá sea Cándido el que se mantiene más al margen de las circunstancias se aliena de todo y de todos, quien logra subsistir al mitigar la tristeza cotidiana con la posibilidad de retornar después de muerto y hacerse presente en los vivos.

Isidro Paniagua no cenó. Ni se acostó. Quiso quedarse en la cocina hablando, a la luz de la lámpara, con su mujer. Estaba desnudo hasta la cintura, los codos sobre la mesa. Olivia lo miraba con aprehensión. Aparte de sus ojos devastados todo él era como un largo quejido, como una lástima honda. (p.48)

Los personajes son abatidos por la carga insostenible del existir. Pierden la ilusión o esperanza (si es que alguna vez existieron) y llegan incluso a perder el apetito y el sueño. Un incipiente delirio que los convierte en seres agónicos, muertos muy vivos. Las imágenes que utiliza Gardea para ilustrar estas escenas son intensas en lo que comunica y lo logra con unas cuantas pinceladas. Tan sólo basta la mirada de Olivia, para reparar en el cansancio existencial de Isidro reflejado en la mirada de sus ojos devastados, todo su ser irradia una lástima honda, aunque no emite sonido alguno, pues su voz aniquilada en un silencio aletargado logra escucharse un largo quejido de su malestar anímico.

El resto de los pobladores en un intento por enfrentarse a las adversidades del mundo real, recurren a sesiones espiritistas para hablar con los muertos. Sus reuniones se convierten en un afán de comunicarse con aquellos que están del otro lado quizá con la ilusión de que en este contacto pueda llegar a desafiar la muerte y no ser derrotados por ella. Otro sector de la población verá con burlas estas sesiones espiritistas, y prefieren continuar padeciendo el aletargamiento que es el paliativo con el que sobrellevan la insoportable soledad que los acosa. Pero Cándido no hablará con ellos, sino escogerá a Jeremías para que finalmente sea su tornavoz y pueda compartir a resonancia de sus palabras.

En ese lugar, recuerda Marta, se reunían los primeros espiritistas de *Placeres*, y eran dos, capitaneados, y empujados al misterio por Vitelo. Todo el dormido mundo de *Placeres* se reía de ellos como en sueños. (p.88)

## 4.2 Figuras como derivación del espacio gardeano

¿Quién sabe por qué ellos quieren vivir así? Parece que forman una tropa de infelices. Así viven y así hay que aceptarlos. Jesús Gardea (Morales, 1981, p. 47)

Gardea plasma en el llano chihuahuense un paisaje de vientos despiadados que levantan la tierra seca y arenosa; de carencia de agua, de calores intensos. Sus personajes son solitarios, callados, sedientos en toda la extensión de la palabra; sumidos en veranos lacerantes y pendientes de los fuertes vientos que levantan la polvareda; áridamente eróticos; apasionados y angustiados; perdidos en el desierto y abandonados a su suerte (Rubio, 2009). Los pobladores de *Placeres*, huidizos, murmuradores, expectantes, son sólo sombras de este juego de luz que perfila el escenario de los hechos.

No estaba la calle para andar por ella. El sol despellejaba al mundo. En el horizonte se veían tolveneras de nada, de pura luz. Y un alarido continuo era el canto.

Imposible avanzar de otro modo que ir de puerta en puerta, de sombra en sombra, a saltos como una tuza”. (LCMM, 73)

El silencio y la soledad de los paisajes inconmensurables provocan un carácter caviloso que el escritor aprovecha para diseccionar sus mundos soterrados, sus objetos de tentación, las presencias que lo perturban. Rumia sueños, precisa voces y cavila. La amplitud del paisaje se convierte en el alma en profundidad. La estética del desierto es la poética de la ensoñación (Espinosa, 2009).

El imaginario que Gardea fabula en su narrativa es un espacio que incorpora reminiscencias de la *Santa María* de Onetti, de la *Yoknapatawpha* de Faulkner, y qué decir, de



la *Comala* de Rulfo. Estos mundos míticos se diluyen impregnando las historias no sólo de magia y amargura, sino también de un vacío existencial que conduce a los personajes a una especie de agónico vivir. Ignacio Trejo (1984) considera que en este escenario, donde el sol devastador se erige como figura central, contaminando toda la escena con una fuerza infernal, será lo que definirá el carácter de los placerenses, y los hace “seres inmóviles, fantasmales, sofocados. Estos parecen vivir (sobrevivir) sólo para sí mismos, gracias a su milagro individual; el resto no existe sino circunstancialmente, de modo que las relaciones que se entablan entre ellos son siempre hoscas, hostiles” (p. 5).

Pueblos de fantasmas vivos. Acaso sea por eso que muchos lectores se obstinen emparentar a Jesús Gardea con Juan Rulfo. Es cierto que ambos tienen elementos comunes, como el sentir del regionalismo, los caracteres de los personajes, el habla de éstos, etcétera, pero que no son suficientes para intentar establecer símiles definitivos que irían en detrimento del chihuahuense. Los protagonistas de *Pedro Páramo*, por ejemplo, son fantasmas en el sentido estricto del término, su ambiente está impregnado por el tétrico hedor de la muerte, mientras que en Gardea privan seres vivos que parecen muertos. La diferencia, entonces, es enorme. (Martínez Treviño, 2010, p. 59)

Por eso también es posible considerar que este imaginario gardeano es un espacio intemporal, en el que han dejado de pasar cosas porque ya sucedió todo; *Placeres* no es un pueblo de fantasmas, sino de sobrevivientes de la muerte que carcome todo en esa ciudad, desde los cuerpos de sus habitantes, hasta sus sueños (Ronquillo, 1985). En cierto sentido, pudiera considerarse al personaje gardeano con un matiz heroico, pues condenado a un destino que se ensaña contra él, no sucumbe ante esta fatalidad aparente. Hay una fuerza emanada de

este llano y de la aridez del desierto que va mermando la capacidad de soñar y disfrutar la vida. En un momento en que los personajes, miran en su interior, reparan en el daño que se ha producido en su alma. El deterioro físico no es más que pálido reflejo de esa alma atormentada por las tribulaciones del existir en ese páramo. Para donde se turne la mirada, sólo se encuentran las mismas desolaciones en otras almas.

Góngora cerró los ojos y se miró el alma. Tantos años de vida destemplada bajo el sol, en el polvo, se le habían convertido en pellejo. Pero menos aún le revelaban las otras almas. Espinas de arriba abajo, hasta la coronilla. Galerones, por lo vacío. Espantos, desolaciones. (LCMM, 35)

En el mundo gardeano, dirá Alberto Paredes (1990), el silencio es una actitud, pues tanto los hechos que viven los personajes, como sus formas de expresión, se vuelven irrupciones que registran y revelan el vasto silencio. Una especie de mutismo, de carácter taciturno que refleja una manera de vivir, de mirar el mundo y contemplar la propia vida. Un mutismo que se encuentra no sólo en las voces silenciadas de los personajes, sino también en el paisaje vacío y desolado. Es a lo que Paredes le llama la “ajenidad” que existe en Gardea:

Silencio, distancia, ajenidad: certeza existencial de que la vida se vive bajo una clara noción de extranjería (...) La extranjería silenciosa y espontánea de estos hombres hace que los sucesos de su vida sean recibidos con auténtica apatía; si algo, lo que sucede es gratuito y fatal: puede haber amor, soledad, rencor, misiones de venganza... De todos modos, la mirada con que se vive (en silencio, desde lejos, aunque se esté piel con piel o empuñando un gatillo) es la misma, la mirada del extranjero nato. (p. 76)

En el desierto, la escritura es el mejor antídoto contra el soliloquio. Y Gardea transforma el llano en una forma viva y habitable; en una selva desbordada de lenguaje rico en imágenes y metáforas. En la incandescencia del sol, entre las tolveneras y las reverberaciones de un calor sin sosiego, en la asfixia de atmósferas opresivas, se aparecen sus personajes colgando de la mano del destino. “Delgados hilos los sostienen y a veces no alcanzan a tocar el suelo. Dan la impresión de ir en vilo, a ras de la tierra y como si fueran a desbarrancar en locura” (Espinosa, 2009, p. 18).

¿Cómo podría no influir la geografía indómita que envuelve el paisaje desértico en los personajes de Gardea: contenidos, parcos, austeros, de rostros oscuros y desolados, habitantes de silencio y la soledad de los paisajes inconmensurables, y que llevan el desierto en su historia y en la sangre? (Waldman, 2016, págs. 55-56).

Los hombres de *Placeres* desconfían de todo, incluso de sí mismos; las circunstancias propias del lugar los han orillado a reaccionar de esta forma ante la vida. Las sombras suelen ser infieles. Cuando los hombres se juntan en *Placeres* se hablan de usted y generalmente por el apellido, midiendo las intenciones. La conversación es un forcejeo, una áspera negociación para dirimir asuntos de poca monta. Pareciera que en el hablar mucho se arriesgan a desnudar un alma que hay que preservar con pudor, o pensar que se revelan secretos que hay que mantener ocultos. La agresión siempre está agazapada y salta en cualquier momento. Entre ellos están presentes los rencores, las envidias y la cizaña. Son una olla en constante ebullición y cualquier detonador en la mirada, o en la palabra errónea, o la presencia en el momento inoportuno, desata el conflicto. El clima de *Placeres* no es para el bullicio, sino para que florezca el ermitaño interior de cada ser y surja el manantial de vientos buenos y malos que el hombre lleva en su corazón. La soledad es la madre de todos los desvaríos (Espinosa, 2009,

p.17). El clima sofoca y altera la lucidez que pueden tener para manejar los asuntos cotidianos. Por eso se encierran en sí mismos, cada uno bajo una coraza, temerosos de ser rendidos si llegan a abrirse totalmente al mundo. Esto los conduce a la soledad que se va tatuando en su piel hasta llegar a lo más profundo de su corazón. La razón no garantiza el poder equilibrar las fuerzas internas que se desatan y por ello se dan los desvaríos.

Hay que enfatizar que el proceso de elaboración del espacio de la historia se logra gracias a la relación con los acontecimientos, los personajes y del discurrir temporal, con los que se entremezcla y asocia, y a partir de esta vinculación con dichos elementos de la trama, se da el componente semántico que pone de manifiesto el significado literario y artístico de la novela.

Sobresale la vinculación con los personajes, pues el espacio se convierte en un signo que remite mediante procesos metonímicos y metafóricos a la situación de los caracteres novelescos, a sus sentimientos, ideas o acciones. De tal modo, he constatado que el marco en el que se mueve el personaje es expresión de su propia figura y llega incluso, en ocasiones, a moldearle. De esta manera, el espacio adquiere mayor valor sémico por su relación con los personajes.

(Álvarez Méndez, 2003, párr. 9)

La indiferencia de los sujetos ante el sufrimiento en la mayoría de las novelas de Gardea remite nuevamente al tema de la muerte, así como a la representación del personaje como parte de la naturaleza y de los objetos que lo rodean. Dada la inexistencia de subjetividad, los personajes parecen ausentes, sin motivación. Manifiestan su resignación estoica ante un destino que no se detienen a considerar. Ni la soledad que los define, ni el pueblo vacío y la vida sin propósito les afecta (Villamil, 1996). Como afirma Duncan (1986):

Most of his characters are solitary, sometimes acutely conscious of their isolation, which may even lead to death or some other violent outcome. In other cases, they are so resigned to their loneliness that it has become merely another feature of the landscape, like the heat, the lack of water, of the primitive nature of their living quarters.<sup>35</sup> (p. 183)

Se presenta a continuación una lista de los personajes que habitan en *Placeres*, de las novelas estudiadas. Como se podrá observar en cada una de las historias, hay un número reducido de personajes y con poca variación en cuanto al rol social que desempeñan. En cada caso tenemos un universo reducido, una breve galería de personajes que más que habitar en la anécdota, se convierten en figuras que transitan, tan evanescentes como la luz del sol, tan escurridizas como el aire y tan taciturnas como el silencio que impera en *Placeres*. Los personajes también son figuras que no roban la escena, aparecen sólo en el momento en que la historia los convoca. Es poco lo que ellos externalan a través de los diálogos pues también estos suelen ser parcos y breves. El narrador con su voz y mirada es el que brindará los rasgos que permiten dibujar la figura del personaje.

Todos ellos conforman el “espíritu de *Placeres*”, pues encarnan el desasosiego en el que viven independientemente de su función en la historia, sean hombres o mujeres. Suelen ser personas con el candor pueblerino, muchas veces sin instrucción y con una ignorancia que los hace ser ingenuos. Arrebatados por otro lado en sus sentimientos, con la bravura a flor de

---

<sup>35</sup> La mayoría de sus personajes son solitarios, a veces muy conscientes de su aislamiento, lo que incluso puede llevar a la muerte u otro desenlace violento. En otros casos, están tan resignados a su soledad que se ha convertido simplemente en otra característica del paisaje, como el calor, la falta de agua, la naturaleza primitiva de sus viviendas. (Duncan, 1986, p. 183)

piel para estar listos para la pelea, la venganza cuando se sienten agredidos por la violencia. Seres ahogados en una especie de apatía anegados en esa “ajenidad” de la que hablaba Paredes (1990), como si el asumir esta situación vital de extranjería, los aleja de los hechos que ocurren a su alrededor y de esta forma poder enfrentarlos para evitar ser aniquilados por ellos. El silencio es el código que más se utiliza para expresar el vacío existencial; basta una mirada para expresar la angustia vital, el amor y el desamor, el odio y el rencor y, sobre todo, la soledad.

**Figura 6. PERSONAJES GARDEANOS: UNA TROPA DE INFELICES**

<i><b>EL SOL QUE ESTÁS MIRANDO</b></i>	<i><b>LA CANCIÓN DE LAS MULAS MUERTAS</b></i>	<i><b>EL TORNAVOZ</b></i>	<i><b>LOS MÚSICOS Y EL FUEGO</b></i>	<i><b>SÓBOL</b></i>
Vicente Gálvez Dueño de la ferretería	Fausto Vargas Dueño de la fábrica de refrescos La Surtidora	Cándido Paniagua El tío	Matos Bistrain Vendedor de baratijas	Otilio Cáceres Dueño de un restaurante
Francisca Gálvez La esposa	Leónidas Góngora Dueño del bar	Felipe e Hilda Hermano de Cándido y su esposa	Tanili Amezcua Relojero	Sóbol Expresidente de <i>Placeres</i>
David y Fernanda Hijos	Jerónimo Ramos Coime de Góngora	Isidro Paniagua Hijo de Felpe	Medina Comerciante	Mauro Tolinga Ladrón de una cuchara, enemigo de Sóbol
Felicitas La sirvienta	Carmelo Atienzo y Gil Empleados de Vargas	Olivia Esposa de Isidro	Casio Ladrón	Oralia Salinas La mujer
Leandro Santacruz El pintor	Sixtino Garza Dueño de una cantina	Jeremías Paniagua Hijo de Isidro	Francisco Valdivia Jefe de los músicos y ladrones	Cayuco Avita, Pastorela y Rafles Incondicionales de Sóbol
Celina La prostituta	Anastasio Aranda Músico	Omar Vitelo Amigo de Isidro	Barbosa Chofer y ladrón	
Alma Inclán Profesora de Piano	Pariente de Gil Desconocido	Marta Licona Partera de Jeremías	Ugarte Filarmónico	
Anciana Mimí Lausé Francesa excéntrica		Los santos Amigos del tío Cándido	Luján Ayudante de Valdivia	

<i>EL SOL QUE ESTÁS MIRANDO</i>	<i>LA CANCIÓN DE LAS MULAS MUERTAS</i>	<i>EL TORNAVOZ</i>	<i>LOS MÚSICOS Y EL FUEGO</i>	<i>SÓBOL</i>
Médico Rodríguez y su esposa Hija y yerno de Mimi Lausé		Sacristán de las Capuchinas	12 músicos más	
Ángel Porras Cantinerero		Colombino Varandas Amigo de Jeremías, recogido por Omar Vitelo		
Pichardo Chofer		Crisóstomo Viejo de los libros		
Onorio, Martínez y Ortega Amigos de David				

### 4.3 El espacio social de *Placeres*

¿Cómo considera usted la relación del hombre con el medio natural y con el medio social? La relación entre este medio ambiente y el hombre, la persona, es una relación de violencia, no descarada sino enmascarada: la misma soledad es un trasunto de la violencia que en el medio ambiente está ejerciendo para una persona. Simplemente la indiferencia es un medio violento para una persona.

Jesús Gardea (Molina, 1980, p. 19)

La narrativa del escritor chihuahuense Jesús Gardea proyecta una cartografía social donde el hombre se enfrenta no sólo a las adversidades del desierto, sino también a los odios y

venganzas recalcitrantes tan añejadas en los pobladores de *Placeres*, pueblo mítico creado por el autor, cuyo ambiente asfixiante aunado a la soledad que los condena, los orilla a una fatalidad plagada de angustia y desolación. *La canción de las mulas muertas* (1981) y *Los músicos y el fuego* (1985) se convierten en dos muestras del poder fabulador de Gardea como narrador del desierto, en donde se plasma la inminente violencia, el sofocado infierno en el que viven o sobreviven estos seres que reflejan la realidad del Norte de México, una visión posmoderna de nuestro agitado acontecer cotidiano.

*Placeres*, como espacio narrado, es un lugar cuya fisonomía cotidiana pone en estrecha relación a la vida y la muerte de una forma misteriosa. El *locus desertus* se convierte en el topos cuyo matiz primordial es el erigirse en una metáfora de la soledad, del furioso y apasionado silencio con que los personajes observan, viven y padecen el devenir, el dolor, la violencia y la muerte. A partir del breve análisis de dos de sus novelas, se reflexionará sobre tres elementos importantes: la cartografía espacial, la violencia derivada de la soledad y la fatalidad como condena en el cotidiano vivir de los personajes gardeanos.

En *La canción de las mulas muertas*, el mundo polvoso de las desoladas llanuras del norte del país es el escenario de conflictos, a la vez ancestrales e instantáneos, habitados por fantasmas cuya única carne son los recuerdos. Vicente Francisco Torres (2007) condensa la anécdota de la siguiente manera: en un pueblo llamado *Placeres*, se da la rivalidad entre el dueño de una cantina y el propietario de una fábrica artesanal de refrescos. La tensión de estas dos envidias no cabe en el pequeño pueblo y deciden jugar al dominó negocio contra negocio; pierde el fabricante de refrescos y sobreviene el derrumbe de todos los personajes. El coime del bar termina en la cárcel por asesinar a un empleado del refresquero; el fabricante de



gaseosas muere de obstinación y de rencor, y el dueño del bar, -que significativamente, era forastero- se va de *Placeres* (p. 125).

En el ambiente y en la depurada anécdota, así como en el deambular cotidiano de los personajes, será posible en la revisión crítica de estas dos novelas, el comentar la violencia, los odios y rencores añejos en la vida de *Placeres* y mostrar la fatalidad con que Gardea condena a sus personajes inmersos en el páramo de la soledad: “criaturas indefensas, frágiles, víctimas de sus propios conflictos internos, conflictos con otras gentes y, últimamente, víctimas de la naturaleza, del medio ambiente en que se mueven” (Poncarova, 1989, p. 160).

