

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**



LA VERDAD  
NOS HARÁ LIBRES

**UNIVERSIDAD  
IBEROAMERICANA**

CIUDAD DE MÉXICO ®

**“El tejido poético en los cuentos de Jesús Gardea”**

**T E S I S**

Que para obtener el grado de

**Doctor en Letras Modernas**

P r e s e n t a

**Luis Manuel Verdejo Navarro**

**Director: Dr. Juan Francisco Alcántara Pohls**

**Lectores: Dra. Tania Favela Bustillo**

**Dra. Rosa Felisa Durán Cortizo**

Ciudad de México, 2018

**Lectores:**

**Dra. Tania Favela Bustillo**

**Dra. Rosa Felisa Durán Cortizo**

## **Agradecimientos**

**Para mi mamá Juan Navarro**

**Para mis hermanas Lourdes, Silvia, Pilar, Angélica**

**Para Tania Favela**

## **Contenido de la Tesis**

### **Introducción**

- a) Sobre el primer contacto que tuve con la obra de Jesús Gardea
- b) Algunos datos biográficos importantes del autor
- c) Sobre el cuerpo de esta tesis
- d) Sobre las obras y premios del autor

### **Primera parte: Hacia el uso privado de la lengua**

#### **a) El lugar del canto en “Aquellos Bamba”**

- 1. Consideraciones generales
- 2. El lugar del canto: el lenguaje coloquial de Jesús Gardea
- 3. Lenguaje coloquial y lenguaje literario en “Aquellos Bamba” de Jesús Gardea

#### **b) Hacia el uso privado de la lengua en “Difícil de atrapar”**

- 1. Consideraciones generales en torno a elementos poéticos que utilizan algunos narradores.
- 2. El oficio del poeta y el oficio del narrador: encuentros y divergencias
- 3. *Difícil de atrapar*: entre el uso privado de la lengua y la prosa negándose a sí misma

### **Segunda parte: Algunas consideraciones sobre el Realismo grotesco en Jesús Gardea**

- a) La risa como elemento desestabilizador en “Aquellos Bamba” y en “Nazaria”
- b) *La parodia sacra* en “Último otoño”
  - 1) Santidad, mística y escritura en la visión de Jesús Gardea
  - 2) *La parodia sacra* en “Último otoño”

### **Tercera parte: El proceso creativo: poesía y poética en la obra de Jesús Gardea**

- a) La función poética en “Todos los años de nieve”
- b) El elemento irracional y la poesía del tema en “Último otoño”
- c) El Proceso Creativo de Jesús Gardea (Hacia los objetos en *La Canción de las mulas muertas*)
- d) Hacia una valoración objetiva de *Canciones para una sola cuerda*, único libro de poemas de Jesús Gardea.

### **Conclusión**

### **Bibliografía**

## **Introducción**

## a) Sobre el primer contacto que tuve con la obra de Jesús Gardea

Comienzo con dos citas de Hugo Gola. La primera, sobre cómo concebía Gola la obra de

Jesús Gardea; la segunda, de cómo lo conoció Gola, y a través del mismo, el escritor chihuahuense acudió varias veces a la Universidad Iberoamericana a dar conferencias.

1. Es una de las pocas obras escritas con un propósito de renovar el lenguaje de la narrativa en México. Él no quiso ya hacer una narrativa lineal, ni una narrativa extensa, sino más bien una narrativa condensada, concentrada, que es un poco una narrativa que tiende a la poesía. Una de las características de la poesía es la de utilizar un lenguaje cargado, denso, y eso hace también Gardea.

2. Lo conocí de la forma más extraña. Una vez, hace veinte años, integramos un jurado para un concurso de cuento. Yo no lo conocía a él ni de nombre. Entonces fuimos citados un día para conversar sobre los cuentos que teníamos que dictaminar. Nos citaron y llegamos a las cinco de la tarde; al cuarto o diez para las cinco yo ya estaba ahí. Había un señor que no conocía caminando sobre los pasillos. Empezamos a hablar. Él dijo que era Jesús Gardea, que era parte del jurado. Por supuesto él tampoco sabía quién era yo. Nunca nos habíamos oído nombrar. Comenzamos a hablar sobre los materiales. Yo dije que había leído los trabajos pero que nada me atraía. Él dijo: “A mí tampoco. A mí no me gusta nada todo”. Entonces yo le dije: “Si nosotros dos pensamos que los trabajos no tienen calidad, me parece que lo más conveniente es que declaremos desierto el concurso”. Él dijo: “Estoy completamente de acuerdo. Declaremos el concurso desierto”. Pero al rato dice: “Pero en este gobierno está mal visto declarar desierto un concurso porque dicen que el dinero hay que asignarlo”. Yo dije: “Pero bueno, no nos pueden obligar a que demos un premio si el material que nos presentaron no nos gusta”. “¿Por qué no redactamos, dijo, una cuestión donde decimos lo que pensamos del asunto?”. “Bueno, muy bien”, dije. (...) Yo me quedé con la preocupación de quién era ése señor Gardea. Al día siguiente fui a la librería y ahí estaba la novela *La canción de las mulas muertas*. Entonces me puse a leer la novela... ¡y quedé deslumbrado! Lo llamé por teléfono –él estaba aquí todavía, había venido del Norte y estaba en la casa de la hermana– y le dije: “Acabo de leer tu novela. Me pareció excelente y quería decírtelo”. Él dijo: “Me alegra que te haya gustado”. Después nos encontramos y comenzamos a charlar. A partir de esa ocasión, cada vez que venía a México me hablaba por teléfono. Una vez –trabajaba yo entonces en la Ibero– hice que lo invitaran para hacer una conferencia. Fue a hacer varias charlas a la Ibero, muy críticas, muy bien plantado frente al mundo oficial de la literatura.  
([www.facebook.com/Jes%C3%BAAs-Gardea-593942750646557/](http://www.facebook.com/Jes%C3%BAAs-Gardea-593942750646557/))

En esas charlas de la Universidad Iberoamericana fue la primera vez que escuché y vi a Jesús Gardea. En cuanto a las críticas de Gardea de las que Hugo Gola escribe, recuerdo vagamente algunos ataques del mismo contra los estudiantes de literatura que, afirmaba, perdían el contacto con la vida, contra el exceso de teoría literaria que se estudia en las universidades, contra la inutilidad de ver la televisión y contra los círculos literarios oficiales. Digo vagamente, porque no recuerdo exactamente lo que decía, pero lo que sí ha quedado en la memoria es la contundencia con la que hablaba, su carácter recio, su lenguaje sin adorno, directo, antiacadémico, antisolemne, pero lúcido y preciso. Ante la audiencia de jóvenes se encontraba un escritor que evadía cualquier tipo de coqueteo, simplemente no le interesaba agradar. Después, terminada la primera charla, creo que leyó, “Trinitario” a instancias de su hijo, Iván, al que dijo, le gustaba mucho ese cuento publicado en *Septiembre y los otros días*. La primera vez que lo vi, fue por el año 1990 ó 91. Al salir de la sala de conferencias Hugo estuvo platicando con él y su hijo y algunos de los estudiantes estuvimos escuchando su conversación. A Iván Gardea, grabador, que en ese tiempo vivía en la Ciudad de México, lo encontraba continuamente en Coyoacán o nos invitaba a algunas exposiciones de artes visuales que realizaba. Era algo usual que siempre termináramos conversando sobre la obra de su padre.

La primera novela que leí, en ese entonces, a instancias de Hugo, fue esa que siempre fue su preferida: *La canción de las mulas muertas*; también leí los libros de cuentos *Los viernes de Lautaro* y *Septiembre y los otros días*. Eran libros que leía y releía lentamente, regresándome a párrafos, fragmentos, frases. Me impactaba su tono, su musicalidad, su poesía, la construcción de los personajes y las tramas a partir del lenguaje. En cuanto al tono, aunque yo también norteco como Gardea, pero



tijuanenese en lugar de chihuahense, sentía que su manera de hablar y de escribir era muy particular, muy distinto el español hablado y utilizado por los escritores de Baja California. ¿Cómo subyacía en su obra (creada a partir de un lenguaje minuciosamente cuidado, condensado) el lenguaje materno, coloquial-popular? ¿De dónde “sacaba” algunas frases o palabras inusuales y sonoras (y después de buscar el significado en el diccionario conceptualmente concretas) que insertaba en sus cuentos y que coloreaban de matices medio arcaicos o provincianos (vallejianos de pronto, diré) su lenguaje? Palabras como *tósigo*, *columbra*, *apetitosos* o frases como *los hombres incapaces de cejar en el empeño dulce*, palabras y frases que ya en su primer libro se condensan, lo que hacía pensar que Gardea, con la publicación de *Los viernes de Lautaro*, había entrado al mundo de la literatura con una madurez asombrosa. Su lenguaje era potente desde la primera frase hasta la última en sus cuentos, novelas y su único libro de poemas; y también era profundo. Diremos que “de los hechos, de las acciones” surgía esa profundidad, no de reflexiones: como había dicho William Carlos Williams: “No ideas sino en las cosas”.

Seguí leyendo a Gardea a lo largo de los años. Con la lectura de sus nuevas obras y con la relectura también de aquellos tres primeros textos que leí, me di cuenta que el placer que sentía al leerlo, no sólo no había disminuido, sino que se había acrecentado. Por lo tanto decidí emprender el estudio de sus cuentos y, de refilón, de algunos aspectos de *Las canción de las mulas muertas* y del libro de poemas *Canciones para una sola cuerda*. Tenía que relacionar y confrontar mucho de lo leído, a lo largo de los años, de poesía principalmente, con sus cuentos: ver si operaban elementos que le pertenecen específicamente a la poesía y cómo se daba lo anterior en los mismos. Y de esta manera, leyendo los cuentos con atención, vería qué me

decían, cómo los podía llegar a abordar, en lugar de aplicarle teorías determinadas: puedo decir que he tratado de serle fiel a los textos, en la medida de lo posible, tratarlos como *objetos cargados de emoción*, no simplemente como textos donde se cuenta una historia. Esta tesis es el resultado de tal empresa.

## **b) Algunos datos biográficos importantes del autor<sup>1</sup>**

### **--Lengua materna y la relación con el lugar de nacimiento.**

Jesús Gardea arribó a la literatura mexicana a los 40 años, en 1979, con la publicación de *Los viernes de Lautaro*. Un año después apareció *Septiembre y los otros días*, libro de cuentos con el que ganó el prestigioso Premio Xavier Villaurrutia de Escritores para Escritores. Es importante señalar, para observar con qué lengua escribió Gardea, que nació en Delicias, Chihuahua, pueblo chico que “el Congreso del estado decretó municipio [...] el 7 de enero de 1935, en razón de la importancia agrícola que tomó la región al constituirse el Sistema de Riego número 05, en 1932.”  
([siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM08chihuahua/municipios/08021a.html](http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM08chihuahua/municipios/08021a.html))

La sensibilidad, la imaginación, su visión del mundo y la lengua materna de Gardea, entonces, se conformaron en un pueblo chico, inclemente, agrícola. En una entrevista, Gardea dice lo siguiente: “Crecí en un pueblo chico, pues. Mis padres eran dueños de una tienda y a ella acudían personas que acá se les llama colonos y se ponían a platicar con ellos y yo escuchaba ricas anécdotas, hechos que se quedaron grabados en mi memoria de los que ahora escribo [...] Me parece que mi mundo más auténtico es ése de mi infancia y adolescencia” (Castañeda, Salvador. Entrevista con Jesús Gardea. *La Semana de Bellas Artes* 18 de febrero de 1981 p.13)

Lo anterior es fundamental si tomamos en cuenta la gran cantidad de reflexiones que Juan José Saer realiza sobre los primeros años de la infancia y la zona en la que se nace, que conformarán la lengua materna (*la privacidad de la lengua y la lengua de los afectos*), lengua con la que el escritor debería escribir, según Saer, porque es una

---

<sup>1</sup> Para este fragmento de la introducción, fue muy importante leer la minuciosa introducción de la Tesis Doctoral *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea*, de Daniel Samperio.

lengua personal, que se constituye como *un idioma dentro del idioma*. Esto también se podría decir de Juan Rulfo, de Juan José Saer, de Hugo Gola y del poeta peruano José Watanabe. En la Tesis de Doctorado de Daniel Samperio, *Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea*, se reflexiona ampliamente de lo importante que fue para Gardea el haber nacido en Delicias:

[...] la relación de Gardea con su Delicias natal es muy fuerte. En verdad, el autor no podía recurrir sino a los recuerdos de su niñez y adolescencia para convertirse en narrador. Pero no se trataba, simplemente, de transvasar vivencias en el papel, como de crear una atmósfera para un mundo de ficción propio. Los recuerdos, efectivamente, podían proporcionar eso. Sólo que había que marcar una distancia para hacer, con ayuda de esos recuerdos, literatura. La creación de Placeres significó esa distancia, con la que Gardea pudo, realmente, concebir un universo de ficción personal. (...) Gardea jugaba con la idea de que si un familiar suyo había sido uno de los fundadores de Delicias, él también tomaba parte de esa fundación pero por otras vías: “Últimamente me ha dado por pensar que si el tío Gabriel fue uno de los fundadores del pueblo en lo material, yo, por el contrario, a lo mejor lo fundo y lo bautizo según el espíritu, según la palabra. Qué locura”. (21)

Tomando en cuenta las reflexiones de Samperio, podemos decir que las historias de la infancia de Gardea, como todo verdadero escritor hace, deben ser transmutadas en un lenguaje literario personal, capaz de recuperar y transformar los datos autobiográficos (e imaginativos) en objetos de lenguaje *cargados de emoción* como quería W. C. Williams. También, algo fundamental, en la cita anterior, es que Gardea se siente fundador de Delicias *por la palabra*, algo tan importante como la fundación material de la misma. Al fundar por la palabra a su Delicias natal, era muy natural que Gardea alterara su nombre: *Placeres* era un nombre mucho más evocador y erótico-sensual que Delicias, una sensualidad creada a través del lenguaje. En este punto, Gardea se relacionaría con Rulfo (creador de una *Comala*

más de lenguaje que real) y con Onetti, creador de *Santa María*.

Daniel Samperio recogió esta cita fundamental para puntualizar que la creación de Placeres, por parte de Gardea, tiene una razón de ser, no es un mero capricho, ni algo fortuito, sino algo conscientemente elegido:

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 mentaba la palabra Delicias, ellos y su mundo, huirían de mí. Tenía que buscar otro nombre para poderlos traer al papel, a los corralitos de papel. (22)

La cita anterior se refiere a la objetividad, a la distancia que debe tomar el escritor ante lo autobiográfico para que la vida vivida esté y no esté al mismo tiempo en la obra que escribe: que no sea una copia fiel de lo que se ve, se siente, se vive, sino todo ello alterado por la imaginación, por el lenguaje, en donde la elipsis, el rompimiento de la lógica, la creación de imágenes, sea a lo que el escritor deba serle fiel.

Recordemos que Hugo Gola decía, en algún poema: *no repetir lo visible*.

### **--Lecturas fundamentales realizadas por Gardea**

Daniel Samperio recogió, en la tesis citada, estos datos fundamentales sobre los primeros acercamientos de Gardea a la Literatura norteamericana:

Se sabe que Gardea abandonó Delicias para estudiar la escuela secundaria y preparatoria internado en un colegio militar.” Sólo volvía cada año durante las vacaciones. Pero ya nunca regresó, definitivamente, a radicar allí, pues luego estudió odontología en la Universidad Autónoma de Guadalajara. Gardea sitúa en estos años su acercamiento a la literatura, entre lecturas de escritores de Estados Unidos en la biblioteca del consulado de ese país, prolongadas caminatas y la frescura de las iglesias:

Realmente empecé tarde. A los 22 años descubrí la literatura norteamericana y empecé a leer, tanto filosofía, como poesía y narrativa. Hablo de un descubrimiento porque realmente jamás me había acercado a este campo. Yo nací en Delicias, una ciudad muy pequeña, hice mi carrera en Guadalajara, que desde entonces ya era una ciudad casi tan importante como la capital. (...) Los cinco años que pasé en Guadalajara fueron de una soledad infinita, rota únicamente por las lecturas en la Biblioteca del Consulado y por las largas caminatas que solía dar por la ciudad y los campos aledaños a ésta. Recuerdo que podía pasar hasta tres horas seguidas leyendo a Whitman para después salir al campo y caminar, lleno de su poesía y de imágenes. Disfrutaba también cuando me podía meter a alguna iglesia a leer —obviamente en las horas en que no había servicios— por el silencio y la frescura que ahí encontraba. (23-24)

Esta cita de Gardea sobre su lectura de Whitman y los escritores norteamericanos, puede sorprender a un lector que haya leído su obra con cuidado. El lector asiduo de Gardea en general se puede quedar con la idea de que las influencias, o los autores que admira son, sobre todo, los escritores del Siglo de Oro: Calderón de la Barca y Góngora. Gardea dice sobre éstos: “Me gustan por la gracia y la honestidad que tienen, que hoy se echa mucho de menos”. (Güemes, El Financiero 27 de septiembre de 1997)

En cuanto a los latinoamericanos, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas y Lezama Lima son autores a los cuales Gardea continuamente se refiere con admiración. En algunas entrevistas habla de Vargas Llosa, Fernando del Paso, pero no para elogiarlos, sino para decir, del primero que “no era santo de su devoción” y del segundo que en su novela *Palinuro de México*, que consta de 600 páginas, “Hay demasiada paja [...] (y que le) parece que con 300 hubiera estado bien, no tenía sentido alargar. Pero acuérdate que hay, o hubo una moda de que todo mundo tenía que tener su ladrillote”. (Quemáin, Miguel Ángel, [www.excentricaonline.com/libros/escritores\\_more.php?id=4439\\_0\\_8\\_0\\_M](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=4439_0_8_0_M))

De Juan Rulfo y de Carlos Fuentes, Gardea dice lo siguiente: “Lo único que te puedo decir es que si me identifican con Juan Rulfo, que si ven mis textos y piensan en él, lo único que puedo decir a quienes han tratado el asunto malévolamente, es que para mí es un honor. De que me comparen con Carlos Fuentes a que me comparen con Juan Rulfo, pues prefiero que me comparen con Rulfo”. (Torres, suplemento de *El Nacional* 12)

Gardea también leía obras de otras disciplinas: historia, arte, arquitectura, teología:

Me gusta mucho leer sobre arte. Leo también sobre teología. Pero sobre todo estudio el arte colonial. En ese mundo me siento muy a gusto. Prefiero leer un libro sobre arte colonial que sobre literatura. Me siento más a gusto y creo que aprendo más, a final de cuentas, para lo mío. De qué modo, no sé. Quizá contemplando los edificios en las láminas me enseñe cierto rigor y cierta conciencia de durabilidad. (Güemes, *Escribir es un oficio...*)

Es importante tomar en cuenta en la cita anterior que Gardea aprendía más leyendo sobre arte colonial “para lo mío” dice, que sobre literatura. En este punto se puede preguntar: ¿del arte colonial *barroco* (aunque no lo nombre) aprendía (aprehendía) lo formal de éste, que se concretaba en su escritura, en la alteración de una gramática normativa, en una sintaxis gardeana? Es interesante aquí hacer un paralelismo con Saer: a éste también le gustaba leer obras de otras disciplinas humanísticas, sobre todo de antropología. Y Hugo Gola, que en cierto tiempo leía sobre Física y sobre historia: a Bohr, a Fritjof Capra, a Fernand Braudel.