Por otro lado, en *Los músicos y el fuego* y en el mismo tono de *La canción de las mulas muertas*, Gardea prosigue la construcción del espacio imaginario y en donde los deseos por sacar ventaja de una burla comercial, desata una intriga que refleja las envidias y ambiciones de los músicos y la gente del pueblo. Gardea ha transitado ahora a una nueva forma de novelar, donde el tono realista de *La canción de las mulas muertas* se transfigura en una apuesta por una trama violentada y sacudida en el espacio textual, donde puede apreciarse la poética gardeana más depurada, en aras de extraer del lenguaje toda posibilidad de significar y representar. Al respecto, Vicente Francisco Torres (2007) señala que la historia llega a tal reducción y Gardea se entrega a una escritura mucho más “deshuesada”, a supeditar la anécdota a la creación de una atmósfera abrasadora donde moran unos cuantos “lunáticos”, y donde habita sólo el tiempo muerto y sin esperanza. Una carencia casi total de argumento, tan sólo un relojero enfrascado en sus máquinas y unos músicos que llegan a *Placeres* para incendiar el viejo vehículo de su patrón a quien detestaban (p. 125).

“*Placeres*” es el pueblo donde habitan muchos de los personajes de Jesús Gardea.

Un espacio intemporal, en el que han dejado de pasar cosas porque ya sucedió todo.

“*Placeres*” no es un pueblo de fantasmas sino de sobrevivientes de la muerte que carcome todo en esa ciudad desde los cuerpos de sus habitantes hasta sus sueños.

(Ronquillo, 1985, p. 7)

Para ilustrar el espacio social de *Placeres*, me remitiré particularmente en estas dos de las novelas en donde considero que se muestra la sociedad placerense con mayor intensidad, reflejando la problemática social y humana. Dos aspectos serán los que resaltan en esta aproximación crítica a estas novelas: la violencia que se desata por rivales y rencores añejos y la consecuente soledad de los personajes.

#### **4.3.1. *La canción de las mulas muertas* (1981)**

Gardea propone una melodía narrativa con marcados cambios de ritmo, pero con la presencia subterfuga de un tono determinado: el de la tristeza. Gardea ficciona en los terrenos placerescos la rivalidad entre Vargas, el fabricante de gaseosas, y Leónidas Góngora, propietario del bar. Es la pugna que resuelve una partida de dominó. La presencia de las pausas es fundamental para la ambientación, el timbre y el tono de lo narrado. Es ello, entre otras cosas, lo que le otorga al pueblo de *Placeres*, a sus habitantes, un color inconfundible: color de sol, color árido, desolado. Es en la “pudrición del silencio” donde el silencio puede tocarse con las manos, como le sucede en el final a Góngora, sumido en la total melancolía. El odio, la venganza, las afrentas, la envidia, la lucha humana, todo queda subyugado en el silencio (Quezada, 2000).

En esta novela, la trama se centra en el enfrentamiento de los dos propietarios, Fausto Vargas y Leónidas Góngora, por la supremacía comercial de *Placeres*, un pueblo perdido en una inmensidad inhóspita y tórrida como la refiere Luis Arturo Ramos (1982). El primero,

dueño desde siempre de una rústica fábrica de refrescos; el segundo advenedizo y reciente propietario de la cantina del lugar. Tras la aparente lucha de posesiones, se vislumbra la batalla de dos antihéroes que, engañados por las mutuas pertenencias, disfrazan los verdaderos propósitos. Góngora, próspero e influyente; Vargas, olvidado y ofendido, habrán de liarse en una batalla de gestos, intimidaciones, vigilancias y tanteos, que oculta una violencia que nunca llega a explotar. La violencia física quedará a cargo de los criados de los contrincantes: Gil y Ramos. Tarea que cumplirán a ultranza fiel y responsablemente.

Esta novela aún y cuando se vincula con la tradición de un realismo regional, por el tratamiento con el que se va construyendo la trama, entronca con lo que pudiera ser una novela detectivesca con un fuerte tinte elegíaco en el tono y en la técnica en la que es narrada. Ann Duncan (1986) considera que en esta historia pueden visualizarse dos niveles de análisis que aluden al significado del título *La canción de las mulas muertas*:

On one level, the dead mules refer to the lost game of dominoes, which is central to the story. On another level, they are the beasts of burden, the men whom we meet on the first page carrying innumerable heavy crates and who, like mules, die when they have outlived their usefulness. The book seems at first to be an account of their lives, but it is really more of a ballad of their deaths, for they all die or vanish at the end except for the one who is left to discover this information to us.<sup>36</sup> (p. 189)

---

<sup>36</sup> En un nivel, las mulas muertas se refieren al juego perdido de dominós, que es fundamental para la historia. En otro nivel, son las bestias de carga, los hombres que encontramos en la primera página llevando innumerables cajas pesadas y que, como las mulas, mueren cuando han dejado de ser útiles. Al principio, el libro parece ser un relato de sus vidas, pero en realidad es más una balada de sus muertes, ya que todos mueren o desaparecen al final, excepto por el que queda por descubrir esta información para nosotros. (Duncan, 1986, p. 189)

Fausto Vargas, fustigado por el éxito y lujo de la cantina de Góngora, lo hace culpable de la marginación de que se siente objeto por parte de sus antiguos amigos y clientes. También, inicia un hostigamiento obstinado y silencioso que los conducirá al enfrentamiento final. Por su parte, Leónidas Góngora, luego de encallar su exilio en *Placeres*, víctima del remordimiento que le produce el saberse causa de la destrucción de la vida de un hombre, responde a la hostilidad de Vargas utilizando las armas y la estrategia de éste. Los acontecimientos empujan a la finiquitación del problema mediante un juego de dominó en el que todo se apuesta. En la cantina de Leónidas Góngora la tarde “siguiente al día más caluroso de aquel verano en *Placeres*” (LCMM,55), ocurre el enfrentamiento en el que pierde Vargas.

A partir de la derrota, la narración mostrará el deterioro, la soledad y la pulverización tanto de objetos como de personas. Fausto Vargas al ser derrotado, vegeta lo que le queda de existencia. Leónidas Góngora, aún y cuando resulta vencedor en el duelo, remordido por la convicción de haber terminado con otra vida, abandona *Placeres* en pos del primer hombre que destruyó y que lo obligó a exiliarse en el pueblo. Gil y Ramos, criados de los que se enfrentan, dirimen lo que les corresponde de la lucha y mueren. La rivalidad y los rencores que empiezan a añejarse con la llegada del forastero desatan la violencia entre los habitantes y los condena a una fatalidad que sume al pueblo en un desmoronamiento mayor. Siete años después de los hechos, en la vacía estación de trenes de *Placeres*, Carmelo, antiguo empleado de Fausto Vargas, único desertor de la pelea, relata al recién llegado lo que queda por contar de la historia. (Ramos, 1982, p. 89)

Como bien lo señala el escritor veracruzano en la cita anterior, la pelea absurda termina en una derrota general, no hay literalmente un vencedor y todos arrastran las

consecuencias de esta lucha. A cual más, los personajes se sumen en un deterioro progresivo, en una soledad recalcitrante que acaba por pulverizarlos. Nadie está a salvo de este desmoronamiento, como si fuera una maldición lanzada a los pobladores que han entablado una lucha motivada por la envidia y negligencia de sus ambiciones.

*La canción de las mulas muertas* nos hace presenciar la lucha del hombre con el hombre, minimizada de propósito tras la aparente confrontación de las propiedades. Protagonista y antagonista, harán emerger las pasiones más humanas motivando y condicionando acciones y pensamientos que los conducirán a adoptar posturas extremas. La presencia del paisaje es determinante pues éste habrá de definirse y concretarse por la luz y el calor, la resequedad y el polvo. Elementos que encarnan en los personajes descritos y que los condicionarán para un actuar y un sentir: “En *Placeres*, sofocado infierno, todos, Gil, todos estamos locos. Locura de bulto. Arroja sombra. Nos viene de vivir en las raíces” (LCMM, 94). Aunado al espacio y a la atmósfera recalcitrante que se respira en el pueblo, el virtuosismo de Gardea radica también en la composición de la novela a partir del manejo de un tiempo que se construye a retazos, que hilvana los fragmentos de una historia que termina por ser contada por los testigos que sobreviven a la afrenta y que pese a que la rivalidad ha terminado, pareciera que el tiempo queda suspendido en una inmovilidad, el pueblo de *Placeres* queda estancado en un tiempo que a su vez lo sofoca.

The originality of *La canción de las mulas muertas*, and its challenge to the reader, does not reside in its elegiac qualities, or its function as a minor epic of modern times and humble people -which it undoubtedly is- but in its manipulation of time. The apparently linear narrative slowly materializes as a series of shifting time schemes in

which memories mingle with present experience, past with present or more recent past, without any perceptible change in the narrative tone.<sup>37</sup> (Duncan, 1986, p. 191)

Para Margo Glantz (1982), Gardea logra crear con la palabra el mismo efecto que crea el sol con su reflejo pues por un lado dibuja con nitidez los contornos de una realidad tangible, pero también nos la nubla como todo lo que sucede en *Placeres*, “pueblo pesado y vaporoso, atrapado, pueblo de calles estrechas y blanquecinas, deslavadas, cubiertas concretamente de sopor, abiertas a cuchillo por el sol” (p. 56). Es fácil inferir que debido a la atmósfera de este lugar, que la rivalidad surja casi de manera inusitada. A la mexicana se entabla este duelo entre el parroquiano y el forastero (“Leónidas Góngora era un advenedizo en *Placeres*”) (LCMM, 10); sus armas son las que hacen vivir al pueblo en las tardes podridas del silencio, vida que se integra de algunos ruidos, entre ellos, el de las fichas de hueso amarillento (las mulas muertas) sobre la masa pulida de los mármoles.

Según María Elvira Bermúdez (1982), Gardea emplea un lenguaje elegante y bien figurado que hace extensivo los diálogos y que le confiere cierta poeticidad, por la musicalidad de la enunciación. Aunado a este lirismo contenido en la prosa, los hechos descritos que oscilan entre lo real y en ocasiones en una realidad fuera de este mundo, se alcanza lo que ella considera un acentuado realismo mágico.

Habría que señalar la puntuación precisa –muchos punto y aparte que obligan a la lectura pausada -; ciertas palabras –“amayoran”, “tornantes”- que más que nuevo,

---

<sup>37</sup> La originalidad de *La canción de las mulas muertas*, y su desafío para el lector, no reside en sus cualidades elegíacas, ni en su función de pequeña epopeya de los tiempos modernos y de las personas humildes -que indudablemente es- sino en su manipulación del tiempo. La narrativa aparentemente lineal se materializa lentamente como una serie de esquemas de tiempo cambiantes en los que los recuerdos se mezclan con la experiencia presente, pasada con presente o pasado más reciente, sin ningún cambio perceptible en el tono narrativo. (Duncan, 1986, p.119)

tienen un cariz arcaico; la feliz morosidad de las descripciones (...) en las que lo real y lo imaginado se combinan; y sus tropos atrevidos como éste: "...lo miró por un segundo con mucho desdén con los ojos de Dios"; o sencillos en apariencia y con un sentido dramático bien envuelto: "Trapito embarrado de su muerte. Tú me lo traes. Y yo me lo aplico aquí, en la dolencia" (p.11).

#### **4.3.2. *Los músicos y el fuego (1985)***

En esta novela se da la indagación sobre el tiempo fijo, inmóvil, que domina el espacio de *Placeres* y que reposa, en un limitado repertorio anecdótico, sobre la evidente metáfora del relojero Tanili Amezcua quien se empeña en vender sus relojes con el tiempo petrificado (ese "suceder inmóvil") de *Placeres* (Quemain, 1996, p.164). Es en el desierto donde está *Placeres*, "pueblo fantasma en perpetuo peligro de sobrevivirse, de mirarse desde tiempos nuevos y reconocerse el mismo lugar desolado en el que sus habitantes se aferran a objetos que la precariedad convierte en tesoros" (Urtaza, 1985, p.2).

Casio, en los aledaños de *Placeres*, buscó cuál pudiera ser la calle principal; más bien, su desembocadura en el llano. (...) Temeroso de la soledad que respiraba la calle en plena mañana, Casio se hizo a las paredes, al hilo de las banquetas (...)

Casio, en sus atisbos, al fondo de cada gota, como peces de ojos fijos en el aire de la calle, descubrió las almas, inesperadas, que había en las tiendas. La soledad hasta los mostradores, pues, llegaba. (LMYF, 64)

Un grupo de músicos llega por primera vez a *Placeres*, en mucho tiempo. Antes de que esto suceda, en el mismo lugar, establece vínculos Matos Bistrain con Amezcua (relojero) y Medina (comerciante). Los valores de uso y de cambio hacen posible estas relaciones. Al

llegar los músicos a *Placeres*, Amezcua traza un plan con Bistrain para venderles relojes que, siendo de pacotilla, los quieren hacer pasar por productos de alta calidad. Bistrain es un desempleado que necesita dinero y por ello accede a trabajar para Amezcua, con la consabida comisión. Al final, el negocio se frustra al detectar los destinatarios de los objetos que estos no sirven. En este enredo de falsas apariencias y fraudes arraigados, todos los personajes claudican ante el hecho de timar al adversario. Matos Bistrain, propietario de un reloj descompuesto, un ventilador y un trastecito indefinido (puros cachivaches) a instancias de Amezcua, el relojero, intenta timar a un grupo de músicos que se ha instalado en el pueblo. La inercia, monotonía, hastío y tedio en que viven los pobladores los conducen a sacar ventaja de su vida miserable sin importar las consecuencias. Pero Matos Bistrain, no se da cuenta con quien se enfrenta, pues los músicos a su vez viven también de desvalijar en los pueblos de su errancia. Un mundo corrupto y decrepito, lleno de engaños, mentiras y traiciones, que genera la violencia y añeja los odios.

Poco importa en *Los músicos y el fuego* la historia: lo que sí interesa es detenerse en los recursos expresivos y narrativos que están en escena. Se trata de una de las novelas más apegadas a la descripción del dato, del detalle, de la actitud, de los movimientos, de las expresiones gestuales, del ambiente, del clima, del espacio, de los sujetos. Predominan nuevamente las oraciones concisas, aunque éstas fluyen en cascada y tornan denso el párrafo y el discurso en su conjunto. Valga de nueva cuenta la topotesia que se realiza del imaginario gardeano en la novela en el siguiente pasaje:

El infierno de la calle, en *Placeres*, tenía sus trastiendas, sus hornos con boca a la luz.

El aire de los hornos sofocaba hasta la muerte el alma; sabía a lodo seco. De ese lado del fuego, el aire, cuanto tocaba el cuerpo, costra, camisa ingrata. La luz y la sombra,



abismos afuera, adentro, por oficios del bochornoso, se habían amistado en una sola neblina, parto de una llama. De los rincones del horno, desde las raíces del humo, venía el tufo del polvo devorado por el incendio de los veranos. (LMYF, 68)

De nueva cuenta, en el espacio de *Placeres*, reaparecen el calor intenso, las tolvaneras de marzo como referencias y sus estragos. En alguna parte de la narración, el narrador extradiegético expresa que se trata de un “calor de perros, la vida de todos ellos” (LMYF, 22). El sol, el calor, perjudican hasta las máquinas de los relojes, según lo asevera el relojero del pueblo Amezcuca (LMYF, 8). El medio se encarna también en los personajes, en su dimensión psíquica y norma el comportamiento de los pobladores: “Matos Bistrain, como todos los de *Placeres* aguardaba a la sombra de los gestos, en el alma, la más concentrada pólvora del mundo” (LMYF, 8) (Pino Méndez, 1991). Toda esta parafernalia del lenguaje que resulta inusitada en *Los músicos y el fuego* no hace más que evidenciar la madurez de Gardea hacia una poética barroca, una “suerte de orgía verbal” como lo refiere Eduardo Antonio Parra (2016, p.75). La historia, aunque velada, refleja la rivalidad de los placerenses en un mundo en donde las soledades individuales se enfrentan a las del otro en aras de subsistir y esto también se diluye en la forma de expresarlo. Cual retablo barroco, nos enfrentamos a un narrador violento, un poeta de la prosa. Continuando con Parra quien lo describe como “un fabulador que se dio a la tarea de plasmar en su obra la vida de los hombres en el desierto chihuahuense, una vida siempre agónica, solitaria, lenta, como el magma verbal con que esculpe sus historias” (Parra, 2016, 76).

## 5. Del laconismo verbal a la imagen poética

La escritura de Gardea es un terreno escabroso; para leer sus líneas tal vez sea preciso sentarse cerca de una ventana y mirar a través del cristal cuando se necesite –o mejor aún, al aire libre- pues la condensación del lenguaje es tal que puede inducir al ahogo o el empacho.

(Tarazona Velutini, 2004, p. 5)

La escritura de Gardea más que dar cuenta de lo que sucede es una dilatación extrema de los hechos. Gardea escribe sin concesiones para sus lectores, renuncia a ellos. Sus párrafos, sus páginas son agobiantes, resultado de un fervor irrefrenable por el lenguaje, su belleza y su posibilidad de ahondar en lo humano. El reconocimiento de las imágenes utilizadas para edificar el escenario de *Placeres* es importante para delimitar los rasgos inherentes a este espacio como mundo vivido. Con la integración de estos elementos recurrentes del paisaje en tanto naturaleza y atmósfera construida en el espacio de la ficción, se vincula con los personajes que habitan en él. Para ello es imprescindible elaborar también un repertorio de las figuras que construye Gardea, la “tropa de infelices” como él los llama y que por más heterogéneos que sean en su pluralidad, en la manera en que el autor cincela al personaje de ficción es coincidente con la naturaleza propia de la cartografía narrativa que lo cobija. Es así pues, que encontrando una asimilación del paisaje en la caracterización del personaje que también se puede observar en la voz discursiva la presencia de esa cartografía narrativa cuya aridez proyecta la desolación humana. La parquedad en la sintaxis, el recurrente laconismo

verbal, las construcciones elípticas y la gran cantidad de los silencios manifiestos en el plano del discurso no hacen más que corroborar que el mundo de *Placeres* es una cartografía narrativa que incorpora una poética de la desolación.

En su narrativa, las acciones son escasas, extremadamente lentas y se vuelcan en el texto a través de imágenes; el ambiente es opresivo, sofocante y los personajes suelen estar sucumbidos en el misterio y la soledad; el lenguaje es lírico y sensorial, y en él subyace el mundo oral que los textos de Gardea evocan. Sus cuentos y novelas se vacían de acción y personajes, y en su lugar se llenan de la fuerza de las palabras. Su gran contribución a la literatura mexicana es haber trasladado el paisaje desértico de la frontera norte de México a la estética textual de su narrativa.

(Vilanova, 2000, p. 147)

A partir de la naturaleza discursiva de la narrativa gardeana, bien pueden calificarse sus obras como novelas líricas a partir de las tesis que Ricardo Gullón formula donde enfatiza sobre todo el poder que recae en la imagen, siendo el principal recurso narrativo para plasmar el espacio en el que toma lugar la historia y por ello la califica de impresionista:

La novela lírica se produce como reacción a la novela realista, de la misma manera que el impresionismo en pintura surge como reacción a la fotografía; el arte impresionista trata de huir de la exactitud de las reproducciones y busca los matices de la luz o la intensificación del instante frente a la creación de figuras completamente dibujadas y perfiladas según los módulos de una realidad que da cuenta completa de los detalles de una vida diaria. (Bobes Naves, 1998, p. 95)

Ralph Freedman (1972) definía la novela lírica como un «género híbrido que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema» (p.13). La novela, argumenta el crítico, es un

género basado en la causalidad y en el tiempo: se sigue el desarrollo de los acontecimientos que van avanzando hacia lo que todavía no existe y los personajes plantean un conflicto entre ellos y el mundo. La lírica, por el contrario, tiende a recrear un instante, a privilegiar el momento, y el poema ha de presentarse como algo completo, como una unidad abarcable en su lectura, nunca como un texto en el que vamos persiguiendo, en sucesión temporal, lo que ha de venir. El novelista lírico, por tanto, «reconcilia la sucesión en el tiempo con la acción instantánea de la lírica» (p. 8), y realiza algo que subvierte las cualidades del género: «describir el acto del conocimiento»; aquí, en «la descripción directa del conocimiento consciente» halla el crítico «la frontera exterior donde novela y poesía se encuentran» (p.8).

Esta perspectiva teórica de la novela lírica bien puede empatarse con la narrativa gardeana, pues lo que resalta en su prosa es precisamente esa aparente ausencia de trama y concentración en el instante, en ese momento fugaz que es descrito y atrapado en su totalidad por la reconciliación que lo lírico permite lograr. Lo que Gardea nos presenta es una concatenación de imágenes condensadas, de sucesos aparentemente nimios, pero que van construyendo el entramado de la acción. Es como si fuera un caleidoscopio en el cual, cada vez que lo rotamos, tenemos una imagen diferente que nos permite apreciar la realidad con otros matices.

Así, en la novela lírica nuestra atención se desplaza desde los acontecimientos, o desde la realidad representada, hacia un diseño formal: nos detenemos en cada página, atendemos al tratamiento del espacio, y apreciamos su estructura. El lenguaje reclama nuestra atención, pero no es sólo en su intensidad donde descansa lo peculiar de su forma; para Freedman, lo que diferencia la narrativa lírica de la que no lo es reside en “la concentración en la vida interior de un héroe pasivo y la consecuente creación de una forma poética desprendida de sí” (p.35). En

el caso de Gardea, la preocupación formal se vuelve prioritaria, el horadar en las palabras para lograr en el espacio textual la armonía con la construcción del espacio imaginario. La peculiaridad del lenguaje va de la mano con la intencionalidad de ir fortaleciendo la intensidad en la capacidad de significar, de una forma poética que por sí misma, muestre lo que Samperio (2010) hablaba sobre la “fuga del lenguaje”.

Otros atributos que se le han adjudicado a la novela lírica y que se consideran los aspectos medulares de este subgénero narrativo, son los que a continuación se destacan: la contemplación de la realidad según la mirada subjetiva del narrador o personaje principal, que de esta forma la transfigura; la ruptura de la linealidad temporal y ausencia o debilidad de la trama (las escenas se hilvanan y unen mediante pautas de imágenes); la intensidad de la emoción y el sentimiento, que afloran por doquier y modifican la percepción de la realidad; el autobiografismo e hipertrofia del yo; la tendencia al monólogo interior, la corriente de conciencia y otros recursos afines, con voluntad lírica; el estilo poético, destacando el ritmo y la musicalidad de las palabras, así como la preeminencia de la metáfora (Sánchez, 2008, p.208).

Analicemos cada uno de estos puntos en la narrativa gardeana:

### **1. La contemplación de la realidad según la mirada subjetiva del narrador o personaje principal, que de esta forma la transfigura.**

En las novelas de Gardea, la realidad es contemplada no sólo desde la mirada del narrador que todo lo ve, sino también de algunos personajes, cuyos diálogos aunque parcos, revelan la forma subjetiva en cómo es observado el mundo y transfigurado. Gracias a estos mecanismos, la prosa gardeana en cuando al manejo descriptivo, logra ir transitando de

proyectar una topografía, hacia una toponimia y llegar a la transfiguración en la topotesia.

*Placeres*, lugar árido (topografía), se nutre del recuerdo de las historias de Delicias (toponimia), para terminar siendo el sofocado infierno (topotesia).

**2. La ruptura de la linealidad temporal y ausencia o debilidad de la trama (las escenas se hilvanan y unen mediante pautas de imágenes).**

Hilvanar la secuencia narrativa de las historias que están depositadas en las novelas de Gardea no es tarea fácil. Nos enfrentamos a un acontecer narrativo donde el transcurrir de la acción no obedece necesariamente a una ley de causalidad. Puede decirse que nos enfrentamos a una especie de mosaico narrativo, donde debido a esa ruptura de la linealidad temporal, y a la incipiente trama, las escenas son proyecciones de imágenes que se van sucediendo en un movimiento aleatorio.

**3. La intensidad de la emoción y el sentimiento, que afloran por doquier y modifican la percepción de la realidad.**

En una novela lírica, las imágenes plásticas que transfiguran el espacio representado están cargadas de sugerencias que aluden al estado anímico de los personajes. Cuando se habla por ejemplo de la vastedad del llano y del gran vacío que existe por la aridez, se empata con el sentir de los personajes que están inmersos en una soledad insondable, donde siente un vacío emocional difícil de llenar, pues las adversidades del lugar y de un destino que se ensaña con ellos no lo permite.

**4. El autobiografismo e hipertrofia del yo.**

Gardea llegó a expresar que la novela *El sol que estás mirando* es la que contenía mayores elementos autobiográficos, sobre todo del mundo de la infancia. Pero hay que señalar, que en el ciclo de *Placeres*, al recurrir metafóricamente a una especie de fundación

espiritual de Delicias, el autor proyecta memorias y recuerdos de esta ciudad chihuahuense en los años siguientes a su fundación. De ahí que no es de sorprender que muchos de los personajes y las situaciones que son narradas, aluden a personajes y acontecimientos que verdaderamente ocurrieron en su ciudad natal.

**5. La tendencia al monólogo interior, la corriente de conciencia y otros recursos afines, con voluntad lírica.**

La enunciación discursiva en Gardea es el trabajo artesanal de un escritor que ha hurgado en diferentes formas de expresión para horadar en las profundidades del ser humano. Utilizando diferentes estrategias discursivas, como el monólogo y la corriente de conciencia, todo se supedita y está encaminado a lograr una poética de la brevedad, una estética que pule las palabras en aras de mostrar todo el brillo que contienen en el plano fonético-fonológico, morfológico, sintáctico y particularmente, el semántico.

**6. El estilo poético, destacando el ritmo y la musicalidad de las palabras, así como la preeminencia de la metáfora.**

Por esa misma cadencia que se deriva de la construcción sintáctica en la prosa gardeana, muchos de sus textos deberían ser leídos en voz alta para poder apreciar el estilo con el que quiere manejar las palabras para resaltar la musicalidad. La imagen al ser una figura recurrente convierte a la palabra en un signo polisémico que le otorga cargas metafóricas inusitadas, que le confieren al texto gardeano, su carácter lírico.

La narrativa de Gardea es sumamente plástica depositando en la cualidad de la imagen poética todo el lirismo que puede condensarse a través de la impresión. Las diferentes

tonalidades que se suceden en lo anecdótico, como un juego de claroscuros demuestran el matiz de la luz y la intensificación del instante, como si fuera precisamente eso, una crónica del instante. No se le concederá relevancia a la descripción topográfica, por el contrario, se buscará la forma para poder transitar de la toponimia a la topotesia del espacio simbólico.

### **5.1 La construcción del paisaje a través de la imagen**

¿Cuál es tu relación con las palabras? Hay una relación, así como amorosa. Así como con una mujer; hay que ir penetrando, en todos los sentidos, en ella. No considero las palabras desde fuera, por eso me resulta muy difícil escribir. Porque se trata de meterte en las palabras y a veces no te reciben.

Jesús Gardea (Mendoza, 1989, p. 5)

La visión del paisaje nos permite conocer las claves del mundo que nos rodea, el orden natural que lo fundamenta, y nos permite también conocer el lugar que en él nos corresponde. Es un modo de ver y entender el mundo exterior y de vernos y entendernos a nosotros mismos. El paisaje nos habla de la naturaleza, pero también nos habla de los hombres, de su pasado y su presente, de su conexión con la naturaleza ordenada de la que forman parte. Porque el paisaje expresa un orden del que forma parte el hombre, y acercarse al paisaje es también una manera de acercarse a la presencia histórica y actual del hombre en él.

El paisaje expresa fisonómicamente una organización, el resultado unitario, integrador, de un conjunto de combinaciones y relaciones entre sus componentes. Y el hombre forma parte de todo ello. Por eso hay una conexión permanente entre los paisajes y los hombres, y



esa conexión es al tiempo física y espiritual: “Hay, en palabras de Humboldt *analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior*. Se dan, como decía Víctor Hugo, estrechas relaciones entre el *paisaje exterior* y el *paisaje interior*” (Ortega Cantero, 2010, p. 48). En el caso de la narrativa gardeana, el desierto, concebido como un paisaje nos muestra la forma en que el hombre lo habita y a su vez como se incorpora en el espacio anímico de los personajes. Cómo expresa Lauro Zavala (2000), “los desiertos ficcionales de Jesús Gardea no sólo son físicos sino también textuales, dando forma a complejas formas de la ausencia” (p. 108).

La representación del espacio en la ficción gardeana se logra prioritariamente a través de la imagen, figura retórica compleja que a lo largo de la preceptiva y la teoría literaria ha recibido varias acepciones, por lo que es pertinente delinear bajo qué acepción se analizará la construcción del espacio a través de la imagen. Para Pierre Reverdy la idea de la creación de un nuevo objeto se refleja en la definición que propone:

Imagen es la facultad de tomar objetos independientes uno del otro (y que, en lo sensible, parecería que no se debieran relacionar), elementos lo suficientemente concordantes en el espíritu como para que un tercer término sea creado y constituya una nueva realidad intelectual, capaz al mismo tiempo de satisfacer la sensibilidad. (Fondebrider, 2006)

Rafael Lapesa (1974), el crítico español, escribe: “Llámase imagen a toda representación sensible. Imagen poética es la expresión verbal dotada de poder representativo, esto es, la que presta forma sensible a ideas abstractas o relaciona, combinando los elementos formales de diversos seres, objetos o fenómenos perceptibles” (p. 45).

Por último, Ezra Pound (1970) aporta una definición que atiende el impacto psicológico de la imagen poética sobre el lector. Sostiene que:

Una imagen presenta un complejo intelectual y emotivo en un instante temporal. Es la representación instantánea de dicho complejo lo que produce esa sensación de súbita liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales; esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras de arte. (págs. 8-9)

Carlos Bousoño (1976) propone la imagen visionaria que se diferencia de la imagen tradicional en que su plano evocado B sirve para destacar las cualidades  $a^1$ ,  $a^2$ ,  $a^3$  del plano real A, no de un modo “racional”, como ocurre en las imágenes tradicionales, sino de manera “irracional”, esto es, sin que esas cualidades  $a^1$ ,  $a^2$ ,  $a^3$  asomen conceptualmente en nuestra conciencia (p. 202). En la imagen visionaria nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni directa ni siquiera indirecta de los objetos como tales que se equiparan, basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos. Se trata de una imagen irracional e intrasubjetiva.

Integrando los conceptos anteriores, se puede resaltar que en la imagen poética se construye una nueva realidad intelectual que apela tanto a la sensibilidad del autor que la crea como en el lector que la descifra. Ante todo, es una expresión verbal que le confiere a las entidades abstractas, corporeidad lingüística para convertirse en una representación sensible. En esta relación que se entabla entre dos elementos parte de un instante temporal plagado de emoción donde lo evocado obedece a una lógica irracional. Fusionando todos los elementos anteriores, cuando estamos frente a la imagen poética experimentamos una vivencia intrasubjetiva.

La imagen poética no es un producto de convención, ni tan siquiera trae a nuestro pensamiento los mismos objetos de representación que las palabras utilizadas designan; su vivacidad nos sumerge en un territorio donde los objetos y los fenómenos del mundo se manifiestan en un estado de libertad originaria que nos atrapa por entero (Royo, 2014, párr. 6).

Gardea explora las posibilidades líricas de la imagen como figura retórica y logra conjugar la representación sensible con la imagen visionaria a la que alude Bousño, y detonando una realidad intelectual que indudablemente apela a la sensibilidad. De ahí estriba la dificultad para dilucidar los procesos de traslación del significado, de la asociación que integra dos vocablos para la creación de imágenes con el estilo gardeano. “Hay quienes consideran que Gardea es esencialmente un poeta que escribía novelas. Yo pienso que es un narrador que prefirió adoptar los recursos poéticos a su escritura. De ahí su belleza y su relativo grado de hermetismo” (Ortega, 2000).

Los olores de *Placeres*, hirvientes de un cabo a otro, y el del sol, tampoco son cosa que se le escapen. Ni el de la madre: a agua de rosas y glicerina. Jeremías sabe que lo están buscando en silencio, que la madre tiene por entero la cara vuelta hacia la copa del árbol y que, si ella se lo propone, puede durar así horas. Empeño, no obstante, sin fruto, porque si él no se mueve, nadie en todo *Placeres*, nadie, será capaz de descubrirlo. Por eso, el malestar que le amenaza viene de otra parte y por distinta razón. Jeremías no mira por mirar la calle: él espera. (ET, 71)

En el texto anterior, la imagen provocadora de los olores evoca a una seña de identidad, tanto del personaje como del lugar. La forma en que observa su entorno hace que Jeremías se mantenga en guardia, cavilando el momento en que puede estar en comunicación

con las voces que sólo él puede escuchar. El olfato y la vista son experiencias sensibles que permiten interactuar con el mundo y encontrarles sentido a las cosas.

Las sintaxis y las imágenes se convierten en sintagmas “gardeanos”, elementos verbales que se construyen con base en paradigmas sugestivos e inusuales. El esquema paradigmático de Gardea es un cúmulo de símbolos, de palabras imágenes, antes que palabras propiamente dichas. Su discurso se soporta en una sintaxis telegráfica, economía de palabras en las que casi siempre la acción se esconde entre los sustantivos y los adjetivos, tímida, desconfiada. No aparece, se deja sentir como fantasma que atisba en el anonimato de los textos.

Un olor, que no es el del vino, ha comenzado mientras tanto a llegarle desde el cuerpo de la mujer. Lo aspira con placer. Leandro no conoce mucho de perfumes, pero a él le parece que, en su cama, como en un jardín, han botado esa tarde todas las flores que caben en el mundo. (ESQEM, 16)

En este otro ejemplo, de nueva cuenta los aromas evocan olores que emanan de la figura femenina y que encenderán el deseo erótico de Leandro. Sin ser un gran conocedor, sí logra discriminar que es un olor ajeno a cualquier bebida, es un olor que se convierte en aroma seductor provocando otras experiencias sensibles en el personaje que asocia el humor<sup>38</sup> femenino como el aroma que despiden las flores en un jardín.

La poética gardeana es compleja pues se cimienta en el artificio de la palabra, en ir revelando los significados ocultos y recónditos que ésta pueda sugerir. Cual filigrana se

---

<sup>38</sup> Me refiero a la acepción de humor del cuerpo humano, en tanto los olores que despide un organismo vivo.

concentra en el detalle, en la minuciosidad de la expresión, en una decantación semántica que llega a desnudar a la palabra y la muestra en su forma más prístina.

Se dedicó a explorar y explotar en lo oscuro, al igual que un minero, las más recónditas posibilidades del idioma como tal. Retruécanos, extremos gramaticales, oraciones entrecortadas y deliberadamente monódicas, llenas de sínopes y sorpresas en las que cada palabra, cada frase está forzada hasta el arrinconamiento; incluso golpeada con violencia para arrancarle nuevos sonidos: nuevos sentidos que la devuelvan a la vida y la reinstauren como vehículo comunicador por excelencia(...)

Gardea busca en el texto –y frecuentemente lo lograba- un complejo juego de reflejos y ecos interiores de cuyas imágenes y fantasmagorías resultara un mundo coherente y completo, dotado de forma, autonomía y plena funcionalidad narrativa.

(Servín, 2000)

Las descripciones de Gardea van unidas casi siempre a los elementos de la naturaleza. El aire, el agua, el polvo y el sol predominan en sus emociones del ambiente. Estos son a veces elementos destructores. Las fuerzas de la naturaleza como el sol y el viento destruyen lentamente lo que los personajes de *Placeres* han edificado: sus sueños y sus construcciones, al igual que sus vidas, son arrastrados por la fuerza de la naturaleza. Más que *Placeres*, estos elementos son tormentos: el sol atosiga, el viento enloquece, la luz ciega. Esta técnica de Gardea proyecta la impotencia del ser humano que debe existir en un escenario hostil que lo obliga a buscar refugio en su mundo interior, a desentrañar los misterios de la tradición y el destino, y a suponer la existencia de un lugar que merezca, al menos, el nombre de *Placeres* (Drew, 1985, p. 29).

La tradición artística de Jesús Gardea se configura de todas las palabras que le llegan del pasado más remoto y de su realidad más inmediata. Es la memoria del lenguaje que le trae las palabras de los viejos y las lecciones vitales que caben en una frase apretada y concisa. Su tradición está formada también por las destrezas e intensidades de McCullers, Dos Passos, Faulkner y Hemingway; en nuestra lengua conserva viva la lección de Borges, Lezama Lima, Onetti, Arguedas y la Elena Garro de *Testimonios de Mariana*. (Quemain, 2005, p.56)

La prosa impresionista de Gardea ha sido calificada de barroca quizá por lo hermético y críptico de su lenguaje, por ese artificio del artesano que pule la palabra hasta lograr una filigrana con ella que muestre los más minuciosos detalles que ella encierra. Su hijo Iván (2009), considera que existe mucha diferencia entre los narradores barrocos de su generación, pues:

... casi todos ellos tropicales, en donde el telurismo latinoamericano se ha transferido a un estilo literario tratado como follaje, selvático, mientras que, en México, por razones bastante visibles, se crea una narrativa pétrea (Severino Salazar, Ricardo Elizondo Elizondo), o rocosa (Daniel Sada) y, en el extremo, polvosa, como la de Gardea. (p. 8)

La siguiente imagen es poderosa en su poder evocador pues ilustra el poder abrasador del clima, el calor que les sofoca y les nubla la vista. Lejos de arroparlos (de abrigoarlos como si fuera un gesto de afecto) el polvo y el aire caliente son agentes que los cubren enteramente limitando los esfuerzos para mantener los signos vitales como la respiración y la vista: “Iban como arropados por el polvo y el aire caliente, que les impedía la franca respiración y les velaba las cosas” (ET, 23).

## 5.2 El valor simbólico del espacio diegético de *Placeres*

El espacio, aparte de ser un elemento estructural y sintáctico pertinente, se convierte en el seno del discurso novelesco en un signo dotado de primordiales valores semánticos que facilitan la recreación y la interpretación del mundo ficcional.

(Álvarez Méndez, 2003, párr 7)

Jesús Gardea se presenta como un escritor intenso, devorador y creador de imágenes, de sucesos reales e irreales, que llevan al lector, a través del discurso, a identificarse con las acciones de algunos personajes, a sentir y explorar lóbregas emociones, a conocer la angustia, la violencia y lo pueril de algunas situaciones, que han dejado de ser exclusivas de *Placeres*, y que reflejan la preocupación, la soledad e indiferencia, de cualquier humano (Méndez, 2004).