En una conversación con Iván Gardea éste refería que a su padre le interesaba leer al dramaturgo y filósofo existencialista cristiano, Gabriel Marcel.

Regresando a lo que señalamos anteriormente sobre las lecturas de Gardea de los escritores norteamericanos, y de Whitman en particular, se pueden decir varias cosas. Primero

que *Hojas de hierba* (y el *Canto a mí mismo*), son libros que invitan a vivir, a disfrutar de la existencia, a hermanarse con las cosas sin ideas preconcebidas. Es natural que después de leer a Whitman diga Gardea que salía “al campo (a) caminar, lleno de su poesía y de imágenes”. Esa es la sensación que experimenta cualquier lector, y más uno joven, cuando lee a Whitman: que vale la pena vivir y que los poemas, la escritura no es nada, salvo que esté atravesada de humanidad. Rafael Cadenas, en su libro *Conversaciones: Walt Whitman*, refiere, estas palabras de Whitman: “*El problema de la mayoría de los poemas es que no son sino sólo poemas, todo poesía, todo literarios, no, en ningún sentido, humanos*”. (42)

Si uno lee el libro de Cadenas sobre Whitman y ha leído las entrevistas de Gardea, podría decir que las reflexiones de Whitman sobre la vida, la literatura, la existencia (su visión cósmica), podría haberlas dicho el mismo Gardea. En Whitman, tanto como en Gardea, lo literario era algo, un pretexto, para “saltar” hacia la comprensión de lo humano. No valía la pena sólo escribir bien, de manera correcta. (Habría que tratar “a patadas al lenguaje”, para *reencontrar* la vida, decía Gardea). La ética y estética debían ir de la mano. No había ninguna necesidad de publicar joven, rápido, sino de madurar interiormente: Gardea le dice a Sergio Cordero: “Duré 10 años trabajando sin que se me publicara en libro y creo que sirvió, porque, cuando publiqué, ya estaba curado de vanidades”. (Gardea: *Fundo espiritualmente a Delicias. La Jornada de los Libros* 8)

El acto de escribir, el acto artístico, debía ser la práctica del *riesgo total*, como quería Gola (hablando del pintor Bram van Velde), como quería Saer, Juan L. Ortiz, Gombrowicz, Rilke, Robert Walser, como deseaban pintores como Van Gogh, Gauguin, Chaim Soutine, De Stael, Rothko, Fernando Espino, entre otros.

Leamos tres fragmentos del libro de *Conversaciones* para observar la radicalidad de los pensamientos de Whitman, escritos hace más de 120 años y que siguen diciéndonos, que no envejecen.

1. *¿Cuándo usted escribe, recibe consejo de alguien acerca de escribir? No lo haga: nada lo confundirá más que el consejo. Si alguien quiere mantenerse claro acerca de sí mismo debe ante todo hacer el gran juramento de que nunca tomará ningún consejo. (25)*
2. *¡Sea natural, sea natural, sea natural! Sea un tonto completo, sea sabio si tiene que serlo (si no puede evitarlo), sea cualquier cosa pero sea natural: casi cualquier escritor que esté dispuesto a ser él mismo, llegará a valer algo—porque todos valemos algo, casi lo mismo, en el fondo. El problema es principalmente que los escritores dejan de ser hombres: los escritores reflejan escritores, y nuevamente los escritores reflejan escritores, hasta que el hombre se agota, se acaba. (20)*
3. *Los comunes heroísmos de la vida son a todas luces los verdaderos heroísmos, los heroísmos impresionantes; no los de tipo militar ni de tipo político, sino los de la vida corriente, los menudos hechos de conducta valiente que ocurren a nuestro alrededor, cosas que no llegan a los periódicos, cosas por las cuales los predicadores no le dan gracias a Dios en sus púlpitos; las cosas reales, sin embargo, las únicas cosas que terminan en una buena cosecha. (33)*

Leyendo y tomando en cuenta todo lo dicho anteriormente, se puede comprender perfectamente cómo las primeras lecturas de Whitman hechas por Gardea, permearon toda su visión del arte, su vehemencia, su lenguaje viril (como el mismo Whitman deseaba), su relación con el paisaje, su deseo de penetrar en el alma humana a partir de una indagación, o *especulación antropológica*, como Saer definía a la literatura.

### **c) Sobre el cuerpo de esta tesis**

Esta tesis consta de siete capítulos, divididos en tres partes: la primera conformada por dos capítulos, la segunda por uno, y la tercera por cuatro.

En la primera parte, *Hacia el uso privado de la lengua*, se explora en dos capítulos, qué es y cómo sabe el lector que una obra narrativa está construida a partir de la lengua



materna y del uso privado que se hace de ésta, dejando en claro que Gardea tenía conciencia de la lengua con la que compuso su obra, a contracorriente de la “lengua del Estado” (ordenada, clara, plana y unívoca) y de una lengua literaria “copia fiel” de la lengua coloquial. El uso de la lengua materna, requisito fundamental para crear una literatura latinoamericana (distinta a los modelos literarios españoles), fue para algunos escritores argentinos (Jorge Luis Borges, Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Juan José Saer, y Pedro Henríquez Ureña (dominicano que vivió los últimos veinte años de su vida en Buenos Aires) motivo de reflexión constante. Los ensayos *El idioma de los argentinos* de Borges y *El jardín secreto* de Saer; en los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Henríquez Ureña; en algunos fragmentos de *Prosas* de Gola y en diversas entrevistas a Juan L. Ortiz (y otros textos sobre su visión de la lengua), se centran en una pregunta que también el poeta norteamericano William Carlos Williams planteó de manera contundente: ¿con qué lengua escribir: con la lengua de los colonizadores (o aún con la lengua académica de las metrópolis) o con la lengua hablada de todos los días en un contexto distinto al que surgieron tales lenguas y con necesidades diferentes? Los ensayos y reflexiones sobre la lengua materna, de todos los escritores y poetas mencionados anteriormente, fueron la base que nos permitió observar cómo Jesús Gardea construyó su obra a partir de la lengua materna. Saer, por ejemplo, a través de reflexionar sobre el doble uso de la lengua con la que escribió Bartolomé Hidalgo (con la utilización de una retórica neoclásica y con la lengua popular), dice que éste cuando “asume *la privacidad del habla* (...) sus textos (...) se vuelven vivientes y fecundos.” (Trabajos 35)

Y después dice algo importantísimo para esta investigación: “Los mismos temas tratados por dos retóricas diferentes son objetivamente en la página temas diferentes,

contradictorios, irreconciliables.” (35) Y también que la lengua popular cuando se introduce en la obra literaria se vuelve “renovadora de estilos, léxico (y) expresiones consideradas [...] no literarias.” (38) Esta lengua materna se conforma en la infancia y persiste en el adulto, vive en él: es la lengua de los afectos, de la intimidad, que va “más allá de la corrección gramatical, de la pertinencia conceptual, [...] (y) que nutre sus reservas inagotables y secretas de poesía.” (38) Las siguientes citas de entrevistas realizadas a Gardea, dan cuenta de la utilización de la lengua materna, y de los hechos que vivió en su infancia, que enriquecieron su obra literaria:

1. Crecí en un pueblo chico, pues. Mis padres eran dueños de una tienda y a ella acudían personas que acá se les llama colonos y se ponían a platicar con ellos y yo escuchaba ricas anécdotas, hechos que se quedaron grabados en mi memoria de los que ahora escribo. Esas vivencias son fundamentales porque de adulto he vivido en ciudades como Guadalajara y llevo catorce años viviendo en Ciudad Juárez. Me parece que mi mundo más auténtico es ése de mi infancia y adolescencia (Castañeda 13)

2. La aridez de mis espacios tiene que ver con la memoria infantil de un conjunto de paisajes que oprimen al que ve y al que vive aquí. Tal vez por eso el sol, como tú dices, cobra la dimensión de un personaje. Ni mis personajes ni yo nos lo podemos quitar de encima. Se trata de un personaje omnipresente que reclama y te roba la atención aunque te niegues. Intenta quitártelo de la piel a ver si puedes”. (Quemaín, [www.excentricaonline.com/libros/escritores](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores))

De esta manera, paisaje y lengua van entrelazados en su obra narrativa.

Los cuentos “Aquellos Bamba” y “Difícil de atrapar”, los hemos utilizado como pretextos para analizar las construcciones lingüísticas que Gardea llevó a cabo con la lengua materna.

También analizamos muchos fragmentos de entrevistas para ver, no sólo lo que pensaba sobre el lenguaje, sino qué tipo de lenguaje utilizaba: un lenguaje antiacadémico, vivaz, lleno de refranes y dichos populares, algunos alterados por el propio Gardea, al igual que ciertos mexicanismos, el uso de diminutivos y de frases que “suenan a

rural” como decía el escritor chihuahuense. Nos detuvimos en el elemento sonoro y musical en “Aquellos Bamba”, dado a partir de ciertas repeticiones de vocales y consonantes en algunas frases. En este punto principalmente, y en el uso privado de la lengua, se conforma uno de los aspectos del tejido poético en sus cuentos. Esta manera de abordar la cuentística de Gardea, hasta donde sabemos, no ha sido realizada.

El cuento “Difícil de atrapar” nos sirvió para analizar, a partir de Paul Valéry, Octavio Paz, Saúl Yurkiévich, Juan José Saer, Charles Bernstein, entre otros, cómo Gardea prácticamente incorporaba “relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética (distintas a las comunes de la prosa): repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos en prosa...”, (21) como dice Saer, conversado con Piglia en *Por un relato futuro*. Por otro lado se reflexionó sobre las divergencias y convergencias del oficio del narrador y del poeta. Al final de este capítulo llegamos a la conclusión de que los cuentos de Gardea están contruidos con una prosa que se niega a sí misma (según Paz en *El arco y la lira*), en la cual la anécdota está fundada por *la plasticidad del lenguaje*, algo que comúnmente no hace un narrador, sino aquel que ve su obra desde términos poéticos: “En todo caso *te la estás jugando* cada vez que escribes un texto” le dice Gardea a Alfredo Espinosa ( *La literatura: noticia de los muertos* 60)

La segunda parte, *Algunas consideraciones sobre el Realismo grotesco en Jesús Gardea*, consta de un solo capítulo dividido en dos: La risa como elemento desestabilizador en “Aquellos Bamba” y en “Nazaria” y *La parodia sacra* en “Último otoño”. En la primera parte de este capítulo, analicé dos cuentos de *Los viernes de Lautaro*, a partir de algunos postulados teóricos de Mijail Bajtin en su libro *La cultura popular*

*en la Edad Media y el Renacimiento*. Es importante señalar que en los textos críticos y tesis que se han elaborado sobre la obra de Gardea no se ha tomado en cuenta que en la misma se encuentran distintos tonos, salvo de los que constantemente se habla: del tono pesimista, violento y de hastío que se encuentra en su obra. Sin embargo, al lado de estos, encontramos tonos de nostalgia, cómicos, irónicos y grotescos. En “Nazaria” y “Aquellos Bamba”, la risa se convierte en un elemento que desestabiliza el *status quo* tanto civil como del Estado. La risa opera como un elemento desestabilizador. Bajtín reflexiona largamente sobre el carnaval medieval, y sobre la risa que operaba en éste, que permitía que las *cosas*, en algunos días específicos del año, se pusieran *patas pa’ arriba*, que el orden establecido fuera alterado, modificado. Lo interesante es que la risa en estos cuentos se convierte en un elemento desestabilizador no ideológicamente, a partir de las ideas del autor (que Gardea las deja fuera, como hacía Rulfo) sino indirectamente: a partir de los hechos que suceden en el cuento. De nuevo, diremos con Williams, las ideas están “en las cosas mismas”. Esta cita de Bajtín nos dará una idea básica del carácter transgresor de la risa:

“No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental, no merecen más que la burla, por cierto”. (La cultura popular 36)

En el mismo capítulo, se reflexiona sobre “la parodia sacra” que opera en el cuento “Último otoño”, a partir, también, de Bajtín, donde se entrelazan lo que Gardea pensaba sobre la santidad, la mística y la ética que debería guiar al escritor. De igual manera se abordan cuestiones relacionadas con la inspiración (como una apertura psicológica-emocional y corporal) que permite que la sensibilidad y la inteligencia

del autor se dinamicen y surja una circunstancia engendradora en donde pueda construirse el objeto artístico llamado cuento. Este punto se reflexiona a partir de ideas de Paul Valéry, Hugo Gola, René Menard, Yorgos Seferis y el mismo Gardea. También se reflexiona sobre la importancia de los nombres en los cuentos de Gardea y, en este caso, el nombre de Benedicto (nombre del protagonista en “Último otoño”, haciendo un paralelo entre las acciones del personaje del cuento y de la vida de San Benito, escrito por San Gregorio Magno, observando relaciones de hipertextualidad entre ambos. Abordamos lo anterior, a partir de un relato de San Gregorio Magno sobre la vida del santo.

La tercera parte, *El proceso creativo: poesía y poética en la obra de Jesús Gardea*, consta de cuatro capítulos. El primero es La función poética en “Todos los años de nieve”. En éste, se confrontan las ideas sobre la *función poética* que el formalista ruso Roman Jakobson pensaba que operaba en los textos poéticos, con algunos fragmentos del cuento “Todos los años de nieve”, para ver si en este cuento prevalece la *función poética* (la ambigüedad sobre el referente y la construcción sonora) sobre otras funciones de la lengua. Por otra parte, se analiza el ritmo del cuento, la alteración de la sintaxis normativa, y *la poesía de la gramática* según Jakobson, y de cómo, a partir de la misma, puede llegar a concretarse o no la función poética: por ejemplo en el uso continuo que Gardea hace del hipérbaton. Junto con Jakobson, las ideas de Reverdy sobre la imagen y las de Pound, sobre la melopea, nos sirvieron para analizar el mismo cuento, junto con la *subcorriente de significado* que se da cuando en un texto existe una *superacumulación de una cierta clase de fonemas*, según Hymes. Por último, se reflexionó sobre la hipertextualidad

del cuento de Rulfo, “No oyes ladrar los perros”, dentro del cuento “Todos los años de nieve”.

En el capítulo dos de la tercera parte, El elemento irracional y la poesía del tema en “Último otoño”, el ensayo de Wallace Stevens “El elemento irracional en la poesía” y las reflexiones de Hugo Gola, a partir del mismo Stevens, sobre *la poesía del tema* (en lugar del tema de la poesía), son la base para abordar el cuento “Último otoño”. En este capítulo se aborda, de manera indirecta, algunas características de los poemas *Canciones para una sola cuerda*, relacionándolos con el mismo cuento. Se podría decir, hasta este punto en la investigación realizada, que *Gardea era más poeta en sus cuentos que en sus poemas*. (Algo de lo cual en el último capítulo de esta tesis se pondrá en duda.) Otro tema que se trabaja en este capítulo es *la facultad constructiva*, la imaginación, la diferencia entre los narradores que trabajan planeando sus textos y aquellos que van construyendo los mismos, sorprendiéndose de lo que va ocurriendo *al correr de la pluma*, de lo que sucede, sorpresivamente, mientras escriben: en este punto se relacionan los procesos creativos de Witold Gombrowicz y Gardea, que conciben sus textos como poetas más que como narradores. Las *Prosas* de Gola, también son la base para abordar lo anterior. Se aborda de igual forma, para reflexionar sobre la condensación del lenguaje en los cuentos de Gardea, lo que Hugo Padeletti llamaba *El arte de la poda*, que tiene como finalidad que los textos poéticos condensen su emoción en lenguaje:

Poesía=condensación: Pound

En el capítulo tres, El Proceso creativo de Jesús Gardea (Hacia los objetos en *La Canción de las mulas muertas*<sup>2</sup>), se analiza y reflexiona, a partir de los textos *De parte de las cosas* y *Metódos* de Francis Ponge, la obra narrativa de Jesús Gardea, ya que ésta está poblada de objetos que se transforman, de hechos y acciones que se vuelven visiones, de comparaciones e imágenes antes que de ideas. En este punto, se toman algunos objetos de *La canción de las mulas muertas* para observar cómo Gardea los relaciona con los sentidos corporales: lo visual, lo auditivo, lo táctil, el olor y el sabor. A partir de lo anterior se advierte que la obra de Gardea está saturada de sensualidad en demérito de cualquier tipo de reflexión filosófica, antropológica y aún ética. Para definir-describir a los objetos como si estos se observaran por primera vez, el escritor tenía que ser muy preciso con el lenguaje, decía Ponge y ésta misma idea subyace en la narrativa de Gardea. El mismo escritor chihuahuense lo afirmaba en una entrevista:

Escribo muy despacio porque busco ser lo más preciso posible. A veces me he tardado dos horas en hacer un reglón y no escribo más allá de tres horas al día, no podría aguantar más. Ese ha sido mi ritmo de trabajo durante años. [...] Sí (cada vez resulta más difícil trabajar); y como sigues trabajando con las palabras, éstas se van volviendo más resistentes, más difíciles. No es que yo lo haga a propósito. Si lo hiciera, un buen lector lo percibiría de inmediato, y no creo que sea el caso. Creo que es un proceso dinámico: no sabes qué resistencia te va a levantar el lenguaje, y si eres escritor y si dejas de escribir no te sientes a gusto. Imagínate estar luchando

---

<sup>2</sup> Aunque *La Canción de las mulas muertas* es una novela, hemos analizado algunos elementos en ella porque pensamos que la misma tiene más relación con el lenguaje de los cuentos de Gardea, que con las últimas novelas del autor chihuahuense.

con palabras que ya no te dicen nada, que no pueden traducir lo que yo estoy sintiendo. (Ladrón de Guevara 57)

Ser preciso, definir-describir certeramente los objetos (y los hechos, acciones e imágenes) significa también evitar cualquier tipo de cliché, o utilizar un lenguaje *standard*, para arribar a un pensamiento indomesticado, original, según James Laughlin, algo que Gardea consigue en su obra. Tomando en cuenta lo anterior, algunos objetos en *La canción de las mulas muertas*, que podrían ser anodinos, casi indiferentes, se convierten en objetos imantados de resonancias poéticas, polivalentes, a través de la capacidad imaginativa del escritor norteño.

En el último capítulo de esta tesis, Hacia una valoración objetiva de *Canciones para una sola cuerda*, único libro de poemas de Jesús Gardea, se ha realizado una relectura de este libro de poemas, analizándolo desde distintos ángulos para observar la peculiaridad del mismo: desde lo tipográfico, la verticalidad, la condensación, lo místico-erótico, la relación con poemas de otros poetas. Algo fundamental que se indaga en los poemas, es la conciencia o la maestría con la que Gardea corta los versos. Para lo anterior, *La función del verso* de Denise Levertov, fue el texto teórico que nos permitió analizar los poemas. También se ha reflexionado, a partir de los presupuestos de Juan José Saer y de Hugo Gola (que reflexiona sobre el caso del narrador y poeta chino Bei Dao), sobre el oficio del poeta y el oficio del narrador, sus confluencias y sobre todos sus diferencias en cuanto al uso del lenguaje y la experiencia poética. Una de las claves en este punto, era averiguar, a partir de Gola, si es el mismo lenguaje (constituido por la sensibilidad, inteligencia e imaginación) con el que un narrador y un poeta (como Saer, Bei Dao y Gardea) construyen sus obras. También se analiza *la monotonía* (imaginativa y del uso del



lenguaje), según Pavese y Gola, en los poemas, como certidumbre de que el lector se encuentra ante un auténtico escritor, al leer *Canciones para una sola cuerda*. Por último se analiza el peculiar uso de formas abiertas en este libro de poemas y la reiteración de ciertas palabras que van adquiriendo polivalencias distintas de acuerdo al uso que Gardea hace de ellas.