En la descripción de la fisonomía espacial, Gardea recurre a colorear las imágenes con unos cuantos vocablos que aludan a cualquier representación sensible del lugar. “Las sombras se recogían debajo de los mezquites. El delirio de las chicharras taladraba el aire hasta el cielo (ESQEM, 69)”. Aquí por ejemplo vemos cómo juega con las sensaciones visuales y auditivas; basta con imaginar el desplazamiento de las sombras hacia los arbustos, como si se refugiaran del calor excesivo aunado al canto de las chicharras, una melodía que al ser descrita como un delirio, se intensifica la imagen, porque entonces el canto tiene un efecto punzante, ya que al acentuarse, parece ser que es un sonido que se eleva por la fuerza con la que es producido. “El sol estaba más fuerte que nunca. Las chicharras casi reventaban el aire de tanto cantar (ESQEM, 73)”.

Para ilustrar la rutina cotidiana, la imagen incandescente del sol se enfatiza con los efectos que produce en el personaje. Juega con la imagen del hervor, para señalar como el sol que cala en la cabeza, se convierte en un hervidero que se extiende por todo el cuerpo. El personaje se convierte entonces con los atributos añadidos en una especie de objeto que hierve y la de ser un trapo mojado. Todo el ambiente va aprisionando de tal manera que no hay forma de vencerlo. Está atrapado en el aire caliente y el sonido estrepitoso de las chicharras están por enloquecerlo:

La cabeza me hervía de sol. Todo yo era un trapo empapado en sudor. Pelaba el llano que me quedaba al alcance de mi mano de sus últimas piedras. Tiraba ya nomás por tirar. Y hubiera seguido así, por años, atrapado en aquel aire caliente y loco de chicharras, si un grito de mucho miedo no me detiene en seco (ESQEM, 74).

En esa búsqueda gardeana por tensar la palabra y extraer el grado más alto de significación, tal intención se traduce en una experimentación constante que lo conduce a la novela lírica. Los rasgos propios de Gardea en este ejercicio irán también aderezados por las características físicas del desierto (piedra impenetrable) por lo que intenta lograr en la sintaxis, el toque de quiebre con el lirismo y parquedad fincados en su estética de la brevedad. Respecto a esto, José María Espinasa (2000), considera que Gardea utiliza una sintaxis retorcida en aras de una expresividad particular, que tiende a una retórica pétrea, la poca acción que hay que se inmoviliza.

Ocurre como en barro, que al secarse (ya sea por el medio más rudimentario –al sol– o por el horno más sofisticado) pierde la humedad y así pierde también su flexibilidad. Gardea orilla cada vez más su estilo, aunque en otra dirección, a verse



roto en el uso expresivo, se “quiebra” en su dimensión narrativa y, por ese quiebre, se acerca a un tono propio del poema. (p.4)

Artífice de la palabra, Jesús Gardea ha convertido el espacio textual en un territorio donde no sólo ha habitado el sol incandescente, la mirada prístina y el recuerdo amargo, sino también un lenguaje hecho de filigrana, donde trenza hilos cromáticos cargados de sensaciones que trazan yermos y páramos perdidos en la vastedad del llano, una confluencia de mito, fantasía y realidad ficcional: “Por el cielo alto de *Placeres* corrían largas, bifurcadas lenguas de lumbre. Arcos, nevaduras de lava (ET, 104)”. Las imágenes utilizadas para describir el clima son a través de trazos que aglutinan adjetivos que van expandiendo el significado del signo. En el caso de lenguas, en primera instancia las asociamos a destellos atmosféricos presentes en el cielo de *Placeres*, pero al agregar “largas”, “bifurcadas” y “de lumbre”, el signo lenguas se vuelve sumamente metafórico. Lo remata enseguida con imágenes visuales arquitectónicas fusionadas con las imágenes asociadas al calor: los arcos y las nevaduras que aluden a esa bóveda del cielo como si fuera una estructura arquitectónica, pero al terminar con “de lumbre” ratifica que no es un calor que calienta y conforta, sino que quema y arde, por ende, que lastima, sofoca, cual recinto infernal. La lava también alude a las profundidades, como si el calor emergiera de las propias entrañas de la Tierra y al salir a la superficie destruyen todo a su paso.

Escritor recio y adusto, con una acendrada denominación de origen norteño, Gardea ha sabido fabular historias que condensaron el devenir de la existencia del hombre más allá de una geografía norteña, un paisaje al que nunca abandona, pero que transfigura en un espacio imaginario de mayor carga simbólica. En este manejo del recurso topográfico, Gardea utiliza los elementos como figuras actanciales, es decir que tienen una participación en la acción y

son entidades diferentes, pero que operan en la ficción. Tal es el caso del sol, que en varias ocasiones le confiere atributos de una entidad humana, lo que enriquece la carga metafórica con que se nutren las imágenes donde está presente.

El sol bajaba hacia el horizonte dando tumbos bruscos; de modo que la luz se moría como a tragos; sin matices, sin gradaciones apreciables. A la derecha, por el rumbo de la plaza, en el fondo del cielo, el torpe descenso había concitado en abundancia las primeras sombras. (ET, 80)

Aquí el sol baja, da tumbos; la luz se muere. Con tales acciones, la descripción de un atardecer tiene mayor fuerza expresiva. El instante mismo de lo que es un cuadro plástico se dilata y se acentúan los momentos de cada uno de los elementos presentes en esa imagen del atardecer. Se enfoca al movimiento del sol y al ritmo en que lo hace. De su mano, como una extensión solar, la imagen de muerte alude a como en pequeños tragos, la luz se va extinguiendo, paulatinamente, progresivamente. Un ritmo lento, en una cadencia armónica. Cambiando luego la mirada hacia otra dirección, por el rumbo de la plaza, se percibe también como este espectáculo tiene otra fisonomía, con ese torpe descenso, pues ha dado tumbos bruscos, y al morir la luz a tragos, empiezan a abundar las sombras que avecinan la presencia de la noche.

Era, cabalmente, una tarde de otoño. El sol amaneció metido en una camisa de agua que le embotaba los rayos. Daba pasitos en el cielo, como un convaleciente en un corredor de altos y opacos y fríos cristales. Los árboles de *Placeres* se veían esponjados, gordos de las hojas. La viudez de la luz hostigante les estaba sentando bien. (LCMM, 56)

En este otro ejemplo, donde el otoño ofrece otro espectáculo, también está presente la actuación del sol. En contraste con el clima estival, ahora el sol despierta en un amanecer cobijado por el agua. A medida que sale el sol, lo asocia con la figura de un convaleciente, pasos cortos y torpes, un avance hecho con sigilo y cautela. Ante este despertar a la vida, todo se regocija y la naturaleza lo festeja: los árboles se robustecen, como si reaccionaran pletóricos ante la alegría del nuevo día. Esto se refuerza con la imagen de la viudez de la luz hostigante (esa luz que no está presente en la noche y que se deja ver en el amanecer) que acaba por sentarles bien.

*Placeres* condensa la esencia de Gardea, paraje inhóspito, lugar agreste que somete al hombre y llega casi a aniquilarlo, pero que también le otorga la memoria de un paraíso perdido, el recuerdo que, aunque lacera la condición humana, entrega la visión esperanzadora de subsistir pese a la fatalidad manifiesta. José Javier Villarreal en *El oro de los siglos* (2011) expone que en este hacer mágico de la palabra:

Lo grandioso se impone, así como la impronta de lo humano, de esa realidad imaginada, recreada a partir de un apasionamiento que le devuelve su capacidad expresiva. Y es en este momento cuando el poema se convierte en diálogo, en un texto donde no sólo nos leemos, sino que también leemos al mundo. (p. 153)

Es precisamente esa impronta de lo humano, del imaginario de *Placeres* que Gardea logra expresar no sólo los acontecimientos cotidianos de los lugareños, sino una especie de diálogo íntima, porque es *Placeres* como espacio simbólico que nos permite leernos y leer el mundo en el que habitamos. Ante una aparente “estética de la brevedad” en el espacio diegético, habría que señalar por qué Gardea tiende más a los elementos descriptivos en el espacio que colocan a la trama en un plano secundario. Ante esto, argumenta el autor frente al

cuestionamiento que le hace César Güemes (1995) respecto al predominio de la descripción sobre lo narrado:

...partimos del hecho de que las palabras están cargadas de significación entonces claro que al usar una palabra va a tener resonancia. Y todo depende de la habilidad o del arte de la persona que la está usando para provocar una resonancia mayor o más intensa. Desde ese punto de vista creo que quizá habría un segundo texto, aparte del narrado. Vamos, las palabras serían mucho como símbolos, aparecen en vez de otra cosa, y quizá entonces el lector de algunos libros míos también tendría que registrar con el oído lo que está leyendo. Por eso a veces pienso que el hecho rebasa a la literatura simplemente por este efecto propio de las palabras, y que es virtud de ellas: están cargadas de significación. (p. 67)

Gardea parte de la idea de que la palabra significa y por ello tiene resonancia en quien la lee o escucha. En la medida que el novelista se convierta en un artesano del lenguaje que explore en ese significado oculto en las palabras, que pueda provocarse mayor resonancia. Esta propiedad semántica de la palabra explica que hay varios significados en su interior que pueden ser utilizados por el escritor, que pueden aparecer en vez de otra cosa, ser palabras símbolos, donde la relación entre lo expresado y lo que se pretende significar es totalmente arbitrario.

Isidro Paniagua miró por el rabillo del ojo a su mujer, dormida a su lado, blanca como la flor. Negro su pelo, como otra flor. Los pechos, bajo el toldo leve de la sábana. La luna en la calle era brillante, desmesurada. Un sol. Paniagua extendió una mano y tocó el cabello de Olivia. Cuando hacían el amor y él hundía su cara ahí, encontraba todos los perfumes que había conocido y perdido en la vida. Perfume de frutas, el de

la naranja, reseca por el tósigo del calor, que Ilda compraba los sábados para el marido y el hijo; perfume a pinabetes, al polvo que vestían; perfume del patio al atardecer, los veranos; perfume del tío, de la madre, del padre... Paniagua no quería despertar a Olivia y retiró la mano como la de uno que huye y es sombra. (ET, 31)

Este pasaje con una fuerte carga erótica sirve para ilustrar cómo las palabras se cargan de significación, se convierten en palabras-símbolo integrando significados derivados de la experiencia sensible. En una contemplación del cuerpo femenino, lo que la mirada recorre son esas zonas que han provocado el deleite y avivado el deseo. Isidro observa la imagen de su mujer y recorre toda su geografía que asocia a sensaciones que lo provocan: la blancura de su cuerpo (que aquí no sería la pureza virginal, sino todo lo contrario), la cabellera negra, que compara con una flor, no tanto por su color, sino por su aroma y tersura. La luna ilumina como un sol, lo que resalta el objeto(sujeto) contemplado. La mano de Isidro acaricia el cabello y esta sensación evoca el encuentro carnal que ha tenido con ella, cuando en la proximidad del cuerpo de Olivia destilan todos los perfumes de un paraíso que ella le había provocado y que ahora se han perdido. Perfumes de frutas, de árboles, del patio, de la familia. Este momento es mágico, porque en esa caricia se despliega el torrente de sensaciones que lo transporta a un mundo que ha sido suyo pero que ahora el tósigo del calor y la vida de *Placeres* le han arrebatado. Al retirar su mano, de manera huidiza, la magia desaparece y todo queda en la penumbra.

Para Romero (2007), al privilegiarse la edificación del espacio narrativo en las novelas de Gardea, el lenguaje se somete a una especie de estilización donde lo descriptivo reemplaza a la acción, dándole mayor importancia a los recursos estilísticos que posibiliten la

aprehensión del instante. Contrariamente, la vacuidad del desierto se inunda por la ornamentación de la enunciación:

El espacio, al que narrativa y técnicamente se le dedica más empeño, es el tamiz que proporciona la profundidad de lo narrado. En este sentido, el desierto condiciona, pero también enriquece y da coherencia a la inactividad de lo contado; obliga a hurgar en la sombra los detalles que construyan la situación de sus personajes, también del todo no visibles, también significados a través de su penumbra. (p. 106)

¿Cómo se podría esbozar una poética de la palabra, concretamente de la imagen en la obra gardeana? Villarreal (2011) ha expresado que “la poesía es conocimiento por medio de la pasión, es revelación” (p. 124). Creo que en el caso de Gardea, la mirada con que contempla el mundo, la realidad presente y el pasado memorioso es una forma de aprehenderlo, de asirlo, de poder desentrañar las paradojas de la existencia y eso no puede lograrse si no se lanza a través de la palabra con tremenda pasión para que sean las palabras mismas quienes le revelen el sortilegio de la vida. “Conocimiento que integra las diferentes potencias del hombre y lo obliga a ver –en una primera instancia-, para después contemplar y contemplarse en el entorno que habita y lo habita” (Villarreal, 2011, p. 124). Es el efecto que produce el imaginario de *Placeres*, como el espejo que nos permite vernos, pero también contemplar el entorno en el que tiene lugar mi existencia.

Su lenguaje es puro, hay una incandescencia ígnea en cada palabra. Desde entonces, Gardea echa al fuego la narración de la anécdota y apuesta por la *palabra*. No por los perfiles psicológicos de los personajes o por la trama de la historia, sino por lo que no estaría mal llamar *la trama de la palabra*. Esto es, los caminos que crea el simple lenguaje, desasido de cierta caracterización de personajes o situaciones. Una especie

de impresionismo en donde la visión de éstos parece algo borrosa, porque el lenguaje está ocupado en su propia recreación y la visión no está acostumbrada a ello. Gardea lleva a cabo esto a través de una inmersión en las cualidades de la palabra. Irrumpe en el lenguaje tratando de buscar en él sus máximas posibilidades expresivas (Samperio Jiménez, 2010, p. 34).

Gardea, lanza las palabras cuales saetas dirigidas al centro de la fabulación. Plagado de metáforas e imágenes, con giros y reveses que deslumbran y sorprenden al lector. La parquedad se transforma en atributos estilísticos, de ahí su adicción a las frases cortas, a la construcción de diálogos lacónicos, que sugieren más de lo que dicen. Se ha dicho que sus personajes son criaturas indefensas, frágiles, víctimas de sus propios conflictos internos, conflictos con otra gente y últimamente, víctimas de la naturaleza, del medio ambiente en que se mueve. La maestría en el lenguaje se aprecia en que Gardea no dice mucho de sus personajes de una manera directa, sino que deja que éstos se revelen por sí mismos. Más que descripciones directas, dejan sensaciones, crean atmósferas.

El ojillo voraz del sol desnuda las cosas que mira. Les desnuda la mirada a los dos que caminan. Por eso no ven más que una gran llamarada de cal adonde quiera que voltean; y espirales de calor, creciendo. Sienten las camisas en el pecho como cataplasmas, como parches infernales (S, 18).

En lo que es la escena de dos transeúntes, la prosa gardeana finca en la imagen visual del sol y sus efectos en el camino, para conocer un poco del interior del personaje. La figura del sol, de cuenta, es esa entidad con atributos humanos, y con mirada lacerante, todo lo que observa la desnuda, lo atraviesa y en ocasiones lo consume. Llega incluso a cegar con su luz incandescente a estos personajes que deambulan y cuyo rango de visión son exclusivamente

esas llamaradas de cal, extensiones de la luminosidad solar que eleva la temperatura y lastima su piel, como si fuera un parche infernal (un fuego que quema, que castiga), como cataplasmas que lejos de eliminar el dolor y la molestia, agudiza el malestar. Con todo este juego de imágenes, pareciera que estos dos caminantes debido a la presencia ominosa del sol, transitan por un calvario sin salvación alguna.

Gardea reflexiona en varios aspectos del arte de narrar. Aún y cuando fue en la prosa donde se dieron sus mejores logros escriturales, la poética de la palabra gardeana se plasma en la habilidad sinestésica con la que construye escenarios, dibuja figuras y plasma atmósferas. El aspecto sensorial como magnetismo inherente a la palabra también hace que repare en el tono que debe contener el ritmo de la cadencia discursiva. Pero ¿qué es el tono según Gardea?

Una resonancia. Una palabra que tiene un verdadero tono, inevitablemente va a resonar en otras palabras no dichas, que están en ti o en tu mundo. Una palabra dicha con precisión tiene que resonar con otras que le son familiares, y sin esa resonancia la palabra no tiene sentido, no tiene tono, suena falsa. (...) El buen tono, el tono auténtico se establece en la medida que hay un mundo detrás de la palabra que estás pronunciando. Para hacernos de ese mundo, en el caso de lo que somos, personas que escribimos, tenemos que leer, no podemos tomar los términos de fuera, porque nuestro discurso sonaría falso. Por eso no hay que hablar de lo que no se sabe, porque las palabras pueden traicionar fácilmente. (Ramos A., 1993, p. 69)

En Gardea hay un deliberado afán por apegarse al rigor del oficio. ¿Habilidad innata o genio creador? Tesonero incansable, forja las palabras hasta que logren la plasticidad requerida en la prosa. Tal preocupación estética se madura con el oficio y con lo que Gardea considera que es la gracia en el sentido católico (“la gracia es alguien o algo que nos permite



seguir escribiendo”) (Ramos, 1993, p. 8). La dimensión humana es el oficio, continúa Gardea y hay otra, que no tiene que ver con lo humano, que sería la gracia. De esta luminosidad creadora brotan las formas, los colores, las letras que conforman la materia prima del escritor. Expresa Gardea que fundamentalmente

ése es mi elemento de trabajo, las palabras, y si yo les tengo fe debo fiarles la creación de mi mundo, de mis personajes, casi exclusivamente a las palabras. En mi literatura hay una tensión de mundo, hay una tensión de cosa que está luchando, batallando a través del lenguaje por salir, por aparecer. (Quemain, 2005, p. 7)

Se observa entonces en Gardea una irrefrenable pasión por la escritura, de la que uno puede intuir, surgen sus textos, está en contrapunto con una enorme disciplina y rigor, encaminados a la subjetividad de lo que se puede llamar “la belleza del lenguaje”. La ausencia casi total de verbos, el constante uso de metáforas y de una puntuación poco convencional, son elementos clave de este lenguaje tráfuga de la poesía, en el que se llega a líneas deslumbrantes (Ronquillo, 1985, p. 7). Pero ante esta conciencia creadora, ¿hacia dónde conduce esa reflexión interior que lo orilla a escribir? Gardea expresa:

...sería un compromiso fundamentalmente de tipo vital, ni siquiera intelectual y menos publicitario. Vital porque el hecho de escribir me ayuda a organizar mi vida. Organizarla resulta en que puedo darme mejor, que puedo comunicarme mejor con el lector. No tiene sentido escribir si no lo hace uno para ser mejor. El hecho de escribir para ganar fama o para aparecer en los periódicos o en la televisión, no tiene sentido. Pero escribir y que el lenguaje nos convierte en mejores personajes, es un ejercicio moral y vital. No es un ejercicio que deba estar puesto al servicio moral y vital. Fundamentalmente el hecho de dedicarme a la escritura es un ejercicio de

organización vital y personal con el fin de servir mejor al otro en todo sentido y en última instancia no usarlo al servicio de la vanidad, la cual no deja nunca de existir. Creo que en mi caso la tengo bastante dominada y controlada. En todo caso es una vanidad que busca otros caminos. (Muñoz, 1994, p. 6/F)

Pero la poética gardeana no es narcisista ni se reduce a una liberación catártica personal. Contiene esa expiación íntima destinada a un interlocutor que es el destinatario, el lector anónimo. La idea fundamental es salvarse mediante y a través de la palabra. Es gracias a la escritura, en ese diálogo personal consigo mismo y con el mundo, que se logra dar un sentido a la existencia del hombre. Por eso para Gardea, la escritura tiene una causa teleológica:

En el sentido que lo que yo escribo repercute en él como repercutió en mí, en una organización de las ideas, de su vitalidad. Que yo incida en algún momento en la calidad de su vida. Busco que a través de mi escritura algo ayude al lector a buscar dentro de sí mismo, que le haga reflexionar sobre su propia existencia y que le ayude a vivir. (Muñoz, 1994, p. 6/F)

Aún y cuando la escritura de Gardea sea un terreno escabroso, es un deleite para los sentidos. Tal vez sea preciso, como expresa Daniela Tarazona, el sentarse cerca de una ventana y mirar a través del cristal cuando se necesite pues la condensación del lenguaje es tal que puede inducir al ahogo o el empacho. Gardea ha sido un transgresor de la palabra, la ha desafiado en aras de explotar todos los reveses que puede tener la esfera semántica en la que transitan. La transgresión gardeana ha sido la de habitar otro mundo que se contenía en éste; crítico desde la mañana hasta la noche, prefería en todo momento estar al borde de un gran salto, a la defensiva como un felino. La exactitud de su prosa quizás era la síntesis de una

posición de ataque a la palabra y la devoción por el ritmo y el significado son evidentes en su corpus (Tarazona Velutini, 2004).