#### **d) Sobre las obras y premios del autor:**

*Los viernes de Lautaro y Septiembre y los otros días*, libros de cuentos, se publica, el primero en 1979 y el segundo en 1980. Su primera novela, *El sol que estas mirando* aparece en 1981; el mismo año publica la novela, *La canción de las mulas muertas*, obteniendo, con la misma, el Premio Xavier Villaurrutia correspondiente a 1980. *Canciones para una sola cuerda* (único libro de poemas) se publica en 1982. La novela *El tornavoz* en 1983. *Soñar la guerra* (novela) aparece en 1984. El libro de cuentos, *De alba sombría*, se edita en 1985; en el mismo año, publica las novelas *Los músicos y el fuego* y *Sóbol*. La Universidad Autónoma de Ciudad Juárez le otorga el premio Fuentes Mares en 1985. El libro de cuentos *Las luces del mundo* se edita en 1986. La *Antología de cuentos de Jesús Gardea*, se edita en 1989, al igual que la novela *El diablo en el ojo*. En 1992 se editan las novelas *El agua de las esferas* y *La ventana hundida*. *Difícil de atrapar*, libro de cuentos, se publica en 1995. La novela *Juegan los comensales* en 1998. *Donde el gimnasta*, libro de cuentos se publica en 1999; en el mismo año, El Fondo de Cultura Económica publica *Reunión de Cuentos*, que concentra veinte años de trabajo cuentístico de Gardea. La novela *El biombo y los frutos* se publica de manera póstuma en 2001.

## **Hacia el uso privado de la lengua**

### **Primera parte**

a) **El lugar del canto en “Aquellos Bamba”** (*Entre la Lengua de la patria y lengua materna*)<sup>3</sup>

### 1. Consideraciones generales

Al final del ensayo *El lugar del canto*, de José Ángel Valente, se encuentra la siguiente cita de Cervantes, al final del Quijote:

*Con estos pensamientos y deseos subieron cuesta arriba, desde la cual descubrieron su aldea, la cual vista de Sancho, se hincó de rodillas y dijo:*  
*-Abre los ojos, deseada patria, mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo [...]*  
*-Déjate desas sandeces –dijo don Quijote-, y vamos con pie derecho a entrar en nuestro lugar [...]*  
*Con esto bajaron de la cuesta y se fueron a su pueblo.* (La experiencia extranjera 12)

Esta cita señala la diferencia que existe, para el Quijote, entre patria y lugar. Cualquier escritor debe hacer o hace, sin pensarlo, una elección fundamental: en qué lengua va a escribir su obra (como decía William Carlos Williams), si en la lengua de la patria o en la lengua de *su* lugar. Esta elección es de suma importancia para un escritor, tanto para un poeta como para un narrador, ya que en el lenguaje es donde se aloja el pensamiento, la sensibilidad, la imaginación, la invención y la expresividad de una obra. Si el escritor decide escribir en la lengua de la patria, la gramática, la sintaxis, el léxico, la retórica oficial, común, plana, poblarán su escritura. Dante, en su tratado “Sobre la lengua vulgar”, llama a la lengua de la patria, lengua gramatical, contraponiéndola a la lengua vulgar. Enrique Flores, en el ensayo “Lizardi y la voz o cuando los pericos mamen” cita a Dante quien define la lengua gramatical. Según Dante esta lengua fue inventada para:

---

<sup>3</sup> Este ensayo y el ensayo *Hacia el uso privado de la lengua en Difícil de atrapar* de Jesús Gardea, giran en torno a ideas similares pero desde distintos puntos de vista.

[...] darle cierta inalterable identidad de lengua en distintos tiempos y lugares. Esta gramática, al ser regulada por el consentimiento común de muchos pueblos, no queda ya sujeta al árbitro particular de nadie, y, por consiguiente no puede cambiar. Fue inventada, por tanto, con el objeto de que, con las variaciones lingüísticas provocadas por el capricho de los particulares, no se nos cerrase del todo o en parte al menos la posibilidad de aprovechar la autoridad y los hechos de los antiguos o de aquellos que por las diferencias geográficas viven muy alejados de nosotros. (El poeta y su trabajo No. 18 p.27)

La lengua gramatical, entonces, responde a la estabilidad y al consenso de la lengua. Y en este caso, estabilidad supone casi nula movilidad, una cantidad de fórmulas y frases hechas en nombre de la comunicación utilitaria, rápida, pragmática.

Por otra parte Saer dice que la “Prosa es el instrumento del Estado”, con todas las consecuencias que esto significa y que se verán más adelante. Saer escribe:

Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. ¿Acaso los políticos hablan en verso? El de la prosa es el reino de lo comunicable. Nuestra sociedad le asigna su lugar en el dominio de la certidumbre pragmática. [...] Todo lo que es ya conocido y se requiere hacer saber a otros, todo lo que es preciso y útil se escribe en prosa. Lo que es urgente también, lo que debe ser claro. [...] Pero en principio y *vox populi*, la prosa es claridad, orden, utilidad y precisión. (El poeta y su trabajo No. 4 p.3)

Tomando la cita de Saer, podríamos pensar que si un narrador escribe en la lengua del Estado, no hay ninguna consecuencia grave. Una prosa escrita con claridad, orden, precisión, puede traducirse a otras lenguas de manera sencilla porque en ésta la textura sonora, las palabras y frases de la lengua materna, por ejemplo, no tienen ningún interés: el interés está puesto en los temas y contenidos narrativos, en los *qué* más que en los *cómo*, lo propiamente literario. (Pound dijo que Poesía no era más

que *lenguaje cargado de emoción*. Esta definición puede también utilizarse para definir a un tipo de prosa.) Pero, si retomamos a Saer, se verá que no es problema menor que el narrador escriba en la lengua del Estado.

Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la novela —es decir de la narración en la época moderna y que, pretendiendo establecer, con sus principios, la función de la prosa, trasladan pragmatismo e inteligibilidad al dominio de la novela, atentando contra una de nuestras escasas libertades. Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función. (3)

Atendiendo a Saer, se puede decir que escribir en la lengua del Estado es ponerse al servicio del mismo, respetarlo, respaldarlo, dar fe de que se cree en él y en sus acciones, algo peligroso; por lo tanto, para el narrador, lo quiera o no, hable o no de política, el escribir deviene *acto político*, acto de sujeción al Estado, o acto de resistencia, de libertad y de crítica al mismo; narrar, para Saer, es *una de nuestras escasas libertades*, que solamente se logra a partir de “prescindir de la prosa o modificar su función.”

Miguel Casado, en su ensayo *Apuntes del exterior: Poesía y pensamiento*, toca y ramifica lo dicho por Saer, desde otro punto de vista. Una cita del *Primer manifiesto surrealista* de André Breton le sirve para unir *experiencia enjaulada*, *racionalismo instrumental o uso pragmático de la razón* (podríamos hacer una analogía con la prosa, como instrumento del Estado), *el sentido común*, por un lado y, por otro, *el funcionamiento real del pensamiento*. En 1924 Breton dice: “La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. *Las medidas de la jaula* en que vive

encerrada nuestra experiencia, según Bretón, las determinan sobre todo el uso pragmático de la razón y la exigencia de una utilidad que guíe siempre nuestros actos. (La experiencia extranjera 12)

Casado, en el mismo ensayo dice que en el nudo *poesía-pensamiento*, posiblemente se encierran las claves para salir de esa jaula a la que llama *exterior* y así enfrentarnos a la realidad.

Se puede decir, entonces, que los atributos de la *prosa como instrumento del Estado* (el uso pragmático de la lengua, el reino de lo comunicable), se inserta en la cotidianidad de nuestra existencia, en el uso de fórmulas, de frases hechas, para comunicarnos.

Casado cita a Yves Bonnefoy, que dice: “La palabra poética es a la vez una esperanza y una amenaza. Pero de esto se desprende que puede ser, al menos, un estado de vigilia y nos permite escapar de la mayor desgracia de la existencia caída, el lenguaje cegado<sup>4</sup> por su empleo cotidiano.” (15)

De esta cita se pueden inferir varias cosas: la palabra poética es una esperanza al ser un acto de libertad y una amenaza al lenguaje esclerosado, *institucionalizado*, como dice José Ángel Valente, por los usos que el Estado hace de éste. Valente dice (tomando a la tragedia *Antígona* de Sófocles) que, bajo el lenguaje institucionalizado del Estado, la realidad se oculta:

[...] bajo el orden ya invalidado hay una realidad nueva que pugna por manifestarse y frente a la cual el orden de la ciudad no sólo actúa mediante la represión sino mediante la ocultación. Por eso todo orden institucionalizado lleva siempre consigo una institucionalización del lenguaje, pues éste ha de eludir las formas pugnares de

---

<sup>4</sup> Esta cita de Bonnefoy, indirectamente nos recuerda una cita de Paul Valéry que reflexiona sobre *las palabras en su uso práctico*: Hay un lenguaje poético en el que las palabras ya no son las palabras del uso práctico y libre. Ya no se asocian según las mismas atracciones, están cargadas de dos valores que participan simultáneamente y de importancia equivalente: su sonido y su efecto psíquico instantáneo. [...] (El poema, sus palabras crean un “discurso que debe observar condiciones simultáneamente heteróclitas: musicales, racionales, significativas, y que exigen una relación continuada o mantenida entre un ritmo y una sintaxis, entre el sonido y el sentido”. (Teoría poética 126)

una realidad que, por su propia naturaleza, tiende a irrumpir del subsuelo histórico. El lenguaje se hace así incapaz de alojar contenidos nuevos [...] La corrupción del lenguaje público, del discurso institucional, falsifica todo el lenguaje. (51)

Regresando a la cita de Bonnefoy, éste pone el acento de la esclerosis del lenguaje en el uso cotidiano que se hace del mismo, y aunque no hable de cómo se da este uso para que el lenguaje devenga ciego, podemos tomar a James Laughlin que, lúcidamente, argumenta que el problema consiste en que utilizamos en la cotidianidad un lenguaje plagado de frases hechas y de clichés que no permiten que se produzca en nosotros un pensamiento original y que éste mal no se queda sólo en el uso del lenguaje, sino que penetra la vida:

La “anemia de la lengua”- dice Laughlin- tiene efectos notables que van más allá de las cuestiones de estilo. Este mal trasciende el lenguaje y penetra la vida. Puesto que la necesidad expresiva por el contexto contribuye a la formación de nexos asociativos entre las palabras, los cuales, a causa del empleo repetido e incesante, se vuelven tan habituales en la mente colectiva que impiden *el pensamiento original*, diáfano e independiente. Como si la anemia produjese esclerosis, endurecimiento, pues *la imprecisión en el significado induce a la uniformidad del pensamiento*, la cual, a su vez, reduce la sensibilidad frente a los matices del significado. Las variantes más comunes de los nexos asociativos entre las palabras están constituidos por las trilladas expresiones que llamamos ‘*clichés*’, los comentarios automáticos de la conversación. Pero el fenómeno cala mucho más profundamente en nuestro pensamiento, mucho más profundamente de lo que suponemos o nos gustaría creer. De hecho sólo la inteligencia excepcional es la que verdaderamente piensa; la mayor parte de nosotros cree que piensa pero en realidad sólo repite conjuntos de palabras predigeridas que ha retenido la memoria. [...] *Y naturalmente la sociedad padece a causa de ello, pues la lengua no puede ser apartada de la vida.* (Poesía y poética No. 29 p.51)

Recapitulando todo lo anterior se puede decir lo siguiente: a) El escritor debe elegir entre escribir en el lenguaje de la patria o en el de su lugar.

b) La lengua gramatical, según Dante, fue creada para que hubiera una comunicación rápida, pragmática, estable, sin variaciones: lengua plana que no toma en cuenta las variaciones particulares de los distintos lugares. c) Según Saer, la lengua gramatical,

escrita en prosa, la utiliza el Estado como su instrumento cotidiano, pragmático y comunicable; en otras palabras, a partir de esta lengua, el Estado ejerce poder. Por supuesto, el escritor que utiliza la lengua gramatical, del Estado, para construir su obra, está validando a ese Estado y dejando de lado la lengua de su *lugar*. d) Según Casado, que parte de una reflexión de Breton, la experiencia humana queda enjaulada, prisionera, por el uso pragmático que se hace del lenguaje, que busca ante todo una utilidad en cada acto, de esta manera no se puede crear un pensamiento original. (La poesía y el pensamiento original serían los que posibilitarían salir de la *jaula* y tener un acercamiento a la *verdadera realidad*. e) Para Bonnefoy el lenguaje queda cegado por el uso cotidiano que se hace del lenguaje. Y f) Para Laughlin la lengua deviene anémica a partir de las frases hechas, los clichés, las costumbres y las fórmulas que se adquieren y que, necesariamente, penetran en la vida, ya que *la imprecisión en el significado induce a la uniformidad del pensamiento*, imprecisión en el sentido de un uso reducido de la lengua conformado por un lenguaje formulaico. En esa imprecisión, no hay ni experiencia, ni pensamiento, sólo repetición. Podríamos citar a Lyotard quien dice: “Estar dispuesto a acoger aquello que el pensamiento no está preparado para pensar, eso es lo que cabe llamar pensar”. (El experiencia...80)

A partir de la recapitulación anterior se puede afirmar que la lengua gramatical, la prosa como instrumento del Estado (Dante, Saer) y la lengua cegada, inmóvil, de clichés, pragmática (Casado, Bonnefoy, Laughlin), enjaulan la experiencia humana (Breton), inmovilizando el pensamiento o no dándole espacio para que surja (Lyotard). De esta manera la lengua gramatical, tanto como la lengua usada



cotidianamente de forma pragmática, son diferentes, puntualizamos, a la llamada *lengua materna*.

Hugo Gola, en una entrevista, hace señalamientos importantes sobre la diferencia entre la lengua del sometimiento, de la conquista y la lengua materna:

*Siempre has hecho una defensa de la lengua materna, la americana, la norteamericana, ¿por qué ha sido esto?*

Nosotros, que fuimos conquistados y colonizados, hace siglos, por los grandes imperios europeos, recibimos una lengua que fue impuesta a las colonias, sin posibilidad de opción, para agilizar su dominio. La lengua fue un auxiliar muy eficaz en el sometimiento de estos pueblos. El castellano, el portugués o el inglés, fueron implantados, en casi todos los casos, a sangre y fuego. Pronto fueron esas las lenguas oficiales en cada jurisdicción. A ellas debieron someterse las lenguas nativas. No es el caso de proponer la sustitución del castellano, el portugués o el inglés por aquellas lenguas locales, ahora ya casi extinguidas. Así fue la historia y ésta es, a esta altura, irreversible. Importa, sin embargo, formular algunas precisiones.

Toda lengua, afirma Pedro Henríquez Ureña, es una *cristalización de los modos de pensar y sentir de una comunidad*. Para los casos considerados, una cristalización que corresponde a España, a Portugal y a Inglaterra. *Pero estas lenguas formalizadas, debieron operar en otra geografía, actuar en otro medio que el de su origen. Debieron nombrar otra flora, otra fauna, referirse a otras costumbres, a otras religiones, dialogar con seres humanos que hablaban otras lenguas. Ello les obligó a ampliar su vocabulario, para designar plantas desconocidas, animales que no existían en sus países, costumbres, ritos, celebraciones, y no sólo en su vocabulario, sino también en su sintaxis, en su prosodia, en su tonalidad, en su ritmo. La lengua original fue corrompida en su pureza y, extrañamente, de esta corrupción nació, titubeante, la expresión literaria de estas colonias. Sólo mediante la alteración de la lengua del conquistador, se podía afirmar una modalidad diferente. Nuestra literatura es el fruto de esa corrupción. [...]*

William Carlos Williams, el gran poeta norteamericano, dice en una entrevista, refiriéndose a estas cuestiones, que un escritor de su país –E.U.A.– debe tomar siempre, antes de comenzar a escribir, una grave determinación: ¿En qué lengua debe escribir? La respuesta es, naturalmente, dice, en la lengua norteamericana, y agrega, ¿por qué preocuparse del inglés si tenemos un lenguaje propio? Algo muy semejante, creo, sucede con los escritores de Hispanoamérica y con los de Brasil. Hablamos otra lengua. Si es cierto –como lo es– que los escritores de cualquier parte, escriben a partir de la lengua materna, esa lengua que aprendieron en su infancia, en el ámbito familiar, nuestra lengua materna no es la de España, es la lengua de nuestro entorno. Con ella se escribió la mejor literatura de Hispanoamérica. (Favela, Coss, Verdejo, Tocado por el fuego 16-17)

Tomando en cuenta toda la cita de Gola, puntualizamos lo siguiente: una lengua es una cristalización de los modos de pensar y sentir de una comunidad, operando en una geografía, nombrando flora, fauna, costumbres, ritos y celebraciones a través de una sintaxis, una prosodia, una tonalidad y un ritmo particular. La lengua materna es la lengua que se aprende en la infancia y en el ámbito familiar: es la lengua de nuestro entorno. La lengua en la literatura hispanoamericana, para crearse, tomando en cuenta todo lo anterior, corrompió la lengua de la Metrópoli para poder constituirse.

Ya Dante Alighieri, recuerda Enrique Flores en su ensayo sobre Lizardi, había reflexionado sobre la lengua vulgar y había llegado a la conclusión de que esa lengua era más noble por serles natural a los hombres.

Retomando el ensayo de Enrique Flores, donde cita a Dante, éste define a *la lengua vulgar*,

(que, en nuestro caso, sería, la lengua materna):

[...] el habla vulgar, según nuestra opinión, es la que enseñamos los circunstantes a los niños apenas empiezan éstos a distinguir los sonidos; o, para decirlo con mayor brevedad, llamamos lengua vulgar a la lengua que aprendemos sin regla alguna, imitando a nuestra nodriza. Existe también otra lengua de formación secundaria, que los romanos llamaron gramatical. Esta lengua secundaria la tienen los griegos y otros pueblos; sin embargo no todos los pueblos la tienen. Pocos son los hombres que alcanzan el dominio de esta lengua, pues solamente conseguimos el conocimiento de sus reglas y principios con largo tiempo y severo estudio. De estas dos lenguas la vulgar es la más noble, ya por haber sido la primera que usó el género humano, ya porque la emplea todo el orbe, a pesar de sus diferencias en materia de etimología y vocabulario; ya, finalmente, por sernos natural, mientras que la otra es más bien producto del arte. (*Obras Completas* 747)

Estas consideraciones de Dante abren otros matices en las reflexiones de Gola: para Dante la lengua materna comienza cuando los niños empiezan a distinguir los sonidos, lengua que se aprende sin regla alguna, imitando a la nodriza, dice Dante o a nuestra madre, y al contexto familiar; esta lengua también es la más noble, ya que fue la primera que se utilizaron los humanos y, finalmente, por ser la más natural.

Tania Favela Bustillo, en su Tesis de Doctorado *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe*, cita lo siguiente:

Watanabe recordando a su madre en una entrevista dice:

Mi madre tenía origen andino, porque mi abuela vino enganchada de Otuzco para trabajar en la caña de azúcar, y era muy callada, hablaba poco, era muy sentenciosa, a veces era muy dura. [...]

Tenía frases que yo he puesto en algunos poemas. No eran fraseos comunes y corrientes; muchos de esos fraseos venían con palabras arcaicas. Por ejemplo, cuando uno de mis hermanos iba a venir a vivir a Lima, dijo: “Nada habla mejor como la tierra donde se nace”. Hasta ahora recordamos sus frases entre mis hermanos. Decimos: “Doña Paula hubiese dicho tal cosa en estas circunstancias”. Cuando escribo, pienso en cómo hablaba mi madre; hay un ladito de mi conciencia que está pensando eso. (112)

Favela Bustillo continúa: “Más que las pocas frases que Watanabe introduce en sus poemas, frases que como él mismo dice “muestran el castellano castizo que se conserva de Otusco para adentro”, lo que se filtra en sus poemas es el tono, la inflexión de las palabras, la medida. Como lo dice Giórgos Seféris: “la poesía hace uso de una función específica de la lengua, la función emocional [...] el único modo de crear que tiene el poeta es utilizando la lengua hablada por los hombres que lo rodean. En esa lengua va a arraigarse y a germinar su propia palabra”. (112)

Tomando en cuenta lo anterior, agregaremos a lo antes dicho, que la lengua materna da cuenta de un tono, una inflexión de la voz, y en algunas ocasiones, una medida y aún, una desmedida. También que en la lengua materna se encuentra lo emocional del que la habla o la escribe y que, el poema, según Valéry, debe excitar “el estado afectivo en el que el texto sea la única expresión verbal”. (Teoría poética 117)

Para finalizar la reflexión sobre la importancia para un escritor de saber en qué lengua escribir, si en la lengua gramatical o la lengua materna, se traerá a colación el ensayo de Saer, *El jardín secreto* donde el escritor argentino dice:

La privacidad en sentido estricto, el uso personal de la lengua, es el jardín secreto en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia incitan a veces a retorcerles el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne. La acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia le da a cada una el tenor de una

pieza única que reúne en ella, más allá del significado estricto que le atribuyen las gramáticas, la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia. El verde de la hierba no es un mero adjetivo, sino la vivencia simultánea de los mil matices de verde percibidos y almacenados en la memoria. Esa intimidad con las palabras, solamente es posible en el ámbito de la lengua materna. Más allá de la corrección gramatical, de la pertinencia conceptual, en las zonas porosas y ambiguas del lenguaje, vecinas del fantasma o del sueño, de la interpretación subjetiva, de la materialidad pura del signo, en sus infinitos usos no literarios, la lengua materna nutre sus reservas inagotables y secretas de poesía. ([www.lanacion.com.ar/653730-el-jardin-secreto](http://www.lanacion.com.ar/653730-el-jardin-secreto))

Así, lengua materna o lengua vulgar, el poeta o el narrador debe buscar (o encontrar o reencontrar) su tono, su voz, en ellas, ya que son éstas las que registran la afectividad, el matiz emocional de las palabras, las que tienen una fuerte relación con el hogar y con el suelo en donde el poeta se asienta: la lengua materna vive y se mueve en estrecha relación tanto con el paisaje como con la sensibilidad de la gente que la habla; es la lengua de la casa, del afecto. El poeta y narrador, en su obra, integrará su sintaxis de manera personal, su léxico particular, una construcción íntima que dé cuenta de su sensibilidad, de sus experiencias cotidianas, de su relación con un paisaje, con un clima, con una visión del mundo. El poeta, entonces, debe estar atento a su entorno, a lo propio de la infancia y a lo que la realidad le brinda en la adultez, a lo privado, en fin, para utilizar todo ello en la construcción de su obra.

## **2. El lugar del canto: el lenguaje coloquial de Jesús Gardea**

Existe una serie de entrevistas que le hacen a Jesús Gardea sobre su praxis literaria en las cuales reflexiona sobre la diferencias entre la escritura de sus cuentos y sus novelas, sobre la dificultad del lector ante sus textos, la creación de personajes, el diálogo en

su obras, sobre el por qué reside en el norte del país, lejos de los círculos literarios oficiales, sobre sus influencias y sus disgustos literarios, la inspiración y la disciplina, sobre el rechazo de la categoría “literatura del desierto” en relación a su obra, sobre la visión de su oficio como un oficio moral, ético y artístico, sobre la estructura de sus obras y la teoría literaria, de la cual dice desconocer absolutamente todo, etc. (Se puede argüir que ese desconfiar o no creer en la teoría literaria tenga que ver con lo que dice Saer en el ensayo *La selva espesa de lo real*: “La narración es una praxis que, al desarrollarse, segrega su propia teoría”. Esto significa que no es necesario tener una teoría previa a la escritura, sino que la escritura informará, al conformarse una teoría, por lo tanto, será posterior al texto escrito.) (El concepto... 270)

Sus respuestas, en las que se encuentra una gran conciencia de lo que es escribir en México son, en momentos precisas y objetivas, y en otros, subjetivas, tratando de encontrar las palabras adecuadas para definir su praxis literaria, a medio camino entre el oficio y la Gracia (con mayúscula.)<sup>5</sup> A parte de esclarecer todo lo anterior en las entrevistas, llama la atención el lenguaje que utiliza para contestar las preguntas: un lenguaje, coloquial, geográficamente localizado, aunque utilizando, posiblemente, algunas expresiones que solamente le pertenecen a Gardea, que surgieron en el correr de la conversación con el entrevistador. No se puede saber exactamente lo anterior (si su lenguaje es geográficamente localizado) aunque se intuye al leer las entrevistas, ni tampoco sería lo más conveniente para esta investigación hacer un estudio

---

<sup>5</sup> Gardea nos dice: “Hay una dimensión humana que sería el oficio, y otra, que no tiene que ver con lo humano, que sería la Gracia. (...) Tal vez la gracia sea otro tipo de inspiración. La gracia es alguien o algo que nos permite seguir escribiendo.” Quemáin, Miguel Ángel,  
[http://www.excentricaonline.com/libros/escritores\\_more.php?id=4439\\_0\\_8\\_0\\_M](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=4439_0_8_0_M)

sociolingüístico de tales expresiones ya que, a excepción de dos o tres, prácticamente no repite las mismas frases. Por otra parte, no todas sus respuestas están conformadas por frases coloquiales, o también por refranes (o refranes tergiversados o alterados), sino que en un momento dado, cuando lo amerita, una palabra o una frase coloquial, se integra a su respuesta. Eso en cuanto al léxico. En cuanto al ritmo, el tono y a las inflexiones de la voz (que más adelante se traerán a colación a partir de Saer), Gardea, en sus respuestas, también habla desde el mismo lenguaje geográficamente localizado. Estos son algunos ejemplos de lo anterior. (Se pondrán en cursivas las frases previamente señaladas).

1. Ahora, hay algo que ya sabemos, según cómo y con quién las acomodes (a las palabras), *van a tener prole o no van a tener, o van a producir chamucos o ángeles o sabrá Dios qué*. Pero eso tampoco es algo consciente. En todo caso *te la estás jugando* cada vez que escribes un texto.

2. Pero también tienes que considerar otra cosa, hay *chamucos*, hay demonidad o como le quieras, que encarna en personas. Estas personas tienen facultades *chamucas*, por decirlo así.

3. Creo, con otras personas, que se puede percibir la simulación. *Es cuestión de colmillo*.

4. 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. *Este caminito está siempre lleno de escombros*. A veces me imagino que, mientras que con una mano los aparto, con la otra escribo. De ahí, tal vez, mi lentitud, *el trabajal* que, generalmente, me cuesta una cuartilla. *Al texto a escribir yo le entro, pues, a pata rajada. Sin guaraches."*

5. En mi caso personal parto de una reflexión elemental. *El otro está aquí igual que yo en este infierno*. El otro tiene o tuvo o va a tener posibilidades de salvación... La piedad consiste en entender que a fin de cuentas, tanto el otro como yo, *somos pobres diablos desvalidos"*.

6. Por otra parte, la media docena de cartas con que compuse *Soñar la guerra, no me las saqué todas de la manga*. No. Yo vi una tarde el cuerpo de Emiliano Laing Asís, cuando lo traían muerto, con un balazo en la cabeza, del llano, en una manta de soldado. *Pasó por delantito de mí. Su cabeza parecía una calabaza por dentro; le*

habían volado la frente con una bala expansiva.” (Todas las citas han sido tomadas de Güemes 67 a 69)

He dejado las frases coloquiales insertas en los fragmentos anteriores, para que se observe en general el tipo de lenguaje que utiliza Gardea y dónde inserta las frases coloquiales. Observado lo anterior, se pueden sacar otras frases coloquiales que se encuentran en sus entrevistas:

-*Prefiero batallar*

-Cada vez que escribo vuelvo a *pasar las de Caín*

-A esos colonos les dieron tierras *gratis*

-[...] este *mundillo* mercantil

-[...] mi casa es *chiquita*, imagínate. Tengo dos gatos y ya ellos me dan *suficiente trabajo como para divertirme.*

-[...] darnos *bombo*

-*En el momento que la planto* (la palabra), me funciona a mí,

-[...] el *caminito* silencioso (de los recuerdos) aquél, mío, tiene *ramales*

-[...] poderlos traer (a los recuerdos) al papel, a los *corralitos de papel.*

-[...] me fui enterando, *preguntón* eterno...

-[...] aunque no tenga los *vuelos* de una novela de Vargas Llosa

- *Carajo*

-[...] de *pilón*

-[...] nos *apriete las cuartillas*

-La historia que se vaya a *la porra*

-Le tengo *alergia* a la información

-[...] *nos haríamos pelotas*

- Sé que *me van a comer vivo* por lo que digo
- [...] lo histórico me importó *un cuerno*
- [...] lo inspirado valió *un cuerno*
- Si alguien la *encaja* en novela histórica pues allá ellos
- [...] *me sacó el tapón*
- [...] me estás cargando un santo con el que no tengo que ver
- Lezama es un autor poco leído, pero inmensamente superior a muchos *changuitos que truenan y truenan* por ahí
- [...] cosas que de pronto uno las sorprende o las *columbra* y vienen ahí

Antes de pasar a otras reflexiones, hay que detenerse en algunas de estas frases que Gardea utiliza en su habla cotidiana. Comencemos con *chamuco*.

En el texto *Indigenismos léxicos en Rulfo*, José G. Moreno de Alba, dice que *chamuco* es una palabra que tiene su origen en las lenguas indígenas para designar a un diablo o demonio y que Rulfo la utiliza en *Pedro Páramo* y en *El llano en llamas*.

En este punto es importante señalar el uso que Gardea le da a esta palabra: dice, que hay *chamucos*, pesonas (diablos) y que éstas poseen *facultades chamucas*. Pero no siempre utiliza la palabra *chamuco*, sino solamente si el contexto lo requiere, si la frase coloquial es más musical y precisa. Así dice también: “*somos pobres diablos desvalidos*”, en lugar de “*somos pobres chamucos desvalidos*”, porque suena mejor, *pobres diablos desvalidos*, por las repeticiones de los sonidos *o, os, di-os, idos*. La palabra *chamuco*, en lo anterior se refiere, por supuesto a personas. Sin embargo, Gardea también la utiliza con una connotación muy distinta. Dice: “Ahora, hay algo que ya sabemos, según cómo y con quién las acomodes (a las



palabras), *van a tener prole o no van a tener, o van a producir chamucos o ángeles o sabrá Dios qué*”.

De esta manera, las palabras, de acuerdo a cómo y a con quién (o con cuáles las acomodes)

*van a tener prole* (descendencia) o no, *o van a producir chamucos o ángeles, o sabrá Dios qué*. Las palabras, entonces, pueden llegar a tener *prole* o descendencia de acuerdo a su tratamiento. Pero, ¿qué significa esto? ¿Que sus palabras van a tener *frutos*, van a producir otras obras, a partir de las primeras; van a tener descendencia o mejor, trascendencia? ¿Y a qué se refiere cuando dice que las obras pueden *producir chamucos, ángeles o sabrá Dios qué*? ¿Pensará en sus obras como en cosas concretas vivas, de manera metafórica o no metafórica? No lo sabemos.

Traeremos dos palabras más a colación, *mexicanismos*, que se relacionan con lo que dice

Moreno de Alva en otro texto llamado *Mexicanismos léxicos en Rulfo*, en el que afirma<sup>6</sup>:

Además de los numerosos vocablos de origen indígena –americanismos diacrónicos– que contienen las breves y geniales obras de Juan Rulfo [...], aparecen allí abundantes voces plenamente hispánicas en cuanto a su origen pero que hoy pueden considerarse como mexicanismos (o americanismos) sincrónicos, dado que o bien se desconocen en el español europeo o bien tienen allá distinto significado, si para ello se toma como referencia el Diccionario académico. (Minucias del lenguaje 302)

Las palabras son *trabajal* y *ramales*:

Estas palabras serían vocablos derivados, según Moreno de Alva: el primero de *trabajo* y el segundo de *ramas*.

La primera, *trabajal* es un mexicanismo, superlativo de *trabajo*. Pero la segunda, (también superlativo), Gardea la utiliza de manera connotativa: “Digamos que el *caminito*

---

<sup>6</sup> Al estar leyendo las entrevistas a Jesús Gardea, al igual que el texto de Juan Rulfo, *El desafío de la creación*, surgió la idea de realizar este ensayo ya que observé también en el texto de Rulfo, un uso lenguaje coloquial. No los analizaremos, pero es importante señalarlo.

silencioso (de los recuerdos) aquél, mío, tiene *ramales* y que el historiador —el de mi gusto— lo que viene a hacer, con su narración, es revelármelos, volvérmelos *platicables*”. (Güemes 67)

Se puede decir que el *caminito* silencioso de los recuerdos tiene ¿subdivisiones, ramificaciones, espesura, está tapiado, obstruido, y que el historiador, va a revelárselos, o a volvérselos *platicables*?

Con estos ejemplos se puede observar que el lenguaje coloquial, localizado, es connatural en el habla cotidiana de Gardea. Se puede afirmar que en las entrevistas, no sólo no quiere utilizar una lengua literaria, correcta, media, plana, pragmática, la lengua del Estado (Saer), ni de clichés, sino que aún Gardea disfruta al utilizar ese lenguaje, como si saboreara el lenguaje.

Y ya que ha surgido la palabra sabor en relación con el lenguaje, con las inflexiones de la voz, con gestos, es preciso retomar a Gardea en la entrevista hecha por Agustín Ramos, “Jesús Gardea: producirse a sí mismo”:

“La inteligencia —dice Gardea— tiene un paladar también, una manera de saborear las cosas. Una persona puede aparentar que es honesta, pero el sabor lo vamos a recoger en flexiones, en inflexiones de la voz, en gestos. Vamos, hasta en la manera de ver. Mi inteligencia recoge sabores, saberes; desde ese punto de vista sí es una sabiduría. (87)

Aquí es importante hacer un paréntesis o digresión necesaria. Aunque Gardea se refiere específicamente a lo que se oculta y se puede llegar a traslucir a partir del habla de una persona (dada por las flexiones, inflexiones de la voz y los gestos al hablar), a la honestidad o deshonestidad de la misma, a que todo lo anterior se puede saborear-saber, no a partir de lo que dice la persona, sino del cómo lo dice, del gesto, este sabor-saber, ético-artístico, lo podemos encontrar también en la obra de un escritor o un artista. En el ensayo *Volver a Vallejo: notas sobre poética y política* de Tania

Favela Bustillo, encontramos una reflexión y una cita sobre el estilo de un poeta, que se toca con la reflexión de Gardea. Se puede decir que, al igual que se puede *saber-saborear* la honestidad en el habla cotidiana de una persona, se puede también *saber-saborear* la ética artística de un escritor o artista a partir de la técnica de su obra:

La comunicación del poema –dice Favela Bustillo- es una comunicación emocional, afectiva, que puede ser por lo mismo opaca, granulosa, áspera. La lengua del poema se mueve a partir de ciertas desviaciones, reintroduce el error, las disonancias, los quiebres gramaticales, el ruido, lo gestual, las borraduras, es decir, todo aquello que la norma lingüística deja fuera. Es, en este sentido, que esa lengua crea su propia sintaxis y que, como lo señala Eduardo Milán, “elige la marginalidad en el lenguaje mismo, creando una alteración en el código poético [y] descalificando la norma como única brújula posible”. Sin brújula el poeta busca sus propias coordenadas: un (des)situarse más que un situarse, un desequilibrio más que un equilibrio. La fuerza de la lengua en el poema radica, precisamente, en que ella *no sabe o sabe desde un saber distinto*: es ese *otro saber*, quizás, lo que la lleva a no mentir.

Y aquí quiero volver a Vallejo –señala Favela Bustillo:

*“La técnica no se presta mucho, como a la simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre [...] Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mí me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos, aún contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestirnos y aparecer”.*

Si seguimos lo que dice Vallejo- continúa Favela Bustillo- encontramos que es en la técnica en donde la lengua no miente. El hecho de que Vallejo ponga el acento en el aspecto formal es importante porque está poniendo el acento en el lenguaje. Pero el concepto de técnica de Vallejo es muy peculiar, de entrada la técnica y la vida no están alejadas, por el contrario, la una alimenta a la otra y viceversa. El poema muestra los ritmos de la vida, sus dislocaciones, sus confusiones, sus hallazgos. El poeta busca, en palabras de Vallejo, “el tono o ritmo cardíaco de la vida”, de ahí que para Vallejo sea más importante lo que hace un poema, incluso cómo suena o resuena, que lo que dice un poema”. (revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2017/08/Tania-Favela.pdf)

Así, es preciso decir que en el habla cotidiana (flexiones, inflexiones de la voz, gestos)

como en la técnica de un escritor o poeta (desviaciones, el error, las disonancias, los

quiebres gramaticales, el ruido, lo gestual, las borraduras), se muestra *la verdadera sensibilidad de un hombre, la honestidad o deshonestidad, los ritmos de la vida, sus dislocaciones, sus confusiones, sus hallazgos, el tono o ritmo cardiaco de la vida.*

Diremos que tanto Gardea, al escuchar el lenguaje de una persona, como Vallejo al percatarse de la técnica en una obra, encuentran ese *sabor-saber* de las mismas: su ética y su estética.