### **5.3 La aridez espacial transformada en el laconismo gardeano**

Proceso constructivo –o reconstructivo- de lo intuido, de lo perceptible y de lo imperceptible, proceso imposible de llevar a cabo sin atender al espacio en que resuenan los signos. Empleo el verbo resonar con plena deliberación, pues el texto es un ámbito de réplicas y reverberaciones cuya eficacia depende del conjunto. Sólo en él pueden los ecos y los silencios ser situados y valorados con plenitud de sentido. (Gullón, 1983, p.9)

El norte ha sido importante, como un paisaje que se dibuja en su obra. Ha rebasado sus límites al transformarse en espacio literario ya que el paisaje geográfico se entrelaza con la discursividad de la novela. La luminosidad y la aridez que puede traducirse en el nivel de la escritura en brillantez y brevedad se derivan de esa fuerte presencia del entorno físico de donde es oriundo Gardea:

Simplemente, por 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 –como dices tú- 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 sol duro y este cielo duro y este paisaje duro me obliga a manejar las

palabras también con dureza, en el sentido de que tengo que darles la mayor exactitud posible. (Mendoza, 1989, p. 5)

Bien se sabe que Gardea no es un autor de fácil lectura. Se ha señalado que la escritura gardeana es compleja, hermética, de operación difícil de leer al escasear la trama que englobe las acciones de los personajes. Todo obedece a una poética escritural que busca expandir la posibilidad de significación de la palabra y de la forma de contar historias. La resonancia de las palabras es lo que orilla a Gardea a establecer esa orquestación de vocablos para construir un espacio diegético parco, pero lleno de imágenes poéticas.

Mis textos no son un alimento hecho, hay que masticarlos despacito para digerirlos bien. Si el lector es paciente les encontrará algún sentido, porque creo que las cosas no están escritas gratuitamente (...) Mis libros no son para un lector urgido, desprevenido, para alguien que anda o vive de prisa. Obligan un poco a la concentración, a un apropiarte de ti mismo para poder leerlos. Dentro de esta imagen que hemos estado manejando de escarbar la tierra, podría decirse que busco que el lector me ayude en esa tarea, que desentrañe conmigo y haga la perforación más ancha si quiere. (Ladrón de Guevara, 1993, p. 57)

Gardea llama la atención sobre las peculiaridades del acto de narrar. El ritmo con el cual se suceden las palabras y las frases: el orden gramatical de la sentencia y el peso de verbos, sustantivos y adjetivos; las posibilidades de significación de la sintaxis; el punto de vista y las facetas elegidas por el punto de vista en el objeto de su atención; una revisión radical del orden valorativo de los objetos que importan a punto de vista; la metáfora y la comparación poética como recursos narrativos. Gardea prefiere preguntarse por los misterios

de la narración, antes que por las causas del dolor de cabeza de algún personaje. Una pregunta ingenua y compleja a un mismo tiempo: la pregunta que se hace un hombre que comienza a redactar y un escritor consumado (Martínez Carrizales, 1993, p. 57). Por ejemplo, en un pasaje descriptivo que alude al atardecer en *Placeres*, juega con la imagen de la partida, de una despedida que separa el día de la noche. Ese instante se va prolongando, buscando en la palabra el acierto expresivo para describir cada segundo ese instante efímero. La luz es compañera del sol que habita y vive en *Placeres*. Su desplazamiento paulatino va dando entrada a la noche, pero en los últimos destellos dorados del sol, Gardea utiliza la imagen del oro que fenece, y cómo ese último brillo solar también agoniza en quienes contemplan la partida. Una especie de ceremonia, un ritual cotidiano que en el caso narrado, se convierte en una celebración: “Había oro muerto en el aire, en el polvo de las calles. Y los que salían de sus casas a verla partir, tenían oro en la pupila. La luz llevaba esa tarde compañía de música (LCMM, 113)”.

Un escritor comprometido con el acto creador, con el oficio literario, un artífice de la palabra, de ahí que la preocupación estética siempre está latente en cada narración suya, como un intento de apresar lo inasible o de develar lo que parece inteligible. Según Sara Sefchovich (1987) la escritura de Gardea empezando por cuentos fáciles y sencillos estuvieron llenos de sol, familia, infancia y lirismo. En contraste, a partir de sus primeras novelas, *La canción de las mulas muertas* (1979) y *El sol que estás mirando* (1981), empieza a ser característico, la ausencia de la trama.

Pero poco a poco fue transitando a una lógica en que todo orden se trastoca y se instala el absurdo, con una prosa de alta calidad poética pero densa, estancada, “con olor a cementerio” según ha dicho algún crítico, en la que sólo se pueden captar

imágenes y no palabras, como afirma Salvador Castañeda y como se puede ver en *Los músicos y el fuego* (1985). (p. 215)

En el caso de *El tornavoz*, por ejemplo, nos enfrentamos a una novela de murmullos y silencios que atraviesan las calles de un pueblo fantasmal en el ojo del novelista. Entreteje la historia, las vidas y las muertes de varias generaciones de los Paniagua, familia tocada por la lucidez, la locura y la capacidad asombrosa de vivir en dos mundos simultáneamente, aún en contra de su voluntad. Por su estructura, su tono y el tratamiento casi fantástico de una realidad resbalosa, *El tornavoz* se inscribe dentro de una tradición novelística que, en México, se ha solidificado alrededor de la figura de Juan Rulfo. Sin el antecedente de *Pedro Páramo*, sería difícil entender la prosa de Gardea: parca, pausada, punteada de sinsentidos aparentes, impregnada de un caos temporal –también aparente– que va encontrando su sentido según van avanzando y retrocediendo los delgados hilos de la trama (Cohen, 1984, p. 6).

La escritura de Jesús Gardea corresponde al mundo que recrea, al habitante del desierto. Su lenguaje es sobrio, contenido, y nos hace avanzar lento por el relato como una larga espera de la caída de la tarde un verano cualquiera. Su sencillez es engañosa porque está llena de imágenes. De rebuscamientos. De misterios. Sus historias son una misma historia siempre. El repaso de lo que le aturde o le persigue El hombre enfrentado al paisaje. El exterior y el interior. Porque el hombre, para Gardea, también es un desierto. (Pedroza, 2014, p. 19)

Su prosa es difícil: requiere una lectura cuidadosa, de relectura, de conjetura. Sus temas nos remiten a situaciones elementales, cotidianas, aunque magnificadas por aquellas circunstancias que serán los disparadores de la acción. La escritura de Gardea es espinosa; el lector se aproxima a sus textos con cautela, busca un espacio libre del cual asirse sin riesgo.

“Es una escritura desolada, alucinada y alucinante; es *Placeres*” (Urtaza, 1985, p. 2). Por ello, como lo expresa Gullón (1979), todo novelista crea un espacio verbal, un constructo textual “en que el personaje se desplaza siguiendo el tejido de la trama que incorpora el espacio a su sistema como parte de la figura que dibuja. El personaje se desplaza en la corriente metonímica o en las súbitas transfiguraciones metafóricas (p. 32-33)”.

Los registros del ambiente y los personajes de Gardea son detallados con rasgos de una minuciosidad extrema en cuanto a la profundidad, más no en su extensión. Basta una impresión, cual viñetas de las cuales sólo conocemos su apariencia, pero con ella basta para poder penetrar el interior que los cobija. Un lenguaje preciosista que se desnuda y que gracias al poder de la imagen pudiéramos considerarlo casi un registro cinematográfico, a lo que Gardea expone en relación con sus personajes:

... el lenguaje mismo me lleva a la minuciosidad en la descripción de gestos, ademanes, del curso de una mirada, del miedo y su sombra, de la atmósfera, del viento y sus vaivenes (...) Trabajo fundamentalmente con palabras, me tiene sin cuidado la psicología del personaje: estos son seres creados del lenguaje. Me he propuesto hacer literatura forjando personajes a través del lenguaje.

(Hernández, 1989, p. 26)

Esta plasticidad manifiesta en su prosa no hace más que evidenciar la preocupación estética por encima de la anécdota, dándole prioridad al lenguaje. Aun y cuando algunos críticos han señalado ese divorcio entre la palabra y lo narrado, entre el lenguaje y la anécdota, el autor defiende su postura ante el hecho de enfrentarse precisamente a ese debate:

No se puede separar la plasticidad del lenguaje de la anécdota. La plasticidad, el modo en que uno maneja el lenguaje, funda al mismo tiempo la anécdota, sólo que

por otra vía. El hecho de trabajar de tal o cual manera el lenguaje, ya va creando la historia (...) Al final de cuentas uno escribe y como el pintor de las formas, con los colores, el material de uno son las letras, es la literatura. Fundamentalmente ese es mi elemento de trabajo, las palabras, y si yo les tengo fe debo fiarles la creación de mi mundo, de mis personajes, casi exclusivamente, a las palabras. (Quemain, 1994, p. 7)

Desde el punto de vista de Rodríguez Lozano (2003), Gardea rompe el límite escritural de la narrativa dedicada a los espacios del norte, ya que es un autor que resuelve acertadamente el ambiente sobrecargado de abulia, desánimo y escepticismo de lo que narra, dado por las imágenes plásticas que se proponen a través de la escritura. Por otro lado, Vilanova (2000) enfatiza la correspondencia existente entre la aridez del desierto, en la enunciación del espacio a nivel topográfico, con la configuración del espacio textual. La decantación de la palabra a la que había hecho alusión en capítulos anteriores va transitando por un proceso de depuración que culmina en un laconismo caracterizado precisamente por esa estética de la brevedad.

Creo que la clave para penetrar y comprender la formulación discursiva de la narrativa de Gardea es la aridez, lo cual se hace tangible en la propia construcción sintáctica y en el lenguaje. Las frases de Gardea se caracterizan por su sintetización, por estar constantemente buscando la expresión más comprimida y depurada. Su lenguaje se condensa y purifica para mostrarse a través de la mínima expresión. Tanto la sintaxis como el léxico experimentan cronológicamente un proceso que tal vez se podría denominar de reducción. (p. 157)

La poética de la soledad en Gardea asimila a la poética de la palabra. El espacio narrado, con la presencia del llano y el desierto se han aproximado a la dimensión mítica. Si el



lenguaje ha sido el instrumento con el cual Gardea ha fabulado el espacio simbólico de *Placeres*, ¿en qué estriba su esencia como parte del acto creador? Hay que partir del hecho de que el lenguaje poético instauro un nuevo mundo, donde incide la emoción, donde anida la semántica de la expresión. La literatura es el lenguaje cargado de energía, el texto literario se sostiene sobre sí mismo y da certeza a lo que aparece inverosímil. Lo ordinario se convierte en extraordinario.

El lenguaje poético obedece a una elección y erección, a una necesidad de nominar y presentificar aquello que no existe fuera de él y su lector; que o emana de una convención, sino por el contrario, de la subversión de la misma. El lenguaje poético al ser resultado de una urgencia pasional de carácter —obviamente—personal, subvierte la convención social y le otorga al lenguaje una personalidad. (Villarreal, 2011, p. 42)

Para Gardea el lenguaje es una mina de significados, la misma palabra está cargada de mundo y el escritor es quien la pone a funcionar. El engranaje de las palabras, funcionando una con otra, crea un mundo que, aunque a algunos les resulte arbitrario, es un mundo posible dentro del ámbito de la ficción. Este caudal de significados contenidos en el lenguaje es el fin último de su arte, ya que la literatura según Gardea, debe ayudarnos a vivir (Lara V. , 2000).

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

(Samperio Jiménez, 2010, p. 68)

El artificio al que recurre Gardea es un proceso que estira el lenguaje, lo estruja, lo sacude, le arranca pedazos y hace malabares con la sintaxis, sobre todo en el regocijo del hipérbaton. El lector de Gardea tendrá que reconocer que cada uno de sus textos es un enfrentamiento continuo, un diálogo constante con las palabras y que refleja las obsesiones del autor por la escritura. A la vez que condensa expresiones, también expande significados, es una aventura discursiva, donde somos testigos de “una especie de palimpsesto: escribir una y otra vez sobre una misma superficie especie de palimpsesto: escribir una y otra vez sobre una misma superficie (Badillo, 2018, p. 6).

El estilo de Jesús Gardea se concentra en una prosa austera, frugal, concisa y escueta que lo caracteriza en toda su producción narrativa. Las historias que se fabulan llaman su atención por las acciones escasas y por un ritmo lento, soportadas sobre todo por la descripción de las imágenes que proyectan un ambiente opresivo y sofocante. En este mundo gardeano los personajes suelen estar sumidos en el misterio y la soledad. Su forma particular de escribir aproxima su narrativa a la novela lírica, plagada de un lenguaje sensorial que incorpora toda la oralidad que evocan sus textos. Al minimizar el predominio de la acción los personajes, esbozados con unos cuantos trazos se llenan de la fuerza de las palabras.

Su gran contribución a la literatura mexicana es haber trasladado la frontera paisajística y geográfica a la estética textual narrativa (...) El desierto solitario y remoto que enmarca el paisaje árido, no sólo es el escenario de su mundo ficcional, sino que, además, y de manera muy significativa, construye la estética textual de la narrativa. (Vilanova, 2006, p. 102)

El mundo gardeano es un universo lleno de enigmas por descifrar, plagado de escenarios vivos en donde se refleja la experiencia humana, sin necesidad de anclarse a

anécdotas perfectamente delineadas. Lo que es prioritario para Gardea es el valor de la palabra, en su capacidad para evocar, “servir de anzuelo para que el lector pueda, no sólo captar información, sino entretejer sus experiencias y sus sentidos, con la historia que está leyendo (Badillo, 2018, p. 14)”. Gardea es un poeta nato y la palabra es la piedra filosofal con la que pretende nombrar “lo inefable, emprender la misión de captar con las palabras aquellas cosas del mudo que escapan, que son etéreas, pero que existen (Badillo, 2018, p. 14)”.

La literatura posmoderna encara la realidad buscando vías de aprehensión que ya no se fincan exclusivamente en la vía racional. Gardea como narrador del desierto, concibe a la palabra como la posibilidad de encontrar el significado de las cosas y por ende, de la comprensión del mundo. La experimentación que realiza en el ludismo formal que caracteriza su prosa, apunta a ese objetivo primordial: hacer de la palabra la mejor vía de conocimiento para interpretar la azarosa realidad que nos ha tocado vivir. La imagen en tanto experiencia sensible con el mundo también proyecta esa forma de codificar la intuición y percepción de una realidad desértica, no sólo por el vacío y la aridez del desierto, sino también por el vacío existencial de la condición humana sumida en la soledad. Por ello, incluso los silencios proyectan en esa novela “desierto”, la narratividad que se sufre, como una especie de la monotonía de lo eterno. De ahí que sus personajes sean “muertos muy vivos”, rezuman un conjunto de soledades, como seres condenados al fracaso. Una influencia muy onettiana que se diluye en el espacio desolador de *Placeres*.

... siempre cabía la posibilidad de soñar los propios sueños en ciertas corrientes que sólo en apariencia se movían a contrapelo del mundo, pero que llegaban, al fin de cuentas, más lejos en la vida. Y eso era lo que ellos estaban haciendo. (ET, 23)

La novela lírica de Gardea se reviste también de una investidura neobarroca al estrujar la sintaxis, los vocablos (tanto en su forma arcaico como en los nuevos que se producen) integrando la oralidad de los personajes a una expresión poética derivada de esa voz gardeana que dialoga con el mundo. La ausencia de trama tan característica de Gardea se vuelve entonces un sello particular de su universo ficcional. Lo inunda no con acciones, sino con momentos evanescentes, una geografía simbólica que le permite mantener la cartografía narrativa de la desolación.

La tríada fundamental espacio-personaje-imagen que considero son los ejes rectores de la narrativa gardeana permiten comprender la correspondencia entre ese paisaje árido, esos personajes hoscos y las imágenes sinestésicas que ayudan a plasmar el universo de una tropa de infelices deambulando por el desierto cual metáfora de la soledad humana. De esta manera, *Placeres*, se convierte gracias al sortilegio de la ficción, en ese mundo posible, realidad distópica que no hace más que constatar la incomunicación humana, la falta de solidaridad que conduce a la violencia y provoca una mayor soledad e incluso la muerte. Este escenario del llano chihuahuense como referente del paisaje anímico, se convierte entonces en el escenario simbólico, en ese instante repetitivo que sume a los personajes en ese carácter taciturno y melancólico.

El también venía respirando y atragantándose la lumbre. Para qué. En *Placeres*, ¿no era todo imaginaciones? Las cosas oscurecían un rato la vida. Las tolveneras de marzo pasaban, se desbaratan lejos, para nadie. Para nada. (LCMM, 84)

## Conclusión

La literatura es un espacio de encuentro, de revelación y de descubrimiento. Hay obras que marcan nuestra vida y autores que se convierten en una especie de demiurgos que nos ofrecen un mundo posible alternativo en el que podemos descifrar los enigmas del ser o acometer la azarosa empresa de deshacer el nudo gordiano de la vida y poder salir airoso de tal aventura heroica. Por cuestiones del ejercicio profesional, uno se enfrenta a esas voces canónicas que revelan ese sortilegio literario que puede constatar la magia de la palabra y de la ficción instaurada en el espacio textual; pero cuando por alguna misteriosa razón, se da el tropiezo involuntario con un autor del que se conoce poco e incluso uno tiene que reconocerse como ignorante de su presencia en las letras mexicanas, el hallazgo es mucho más placentero. Tal fue mi encuentro y descubrimiento en esta aventura literaria.