A partir de lo anterior se concluye que a partir del lenguaje coloquial que utiliza Gardea, un lenguaje antiacartonado, antiacadémico, anticultural, quisiera distanciarse, no sólo por su obra, sino aún por su habla, del habla centro del país y del lenguaje que utilizan los escritores connotados u oficiales, aquellos que tienen todos los premios y las becas y que se autopromueven y autopublicitan. En distintas ocasiones, en las mismas entrevistas, habla de la inmoralidad o de la falta de honestidad de los escritores, unidos al poder o a la cultura oficial, que viven en el Distrito Federal:

1. No puedo apoyarme en lo que he hecho, salvo publicitariamente, pero eso no me sirve. Todo esto repercute en mi vida aunque sea moralmente y de ahí mi rechazo de tantas situaciones literarias: encuentros, premios y todo este infierno que se ha desatado, toda ésta confusión en que se ha convertido la literatura mexicana. Posiblemente se deba en una buena parte a mi posición frente al ejercicio de la escritura. (Quemaín [www.excentricaonline.com/libros/escritores](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores))

2. *Hay mucha simulación en el “gremio”, ¿verdad?*

Yo por lo que veo, y desde dos mil kilómetros de distancia de donde lo veo (en Cd. Juárez), no podría decirlo con exactitud. Pero percibo que la simulación es un fenómeno que sí se da con cierta regularidad. Personas que escriben, que terminan de escribir y siguen funcionando como intelectuales, como escritores, en lugar de clausurar esa condición. Además me parece que si empiezas a simular ser escritor vas dañando lo que estás haciendo, porque al rato empiezas a trabajar para sostener esa imagen de escritor. (Ramos 57)

3. En primer lugar me separo dos mil kilómetros no por arrogancia sino porque así me ha venido la cosa, y yo no puedo irme a vivir al Distrito Federal porque de qué viviría. Pero también tienes que considerar otra cosa, hay chamucos, hay demonidad o como le quieras, que encarna en personas. Estas personas tienen facultades chamucas, por decirlo así. Y pese a esta piedad que de raíz sentimos por ellas, sería

infinitamente peligroso no ser altanero con ellas. Me voy al otro extremo: yo no puedo pactar con su inmoralidad, con su manera deshonesto de ser. En ese punto sí me vuelvo arrogante. Mi arrogancia, entonces, viene de una consciencia, que me parece está en el fondo de todos, de que no somos nada”¡ (Ramos 57)

A partir de los tres ejemplos anteriores se pueden afirmar tres cosas: que a Gardea le es connatural un lenguaje coloquial que utiliza cotidianamente; que no le interesa la figura del escritor como un intelectual que puede hablar de cualquier cosa, utilizando su condición de escritor; que en el Distrito Federal, donde se encuentra el centro de la actividad literaria oficial del país, donde se otorgan premios, donde se juzgan las obras artísticas, se encuentra mucha deshonestidad y simulación, lo que conlleva a confundir al público de lo valioso que se escribe en cualquier lugar de México.

Eduardo Antonio Parra, al compilar el volumen *Norte. Una antología*, (que reúne relatos de cuarenta y nueve autores del norte del país, donde se incluye a Gardea), hace dos reflexiones que se pueden unir a todo lo anterior. En cuanto al lenguaje utilizado en el norte del país, dice lo siguiente: “El norteño tiene fama de práctico y eso se ve clarísimo en el uso del lenguaje. Nosotros somos mucho más directos, bastante parcós para decir muchas cosas y esa parquedad nos hace buscar un poco más la palabra precisa, tanto en el habla como en la escritura.”

(confabulario.eluniversal.com.mx/mucho-mas-que-desiertos-y-fronteras-eduardo-antonio-parra/)

Y en cuanto a la relación de los escritores norteños con el Distrito Federal, los fundadores de la literatura de norte del país, (Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Ignacio Solares, etc.), dice lo siguiente:

“Casi todos los fundadores (de la literatura del Norte de México) “emigraron de su región de origen a la capital del país o a alguna de las urbes mayores con el fin de

estar cerca de los núcleos culturales, de los periódicos, de las revistas literarias, de las editoriales”, precisa Parra en el prólogo. “Vivir en el norte era vivir en las orillas, lejos del centro”. (confabulario.eluniversal.com.mx/mucho-mas-que-desiertos-y-fronteras-eduardo-antonio-parra/)

Al contrario de todos los escritores anteriores, y de muchos que han emigrado a la capital,

Gardea optó por vivir en Cd. Juárez, *en las orillas, lejos del centro*. Se podría aventurar la hipótesis, (tomando en cuenta a Saer, al cual, según palabras de Hugo Gola, no le gustaba viajar a España para que “su lenguaje no se contaminara del español hablado en España”), que Gardea rechazaba vivir en el Distrito Federal para que tampoco se contaminara su lenguaje con el habla, las costumbres y el simulacro intelectual utilizado por algunos escritores de la capital.

### **3. Lenguaje coloquial y lenguaje literario en “Aquellos Bamba” de Jesús Gardea**

Ahora, habría que preguntarse: ¿el lenguaje coloquial que utiliza Gardea en sus entrevistas, lo encontramos trasladado, imitado, directo, en sus obras literarias? Definitivamente no. El lenguaje literario que Gardea utiliza en sus cuentos es *otro*: un lenguaje que surge del lenguaje coloquial, pero transformado: como si en un sustrato, debajo del lenguaje literario, se cimentara el lenguaje coloquial, no sólo en cuanto al léxico, *sino también en cuanto al ritmo e inflexiones de la voz*.

Se debe, de nuevo, recurrir a Saer, ya que es muy lúcido y preciso, sobre la diferencia entre

estos dos tipos de lenguaje.<sup>7</sup> En una entrevista, le preguntan a Saer:

*-Para un escritor argentino, vivir en el exterior de su país ¿de qué manera repercute –particularmente en relación con el lenguaje- en la producción de su obra?*

---

<sup>7</sup> Es importante señalar que no todos los escritores realizan esa transformación o metamorfosis del lenguaje coloquial al lenguaje literario (por ejemplo los escritores de *La onda, en México*, prácticamente trasladan el lenguaje coloquial al literario, sin condensarlo, a partir de la melopea, por ejemplo.) Pero hay otros, como Saer, Rulfo y Gardea, entre otros, que si llevan a cabo esa transformación.

-Personalmente todavía no me he planteado el aspecto temático, mis relatos siguen desarrollándose en el ámbito santafesino. En el plano del lenguaje, *estimo que un escritor no reproduce la lengua hablada, sí introduce elementos de esta lengua que no es necesario que sean lexicales, sino simplemente de tono y de sintaxis*. El objetivo de un escritor no es preservar la lengua oral, sino crear un lenguaje propio, que en mi caso siempre se nutrió de la lengua oral. (...) Casi podríamos decir que toda la literatura argentina es una lucha denodada por adquirir una especie de homologación entre la lengua literaria y la lengua hablada, como una manera de librarse de códigos extraños o extranjeros. Por ejemplo, la poesía gauchesca respecto del neoclasicismo; el caso de Roberto Arlt respecto de lo que podría ser su antinomia como es Larreta. Incluso Borges mismo, que se distingue de los escritores “cultos” de la Argentina justamente por esa introducción de elementos orales, *que no tiene nada que ver con una imitación naturalista del lenguaje coloquial, sino con una especie de creación a partir de la lengua oral*. Y viviendo fuera del país, se corre el riesgo de perder un poco el oído para la lengua hablada. Pero de todos, yo, particularmente, trato de viajar periódicamente a mi país y, además, siempre releo a los clásicos argentinos. (Una forma más real que la del mundo 20)

En esta cita de Saer se encuentra el meollo del asunto: del lenguaje oral, el narrador, ya sea

Saer o Borges, Rulfo o Gardea, no sólo introducen parte del léxico del lenguaje coloquial en su narrativa, sino también el tono y la sintaxis del mismo. Por otra parte, a partir de la homologación entre lenguaje coloquial y literario, el escritor llega a crear una identidad de lugar, para librarse de códigos extraños o extranjeros. En este punto es importante recordar las palabras de Hugo Gola, en las cuales encontramos que sólo al *corromper la lengua del conquistador* (a partir del uso particular del español en latinoamérica, utilizando nombres de plantas, fauna, geografía, palabras indígenas, sintaxis propia), se puede llegar a crear una literatura plenamente latinoamericana en sus diferencias dialectales (argentina, uruguaya, mexicana...)<sup>8</sup> También, que la obra narrativa de Borges (al igual que Saer, Rulfo y

---

<sup>8</sup> En una entrevista, Saer le pregunta a un lingüista, “¿pero, al final, qué es una lengua?”, y me decía: “una lengua es un término medio imaginario entre varios dialectos” y una lengua literaria es un poco eso, con el agregado del dialecto personal. (Una forma más real 35)

Gardea) no lleva a cabo una imitación naturalista de la lengua oral. Y por último, que a partir del oído se capta esa lengua hablada, con la cual se va a crear la obra literaria. (En el caso de Saer, a partir del oído, de escuchar la lengua hablada de su comunidad, recupera, al vivir en Francia, lejos de Santa Fe, su léxico, su tono e inflexión.)

Regresando al inciso anterior donde se reflexionó sobre el lenguaje hablado de Gardea en sus entrevistas, es preciso decir que no es el mismo lenguaje que utiliza en sus cuentos, ya que áquel es el sustrato de su lenguaje literario. Hay un eco, una reminiscencia del lenguaje oral, en sus cuentos.

Para tratar de verificar lo anterior, se analizará el primer cuento publicado por Gardea en *Los viernes de lautaro*: “Aquellos Bamba”. Veamos cómo comienza la primera línea que el lector se encuentra (y encontró en 1979) al enfrentarse a la obra narrativa de Gardea:

“Cuando comenzó a oscurecer la mañana, la madre de Candelario Bamba aseguró que su hijo sería otro al volver la luz”. (Reunión de cuentos 11)

Hagamos una pequeña digresión, y escuchemos ahora, el comienzo del primer cuento de Rulfo en *El Llano en llamas*, “Nos han dado la tierra”:

“Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros”.<sup>9</sup> (13)

---

<sup>9</sup> Sin reflexionar al respecto, es importante señalar este comienzo de Rulfo, con el comienzo del poema en prosa de Baudelaire “Cada cual su quimera” en relación al ritmo y a la enumeración de lo que no hay en la vasta llanura: “Bajo un amplio cielo gris, en una vasta llanura polvorienta, sin sendas, ni césped, sin un cardo, sin una ortiga, tropecé con muchos hombres que caminaban encorvados”. Tomado de: [ciudadseva.com/texto/cada-cual-con-su-quimera/](http://ciudadseva.com/texto/cada-cual-con-su-quimera/)



A partir de estos dos comienzos, sabemos, intuimos, escuchamos lo que será la obra narrativa de ambos. Rulfo nos sitúa inmediatamente en una geografía, en un paisaje rural, provinciano, en una condición humana de dificultad, de esfuerzo; pero también, o sobre todo, en un tipo particular de lenguaje, no libresco, no “culto”, en un ritmo dado por las aliteraciones, las repeticiones (ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada), los ecos de los sonidos dados por las *r* (*ora, ar, rar, ra, ár, ra, rar, erros*) y las *s* (*es, es, as, as, sin, som, sem, iz, se, os*)

En “Aquellos Bamba” encontramos también una geografía, un paisaje implícito y la extrañeza dada por la antítesis:

Cuando comenzó *a oscurecer la mañana*.

Inmediatamente después nos encontramos con un extraño nombre: *Candelario Bamba*.

Candelario, en el diccionario de la Academia Mexicana de la Lengua, no tiene ninguna entrada, al igual que en el diccionario de la RAE. Sin embargo, en internet lo encontramos como peruanismo que significa *Tonto o necio*.

([es.thefreedictionary.com/candelario](http://es.thefreedictionary.com/candelario)). También se dice que, más que un nombre, es un sustantivo alterado de *Candelabro* o *Candelero*, relacionado con la *lumbre o luz intensa*. Por otra parte, *Candelario* nos remite a la Virgen de la Candelaria, que en la tradición mexicana, une los ritos prehispánicos de la siembra del maíz con las creencias católicas de la aparición de la Virgen en Tenerife.

Este nombre, de sonido extraño, aún arcaico, sobre todo en masculino, se concreta en la siguiente frase de la misma primera línea del cuento:

*(La madre) aseguró que su hijo sería otro al volver la luz*. Así, Candelario, suena a *candelero, luz* y también, si tomamos en cuenta el peruanismo, se podría especular que *Candelario* dejaría de ser *Tonto o necio* al volver la luz.

¿Y qué decir de *Bamba* (con su repetición de *ba, ba*): un ritmo y baile popular? ¿Alguien se apellida Bamba<sup>10</sup>? ¿No será que Gardea escogió Bamba para crear en el lector un extrañamiento, también, a partir de este apellido particularismo?

Esto es, de nuevo, mera especulación: no se puede saber si Gardea hizo todas estas relaciones, pero lo que sí es preciso decir es que prácticamente siempre Gardea encuentra un nombre, que suena a arcaico, a americanismos sincrónico, según Moreno de Alva, para crear la identidad de su personaje.

Por otra parte, al igual que en Rulfo, en esta oración subordinada, encontramos un ritmo y una musicalidad, dada por el hipérbaton y por los ecos de ciertos fonemas:

“Cuando comenzó a oscurecer la mañana, la madre de Candelario Bamba aseguró que su hijo sería otro al volver la luz”.

La /c/: cu, co, cu, ca

La /s/: zó, os, cer, se, su, se, uz

La r: er, dre, rio, ro, ría, tro, er

Es importante señalar que esta oración, sobre todo por el nombre *Candelario*, por la antítesis y por la sentencia de la madre, *suena a rural*. No es necesario, en esa oración, que se diga más para que el lector intuya que por debajo de esa frase existe una lengua oral, una lengua hablada en un espacio rural.

En la entrevista realizada por Miguel Ángel Qemáin, Gardea dice lo siguiente sobre lo anterior:

-Ahora se me ocurre, no había pensado en eso. Esta cuestión de urbano y rural, cuando menos en nuestro país y en muchos países del mundo, está desapareciendo. Lo podríamos ver por el simple fenómeno de la televisión. Un rancho que ve la televisión, o recibe el periódico, es ya un rancho urbano o sea es el suburbio de una

---

<sup>10</sup> Wamba fue un rey visigodo, muerto en 680 d.C. ([www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=wamba-rey-visigodo](http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=wamba-rey-visigodo))

gran ciudad. Escenas o acontecimientos urbanos o marcados por una estructura de ciudad pueden darse en un medio rural. Esa división ya no funciona, servía a principios de siglo cuando las ciudades eran pequeñas y una gran cantidad de personas vivían en el campo, pero ahora estamos uniformados por Televisa. Con la ciudad sucede lo mismo, existe un ruralismo muy fuerte. Mentalidades tradicionalmente acuñadas en el campo que empiezan a permear lo urbano, esto sucede mucho aquí en Ciudad Juárez. Entonces, si estas personas que vienen del campo se pusieran a escribir nos darían una imagen rural dentro de la ciudad. Un poco como me sucedió a mí que vengo de un medio rural y a pesar de que tengo veintitantos años viviendo en Ciudad Juárez, pues de pronto lo mío suena rural... ([www.excentricaonline.com/libros/escritores](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores))

Así Gardea, que nació en un medio rural, Delicias, Chihuahua, antes de vivir en Ciudad Juárez, al igual que Rulfo, que vivió sus primeros años en Sayula y San Gabriel (poblados rurales) en Jalisco, y que Saer, nacido en un pueblito, Serodino<sup>11</sup>, de la provincia de Santa Fe, conformaron su lengua materna, o fueron conformados por la lengua materna y coloquial de estos lugares alejados de las grandes ciudades.

Tomemos la última frase de Gardea: éste, aunque ha vivido, dice, veintitantos años en Ciudad Juárez, de pronto *lo mío suena a rural*. Es importante ese *suen a rural*, más que *un lo mío trata de lo rural*. En *suen a rural*, como efectivamente se da en Gardea, encontramos que la lengua materna y la lengua coloquial subyace o es el sustrato de la lengua literaria. En *suen a rural* se encuentra también que la musicalidad de Gardea se da también a partir del sustrato de la lengua hablada. Y por último, que su lenguaje literario no surge de una imitación de la lengua hablada, sino de una transformación de la misma para conformar su obra narrativa. Por otra parte, ese *estamos uniformados por Televisa*, es una crítica que hace Gardea no inocua sino inicua: Televisa (como dice el poeta Rafael Cadenas de la TV

---

<sup>11</sup> Saer, en una entrevista, juega, sin ironía, con su condición de haber nacido en Serodino: “Bueno, uno de mis viejos sueños es escribir una novela en verso. Hace tiempo que quiero hacer eso. Pero supongo que hay que ser Lucrecio o Dante para hacerlo... Yo vengo de aquí nomás, de Serodino, provincia de Santa Fe. No sé, quizás algún día escriba mi novela en verso. Uno nunca sabe.” (Una forma más real 49)

venezolana), habitúa a la población “con productos de baja calidad, como las telenovelas, esas escuelas de histerismo, desfachatada vulgaridad y pésimo leguaje” sino que también “contribuye a difundir un español *standard*, bastante insípido y no sin traslados literales, sobre todo del inglés...” (La quiebra del lenguaje -morales-lenguajeycomunicacion.blogspot.mx/2010/10/la-quiebra-del-lenguaje-rafael-cadenas.html) Esta uniformización del lenguaje va en contra de la riqueza natural del lenguaje popular que se utiliza en provincia, en pequeñas ciudades y en el medio rural.

Regresando a “Aquellos Bamba”, para comenzar a analizar cómo el lenguaje coloquial se transforma en lenguaje literario en este cuento, es necesario hacer una síntesis de la trama:

El cuento comienza cuando se oscurece la mañana por una “tempestad de tierra”, en el cumpleaños de Candelario Bamba. La madre augura que su hijo “sería otro al volver la luz”. Después se sabe a qué se refiere la madre de Candelario con ser otro: “el zonzó” de Candelario, durante 39 años ha llevado una “existencia de entero silencio” dice la madre. Al cumplir los 40 años “como si recién despertara” comenzó a hablar, pidiendo un cuchillo de monte y barniz. “La noticia dio varias vueltas al pueblo”. La madre le compra el cuchillo y Candelario comienza a hacer largos cañutos. La madre de Candelario, Magdalena (no sabemos su nombre hasta muy avanzado el cuento), recuerda a su único hermano, Neftalí Bamba, que era “un gran carpintero de instrumentos músicos”. La madre le escribe a Neftalí. Éste llega e inmediatamente le enseña a construir flautas a Candelario. Neftalí no quiere vivir dentro de la casa de Magdalena, por eso Candelario y él viven en un “cobertizo”, fuera de la casa. Que vivan los dos fuera de la casa, incomoda a Ángel Bautista,

tendero y alcalde del pueblo. De pronto, la madre, dormida, escucha “el tañido de una flauta”, tocada con un don especial. El sonido de la flauta seduce, altera los sentidos de la madre, haciéndole que se le despierte la pulsión sexual, algo que ya había olvidado desde el nacimiento de Candelario. Neftalí le enseña a tocar la flauta a su sobrino. Neftalí ya no ve a su sobrino como un aprendiz suyo sino como a un compañero. Continuamente los dos tienen ataques de risa, lo que disgusta al alcalde, ya que dice que tales ataques perturban la tranquilidad de los habitantes del pueblo. El alcalde tiene intenciones de encarcelar a Candelario y Neftalí. Después, que va a “conmutar” el encarcelamiento por el destierro. Ninguna de las dos cosas sucede porque Neftalí y Candelario deciden entrar a vivir en la casa. Hasta aquí la trama.

Es importante señalar que hay dos elipsis temporales: primero, después de narrar algunos días, diremos una semana, pasa un año, ya que se menciona que “la víspera del cumpleaños de Candelario, el alcalde vino con ella”, la madre. En el desenlace se narra también, algo que no se había planteado antes: “...estoy llorando –dice la madre- por todos los años que viví sola en la casa”. Así, sin especificarlo, entre el comienzo del cuento, cuando Candelario cumple 40 años, y el final del cuento, han pasado muchos años.

Al leer el cuento “Aquellos Bamba” encontramos frases o fragmentos que *suenan a rural*, y a lenguaje coloquial, pero de manera muy distinta al lenguaje que Gardea utiliza en sus entrevistas. En sus entrevistas ese tipo de lenguaje se da de manera continua, en un devenir sin interrupción que se forma entre el pensamiento y el lenguaje para darle forma (Saer). En cambio en el cuento encontramos un lenguaje literario cincelado, atendiendo a la frase musical, modelada, de orfebrería. Como si Gardea fuera un artesano (recordemos a Eliot que llama a Pound *il maggior fabro*), un

orfebre, o un cantero de fachadas o de atrios de iglesias, (no diremos aún de estilo churrigueresco, que eso se dará mucho después, sobre todo en algunas novelas de Gardea), especializado en modelar diversos motivos.

Analicemos algunos fragmentos en los cuales lo que se dice anteriormente, se da:

Cuando comienza la *tempestad de tierra* en el cumpleaños de Candelario, en el momento más feliz de la fiesta:

“ [...] *las cosas se aplanaron. Y todos, medrosos, aleteando, huyeron despavoridos del patio oscuro de los Bamba*”. (Reunión 11)

*Las cosas se aplanaron* (a partir de la *tempestad de tierra*). Esta oración abre preguntas. ¿A qué se refiere el narrador con *las cosas se aplanaron*: a que las cosas, perdieron su tridimensionalidad, se volvieron como si estuvieran dentro de una fotografía, se volvieron planas? ¿Se echó a perder la fiesta? Podría ser cualquiera de estas preguntas, u otras, o todas, la respuesta correcta. Pero, especulemos, ¿por qué el narrador no dijo *las cosas valieron un cuerno, o las cosas se fueron a la porra* como Gardea dice en sus entrevistas? Si hubiera escrito lo anterior, el lenguaje coloquial, utilizado por Gardea, habría entrado de manera directa, naturalista, imitativa en el cuento.

(Gardea utiliza el mismo verbo aplanar en el cuento “Nazaria” y en el cuento “Último otoño”. El narrador dice en Nazaria:

“El calor *aplanaba* los espíritus a la hora de la viva indignación” (Reunión 26)

En este caso, ¿*aplanaba* tiene que ver en “Nazaria” con que el calor les quitaba energía, o las ganas de desquitarse a las personas cuando iban *a romperle los vidrios a la casa* de Nazario por las risas de él y de su hija?

Y en “Último otoño” el narrador protagonista dice:

“Sobre el teclado (Sofía) enciende fuegos, que hábilmente controla, en los días de su cumpleaños o cuando el recuerdo de su madre es tósigo que no la deja vivir y la aplana”. (Reunión 67)

Y en este caso. ¿*aplana* tiene que con ver quitarle vitalidad?)

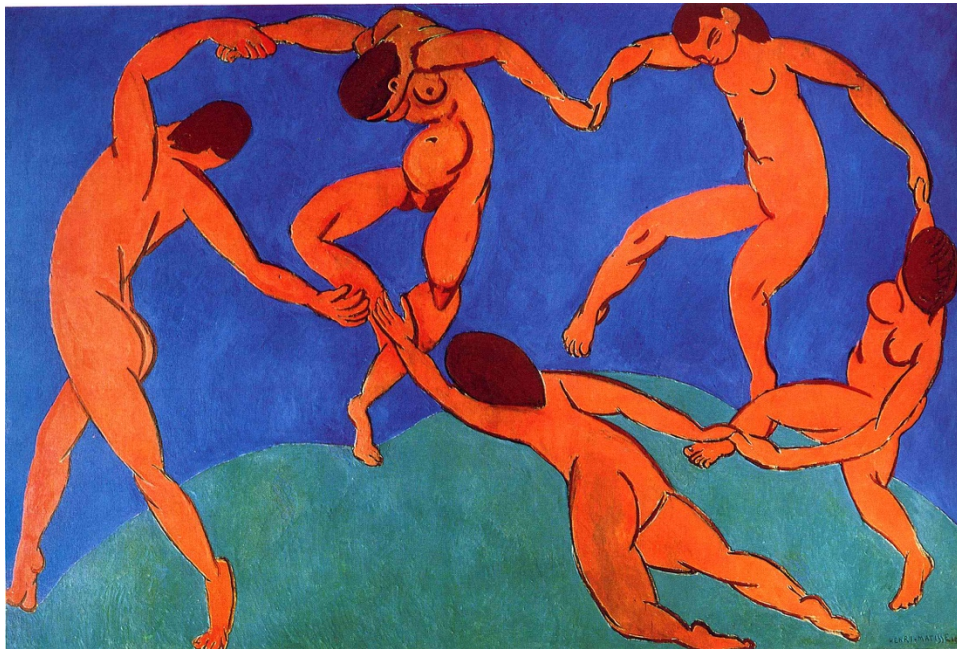
Ahora, veamos lo que sigue: “*Y todos, medrosos, aleteando, huyeron despavoridos del patio oscuro de los Bamba*” (Reunión 11)

En esta oración, lo más común hubiera sido escribir el adjetivo *miedosos*, en lugar de *medrosos*, ya que *medrosos* es una palabra de uso poco común. Por otra parte, *alateando*, es un gerundio muy particular. Primero, porque las personas no aletean, sino las gallinas, los pájaros. Podría pensarse que los invitados, con aspavientos, gesticulando con los brazos, salen despavoridos evitando que la tierra levantada entre a sus ojos. Sin embargo, como gesto e imagen visual, es muy concreta esta acción.

Se podría hacer una analogía entre este fragmento, esta imagen concreta y dos obras pictóricas: *La danza* de Henri Matisse y *La expulsión de los cambistas del templo del Greco*. Esta es la imagen del cuadro del Greco:



Esta es la imagen del cuadro *La danza* de Henri Matisse:





Paul Westheim, en *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, realiza una reflexión sobre la relación, aparentemente inconexa, entre estas dos obras, que puede servir para comparar éstas con el fragmento de “Aquellos Bamba” antes referido:

¿Sería lícito comparar –dice Westheim- con el cuadro (*La danza*) de Matisse *La expulsión de los cambistas del templo* del Greco? Son, en verdad, dos creaciones artísticas que proceden en todos los sentidos de diferentes esferas y concepciones del mundo: el cuadro de baile, obra moderna, trata de un modo profano de captar el fenómeno óptico del ritmo de la danza; el barroquismo del Greco, impregnado de una muy íntima religiosidad que llega al éxtasis místico, narra una escena bíblica. Ciertamente es que a primera vista no hay entre ambos cuadros ninguna relación, ni desde el punto de vista del tema ni de la concepción del mundo y ni siquiera entre los temperamentos de los dos artistas. Matisse intenta, como observador objetivo, establecer un hecho efectivo, el Greco, ardiendo en visionario éxtasis, introduce en la escena bíblica su *ethos*, su fervor religioso. Y, sin embargo, si tratamos una vez, por encima de estas diferencias, de descubrir *el lenguaje de las formas*, experimentaremos la sorpresa –una sorpresa verdaderamente extraordinaria- de ver que el ritmo que hace vibrar las masas es el mismo en los dos cuadros, por muy diferentes los medios de que se sirvieron los artistas. La inesperada aparición del Señor en el templo espanta a los mercaderes y fariseos que habían penetrado en forma no santa en un lugar santo; su desconcierto, su susto, su espanto, ese remolino de figuras es el tema que al Greco le toca expresar de un modo óptico-plástico. ¡Cómo en torno de la figura central de Cristo se sobresaltan los cuerpos, se tienden y retuercen! ¡Cómo la excitación se transforma en movimiento! ¿No es *como si una rosa se deshojara en una tempestad*? Realmente el modo como se despliegan las masas, líneas y colores de este grupo agitado, nos hace pensar en una rosa que estuviera formada por cuerpos humanos. Y el ritmo con que vibra el conjunto, ese furioso movimiento que da realidad visible al concepto de *expulsión*, ¿no es acaso el mismo ritmo mediante el cual Matisse representa el movimiento de la danza? (48)

Es interesante que Westheim utilice la imagen *como si una rosa se deshojara en una tempestad* para referirse a los dos cuadros. Esto sucede exactamente en la imagen verbal-visual de Gardea. Es más, Westheim y Gardea utilizan la misma palabra: *tempestad*. Recordemos el fragmento de “Aquellos Bamba”: cuando comenzó *la tempestad de tierra... Y todos, medrosos, aleteando, huyeron despavoridos del patio oscuro de los Bamba*. Esta imagen remite a un ritmo agitado de los invitados a la fiesta, donde los cuerpos se retuercen, *medrosos, aleteando, huyendo despavoridos*, llenos de movimiento, *como si una rosa se deshojara en una tempestad*, al igual que

en *La danza* y en *La expulsión de los cambistas del templo*. Así, en una imagen de muy pocas palabras, construyendo el gesto de los invitados en su huida, el narrador de “Aquellos Bamba” logra condensar un acontecimiento. Viendo las imágenes de Matisse y del Greco, ese *aleteando* de los invitados de la fiesta, cobra sentido dentro del cuento. No es un gerundio utilizado al azar, sino escogido con una precisión contundente. Por último, esa palabra, *aleteando*, suena a rural: solamente una persona que ha visto a las gallinas, y a los patos, que ha tenido una relación con los mismos, mientras escribe *al correr de la imaginación*, dice Saer, puede utilizar esa palabra, que ha sido o es, probablemente, utilizada por una comunidad, y que Gardea la ha oído, la ha hecho suya, y la utilizado en su cuento.

Continuemos con el cuento. El narrador omnisciente dice:

Calendario Bamba, al día siguiente, como si recién despertara, arrastró su mecedora desde el tejabán al centro del patio, junto a un viejo tronco. Luego llamó a la madre, y con voz tranquila le dijo:

—Consígame usted un cuchillo de monte y barniz.

La madre quedó alucinada por el sol de estas palabras. A ciegas salió a la calle, hacia la tienda de Ángel Bautista. En la tienda contó el milagro, recordando cómo lo había profetizado sin proponérselo; porque sí. (Reunión 11)

Veamos algunos asuntos sobre el fragmento anterior.

Candelario Bamba... *como si recién despertara*. El narrador sólo insinúa lo que sabrá el lector posteriormente: Candelario “el zonzo”, durante 39 años ha llevado una “existencia de entero silencio”. Se puede preguntar *¿Cómo si recién despertara de qué?: ¿de un sueño?, ¿de una existencia de entero silencio? ¿Se puede despertar del silencio? No sólo del silencio, sino del, ¿entero silencio?*

Después encontramos, en el cuento: ...*arrastró su mecedora desde el tejabán al centro del patio, junto a un viejo tronco*. En este enunciado encontramos las siguientes

repeticiones sonoras:

De la *r* y la *o*: *arrastró, centro, tronco*

De la *j*: *tejabán, junto, viejo*.

Detengámonos, antes de tomar otras palabras y fragmentos, en dos oraciones.

Candelario Bamba lleva 39 años de “entero silencio” y lo primero que dice, tranquilamente es: “—*Consígame usted un cuchillo de monte y barniz*”.

Primero, en este hipérbaton, ese *usted*, es muy particular. En general el uso del *usted* (*vuestra merced*) (Moreno de Alva 475), utilizado en una familia, marca una distancia, un respeto, que se da mucho más en los medios rurales que en las ciudades grandes.

Recordemos, de manera sintética, el cuento de Rulfo “No oyes ladrar los perros”: en éste, el padre de Ignacio, cambia del *tú* al *usted* de manera brusca, de acuerdo a lo que recuerda del hijo: cuando se apiada de su hijo herido y recuerda su nacimiento, le habla de *tú*: *Pobre de ti, Ignacio*,. Cuando lo quiere reprender y culparlo de la muerte de su esposa, madre de Ignacio, cambia al *usted*:

-¿Lloras, Ignacio? Lo hace llorar a *usted* el recuerdo de su madre, ¿verdad? Pero nunca hizo *usted* nada por ella. Nos pagó siempre mal. Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos retacado el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos? Los mataron a todos. Pero ellos no tenían a nadie. Ellos bien hubieran podido decir: “No tenemos a quién darle nuestra lástima”. ¿Pero *usted*, Ignacio? (El llano 116)

Es interesante ese participio *retacado*, que también suena a rural.

Como vemos, en Rulfo y en Gardea, ese *usted* marca una distancia, ya sea de respeto o de afectividad entre dos: el hijo (en el caso de Gardea) y el padre (en el caso de Rulfo.)

Por otra parte, después de 39 años de entero silencio, ¿no es totalmente extraño que Candelario pida: “—*Consígame usted un cuchillo de monte y barníz*”? Como si toda su vida pasada, como si su situación de entero silencio, como si su despertar fuera la causa de esa necesidad de *cuchillo de monte y de barniz*. (*Suena a rural*, también, ese cuchillo específico *de monte*, no cualquier cuchillo.) Interesante es que nada de sentimentalismo haya en su despertar y, más interesante aún, de aquello para lo cual quiere el cuchillo de monte y el barniz: para hacer una flauta. Como si despertara directamente hacia su *destino, la gracia, el don* de volverse, primero, un constructor (al igual que su tío Nefatalí) de instrumentos músicos (de nuevo aquí una palabra extraña: en lugar de instrumentos musicales, instrumento músicos), y después, para convertirse, con la ayuda de su tío en un flautista, un músico, un artista.

Recordemos las palabras de Gardea sobre *La Gracia* con mayúscula: “[...] yo digo que (escribir) es oficio y es Gracia, con toda la carga que tiene la palabra Gracia... como se usa dentro del mundo católico. Hay una dimensión humana que sería el oficio, y otra, que no tiene que ver con lo humano, que sería la gracia... Tal vez la gracia sea otro tipo de inspiración. La gracia es alguien o algo que nos permite seguir escribiendo.” (Quemaín [www.excentricaonline.com/libros/escritores](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores))

Así, Candelario, “zozzo” que de pronto ha hablado, ha adquirido la luz, ha entrado a su destino: construir instrumentos, flautas y volverse flautista. De esta manera, ante las palabras de Candelario: “—*Consígame usted un cuchillo de monte y barníz*”. es verosímil que el narrador escriba:

*La madre quedó alucinada por el sol de estas palabras.* (Reunión 11)

Es difícil separar esta oración, dividirla, ya que *La madre quedó alucinada* (no por estas palabras) sino *por el sol de estas palabras*.

El alucinamiento de la madre, se da por lo gigantesco, lo grandioso, la temperatura alta de *el sol de estas palabras*. Recordemos que el Sol es el motivo más recurrente e importante en la narrativa de Gardea; el Sol, con una cantidad inverosímil de adjetivos y de imágenes, inunda su literatura. En las dos primeras frases, por ejemplo, de su novela *Soñar la guerra*, encontramos: “Hay vientos malos. A un lado tengo el sol, ancho y espinoso”. (8)

(¿Hay algún adjetivo más peculiar, más gardeano, que *espinoso* para el sol?)

Regresemos: por un lado, el sol, tan fuerte, que alucina, que insola, el sol ancho y espinoso; por otro, la alucinación de la madre, por el sol, ancho, de estas palabras: *la madre quedó alucinada por el sol de estas palabras*.

Por último: *el sol de estas palabras*, ¿suena a rural? No podemos afirmarlo, aunque sí podemos decir que no suena a ciudadano.

Regresando al cuento. Después de estas palabras (la madre):

*A ciegas salió a la calle, hacia la tienda de Ángel Bautista*. (Reunión 11)

*A ciegas*, por supuesto, por quedar alucinada por *el sol de las palabras* de Candelario.

Detengámonos en el uso que hace el narrador de algunos verbos: “-Le acercó, para que *combatiera* las tinieblas y la sed, un quinqué, una jarra con agua y un vaso”.

(Reunión 11)

En este fragmento encontramos que el narrador utiliza el verbo, *combatir*, de manera connotativa, figurada: *combatir* (luchar con armas, oponerse, atacar enérgicamente) las tinieblas y la sed, con un quinqué y con una jarra con agua y un vaso. El narrador podría haber utilizado un lenguaje más plano, *más standard*, más directo, para decir lo mismo: *Le acercó, para que tuviera luz y no tuviera sed, un quinqué y una jarra con agua y vaso*. Pero, ¿sería lo mismo, diría lo mismo?. Obviamente no.

El lenguaje poético, literario, (popular-culto, como dice Bajtín de Rabelais), de Gardea, es un lenguaje, artístico: una construcción artística.

Los siguientes dos ejemplos, al igual que muchos otros en este cuento y en la obra gardeana, son interesantes: Gardea casi nunca utiliza los mismos verbos para referirse a una misma acción. El narrador dice: “Con una mano, *desbandó* a los moscos que la asediaban.” (Reunión 12)

En cuanto a *desbandó*, podría haber sido más común utilizar *dispersó*, pero *desbandò*, al igual que *combatiera las tinieblas y la sed*, crea, tanto en cuanto a sonido como a significado, cierta extrañeza en el lector.

Es interesante que, más adelante en el cuento, vuelve a referirse a los moscos (en lugar de mosquitos), pero en este caso utiliza *espantó* en lugar de *desbandó*: “La madre de Candelario se puso de pie y *espantó* de nuevo a los moscos”. (Reunión 13)

Más interesante aún que los ejemplos anteriores, se da con los siguientes verbos que aluden a tocar un instrumento: *Tocar, tañer, pulsar, hermoso trabajo, extensión de tu gracia*.

Analicemos un fragmento muy importante del cuento. Se pondrán en cursivas algunos palabras o frase claves.

El *tañido* de una flauta despertó a la madre de Candelario. [...] Al parecer la flauta se oía en el patio, mansa y ajena a aquellos lugares [...] Pensó que *el flautista era hombre de vastos pulmones*, porque no decaía su *hermoso trabajo* un segundo.

Cuando entró a la cocina por la merienda y el quinqué, *la música de la flauta estaba aposentada ya en sus huesos* [...] *Y ahora sentía el tañido en el vientre, llamado de macho en celo*.

-Candelario fue la raya –dijo en voz alta-. El fin de las noches de amor. [...]

-Sabía – le dijo la madre de Candelario- que eras maestro de carpintero: no músico.

*Me levantaste cenizas.* Dime, Neftalí, ¿de dónde has sacado eso?

Neftalí Bamba no respondió, pero dijo: :

-Sé *pulsar* diversos instrumentos, Magdalena.

-Yo no estoy preguntando por la *extensión de tu gracia*, Neftalí –dijo la madre de Candelario, y luego insistió-:

-¿De dónde?, Neftalí. [...]

-De ninguna parte, Magdalena: esa es *la queja de la madera hembra*.

-*Tú la atormentas*, entonces, Neftalí, diijo la madre de Candelario, medio llorosa.