Jesús Gardea es una figura emblemática de la literatura mexicana de fines del siglo XX. Su voz logró entonarse más allá de una etiqueta impuesta por la crítica que lo ubicó en la literatura del desierto que surgió en México a principio de la década de los 80 y que buscó entre otras cosas, una expresión que contuviera no sólo la mirada brava, franca y dura del espíritu del norte, sino que también fuera continente de expresiones que captaran los registros discursivos y la oralidad tan propia de una franja geográfica de México tan desdeñada quizá por los narradores del centro del país. Irrumpió esta narrativa con una fuerza, una especie de impulso vital que pugnó por posicionarse no sólo con una voz muy particular, sino con una mirada propia, que le permitió construir una identidad regionalista con alcance universal. Confluyen las intenciones, las miradas, las exploraciones, pero los narradores de la literatura del desierto entre los que destacan, Gerardo Cornejo, Daniel Sada, Ricardo Elizondo, Severino Salazar, Jesús Gardea y Federico Campbell van forjando y cincelandando su propio estilo. Una

circunstancia geográfica y una coincidencia temporal los agrupa para efecto de poder apreciar los mundos que construyen, esos espacios imaginarios que se convierten en mundos posibles, donde la ficción, aunque anclada en la referencia espacial autobiográfica, se reviste de dimensiones simbólicas de mayor envergadura.

Los narradores del desierto instauraron un espacio imaginario que no se circunscribe geográficamente a la región que los inspira, la originalidad estriba quizá en haber incorporado una perspectiva diferente del modo de referir la realidad desde una zona fronteriza que aludiera a minucias topográficas específicas, sin claudicar a los tintes pintorescos y costumbristas. Por el contrario, enfatizan en aquella dimensión espacial que puede condensar lo propio del lugar, integrando una visión globalizadora que incorpora las tribulaciones propias de la vida posmoderna. Sin haber una intención que detonara la agrupación de una generación, estos narradores forjaron la personalidad literaria de los escritores norteros con fuertes vínculos con el desierto y que a la postre ha visto sus frutos en toda la profusión de escritores que se han cobijado en lo que ahora se ha denominado literatura de la frontera, literatura chicana, literatura de la violencia o incluso narcoliteratura.

Jesús Gardea sitúa la historia de su corpus narrativo en un espacio geográfico enraizado en un referente geográfico del norte de México, el llano chihuahuense, pero le confiere una personalidad vital que lo transfigura en un mundo imaginario que proyecta las grandes problemáticas no sólo de esta geografía en particular, sino atisba a vislumbrar las complejidades de la condición humana en la sociedad posmoderna. Ajeno a cualquier clasificación que la crítica le impusiera, Gardea es dueño de un estilo original y con una visión muy particular de lo que es el oficio literario y el compromiso con la literatura como manifestación artística.

Aún y cuando los grandes maestros para Gardea hayan sido prioritariamente escritores norteamericanos como McCullers, Dos Passos, Faulkner o Hemingway, es indudable también la deuda que se tiene con el imaginario mítico latinoamericano y la presencia de la naturaleza en la narrativa, como en los mundos ficcionales de Onetti, Arguedas y sobre todo de Rulfo. Muchos críticos han considerado incluso el gran legado rulfiano en la prosa gardeana. Al igual que el escritor jalisciense, recrea el paisaje de donde son oriundos de una manera tal, que lo transforman en una metáfora del modo de ser del hombre. Ambos condensan la psicología de un pueblo en una topografía que se convierte en un espacio imaginario como *Comala* y por el hecho de proyectarlo en una escritura que asimila la desolada geografía con tal profundidad es común ya, el referirse a una desolación rulfiana. Gardea asimila a su vez el influjo rulfiano y logra condensar en un estilo lacónico la aplastante luminosidad del sol, la vastedad del desierto, la frontera entre la lucidez y el delirio que atraviesan sus personajes, en un solo pueblo: *Placeres*. Esta transfiguración del espacio junto con la presencia del clima avasallador es plausible que, ahora también puede hablarse de un sol gardeano. La narrativa de Gardea se convierte en un universo ficcional que al integrar en el espacio literario la configuración de un imaginario consistente, permite trazar una cartografía que refleja los trazos del espacio simbólico de *Placeres* y que por su recurrencia pueden agruparse sus obras en un ciclo integrado por las tres etapas mencionadas que coinciden con la producción de las novelas publicadas entre 1981 y 1985. A partir de esta fecha, Gardea dejará el pueblo de *Placeres*, aun y cuando prevalecerá la atmósfera y las peculiaridades climáticas del llano chihuahuense y la metonimia que se hace del paisaje.

Es importante en este final de la investigación en dar respuestas a cada una de las preguntas formuladas que problematizaron el espacio literario en la narrativa gardeana. Para

este efecto, agrupo las interrogantes en tres bloques correspondientes al espacio, al personaje y la imagen poética que fueron los tres grandes apartados en los que se centró la investigación.

Veamos entonces en primer lugar el espacio literario. La literatura y la geografía en el ámbito de la ficción sostienen una relación semántica que va más allá de la mera representación física del lugar. En la literatura del siglo XX, la relación del hombre con su entorno geográfico está determinada por una serie de elementos culturales proyectados en la ficción que condicionan la identidad y la pertenencia al lugar y al territorio. Para poder apreciar el valor estético de las novelas contemporáneas ha sido menester el haber recurrido a las diferentes nociones del espacio, de la ficción y del vínculo entre la geografía y la literatura. Respecto al espacio, han sido las aportaciones prioritarias de Gabriel Zoran con su teoría del espacio y sus tres niveles de análisis los que más han aportado para el estudio de la espacialidad en la narrativa gardeana. De igual manera, al crear el imaginario de *Placeres*, las teorías de la ficción, en concreto la teoría de los mundos posibles, ha permitido el reconocer el grado de ficcionalidad al que apunta Gardea para poder hacer efectivo ese pacto de ficcionalidad al que aluden los teóricos de esta corriente. Por último, las apreciaciones de Fernando Aínsa en torno a la geopoética latinoamericana han brindado una nueva mirada para entender la relación del hombre con el paisaje y las subjetividades que emergen de esta relación. De la mano de la geopoética, también las aportaciones de Bertrand Westphal con la geocrítica establecen la relación entre la geografía y la literatura, comprendiendo las implicaciones del espacio literario en su relación con el paisaje, el lugar y el territorio.

### **¿Cómo se configura el espacio más allá de un ámbito geográfico?**

*Placeres*, como espacio ficcional, remite a la geografía árida del desierto, pero es tal la presencia que impera en la historia y en el mundo imaginario que llega a ser más que un



espacio, un lugar, tornándose incluso en un personaje o espacio simbólico. *Placeres* como epicentro de la narrativa gardeana, centro de la fabulación, integra una dimensión espacial que se vincula con los elementos topográficos, para luego cargarse de elementos simbólicos que llevan a la construcción de la topotesia, al sofocado infierno en que el que habitan y sobreviven sus pobladores. La fisonomía espacial del desierto se instaure en la cartografía narrativa de Gardea como un lugar, atmósfera y ambiente. Se alude tanto a los rasgos topográficos propios del desierto como son la aridez y la vastedad del llano, pero también la cuestión climática va creando una atmósfera de un calor agobiante, lo que conduce a un ambiente lleno de apatía, tedio, indiferencia y desesperanza.

**¿De qué manera la geografía física contenida en la cartografía narrativa contiene una carga simbólica de la existencia humana?**

El espacio simbólico se va construyendo a medida que el universo del imaginario de *Placeres* se consolida como mundo posible. En el transitar por diferentes novelas de la producción gardeana nos permite identificar los pilares de ese espacio simbólico. Ya no es solamente un vago recuerdo de la ciudad natal del autor, no es una toponimia de Delicias, sino que se ha transformado en una metáfora de la soledad, en esa topotesia, ese imaginario que proyecta la vida del hombre frente a un destino que parece que le niega toda posibilidad de realización y lo condena a la desesperanza.

En segundo lugar, está la tropa e infelices. Los personajes en la narrativa de Jesús Gardea se constituyen con base en retazos, de sombras, por lo que transitan como figuras en el mundo imaginario de la ficción como una prolongación del espacio simbólico instaurado por el autor. La tropa de infelices son seres agónicos, muertos en vida que se enfrentan a una serie de adversidades más allá de las condiciones climáticas, para subsistir en un mundo que parece

que los arrastra a una fatalidad inminente. La soledad carcome las entrañas del hombre, y la incomunicación propicia ambientes de desconcierto, de lejanía, donde suelen añejarse rencores, envidias, lo que desata la violencia.

### **¿Cómo la construcción del personaje se relaciona con el espacio?**

Hay un efecto metonímico entre la naturaleza del espacio y la caracterización de los personajes. Si el desierto es árido, desolado y vacío, el personaje también es un ser reseco, solitario y con un gran vacío existencial. No existe propiamente el determinismo sino una simbiosis que funde al ser con el lugar en el que habita.

### **¿Cuál es la identidad y caracterización del personaje gardeano en el espacio ficcional de *Placeres*?**

Los personajes gardeanos viven en un antiparaíso, donde la felicidad pareciera una vana ilusión y la prosperidad, una utopía. Figuras un tanto errantes y erráticas, taciturnas y melancólicas, viven en una constante paradoja por sentirse almas desterrados en el lugar que los vio nacer. Se encuentran en una situación de extranjería total y viven o sobreviven en un mundo que les ha impuesto la fatalidad como condena.

### **¿Cómo el espacio de *Placeres* se convierte no sólo en espacio (mundo imaginario) sino también en personaje del texto?**

*Placeres* es el mejor ejemplo para ilustrar lo que Gardea buscaba en las palabras, de cargarlas de resonancia y de significación. *Placeres* llega a ser el locus gardeano que integra a todas sus creaturas, pero no es una entidad pasiva. Se erige como testigo que observa, conoce y convive con sus pobladores. Además, *Placeres* es un tanto la conciencia de estos hombres que han sido arrojados al mundo; es el lugar donde anida la tristeza y la desolación, temática recurrente y leitmotiv de su narrativa.

**¿Cómo se da la correlación entre la naturaleza del paisaje y el estado anímico y la forma de actuar de los personajes?**

Puede decirse que hay una correspondencia entre la entidad espacial y la entidad del personaje. Cuando por ejemplo en el espacio de *Placeres*, se alude al clima infernal, la situación anímica de los personajes también se encuentra en un caldero emocional. Cuando hay una quietud en que no hay ninguna tolvanera ni viento que fluya, los personajes se encuentran en una pasividad absoluta, taciturnos en espera de algo que posiblemente no llegue. Cuando se da el peor enfrentamiento entre Leónidas Góngora y Fausto Vargas es cuando ha sido el día más caluroso en *Placeres*, como si se hubieran caldeado los ánimos por el clima.

En tercer y último lugar, la imagen poética. El estilo de Gardea está plagado de imágenes y metáforas que constituyen los ingredientes para la edificación de *Placeres* como espacio simbólico, empatando la aridez de lugar con el laconismo y la elipsis en el espacio diegético. La imagen visionaria de Bousño es el recurso más explotado por Gardea, pues el juego sinestésico que predomina en el espacio textual apela continuamente a las sensaciones y a una realidad intelectual. Cual artífice de la palabra, Gardea cincela filigranas poéticas que lo aproxima a lo que pudiera señalarse como estética neobarroca a través de la cual proyecta no sólo la cartografía social de una región, sino el retrato de la condición humana en tiempos posmodernos, situación que ha sumido al hombre en una soledad perenne. Además de la imagen, la sintaxis gardeana hace apuestas a nuevos giros donde la complejidad del hipérbaton, los retruécanos, la metonimia, las elipsis, hacen que la escritura de Gardea sea hermética llena de la agudeza y el arte del ingenio del autor.

**¿Cómo se plasma la aridez espacial de *Placeres* en el plano discursivo?**

La principal estrategia discursiva empleada por Gardea es laconismo llevado a su máxima expresión. He mencionado anteriormente que va transitando en ese trabajo artesanal con las palabras, hasta llegar a una decantación, dejando la esencia semántica de lo que se quiere expresar. La prosa de Gardea es difícil, todo un desafío, una renovación de cualquier forma discursiva. Requiere de un lector hasta cierto punto cómplice de este artificio lingüístico, pues exige una lectura cuidadosa, de volver una y otra vez al texto, haciendo conjeturas por descifrar los ecos y los silencios, las elipsis tan cargadas de cierto misterio. Aun y cuando sus temas nos remitan a situaciones elementales, cotidianas, sus relatos se aproximan a lo pudiera definirse una crónica de un instante, un pequeño mosaico, fragmentos de circunstancias que inusitadamente serán los disparadores de la acción. La escritura de Gardea según Federico Urtaza (1985) es espinosa, y el lector cuando la tiene frente a sí, tiene que aproximarse con cautela, buscar un espacio libre del cual asirse sin riesgo.

**¿Cuál es la correspondencia entre la aridez espacial de *Placeres* y el espacio textual caracterizado por un laconismo verbal?**

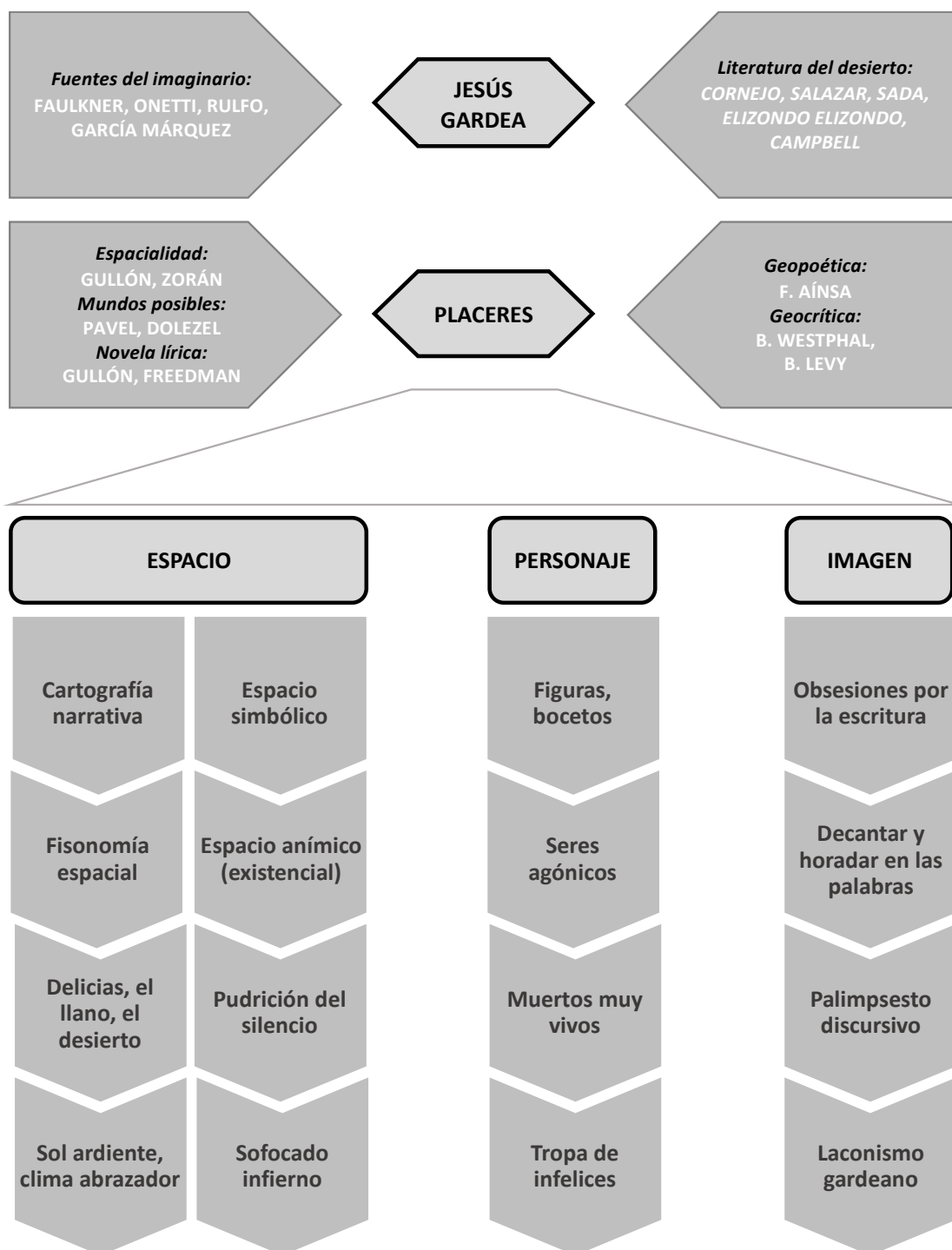
En un juego continuo de búsqueda de recursos descriptivos que plasmen la aridez física del lugar en el espacio textual del discurso, Gardea recurre a frases cortadas, enunciados casi telegráficos, a una reducción del diálogo, a subordinaciones complejas que buscan la expresión que plasme la forma de ser, de hablar y de pensar de la gente del llano. Si *Placeres* como espacio simbólico es un signo polisémico, en el espacio textual, la palabra es una caja de resonancia con múltiples significados. Las libres asociaciones, con imágenes visionarias, construyen la lógica irracional que encierra el lirismo de la poética gardeana.

Considero a Jesús Gardea uno de los narradores más auténticos y congruentes consigo mismo en su oficio escritural, obsesionado por el lenguaje y su máxima capacidad de expresar

y significar, de jugar con la imagen en un festín de sentidos, una magia sinestésica que se diluye en su peculiar forma de narrar y de construir la frase y delinear sus figuras, esos personajes difusos, llenos de incertidumbre y desasosiego. Como lo expresa Tarazona (2013) la transgresión de Gardea, como la de sus personajes, fue la de habitar otro mundo que se contenía en éste; crítico desde la mañana hasta la noche, prefería en todo momento estar al borde de un gran salto, a la defensiva como un felino. La exactitud de su prosa quizás era la síntesis de una posición de ataque la palabra y la devoción por el ritmo y el significado son evidentes en su corpus (Torres Torija, 2016, p. 27).

Finalmente, llegamos a la pregunta central de investigación **¿Cómo el espacio ficcional de *Placeres* se configura como una cartografía narrativa en la obra de Jesús Gardea y cómo la geopoética de este mundo imaginario determina una lectura del espacio literario que contiene una poética de la desolación?** Para ello, pretendo explicarlo con la siguiente figura.

**Figura 7. Placeres: una geopoética en la cartografía narrativa de Jesús Gardea.**



Jesús Gardea en el marco de la literatura mexicana está en una situación “a caballo”<sup>39</sup>: por un lado, asimila las fuentes literarias del imaginario latinoamericana, partiendo en primera instancia con la figura de Faulkner y luego de la presencia de Onetti, Rulfo y García Márquez. Cada uno de estos autores, le brindan un legado que le permite el trazo de una geografía imaginaria, con un tinte muy arraigado en experiencias personales, pero también llevándolo a territorios donde se puede situar la condición humana en cualquier latitud. Por otro lado, está la coincidencia con los narradores del desierto, escritores nortños que trasladan al mundo de la ficción, los escenarios que figuran en la experiencia vivencial, logrando con esto una narrativa con fuertes tintes autobiográficos, pero también con un realismo que busca en el sentido de identidad con el lugar que habitan, el sentido de la existencia humana.

Viene entonces la edificación de *Placeres*, como ese imaginario que refleja la soledad. Ha sido menester ampararse en diferentes aproximaciones teóricas en torno a la concepción del espacio para dilucidar como la espacialidad manifiesta en *Placeres* le otorga a la narrativa gardeana el calificativo de novela lírica. Al hacerlo, se enfatiza la posibilidad de interpretar el mundo gardeano como una poética de la desolación. La geocrítica al enfatizar la relación del hombre con la naturaleza, con su entorno, con el lugar que habita permite el trazo de una cartografía narrativa al notar la consistencia espacial en varias de las novelas del autor.

La tríada integrada por espacio, personaje e imagen constituyen el pilar fundamental para apreciar la geopoética de *Placeres*. El espacio se diluye en una cartografía narrativa que parte de una fisonomía espacial (Delicias, el llano y el desierto chihuahuense) junto con un sol ardiente y un clima abrasador. El espacio simbólico al alejarse de lo topográfico y convertirse

---

<sup>39</sup> Expresión coloquial que alude a situarse en dos posturas a la misma vez.

en una topotesia, proyecta el espacio anímico (existencia) de los personajes, sumidos en la pudrición del silencio y castigados en el sofocado infierno. El personaje es una figura evanescente, bocetos con algunos trazos tanto en su fisonomía como en su psicología. No hay individualidades extraordinarias, todos ellos integran la tropa e infelices, seres agónicos, muertos muy vivos arrastrados a una insoportable soledad. Por último, la imagen poética refleja las obsesiones de Gardea por la escritura, su afán por decantar y horadar en las palabras, lo que lo lleva a un extremo laconismo y a un palimpsesto discursivo.

Finalizando en esta reflexión, el espacio ficcional de *Placeres* se configura en un imaginario, un mundo posible distópico al ser la imagen propia del antiparaiso que está latente como sustrato espacial a lo largo de la narrativa de Gardea. Por ello se habla de una cartografía, porque a partir de esta instauración del imaginario y de sus colindancias espaciales en el resto de su obra, que el espacio literario gardeano muestra la geopoética de la desolación.

En la entrega que se le hizo a Gardea, del premio José Fuentes Mares en 1986, las palabras que pronunció el maestro de ceremonias, el Doctor Federico Ferrogay, esbozan el mérito literario del escritor chihuahuense, autor de una obra amplia y bien definida. En esta primera ocasión del premio otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, las razones del jurado para nombrarlo ganador y otorgarle el premio, fueron las siguientes:

Por el regionalismo proyectado dentro de una dimensión de universalidad. Enraiza sus creaciones literarias en el espacio geográfico que lo vio nacer y dentro de este contexto especial, da vida a sus personajes, los hace actuar, hablar, conducirse como personas humanas, auténticos, como verdaderos habitantes del desierto. Pero, ése es simplemente su punto de partida. La situación a la que alude, los análisis que realiza, los personajes que crea están fuera del tiempo y del espacio, porque reflejan el



perenne predicamento humano en todos sus distintos y complicados matices. Jesús Gardea no es un escritor folclórico, como desgraciadamente abundan; supo desoír el canto de las sirenas capitalinas, no escribe a distancia. Vivió y vive en este desierto que cada vez presenta más facetas, más desafíos a su atenta creatividad.

(Ferrogay, 2016)

Lo que ha sido en esta investigación el eje central es el concebir a *Placeres*, el imaginario gardeano, a partir de una lectura geopoética, recorriendo la cartografía narrativa en cinco de sus novelas, donde se aprecia la poética de la desolación. Sirva como colofón y cierre a la aventura del viaje por el mundo gardeano, el recurrir al autor para puntualizar esa constante de la soledad, del desamparo y del vacío existencial en que nos encontramos.

...andando el tiempo, se llega a viejo en medio de la soledad más espantosa, es aquí donde el hombre se pregunta en dónde están tantos amoríos, tantas amistades y la verdad es que no hay nada, y no las hay porque todas ellas se cultivaron en el desierto de tantas soledades individuales y sólo con ellas se llega a la muerte. Todos estamos solos y no nos hemos dado cuenta.

Jesús Gardea (García Velázquez, 1988, p. 224)

## Referencias bibliográficas

Aínsa, F. (2005a). *Espacio literario y fronteras de la identidad* (1ª. ed.). Costa Rica:

Universidad de Costa Rica.

----- (2005b). Propuestas para una geopoética latinoamericana. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América*, 13(50), 4-10.

----- (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (1ª. ed.). Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

----- (2014). La naturaleza se transforma en paisaje en la literatura latinoamericana. Entrevista con Fernando Aínsa. *Resonancias Literatura* (136). Obtenido el 14 de noviembre de 2016 de [www.resonancias.org/content/read/635](http://www.resonancias.org/content/read/635)

Ajís Castillo, C. (2013). *El México desértico de Daniel Sada*. Obtenido el 12 de agosto de 2015, de Am de Querétaro. Sección Cultura:

<http://amqueretaro.com/cultura/2013/09/02/el-mexicodesertico-de-carlos-sada>

Álvarez Méndez, N. (2003). Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea. *Signa - Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 548-570. Obtenido de Cervantes virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_47.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_47.html)

Amparán, C. (2000). Jesús Gardea: un aventurero intelectual y estético. En *Jornadas literarias 2000 Jesús Gardea*. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Anaya, J. V. (2000). El sol que siempre estarás mirando. Responso por el amigo Jesús Gardea. En *Jornadas Literarias 2000 Jesús Gardea*. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Anhalt, N. G. (1984). *El tornavoz*. Vivir de muerte. *Unomásuno*, p. 12.

- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrera Enderle, V. (2014). Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México. En V. Barrera Enderle, *Siete ensayos sobre literatura y religión (77-91)*. San Nicolás de los Garza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Badillo, Alejandro. (Dic 2017-Ene 2018). La escritura obstinada: los cuentos de Jesús Gardea. *Crítica*. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, (179), 5-28.
- Bellver Sáez, P. (2012). Transpeninsular de Federico Campbell: el desierto de Baja California y la crisis de la (pos)modernidad en el México del nuevo milenio. *Hipertexto*(15), 3-18.
- Benedetti, A. et. al. (2011). *Territorio, lugar, paisaje. Prácticas y conceptos básicos en geografía*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Benedetti, M. (1972). Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo. En M. Benedetti, *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Uruguay: Arca.
- Bermúdez, M. E. (1982). Fichas de número doble. *Excélsior*, p. 11.
- Bobes Naves, M. d. (1986). Retórica del personaje novelesco. *Castilla: estudios de literatura* (11), 37-56.
- (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bolaños, M. (1996). La ciudad es un estado de ánimo. En *La ciudad en la colección fotográfica del IVAM*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid.
- Bousoño, C. (1976). La "irracionalidad" en la poesía contemporánea. En C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (p. 187-273). Madrid: Gredos.

- Bryce Echenique, Alfredo. (2003). El sur profundo de William Faulkner. Nexos. Obtenido el 19 de febrero de 2018, de <https://nexus.com.mx/?p=10969>
- Campbell, F. (1983, diciembre). Algunas regiones del noroeste se incorporan ya a nuestra literatura. *Proceso* (373) 62-63.
- (2000). *Transpeninsular*. México: Punto de Lectura. Suma de Letras.
- Campbell, Y. et. al. (2002). *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*. Ciudad Juárez, Chihuahua, México: UACJ.
- Carballo, E. (2014, mayo). Cien años de soledad, ayer y hoy. *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época, Núm. 123, 5-12.
- Castro, J. (1994, octubre). Fustiga el narrador Jesús Gardea, "El ogro de las rosas", a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder. *Proceso* (937), 71.
- Cohen, S. (1984). Otra vez los fantasmas. *Excélsior*, p. 6.
- Cordero, S. (1987). Bajo el sol que miramos. *El Porvenir*, p. 6.
- (1988). "Fundo espiritualmente a Delicias". *La Jornada*, p. 8.
- Cortina, Álvaro. (2008). William Faulkner y el alma carcomida del sur. *El mundo.es Cultura y Ocio*. Obtenido el 19 de febrero de 2018 de:  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/10/cultura/1228931205.html>
- Covarrubias, J. F. (2012). El imaginario Yoknapatawpha. *La gaceta*. Universidad de Guadalajara. Obtenido el 16 de noviembre de 2016, de:  
[www.gaceta.udg.mx/G\\_notas1.php?id=12183](http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=12183)
- (2013). La desoladora narrativa de Gardea. *La gaceta*. Universidad de Guadalajara. Obtenido el 10 de septiembre de 2015, de:  
[http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/746/G746\\_02%206.pdf](http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/746/G746_02%206.pdf)

- Daniel, L. A. (2002a). El pueblo ficticio en la literatura mexicana: una cartografía.  
*Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura*, (Vol. 17, No. 1) 19-30.
- (2002b). Fantasmas del desierto: pueblos creados en la literatura mexicana.  
*Solar*, (Vol. 10, 38) 10-14.
- David Hernández, S. (2011). La hermenéutica como una teoría para la interpretación literaria.  
En A. Ortiz, *Hermenéutica literaria. Prolegómenos hacia la propuesta exegética como método de interpretación de textos literarios*. (pp.51-54), México: UAZ / UdG.
- De Toro, A. (1990) Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna). *Acta literaria* (No. 15) 71-99. Chile: Universidad de Concepción.
- Del Paso, F. (1985). Novela e historia: Fernando del Paso, Jesús Gardea, y Jorge Aguilar Mora. *Proceso*, (432), 49-50.
- Del Prado Biezma, J. (2000). *Análisis e interpretación de la novela Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Díez, L. M. (1996). La novela y la vida. En E. Sullá, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. (p. 284-285). Barcelona, España: Crítica.
- Díez R., M. (2008). "Luvina" de Juan Rulfo: la imagen de la desolación. En *Especulo, Revista de estudios literarios*. España. Universidad Complutense. Obtenido el 10 de enero de 2018 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/luvina.html>
- Dolêzel, L. B. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, España: Arco Libros.
- Domínguez Michael, C. (2004). La novela póstuma de Jesús Gardea. *El Ángel, Reforma*, p. 3.
- Drew, A. (1985). *Ficción y realidad en "El tornavoz" de Jesús Gardea*. Tesis de la Maestría en Artes, UTEP, USA, El Paso, Texas.

Drew, A., & Lara, R. (2000). El tornavoz. En *Jornadas literarias 2000 Jesús Gardea*. Ciudad Juárez, Chihuahua.

Duncan, J. A. (1986). Jesús Gardea: Dust Storms in a Desert Bowl. En J. A. Duncan, *Voices, visions, and a new reality: Mexican fiction since 1970* (p. 179-194). USA, Pittsburgh, Pennsylvania: University of Pittsburgh Press Digital Editions.

Elizondo Elizondo, R. (1994). *Setenta veces siete*. México: Conaculta.

Epezúa Salmón, D. (2006). *Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia*.

Obtenido de Dialnet de: <http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/206018>

Espinasa, J. M. (1988). La soledad como un texto. *Unomásuno*, p. 9.

----- (1990). *Hacia el otro*. México, D.F.: UNAM.

----- (2000). Jesús Gardea: lo que se escribe no se puede contar. *Ovaciones*, p. 4.

Espinosa, A. (1985). *Placeres: el sofocado infierno de Jesús Gardea*. *Plural* 165, p. 19-25.

----- (1988). Entrevista con Jesús Gardea. En busca de los ríos profundos de la vida. *Cuadernos del Norte* (2), 25-30

----- (2000). Entrevista con Jesús Gardea en Ciudad Juárez. *Jornadas literarias Jesús Gardea*. Cd. Juárez: Librería Clips.

----- (2009). *El sol que estás mirando*. *Día Siete*, p. 16.

----- (2014). Jesús Gardea: *El sol que estás mirando*. *El Diario*, p. 2.

Ferrogay, F. (2016). *Primer encuentro de escritores de la frontera norte*. UACJ Histórico cultural. Obtenido el 20 de noviembre de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=hg7nsytlfvk>.

- Fondebrider, J. (2006). Consideraciones sobre la imagen en poesía. El problema de la imagen poética. *Fractal* (41), 149.
- Franz, C. (2008). Latinoamérica, el astillero astillado. Una lectura de la Santa María de Onetti como metáfora de Latinoamérica. Obtenido el 10 de enero de 2018 de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqc0h2>
- Freedman, R. (1972) *La novela lírica*. Barcelona: Barral Editores.
- Gallegos, C. (2006) *Delicias. Los vencedores del desierto*. Universidad Autónoma de Chihuahua / Gobierno Municipal de Delicias.
- Gómez, S. I. (1998). Afirma Jesús Gardea llegar tarde a la literatura. *Reforma*, p. 3.
- García, J. M. (1986). *Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea*. Tesis de la Maestría en Artes no publicada, UTEP, USA, El Paso, Texas.
- García-García, J. M. (1987). La geografía textual de *Placeres*. *Plural* (17), 55-56.
- (2015). *Literatura Juarense: Jesús Gardea*. New Mexico, USA: New Mexico State University.
- García Peinado, M. A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros
- García Peña, L. L. (2012). El análisis de símbolos en los textos literarios. *452°F Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (6), 124-138.
- García Velázquez, M. J. (1988). *La soledad como una consecuencia de la incomunicación entre los personajes de tres obras de Jesús Gardea*. Tesis de Maestría no publicada, UIA, México, D.F.
- García Viñó, M. (2005). *Teoría de la novela*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Gardea, I. (2009). Jesús Gardea. La inteligencia como una herida. *Tierra Adentro* (159), 9-12.
- Gardea, J. (1998). *Juegan los comensales*. México: Editorial ALDUS.

- (2001). *El biombo y los frutos*. México: Editorial ALDUS.
- (2003a). *La canción de las mulas muertas*. México: Ediciones sin nombre, CONACULTA.
- (2003b). *Sóbol*. México: Ediciones sin nombre, CONACULTA.
- (2003c). *Tropa de sombras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004a). *El tornavoz*. México: Ediciones sin nombre, CONACULTA.
- (2004b). *El agua de las esferas*. México: Ediciones sin nombre, CONACULTA.
- (2005a). *El diablo en el ojo*. México: Ediciones Sin Nombre. CONACULTA.
- (2005b). *El sol que estás mirando*. México: Ediciones sin nombre, CONACULTA.
- (2006). *Los músicos y el fuego*. México: Ediciones sin nombre. CONACULTA.
- (2009) *El árbol cuando se apague*. México: Ediciones sin nombre.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- (2011). *Narración y ficción Literatura e invención de mundos*. Madrid Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Gewecke, F. (2012). *De espacios, fronteras, territorios: topografías literarias de la frontera norte (México)*. Obtenido el 12 de agosto de 2015, de: [http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/46-2012/46\\_Gewecke\\_2.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/46-2012/46_Gewecke_2.pdf)
- Ginés, L. J. (2004). *El espacio en la novela española contemporánea*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



- Glantz, M. (1982). Los nombres que matan: Jesús Gardea. En R. S. Minc (Ed.), *Literatures in transition: The many voices of the Caribbean Area* (p. 53-58). Upper Montclair, NJ: Hispamérica.
- González, J. L. (1990). Voz Viva de México [Grabado por J. Gardea]. México, D.F.
- (1991). *Jesús Gardea. Presentación*. Voz viva de México. Obtenido el 18 de marzo de 2016, de: <http://www.cecilia.com.mx/gardea.htm>
- Gras Miravet, D. (2000). ¿Ciudades reales / ciudades imaginarias?: la construcción de mundos posibles (Santa María, Comala y Macondo). En P.-L. Abramson, M.-J. Galera, & P. López, *Ciudades reales e imaginarias de América Latina* (p. 149-172). Perpignan: C.R.I.L.A.U.P.
- Güemes, C. (1995). Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza. *El Financiero*, p. 67.
- Gullón, R. (1974). Espacios novelescos. En G. Gullón, & A. Gullón, *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)* (p. 243-265). Madrid: Editorial Taurus.
- (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- (1983). Espacio y Espacialidad en la novela. *Fundación Juan March*. Obtenido el 28 de enero de 2014, de: <http://digital.march.es/ensayos/es/fedora/repository/ensayos%3A123>
- Guzmán, N. (2008a). Introducción. En N. Guzmán, *Narrativa mexicana del Norte. Aproximaciones críticas*. (9-18). México, D.F.: Ediciones Eón.

- (2008b). Ricardo Elizondo, Arquitecto narrativo del Noroeste. En N. Guzmán, *Narrativa Mexicana del Norte. Aproximaciones críticas*. (147-167). México, México: Ediciones Eón.
- (2009). *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.
- Harss, L. (1973). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hernández, A. (1989). Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea. *La Jornada*, p. 26.
- Hernández Arias, D. F. (2014). *Ficción y distopía en Juan Carlos Onetti: una lectura del espacio imaginario en Santa María en "La vida breve"*. Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Jordán, F. (1989). *Crónica de un país bárbaro*. Chihuahua: Centro Librero La Prensa.
- Kanev, V. (2003). Paisaje y espacio en literatura. En *América: Cahiers du Criccal*, No. 29. Le paysage. (V2), 9-19. París.
- Ladrón de Guevara, V. (1993). Mis libros no son para un lector que vive de prisa. *El Financiero*, p. 57.
- Lapesa, R. (1974). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lara, M. d. (2014). La metáfora de la luz como expresión del alma en "Livia y los sueños" de Jesús Gardea. *Noesis, revista de ciencias sociales y humanidades*, 23(46), 332-359.
- Lara, V. (2000). *El problema de la soledad en dos obras de Jesús Gardea: "El tornavoz" y "Juegan los comensales"*. El Paso, Texas: University of Texas at El Paso.

- Levy, Bertrand y A. Gillet. (2006). Geografía y Literatura. En *Tratado de Geografía Humana* (652). España: Antrhopos Editorial.
- Llarena, A. (2007). *Espacio, identidad y literatura en hispanoamérica*. Culiacán, Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Martínez Carrizales, L. (1993). Estrategia narrativa. *Suplemento cultural El Financiero*, p. 57.
- Martínez García, M. Á. (2006). El nuevo espacio interactivo. Confluencias entre la literatura y el multimedia. *Mundo posible. Literatura y Comunicación*. Enseñanza Obtenido el 10 de septiembre de 2016, de: <http://hum550.net/revista>
- Martínez Martínez, R. (2005). De la finitud y el sentido de la vida. Apuntes sobre la narrativa de Severino Salazar. *El Financiero*.
- Martínez Treviño, E. S. (2010). *La develación sonora del lenguaje en "Juegan los comensales" de Jesús Gardea*. Tesis de la Maestría en Humanidades no publicada, UAM, México, D.F.
- Matzat, W. (2007). *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Madrid Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Mauro, M. d. (2007). Literatura latinoamericana: abordaje del tiempo en dos momentos literarios. *Revista Estudios*, 269-276.
- Méndez, I. (2004). Por la tierra de *Placeres*. *Milenio Diario*, p. 6.
- Mendoza, E. (1989). Jesús Gardea: "Escribir me ayuda a vivir". *El Universal*, p. 5.
- Mendoza, P (1982). *El olor de la guayaba: Conversaciones con García Márquez*. Bogotá: Ed. Oveja Negra.
- Molina, J. (1980). En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea. *Uno más Uno*, p. 19.