-Yo no sé –respondió Neftalí-. *Yo digo que la enamoro.* (Reunión 13)

Tenemos, entonces, que el narrador va cambiando de palabras, de verbos, de adjetivos para designar el acto de tocar la flauta y, por otra parte, lo que genera Neftalí Bamba al tocarla con pericia:

“El *tañido* de una flauta despertó a la madre de Candelario”.

[...] *el flautista era hombre de vastos pulmones*, porque no decaía su *hermoso trabajo* un segundo.

[...] *la música de la flauta estaba aposentada ya en sus huesos*

*Y ahora sentía el tañido en el vientre, llamado de macho en celo.*

-Sabía [...] que eras maestro carpintero: no músico. *Me levantaste cenizas.*

-Sé *pulsar* diversos instrumentos

-Yo no estoy preguntando por la *extensión de tu gracia*,

-¿De dónde?, Neftalí.

-De ninguna parte [...] esa es *la queja de la madera hembra*.

-*Tú la atormentas*

*-Yo digo que la enamoro.*

Es muy interesante que el tañido de la flauta despierte a la madre de Candelario: primero no sólo ese *despertar* se refiere a que estaba dormida, sino porque el tañido se ha *apoyentado en sus huesos* y después *en el vientre: llamado de macho en celo*.

Así tenemos que el tañido de flauta, se aposenta en los huesos y en el vientre, (despértándole una pulsión sexual, que la madre no había sentido desde hacía 40 años, antes de nacer Candelario.) Debemos señalar también que quien toca la flauta es Neftalí: de esta manera el instinto sexual de la madre se lo ha despertado su hermano: ha sido tan poderoso este pulsar, este tañido de flauta que ha llevado a la madre a exclamar: “Me levantaste cenizas” (Reunión 13)

Después de cuarenta años, la llamada de macho en celo en el vientre, le levanta cenizas, algo que prácticamente la madre de Candelario había olvidado.

Antes de seguir es importante señalar que el narrador ha escogido el verbo *apoyentarse* para hablar de la música de la flauta. Aposentarse: habitar, alojarse detenerse por un tiempo en un lugar, en este caso en los huesos de la madre de Candelario.

Etimológicamente el verbo tiene otros significados: cesar, apaciguar, calmar. Sin embargo, en “Aquellos Bamba”, encontramos un sentido distinto a la utilización común de este verbo: “[...] *la música de la flauta estaba apoyentada ya en sus huesos*”.

La música de la flauta tocada por Neftalí no ha apaciguado o calmado a la madre, sino todo lo contrario: la habita, le ha despertado el instinto sexual, y del alojarse en los huesos primero, se ha concentrado después específicamente en el vientre: “*llamado de macho en celo*”. (De paso, se puede fácilmente observar la musicalidad de esta frase: *llamado- macho* y *de-en-celo*.)



Hay que decir de nuevo, que el verbo *aposentarse* en participio, *la música de la flauta estaba aposentada ya en sus huesos*, suena a rural, al igual que el adverbio *ya* después del participio *aposentada*. Lo más común habría sido que el *ya* estuviera antes o después del copretérito *estaba*: “*la música de la flauta ya estaba aposentada en sus huesos* (o *estaba ya aposentada en sus huesos.*”)

Es importante en este momento citar a Saer:

“La teoría -dice- vuelve innecesaria la narración. Porque esta última debe ser descubridora. “Senos turgentes”, “se levantó movido por un resorte”, son frases hechas que encuentro al leer supuestos escritores argentinos vanguardistas. Escribir al correr de la imaginación, evitando automatismos, sólo es posible cuando se han elaborado estos problemas.” (Una forma más real 13 )

Así encontramos que, con las reflexiones anteriores sobre la utilización específica del participio *aposentada*, y la frase *llamada de macho en celo*, que la narrativa de Gardea, al correr de la pluma, sin una teoría previa a su escritura (como continuamente dice en sus entrevistas), es *descubridora*, porque evita las frases hechas y los automatismos, o digamos, los clichés; y también que rompe con la homogenización, uniformidad del lenguaje y de imaginación dictada por Televisa, como nos dice Gardea en la entrevista. De esta manera el lenguaje en su narrativa se vuelve político, no sólo alterando y yendo en contra de la “prosa del Estado” (Saer), sino también de los poderes fácticos en México, en este caso Televisa, como industria cultural.

Regresando a la reflexión sobre los verbos *pulsar* y *tañer*, encontramos que Neftalí dice que *sabe pulsar diversos instrumentos*: en el contexto del cuento, el lector puede inferir que Neftalí se refiere con *pulsar* no sólo a instrumentos sino también a acariciar lo corporal.

(En el cuento, posteriormente a este fragmento, la madre de Candelario dice de Neftalí: “A la edad de Neftalí los hombres que eran incapaces de *cejar en el empeño dulce, para coronarlo* se valían de medios de gran finura. Y muy probablemente Neftalí perteneciera a tal tipo de *apetitosos*.” (Reunión 13)

*Cejar en el empeño dulce* es una frase construida, una metáfora, con cierto barroquismo, que contrasta con *apetitosos* que suena más bien coloquial o, en palabras de Gardea, *suena a rural*. Por otra parte, *la madera hembra se queja y Neftalí la atormenta*. Es interesante esta distinción, este adjetivo para la madera, ya que Neftalí, vivía en un pueblo, *corazón de los bosques*, por lo tanto, conoce perfectamente los árboles macho y los árboles hembra.

Aquí es necesario hacer una digresión. Al estar leyendo “Aquellos Bamba”, y analizar todo lo relacionado a Neftalí, flautista con vastos pulmones, con un conocimiento de la madera hembra, por haber vivido en bosques profundos, con su pericia artística, capaz de despertar el instinto sexual a la madre de Candelario, ya vieja, ya que su hermano, Neftalí, nos dice el narrador “debía estar bastante viejo y atiborrado de manías”, es irremediable recordar la pintura de Rufino Tamayo *El flautista*:



Esta pintura al óleo de Tamayo pintada en 1944, se podría emparentar con Neftalí en el cuento de Gardea. *El flautista* es una obra construida a partir de pardos rojizos, verdes tierra, azul heliotropo, marrón y algunas líneas negras para destacar la silueta de la figura. Es importante señalar que tres años antes de pintar esta obra, Tamayo había utilizado la misma paleta de color para pintar los cuadros dramáticos, *Animales*, *Dos perros* y *León y Caballo*, cuadros que, indirectamente, se refieren a la ferocidad de la guerra, a la muerte del hombre por el hombre, a la destrucción. De

estos cuadros han quedado los colores con los que sigue explorando Tamayo en *El flautista*. En esta obra, la figura no tiene absolutamente nada que ver con una imitación realista de un personaje que toca una flauta. En la pintura se encuentra a un hombre, una figura monumental, sobre todo en cuanto al torso, a los *vastos pulmones*, o a la amplia caja torácica, que se requiere para ser un flautista. Los pies, las manos, la cabeza son muy pequeños en comparación a ese torso gigantesco. No podemos saber a ciencia cierta si el personaje de Tamayo es viejo o joven, ya que el rostro no se ve de frente sino echado ligeramente hacia atrás. Lo importante de esta figura, en comparación con el personaje de Gardea, es que los dos (al igual que todos los personajes del cuento “Aquellos Bamba”), pertenecen al *arte imaginativo*.

Paul Westheim nos dice lo siguiente sobre Tamayo:

La meta y el propósito del arte imaginativo es penetrar a través de la apariencia de las cosas hasta el sentido de las cosas. La realidad que le interesa captar es la esencia del fenómeno, escondido tras su aspecto físico. Para este arte mundo y vida nunca dejan de ser un misterio. No puede conformarse con las respuestas cómodas, con las fórmulas y consignas que se ofrecen como explicaciones de lo terreno y lo sobrenatural. Avanza hacia la esencia, palpando, a tientas, orientándose intuitiva, visionariamente. La imagen de las cosas aprisionada por la retina no dice nada, no explica nada sobre su valor y significación. [...] Este arte [...] es, como expresión artística, un libérrimo jugar con lo corpóreo, la transformación imaginativa del objeto, de la forma real en la forma expresiva...” (Tamayo 5)

La cita anterior bien podría haber sido escrita sobre el cuento “Aquellos Bamba” (y posiblemente sobre toda la obra de Gardea), al igual que sobre el cuadro de Tamayo. En “Aquellos Bamba”, cuento de arte imaginativo, se penetra, a través de la apariencia de las cosas, hasta el sentido de las cosas, primero, a partir de la utilización de un lenguaje figurado rico, alterado, expresionista, surgido de la lengua coloquial y materna, connotativo, no *standard* ni plano ni directo, que surge a partir de una invención de un mundo posible, más que de un reflejo de la realidad. No

solamente este cuento es *arte imaginativo* (porque entra lo fantástico, por el milagro que sucede en él desde el comienzo: la tempestad de tierra en el cumpleaños de Candelario, el comenzar a hablar al terminar la tempestad y el encontrar su destino artístico, el volverse constructor de instrumentos y flautista), sino porque se centra más en lo expresivo que en la imitación de lo real.

Gardea, en una entrevista, indirectamente se refiere a la imitación de lo real, como aquellos escritores jóvenes que llevan un espejo a todas partes

-¿Qué opina de la literatura “joven”?

Gardea: No quieren arriesgarse, nadie quiere arriesgarse; piensan en su mercado de lectores adolescentes o en el tema político de moda o acorde con la situación del País. Son escritores de espejo, se miran en el espejo, pero no a sí mismos, y llevan el espejo a donde quiera: son escritores 24 horas al día, y se ven en el espejo. (Tarazona, Puig reforma.vlex.com.mx/vid/entrevista-llamado-jesus-gardea-193723959)

Así tenemos que lo jóvenes escritores (y también los escritores en general), cuando escriben para un mercado, cuando toman temas políticos de moda o de acuerdo a la situación del país, son escritores de espejo, que se miran, pero no a sí mismos. El *mirarse a sí mismo*, para un escritor, es bucear, palpar intuitivamente cosas que no sabe y que va a descubrir en el correr de la praxis de la escritura; de esta manera, el escritor que no ve hacia fuera, sino hacia dentro de sí mismo, puede llegar a crear un arte imaginativo, como Tamayo o Gardea. Se podría decir que, aunque mexicanos, Tamayo y Gardea son de distintas zonas del país, con grandes diferencias: Tamayo, por un lado, tiene esa relación directa con el mundo prehispánico, zapoteca y Gardea tiene una relación mayor con un mundo rural, geográficamente localizado, un mundo mestizo. Pero estas diferencias no invalidan que los dos construyan obras de arte imaginativo. Regresando al uso de lenguaje en *Aquellos Bamba*,

observemos algunas frases donde el uso de los adjetivos y participios son muy peculiares:

“Nefalí debía de estar bastante viejo y *atiborrado de manías* (Reunión 12) (en lugar de lleno de manías. (Este *atiborrado de manías* es paraleo al *retacado el cuerpo de maldad* de Rulfo.)

La *testarudez* del hombre.

El alcalde le decía que era una *tontera* desvelarse cuidando al *parecito*

Al parecer, la flauta se oía en el patio, *mansa y ajena* a aquellos lugares.

-[...] dijo la madre de Candelario, medio *llorosa*. (en lugar de medio llorando, o casi llorando)

En su hermano Nefalí había diablo *escondido*. (En lugar de gato escondido)

[...] los hombres que eran incapaces de *cejar en el empeño dulce* (retroceder, dejar de tener relaciones sexuales)

Por último (aunque se podría continuar con muchas otras palabras, frases y oraciones donde se encuentra un lenguaje cincelado, muy cuidado, construido a partir del lenguaje oral), observemos dos elementos en este cuento.

a) El uso de los diminutivos. (Es importante señalar la importancia para la lengua hablada, no sólo de Chihuahua, sino de todo México, del uso de diminutivos): *puertita, parecito, figuritas, pitiditos, mesita, cajita, botoncitos*.

b) El uso de comparaciones: *Como si recién despertara/ ...ágil como un joven/ ...la vejiga le pesaba peor que bola de plomo. Apretó las piernas que se le pegaron con el sudor como dos cuerpos./ Nefalí escuchaba los pitiditos como si fueran las voces*

*de Dios/ anchuroso como un río de mayo. / Las virtutas del pan de la merienda  
brillaban como pesca de gambusino en el plato de barro.*

Para finalizar, hay que decir que el uso de diminutivos y de comparaciones en el cuento “Aquellos Bamba” surge a partir del lenguaje coloquial, de lo rural que se inserta en la narrativa de Gardea. Este lenguaje coloquial, aunque cincelado, trabajado por lo sonoro, la alteración de los significados normales, lo connotativo, crea una lengua literaria geográficamente localizada, chihuahuense, mexicana, con la que se escribe sobre *cosas universales*: el despertar hacia la creación artística, la necesidad, para la sensibilidad humana, de la música, el cuestionamiento al anquilosamiento de las instituciones que se encargan de procurar la justicia. Gardea, en “Aquellos Bamba” le es fiel a la lengua del pueblo. Juan José Saer, en una entrevista, dice: “El pueblo crea la lengua, ya lo sabemos y ese uso coloquial de la lengua es lo que yo quiero utilizar. Me interesa escribir al mismo tiempo en una lengua muy directa, y al mismo tiempo muy trabajada, pero de sabor coloquial, y escribir cosas universales. Si lo podemos decir así. Una lengua que al mismo tiempo sea muy nuestra, que no tenga nada que ver con el español, ni el chileno, ni el peruano, sino de ahí, del Río de la Plata”. (Una forma más real 121)

Esta cita podría haberla dicho Gardea, salvo en dos cuestiones: por supuesto, en cuanto a la lengua del Río de la Plata, ya que Gardea es mexicano, y en cuanto a la creación de una lengua muy directa, ya que el narrador chihuahuense no utiliza una lengua directa sino más bien con un tinte figurado; en otras palabras, Gardea trabaja, mucho más que Saer, con la lengua coloquial, se filtra mucho más en su obra lo que *suenan a rural*, como se ha visto a lo largo de este ensayo.

## Hacia el uso privado de la lengua en *Difícil de atrapar* de Jesús Gardea

### 1. Consideraciones generales en torno a elementos poéticos que utilizan algunos narradores.

Ante la lectura de algunos cuentos, relatos o novelas de ciertos narradores, se puede afirmar que tales obras rebasan la denominación de *textos en prosa*. Sin embargo, algo fundamental, más allá de saber cómo nombrarlos, es observar cómo lograron esos narradores que los lectores de sus textos se queden con la sensación de que no sólo se les *narró una historia* (en donde uno o varios personajes se enfrentaron o realizaron acciones, en uno o varios espacios determinados, en cierto tiempo lineal o en distintos tiempos, y que desembocaron en *algo*, sorpresivo o no), sino que el *cómo*, el ritmo, la sintaxis, las palabras que escogió el escritor para narrar el texto, fueron las únicas, las exactas para despertar, no una, sino muchas sensaciones distintas. Al leer los relatos *El jorobadito* de Roberto Arlt, *Aballay* de Antonio de Benedetto, *Un sueño realizado* de Juan Carlos Onetti, *La olvidada*, de Juan José Saer, *La tercera orilla del río*, de Joao Guimaraes Rosa, *Talpa* de Juan Rulfo o *Difícil de atrapar* de Jesús Gardea, el lector intuye o siente que esos textos están conformados por elementos que sobrepasan el ámbito común de la prosa, ya que lo específico de éstos, es que tienen una intensidad mayor, nos acercan a la construcción de la materialidad del lenguaje en sí, enfatizando sus texturas sonoras, lo cual los acerca al poema. Lo interesante es que cada uno de esos autores logra, de manera distinta, con estrategias diversas, crear esas obras que, como diría Juan José Saer, están conformadas por una *incandescencia poética*, al introducir “la poesía en (la) prosa, o ese elemento poético... que sería lo que Benjamin define como “aura” y que otros pueden definir con otros términos, pero que nosotros conocemos como



ese sentimiento inequívoco que experimentamos frente a una obra de arte, cualesquiera sean los medios técnicos de su producción.” (Por un relato 14)

Estos cuentos, que introducen *la poesía en la prosa*, que son obras artísticas con *aura*, al igual que los denominados *poemas en prosa o prosas poéticas*, son distintas en su construcción y en su modo de operar. Habría que regresar a Baudelaire, que fue de los primeros que reflexionó sobre la posibilidad de construir textos híbridos entre prosa y poesía, para observar la diferencia entre sus *Pequeños poemas en prosa* y el tipo de textos antes mencionados. Baudelaire, en el prólogo, dice: “¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no hubo de soñar el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima, flexible y sacudida lo bastante para ceñirse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia?” (8)

Al leer *Los ojos de los pobres* en los *Pequeños poemas en prosa*, se advierte que encierra muchas diferencias con *El jorobadito*, *Aballay*, *Talpa* y los otros relatos anteriormente mencionados. En ese texto Baudelaire construye su poema en prosa a partir de una mínima anécdota que le sirve para que la voz o el yo lírico enuncie y describa, de manera exaltada, musicalmente, sin rima, (aunque no podemos afirmar que sin ritmo), un objeto que le sirve para llevar a cabo una reflexión crítica sobre la imposibilidad de que un ser llegue a tener una empatía total con otro. En ese poema la anécdota<sup>12</sup>, casi inexistente, es el pretexto para que el yo lírico se exprese.

---

<sup>12</sup> Es muy interesante la definición de *anécdota* de Saer y de Piglia en el libro *Diálogo*: “Piglia: Me parece también una buena definición de la anécdota, un lugar donde todas las relaciones humanas son posibles”. (Por un relato futuro 54)

Saúl Yurkiévich en el ensayo *Relato limítrofe* reflexiona sobre cómo Oliverio Girondo en su libro *Espantapájaros (Al alcance de todos)* lleva más lejos la experimentación realizada por Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa*. Yurkiévich dice:

“Me inquieta el concepto de cuento e inquiero aquí acerca de una estirpe de textos híbridos, de andróginos que se sitúan en un campo fronterizo entre canto y cuento, que instrumentan en grueso materia narrativa pero que parecen refractarios a esa maquinación particular, calificada propiamente como cuento. [...] Sus 24 piezas (de *Espantapájaros*), oscilan entre los polos narrativo y poético...” (Suma Crítica 263)

Más adelante, Yurkiévich, afirma que si de un texto se puede contar el argumento, si se puede sintetizar o reducir de lo que se trata, estamos ante un cuento, “por la simple razón de que se puede contar”. (263) Y después llega a la siguiente fórmula aforística “(elemental –nos dice- algo boba y taxativa): *cuento es lo contable*.” (264)

Por otra parte afirma que en el libro de Girondo se encuentran unos textos que se ligan “mucho más al canto que al cuento”, los cuales “No contiene(n) anécdota, no se sitúan en el plano de lo eventual. (Girondo en ellos) pone su ahínco verbal en lo figurativo, afinca en lo musical, en lo emotivo y expresivo. Nada puede aislarse: su soporte y su mensaje indisolublemente solidarios, es intransferible a otro medio, es intraducible, es inenarrable.” (265)

En la obra cuentística de Gardea encontramos cuentos que se enmarcan en las dos vertientes de las que nos habla Yurkiévich: cuentos en los cuales el lector puede contar la anécdota, resumirla, aislarla y otros en los que *casi* no existe una anécdota, en los que quedan muchos huecos, grandes poros que el lector tiene que llenar, imaginar e inventarse para construir una posible *historia*, o simplemente puede aceptar esas elipsis (que sería, a nuestro parecer lo más conveniente) y quedarse con

el texto tal cual. ¿Podemos a estos últimos cuentos de Gardea llamarlos *relatos híbridos, andróginos, contruidos en una zona limítrofe entre el canto y el cuento*, como los textos de *Espantapájaros* de Gironde? No sería adecuado hacerlo.