- Molina, M. (2014, mayo). La utopía de los milagros. En *Revista de la Universidad de México*. Nueva Época, (Núm. 123), 41-43.
- Morales, S. (1981, febrero). Jesús Gardea: Mis personajes, una tropa de infelices. *Proceso* (223), 47.
- Moretti, F. (2000). *Atlas du roman européen (1800-1900)*. París: Éditions du Seuil.
- Muñoz Molina, A. (2008). Los límites de la ficción. *Foro Complutense* (p. 1-11). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Muñoz, M. (1994). Jesús Gardea: un alma sin baratijas. *El Heraldo de Chihuahua*.
- Nascimento, F. A. (2007). Reseña. Del Topos al logos. *ConNotas*, 5 (8).
- Onetti, J. C. (1964). *Juntacadáveres*. Madrid: Alianza.
- (1981). *Dejemos hablar al viento*. Barcelona, España: Bruguera.
- Ortega Cantero, N. (2010). Paisaje e identidad en la cultura española moderna. En E. Martínez de Pisón, & N. Ortega Cantero, *El paisaje: valores e identidades* (47-48). Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ortega, L. C. (2000). Reflexiones sobre "El agua de las esferas". En *Jornadas literarias 2000 Jesús Gardea*. Ciudad Juárez, Chihuahua.
- Paredes, A. (1990). La geografía de la conciencia. En *Figuras de la letra* (76-79). México: UNAM.
- Parra, E. A. (2001). Notas sobre la nueva narrativa del norte. *La Jornada*, p. 5.
- (2004). El lenguaje de la narrativa del norte de México. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 30(59), p. 71-77.

- (2016). La presencia de Jesús Gardea. *Avispero* (10), 75-77. Obtenido el 10 de diciembre de 2016, de [www.avispero.com.mx/blog/articulo/la-presencia-de-jesus-gardea](http://www.avispero.com.mx/blog/articulo/la-presencia-de-jesus-gardea)
- Patán, F. (2008). La cuentística de Daniel Sada. En N. Guzmán, *Narrativa mexicana del Norte. Aproximaciones críticas*. (55-70). México: Ediciones Eón.
- Pavel, T. (2003). *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Éditions Gallimard.
- Pedroza, L. (2014). Jesús Gardea: la palabra y sus mundos. En L. Pedroza, *El sol sobre los ojos. Conversaciones sobre el norte literario*. (17-35). México: Ficticia Editorial.
- Peláez Máximo, P. I. (2008). El norte: Una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana. En N. Guzmán, *Narrativa mexicana del Norte. Aproximaciones críticas*. (21-28). México: Ediciones Eón.
- Pérez Salinas, C. (1999). La literatura como espejo de la mirada. *¡Siempre!* (60), 60.
- Perry Guillén, R. (1987). Luces de sol pleno. *La Jornada de los libros*, p. 6.
- Picallo, X. y. (2013). *Espacio y literatura: cómo se trabaja el espacio en la teoría literaria*. Obtenido el 20 de abril de 2017 de:  
<https://archivond.wordpress.com/2013/07/02/espacioyлит/>
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI. UNAM.
- Pino Méndez, A. (1991). *Jesús Gardea: la palabra es el cuento (una lectura de su cuentística)*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pinto, M. (1981). Entrevista con Jesús Gardea. *Unomásuno*, p. 22.
- Piña, G. (2012, julio-agosto). ¿Todos los caminos del Boom llevan a Yoknapatawpha? *Casa del Tiempo / Big Bang*, (57-58), 71-75.

- Pliago, R. (1992). La luz es más oscura que el agua. *Nexos*. Obtenido el 10 de agosto de 2015, de: <http://www.nexos.commx/?p=6586>
- Poncarova, J. (1989). *La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea*. El Paso, Tx.: University of Texas.
- Pound, E. (1970). *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.
- Prado Biezma, J. (2000). *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid, España: Síntesis.
- Prieto, E. (2011). Geocriticism, Geopoetics, Geophilosophy and Beyond. En R. T. Tally Jr., *Geocritical explorations Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies* (13-27). New York: Palgrave Macmillan.
- (2012). Geocriticism meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking. *En Épistémocritique Littérature et savoirs* Obtenido el 16 de mayo de 2015 de: [epistemocritique.org/geocriticism-meets-ecocriticism-bertrand-westphal-and-environmental-thinking](http://epistemocritique.org/geocriticism-meets-ecocriticism-bertrand-westphal-and-environmental-thinking)
- Quemain, M. Á. (1994). El afán del lenguaje. Entrevista con Jesús Gardea. *Tierra Adentro* (71), 5-9.
- (1996). Jesús Gardea el insondable misterio de la gracia. En M. Á. Quemain, *Reverso de la palabra* (163-173). México: El Nacional.
- (2005). Memoria de Jesús Gardea. *El Financiero*, p. 56.
- Quezada, S. (2000). *La canción de las mulas muertas*. En *Jornadas literarias 2000 Jesús Gardea*. Ciudad Juárez, Chihuahua.
- Ramos, L. A. (1982). *La canción de las mulas muertas*. *La palabra y el hombre* (43), 89-90.
- Ramos, A. (1993). Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo. *El Financiero*, p. 69.

- Ricoeur, P. (1995) *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI Editores.
- Risco Chueca, P. (2010). Nombres en el paisaje: la toponimia, fuente de conocimiento y aprecio del territorio. *Cuadernos geográficos* (46), 7- 34.
- Rivera Rivera, R. (2015). La representación del espacio en las novelas "Insensatez" y "El material humano". *Revista Pensamiento Actual* (Vol. 15, Núm. 24), 105-109.
- Rodríguez Lozano, M. G. (2003). Jesús Gardea. En *Escenarios del Norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo* (93-112). México: UNAM.
- Romero, E. E. (2007). Tolvaneras de almas secas: un estudio sobre Jesús Gardea. *Project Gutenberg Self-Publishing Press*. Obtenido el 16 de abril de 2013, de: <http://self.gutenberg.org/wplbn0002821975-tolvaneras-de-almas-secas---un-estudio-sobre-jes-s-gardea-by-romero--ernesto--emiliano.aspx>
- Ronquillo, V. (1985). El tiempo de "Placeres". *El Nacional*, p. 7.
- Rubio, J. M. (2009). Jesús Gardea ante el centralismo. *Tierra Adentro* (159), 19-20.
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sada, D. (2012). *Reunión de cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Sánchez Hernández, J. (2016). *Perfiles de una poética: la escritura que presiente los rumores de la violencia en cuatro novelas de César Silva Márquez*. San Luis Potosí, S.L.P.: El Colegio de San Luis, A.C.
- Salazar, S. (1990). *Desiertos intactos*. México: Editorial Leega.

- (1993). El lugar de origen, una cosmovisión. En L. Z. (eds.), *América-Europa. De encuentros y desencuentros*. (343-345). México, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Samperio Jiménez, D. A. (2010). *La novela-retablo: imagen y barroco en "El tornavoz" de Jesús Gardea*. México D.F.: UNAM.
- (2016). *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea*. Ciudad de México: Colegio de México.
- Sánchez, C. (2008). Novela lírica y diario íntimo en *Mortal y Rosa* de Francisco Umbral. En *Novela Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas 6*. España, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid. 207-221.
- Sanciprián, N. (1993). Registro de causantes de Daniel Sada. *Miscelánea. Revista de la Universidad Autónoma de México*. Obtenido el 12 de agosto de 2015, de: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/files/journals/1/articles/13770/public/13770-29168-1PB.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/13770/public/13770-29168-1PB.pdf)
- Sefchovich, S. (1987). *México: país de ideas, país de novelas Una sociología de la literatura mexicana*. México: Editorial Grijalbo.
- Servín, E. (2000). Tres razones para acercarse a Jesús Gardea, minero de las palabras. En *Jornadas literarias 2000 Jesús Gardea*. Ciudad Juárez, Chihuahua.
- Silva, R. (2011). Una conversación con Daniel Sada. A mí me gusta que lo que escribo tenga muchas luces y mucha chispa. *Replicante. Cultura crítica y periodismo digital*. Obtenido el 12 de agosto de 2015, de: <http://revistareplicante.com/una-conversacion-con-daniel-sada/>



- Slawinski, J. (1989). El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias. *Textos y Contextos (T. II)* 265-287.
- Souriau, E. (1998). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid, España: Akal.
- Soja, E. (1997) El tercer espacio. Ampliando el horizonte de la imaginación geográfica. *Geographikos*, No. 8, 2º. Sem. Argentina.
- Stein, John. (1956). Entrevista a William Faulkner. *Ciudad Seva*. Obtenido el 19 de febrero de 2018, de : <http://ciudadseva.com/texto/entrevista-faulkner/>
- Tally Jr., R. T. (2011). On literary cartography: narrative as a spatially symbolic act. *New American Notes Online* Recuperado el 10 de febrero de 2014 de: <http://www.nanocrit.com/issues/issue1/literary-cartography-narrative-spatially-symbolic-act>
- (2012). Sobre la cartografía literaria. *Cuadrivio*, p. 1-5.
- Tarazona Velutini, D. (2004). Brillo ensombrecido. *Hoja por Hoja*, p. 5.
- (2009). La consistencia de la luz. *Tierra Adentro* (159), 16.
- Tornero Salinas, A. (2011). Personajes en "El tornavoz". En A. Tornero Salinas, & M. Á. Porrúa (Ed.), *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias* (191-219). México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Torres, V.F. (1983). Jesús Gardea: mis maestros son los americanos. En *Revista Mexicana de Cultura*. Suplemento dominical de El Nacional. p. 12.
- (2002). Gerardo Cornejo, contador de historias y creador de instituciones. *Portales, Boletín de El Colegio de Sonora*. Año 1, núm. 13. Obtenido el 20 de marzo de 2015 : [www.colson.edu.mx:8080/portales/portales13/portales13.htm](http://www.colson.edu.mx:8080/portales/portales13/portales13.htm).

- (2005). Tres lustros de novela mexicana. En S. Gordon, *Novela mexicana reciente - aproximaciones críticas*. El Paso, Texas, EUA: Revista de Literatura Mexicana Contemporánea.
- (2007). Jesús Gardea: El obsesivo mundo de *Placeres*. En *Esta narrativa mexicana* (123-145). México, D.F.: UAM y Ediciones Eón.
- (2012). Un maestro del desierto y del estilo. *Tema y variaciones de literatura*, Zaloamati repositorio digital UAM Azcapotzalco (141-15. Obtenido el 15 de febrero de 2014, de: <http://hdl.handle.net/1191/793>
- Torres Sauchett, M. (2013). *Recreación del espacio fronterizo: imágenes de la literatura de la frontera en Baja California México*. Tesis doctoral UCM, Madrid.
- Trejo Fuentes, I. (1982). Jesús Gardea. Una suerte de Comala rediviva. *Revista de Bellas Artes* (2), 61-62.
- (1984). Jesús Gardea y su mundo ¿Semejanzas con Rulfo? *Excélsior*, p. 5.
- Turchi P. (2004). *Maps of the imagination: The writer as cartographer*. San Antonio, University of Trinity.
- Urtaza, F. (1985). Gardea: *Placeres* desérticos. *La Jornada*, p. 2.
- Urzúa, M. (2017, diciembre). Geopoéticas materiales: paisajes oxidados y amarillos en la poesía de Gladys González y Andrés Anwandter. En *Aisthesis*, (Núm. 62), 85-107. Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Valdés Medellín, G. (1993). A 10 años de "El tornavoz", de Jesús Gardea / I. *El Nacional*, p. 15. México.
- Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.

- Vaquera Vázquez, S. (1994). Lejos, donde el tiempo no premia (Los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada). En A. Pavón (Ed.), *Hacerle al cuento: La ficción en México* (33-47). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Vargas Llosa, M. (1990). La verdad de las mentiras en *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix-Barral, 5-20.
- (2009). Huellas de Faulkner y Borges en Juan Carlos Onetti. *Monteagudo, 3era época* (14) 15-26.
- (2011). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid, España: Santillana. Punto de lectura.
- Vargas, O. (1990). Reseña de "Sóbol" de Jesús Gardea. *Memoranda*, p. 61.
- Vilanova, N. (2000). El espacio textual de Jesús Gardea. *Literatura Mexicana*, XI (2), 146-176.
- (2002). Another Textual Frontier: Contemporary Fiction in the Northern Mexican Border. *Bulletin of Latin American Research*, 21(1), 3-98
- (2006). Fronteras, identidades y narrativas: México-Estados Unidos. En Ventura, M., Lluís, A., y Dalla C., G. (Ed.) *La frontera Entre límits i ponts*. (pp.95-109) Barcelona: Casa América Catalunya.
- (2007). The border as textual aesthetics: the writing of Jesús Gardea. En N. Vilanova, *Border texts. Writing fiction from Northern Mexico* (80-108). San Diego: San Diego State University Press.
- Villamil, M. E. (1996). Espacio indeterminado en el discurso lacónico de "El tornavoz" de Jesús Gardea. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, II, 58-70.

- Villarreal, J. J. (2011). *El oro de los siglos*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Waldman, G. (2016, jul-dez) Reflexiones (y una breve travesía literaria) por los desiertos de la frontera norte de Chile y Mexico. *Caderno de Letras (n° 27) MÚLTIPLOS ENCONTROS: LINGUAGENS estudos latino-americanos*, 49-72.  
Obtenido el 25 de febrero de 2018 de:  
<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/issue/view/556/showToc>
- Westphal, B. (2005). Pour une approche géocritique des textes. *Bibliothèque comparatiste*  
Obtenido el 27 de agosto de 2016 de: <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.htm>
- (2007). *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2013). *The plausible world. A geocritical approach to space, place, and maps*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2015). Geocrítica. *Bagubra*, 123-131.
- Zabalgoitia Herrera, M. (2012). Reescribir en el aire: biopolítica, mitología y heterogeneidad en las literaturas nortenas mexicanas. *Cartaphilus (10)*, 195-207.
- Zavala, L. (2000). El cuento mexicano de fin de siglo.: Algunas marcas de posmodernidad. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia 103-111.
- Ziethn, A. (2013). La littérature et l'espace. *Érudit*, p. 3-29.
- Zoran, G. (1984). Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today*, 5 (2), 309-335.

**ANEXO A. Carola Amparán: *Jesús Gardea, aventurero intelectual y estético***

Jesús escogió el camino difícil: el rumbo incierto, inseguro y responsable de la libertad de ser; la aventura de la curiosidad intelectual, emocional, y estética. Tanto le importaba alimentar la inteligencia, como consentir los sentidos y la intuición. Vertical y monofacético en su quehacer; era multifacético en las disciplinas del conocimiento humano. Hurgó en las cosas de la naturaleza; y en las cosas del hombre. El placer estético de la música (Beethoven, Handel, Bach, tanto como zarzuelas, Vivaldi y Bartok), y de las formas (la arquitectura colonial, el barroco mexicano, los monumentales edificios mesoamericanos, la pintura y escultura del renacimiento). El mundo de las ideas, de la teología, de la historia, la sociedad, la economía; la literatura; el origen del universo, de la vida, del hombre, la neurofisiología, los sentidos, poesía, filosofía, metafísica y la magia. No tuvo rediles ni confines. Buscó en los conocimientos no por su utilidad; ni por vanidad, pose o esnobismo. Era la búsqueda por el conocimiento mismo. Era por la experiencia de ser Hombre (...) Hombre fuerte, muy fuerte. Y tierno también. Denso y ágil. Duro y flexible. En ocasiones muy intrincado y enzarzado, podía ser también sencillo, plano y llano. Arrogante, muy arrogante crítico de la sociedad dócil, manipulada y obediente..., y también diáfananamente humilde ante la organización natural del universo y los colores y olores de una flor, ante el mundo de las ideas y del conocimiento, de la emoción estética y mística, del sufrimiento humano y animal, y los imponderables naturales de la vida (...) Hombre de palabra directa, sencillo, pura, recortada, sin tersuras ni diplomacias, prefirió la desolación a la enajenación de su ser, vulnerable a fuerza de su desarrollada sensibilidad. (Amparán, 2000)

**ANEXO B. José Manuel García-García: *La geografía textual de Placeres.***

Jesús Gardea ha creado un antiparaíso, un pueblo remoto, no al oriente del Edén, sino al norte del centro de la fantasía mexicana, lejos del Palacio de Hierro, la colonia Roma y lugares circunvecinos: *Placeres*, tan lejos de la capital y tan cerca de ninguna parte; geografía excéntrica al mito de Macondo y a la historia posrevolucionaria de Comala. *Placeres*, toponimia textual que extiende sus llanos por seis novelas y cuatro libros de cuentos. (...)

*Placeres* (geografía poética). Municipio del distrito judicial de Camargo, Chihuahua. Limita al norte con Garita y Meoqui; al sur con Saucillo y al oeste con Rosales. Su extensión superficial mide 450 kilómetros cuadrados y su población es de 51,596 habitantes. Toda su población es blanca y mestiza, no existiendo indígenas de ninguna tribu. Su territorio es generalmente plano, su clima semiárido, la economía es fundamentalmente agrícola. Su categoría de pueblo se confirmó en octubre de 1981, fecha en que se publicó *El sol que estás mirando*. Su primer habitante fue el viudo Lautaro Labrisa, un errante que vivió en el “último círculo de la espiral” del desierto, purgando la culpa de los ermitaños: monacal, nostálgico, masturbador y enamorado de la ausencia. Y la primera familia fue la Gálvez y la segunda fue la Paniagua en el texto *El tornavoz* (1983). Y en *Placeres* hubo guerra y enemigos que buscaban su propia muerte: *La canción de las mulas muertas* (1981) *Soñar la guerra* (1984). Y hubo dos robos y dos castigos *Sóbol* (1985) y *Los músicos y el fuego* (1985) ¡Ay *Placeres* de mis genealogías!

Leónidas Góngora le cantó las mulas muertas a Fausto Vargas y éste perdió su fábrica de refrescos y después para ambos fue la tortura de vivir bajo el sol ardiente de *Placeres*, y para ambos vino la muerte; Vargas se suicidó, Góngora se dejó matar. Y mientras tanto, seamos sincrónicos, el (místico) tío (loco) Cándido es visitado por los ángeles y los santos, y después de muerto busca a su sobrino Isidro y lo enloquece. E Isidro tuvo un hijo, Jeremías Paniagua,

que vivió en un mundo real maravilloso de milagros y conversaciones con el muerto tío (loco) Cándido que le pedía un tornavoz. Y Asís sueña una guerra donde mal organiza a un puñado de hombres para pelear contra el gobierno y fracasa. Entonces, ya muerto Asís, vaga por *Placeres* para contar(nos) las consecuencias de sus sueños; entre otras la muerte heroica del perro Fermín, el más humano de nuestra literatura. En los músicos tocan bajo el fuego de *Placeres* y su patrón y cómplices (Casio, Valdivia, Barbosa y Luján) roban unos objetos innombrables a los placerenses Matos Bistrain, Tanili Amezcua y Mediana. Y mientras tanto, el (aprendiz de brujo) Mauro Tolinga le roba a *Sóbol* una cucharilla y éste con sus cómplices (Coruco Avitia, Pastorela y Rafles) planean la muerte de Tolinga.

(García-García, 1987, p. 55-56)