Por otra parte, se puede plantear lo siguiente: ¿se gana algo al contar o resumir la anécdota de un cuento de Gardea? ¿No se perdería exactamente lo más importante, el cómo se cuenta, los ritmos diversos, la textura sonora que conforman las palabras al contarse? En los cuentos de Gardea, al igual que en *Espantapájaros* de Gironde, el soporte y el mensaje son *indisolublemente solidarios*.

Es importante señalar que en cualquiera de las dos vertientes antes mencionadas, en los cuentos de Gardea, la anécdota es un pretexto, el arranque, el *modelo*, diremos pensando desde la pintura (las frutas, las botellas y los objetos), a partir de los cuales el narrador (o pintor) construirá o compondrá su obra.<sup>13</sup>

Sintetizando la reflexión de Yurkiévich, podemos decir que para él los relatos limítrofes son aquellos que son textos escritos en prosa, pero que por carecer de una anécdota, de algo que se pueda contar, se abocan a *cantar* y este carácter o cualidad de los mismos, los sitúa en una zona limítrofe entre *canto* y *cuento*, ya que “escapan a la cohesión, a la rigurosa congruencia, a la precisa interdependencia de las partes, a la ajustada mecánica del cuento.” (265)

Octavio Paz enfoca el problema (no sobre el cuento específicamente, pero sí sobre la prosa), de cómo nombrar a este tipo de obras (en las cuales *la prosa* está atravesada por elementos no comunes a la misma), desde un punto de vista distinto al de Yurkievich. Paz, en *El Arco y la lira*, dice:

---

<sup>13</sup> Para ejemplificar lo anterior, podemos recurrir a la observación de las grandes diferencias en la manera cómo pintan una botella de vino Caravaggio, Ingres, Cezanne, Van Gogh, Morandi, De Stael.

“Libros como *Los cantos de Maldoror*, *Alicia en el país de las maravillas* o *El jardín de los senderos que se bifurcan* son poemas.<sup>14</sup> En ellos la prosa se niega a sí misma; las frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual o al del relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo. Hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía.” (72)

Esta cita nos enfrenta a dos cuestiones muy importantes: por una parte, *Los cantos de Maldoror*, etc., son textos escritos en prosa a los cuales se les debe considerar como poemas, porque en ellos, algo paradójico, *la prosa se niega a sí misma*. Lo paradójico reside en el hecho de que en la praxis de la escritura en prosa, el escritor pueda negar las leyes y las normas que la misma prosa exige para considerarse como tal. ¿Cómo resuelve el escritor esta paradoja? A partir de crear un texto en prosa en el cual las frases no se sucedan obedeciendo *al orden conceptual o al del relato*, sino que estén presididas por las leyes de la imagen y del ritmo. Por lo tanto se puede puntualizar, a partir de Paz, lo siguiente: un texto en prosa, considerado como tal, debe obedecer a la lógica del relato (anécdota), en lugar de a la del ritmo y a la de la construcción de la imagen, que serían los elementos fundamentales en los textos poéticos.

---

<sup>14</sup> Es importante señalar que Paz no sólo llama poemas a ciertas obras literarias, sino también a toda obra, tanto musical como plástica en las que se cumplen algunas prerrogativas. Cito a Paz, ya que puntualiza su visión sobre las cualidades que unen a todas las obras de arte, más allá de la disciplina artística a la que pertenezcan: “Otro tanto ocurre con formas, sonidos y colores. La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera. El color resplandece en el cuadro; el movimiento del cuerpo en la danza.” (22)  
“Nada prohíbe considerar poemas las obras plásticas y musicales, a condición de que cumplan con las dos notas señaladas: por una parte, regresar sus materiales a lo que son –materia resplandeciente u opaca- y así negarse al mundo de la utilidad; por la otra, transformarse en imágenes y de este modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación. Sin dejar de ser lenguaje –sentido y transmisión de sentido- el poema es algo que está más allá del lenguaje. Mas eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje. Un cuadro será poema si es algo más que lenguaje pictórico. Piero de la Francesca, Masaccio, Leonardo o Ucello no merecen, ni consienten otro calificativo que el de poetas. En ellos la preocupación por los medios expresivos de la pintura, esto es, por el lenguaje pictórico, se resuelve en obras que trascienden ese mismo lenguaje. Las investigaciones de Masaccio y Ucello fueron aprovechadas por sus herederos, pero sus obras son algo más que esos hallazgos técnicos: son imágenes, poemas irrepetibles. Ser un gran pintor quiere decir ser un gran poeta: alguien que trasciende los límites de su lenguaje.” (23)

También, se podría preguntar, a partir de Paz: ¿puede un texto (pensando en algunos relatos de Gardea), obedecer a la lógica del relato (aun con una serie de huecos en la anécdota) y obedecer, también, a la lógica del ritmo y al de la imagen? Por supuesto que sí.

En una entrevista, Gardea plantea el tipo de anécdota con la cual trabaja:

“No se puede separar la plasticidad del lenguaje de la anécdota. La plasticidad, la manera en que uno maneja el lenguaje, funda al mismo tiempo la anécdota, sólo que por otra vía. El hecho de trabajar de tal o cual manera el lenguaje, ya va creando la historia. Por ejemplo, mira, en el diálogo en que uno propone una pregunta en la ficción y dice Can, la respuesta será distinta a si el que pregunta dice Perro. ¿No sé si me explico? La plasticidad no es ingenua ni está separada, en todo caso yo entiendo que es la manera de recrear un personaje a través del lenguaje tan válido como a través de la anécdota. Yo no estoy de acuerdo con esos que dicen: no pues Gardea nomás es el lenguaje plástico, no hay anécdota. *Yo pienso que sí hay anécdota sólo que se funda por otros caminos.* (...) Ese es mi punto de vista mi reacción contra ésta voluntad de encajonarme en una dimensión puramente plástica del lenguaje y a mí no me parece. Eso sería un ejercicio muy gratuito y creo que en lo que he hecho, eso de gratuito, si aparece, será de vez en cuando. En mi literatura hay una tensión de mundo, hay una tensión de cosa que está luchando, batallando a través del lenguaje por salir, por aparecer”. (Quemáin [www.excentricaonline.com/libros/escritores](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores))

Esta cita es fundamental ya que Gardea especifica que la plasticidad de su lenguaje en su obra narrativa no está construida gratuitamente, no es un mero juego plástico, sino creado a partir de una tensión, de una concentración. También nos dice que si alguien utiliza Can o Perro en una pregunta, serán dos respuestas distintas las que se obtendrán de esa pregunta; de esta manera, al escoger ciertas palabras, se creará una u otra anécdota: en este sentido, ya no será posible dividir la anécdota de las palabras con la que está escrita. Por último encontramos que para Gardea la plasticidad del lenguaje, puede recrear a un personaje, y al mismo relato *por otros caminos*. Esos otros caminos son los que nos interesan y que se analizarán más adelante en el cuento *Difícil de atrapar*.

Regresando a Paz, y a su reflexión de las obras narrativas conceptualizadas cómo *poemas* se puede decir que en *El jardín de los senderos que se bifurcan*, se encuentra una anécdota contada que obedece o está construida por la lógica del ritmo y de la imagen.

A lo largo del capítulo “Verso y prosa” en *El Arco y la lira*, Paz continuamente contrapone el verso a la prosa. Se entresacarán algunos de los fragmentos en los cuales se refiere específicamente a la prosa, los discutiremos y veremos más adelante hasta qué punto el cuento *Difícil de Atrapar* de Gardea cumple o no con los postulados de Paz sobre la prosa, y si la prosa en él se niega a sí misma a partir de la creación de imágenes, del elemento rítmico o de otros elementos no tomados en cuenta por Paz:

- a) *El ritmo es condición del poema, en tanto que es inesencial para la prosa.*(68)
- b) La poesía ignora el progreso o la evolución (elementos de la prosa) y sus orígenes y su fin se confunden con los del lenguaje. (68)
- c) La prosa, que es primordialmente un instrumento de crítica y análisis, exige una lenta maduración y sólo se produce tras una larga serie de esfuerzos tendientes a domar el lenguaje. Su avance se mide por el grado de dominio del pensamiento sobre las palabras. (69)
- d) La prosa crece en batalla permanente contra las inclinaciones naturales del idioma y sus géneros más perfectos son el discurso y la demostración, en los que el ritmo y su incesante ir y venir ceden el sitio a la marcha del pensamiento. (68)
- e) Mientras el poema se presenta como un orden cerrado, la prosa tiende a manifestarse como una construcción abierta y lineal. (69)
- f) Relato o discurso, historia o demostración, la prosa es un desfile, una verdadera teoría de ideas o hechos. (69)

- g) Valéry ha comparado la prosa con la marcha y a la poesía con la danza. (69)
- h) El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona. (22)
- i) En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana. (22)

En cuanto al inciso a), Paz no especifica en qué obras piensa al decir que el ritmo es inesencial para la prosa. Puede ser que se refiera, primero, a obras no literarias o a obras literarias en las cuales el sentido o la dirección significativa, el contenido, es lo fundamental y el autor prácticamente no pone el acento en la materialidad del lenguaje, no carga de emoción ese lenguaje. Paz dice en el ensayo *El ritmo* lo siguiente: “La célula del poema, su núcleo más simple es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre con la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, *no es el sentido o dirección significativa*, sino el ritmo”. (Obras 74-75)

Es importante señalar, que para Paz las frases poéticas, las frases rítmicas son “lo que llamamos versos y su función consiste en recrear el tiempo.” (Obras 85)

Así cuando Paz piensa en ritmo, piensa necesariamente en verso, dejando de lado el ritmo en ciertas obras narrativas. Por otra parte, en el mismo ensayo, dice lo siguiente:

“El ritmo es un imán. (El poeta) Al reproducirlo –por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias, y otros procedimientos- convoca a las palabras.” (Obras 86)

Retomando a Saer, encontramos que en sus narraciones introduce elementos que constituyen parte fundamental del poema. Saer nos dice:

“Creo haber tratado de incorporar relaciones más complejas entre un sistema de elaboración poética. Poética en el sentido de la poesía como género y las leyes de organización de la prosa: repeticiones, construcción rítmica y producción de versos en los textos en prosa, búsqueda, por momentos, de nudos en los cuales el nivel denotativo persiste.” (Por un relato 21)

Es interesante señalar que en la narrativa de J. Gardea se encuentran insertos en su prosa, aliteraciones, paronomasias, repeticiones y producción de versos. (Más adelante se observarán estos elementos en el relato *Difícil de Atrapar*.)

Por otra parte, se puede traer a colación a Paul Valéry, que en su ensayo *Poesía y*

*pensamiento abstracto*, dice lo siguiente sobre el poema:

El poema es “una obra poderosa y perfecta que transporta (al lector) a un mundo en el que las cosas y los seres, las pasiones y los pensamientos, los sonidos y las significaciones proceden de la misma energía, se intercambian y se responden de acuerdo con leyes de resonancia excepcionales, pues eso solamente puede ser una forma excepcional de excitación que realiza la exaltación simultánea de nuestra sensibilidad, de nuestro intelecto, de nuestra memoria y de nuestro poder de acción verbal, tan raramente conciliados en el tren ordinario de nuestra vida.” (Teoría poética 101)

Si se cambia, pensando en las obras narrativas de Gardea, Saer, Rulfo, etc., el término

*poema* por el de *relato*, en la cita de Valéry, se encuentra que serían términos intercambiables, más allá de que en uno exista anécdota o no. Por otra parte, en Valéry encontramos que el poeta escribe su poema a partir de la sensibilidad, el intelecto, la memoria y el poder de acción verbal, algo sin lo cual el narrador-poeta, diremos pensando en Saer, Rulfo y Gardea, no podría realizar su obra.

En cuanto al inciso b), *La poesía ignora el progreso o la evolución (elementos de la prosa)*

*y sus orígenes y su fin se confunden con los del lenguaje*. Se puede decir que hay muchos poemas donde existe progreso o evolución, sobre todo en poemas narrativos como *La prosa del Transiberiano y la pequeña Juana de Francia*, *Altazor* de Vicente Huidobro, *Contranatura*, de Rodolfo Hinostroza, etc. Seguramente Paz piensa en poemas líricos cuando dice que ignoran el progreso o la evolución.

También podemos decir que en *El jardín de los senderos que se bifurcan* existe el progreso y la evolución. Por último, Valéry dice que *el lirismo es entusiasmo*,



(Teoría poética<sup>100</sup>), algo que parecería, retomando a Paz, algo escrito prácticamente con la sensibilidad y el poder de la acción verbal, casi sin la ayuda del intelecto y la memoria.

Inciso c) *La prosa, que es primordialmente un instrumento de crítica y análisis, exige una lenta maduración y sólo se produce tras una larga serie de esfuerzos tendientes a domar el lenguaje. Su avance se mide por el grado de dominio del pensamiento sobre las palabras.* (69) En este inciso diremos que Paz se refiere sobre todo a la prosa en el ensayo, ya sea literario o no, o también a obras narrativas en las cuales el *qué*, el contenido (la novela de tesis, por ejemplo), es lo fundamental. Por otra parte, el poeta también tiene que domar al lenguaje para poder escribir un poema, aun un poema lírico (ya que éste está hecho también de palabras) y como dice el mismo Paz: “Las palabras se conducen como seres caprichosos y autónomos. Siempre dicen <esto y lo otro> y, al mismo tiempo <aquello y lo de más allá>”. (Obras 93)

Retomando a Valéry, en el mismo ensayo dice que también existe un trabajo del poeta con su poema de lenta maduración: “[...] el tiempo de composición de un poema puede consumir años, la acción del poema sobre un lector se realizará en unos minutos. En unos minutos recibirá ese lector el choque de hallazgos, comparaciones, vislumbres de expresión acumulados durante meses de investigación, de espera, de paciencia y de impaciencia.” (Teoría estética 101)

Se puede argüir también que Paz, al menos en este inciso, piensa en el pensamiento como un instrumento puramente lógico. Miguel Casado, en su ensayo *Apuntes del exterior: poesía y pensamiento* reflexiona sobre las diferencias entre pensamiento y razón. Para ello toma el *Primer manifiesto surrealista* de André Breton donde se define el concepto de *surrealismo*:

*“Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”.*

En la línea que voy siguiendo, continúa Casado, la razón aparece como modo de constricción, de limitación, mientras que se entiende el pensamiento como un espacio mucho más amplio, de contenido en buena medida impreciso, algo que se aspira a ir abriendo, a conocer, a desentrañar, que se escapa en buena medida de la conciencia. [...] El pensamiento tiene en cuenta, por supuesto, la pequeña razón, el cálculo, las productivas y serias leyes de la lógica; pero también el riesgo y la apuesta, el deseo, los chispazos y los súbitos apagones, la vida nocturna, la continua actividad de la materia, el azar. (13-14)

Hasta aquí se observa cómo Casado ve al pensamiento de manera mucho más amplia que Paz, otorgándole a éste el poder por medio del cual el poeta escribiría su poema. Sin embargo, no sólo el poeta escribiría con el pensamiento, como lo conceptualiza Casado, sino también el narrador y aún el filósofo que se emparenta con el narrador. Por esta razón Casado trae a colación las siguientes palabras de Gilles Deleuze que podrían ser válidas tanto para un poeta, un narrador (del tipo de Rulfo, Arlt, Di Benedetto, Saer, Gardea entre otros) y algunos filósofos como Deleuze o Cioran:

*“Se escribe siempre para dar vida, para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga... Hace falta para ello que el lenguaje no sea un sistema homogéneo sino un sistema desequilibrado, siempre heterogéneo: el estilo abre en él diferencias de potencial entre las que puede pasar algo, en las que algo puede suceder, en las que surge un resplandor del lenguaje<sup>15</sup> mismo que nos permite ver y pensar algo que había permanecido en la sombra alrededor de las palabras, entidades cuya existencia ni se sospechaba.” (17) <sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Es interesante observar que Deleuze habla de *resplandor del lenguaje*, Casado habla de *chispazos y súbitos apagones* y Gardea también: “En cuanto a lo de la inspiración creo que sí existe pero sólo si te metes trabajando. Vamos, en el proceso mismo de estar escribiendo posiblemente tengas un chispazo afortunado. En cuanto a la disciplina, procuro escribir todos los días, unas tres horas. Me siento a trabajar y hago lo que buenamente pueda salir. A veces corro con suerte y a lo mejor terminaré una cuartilla. Aunque casi nunca he hecho una cuartilla de una sentada, casi nunca, lo que hago son medias cuartillas o menos.

<sup>16</sup> Esta reflexión de Deleuze permea a todos los capítulos de esta tesis: cómo la obra de Gardea está traspasada por un sistema heterogéneo, desequilibrado, donde continuamente surge *un resplandor del lenguaje que descubre entidades cuya existencia ni se sospechaba*.

Inciso d) *La prosa crece en batalla permanente contra las inclinaciones naturales del idioma y sus géneros más perfectos son el discurso y la demostración, en los que el ritmo y su incesante ir y venir ceden el sitio a la marcha del pensamiento.* (68) De este inciso se puede decir lo mismo que del c), que Paz piensa sobre todo en ensayos en prosa, ya que en los mismos, el discurso y la demostración son su finalidad. También, como se especifica en el inciso f) que en el ensayo se encuentra *una verdadera teoría de ideas y de hechos.*

De esta manera se puede inferir que Paz piensa que las inclinaciones naturales del idioma son el ritmo y su incesante ir y venir elementos primordiales en el poema.

Inciso e) *Mientras el poema se presenta como un orden cerrado, la prosa tiende a manifestarse como una construcción abierta y lineal.*

Este inciso es muy polémico, ya que las obras de los narradores latinoamericanos antes mencionados (Arlt, Onetti, Rulfo...) son universos cerrados en los cuales no les falta ni les sobra nada. En el libro *Toda la obra* de Juan Rulfo, editado por la UNESCO se encuentra la *práxis* narrativa Rulfo en sus cuentos y novela, en los que va haciendo gran cantidad de modificaciones, desde el cortar grandes fragmentos de *Pedro Páramo*, hasta modificaciones mínimas de sintaxis, de léxico y de signos de puntuación, a lo largo de mucho tiempo, para que su novela y sus cuentos quedarán totalmente *cerrados*. Se puede afirmar que Rulfo llevó a cabo lo que Hugo Padeletti llama *El arte de la poda*: “Yo escribo todo lo que me sale, pero, como no me gusta todo, empiezo a tachar. En una época, me sentía incómodo con ese método. Me preguntaba si estaba bien lo que hacía. En una revista literaria salió un escrito de Vicente Huidobro que decía que el ‘adjetivo que no da vida, mata’. Entonces, me

dije: ‘Ah, visto...’<sup>17</sup> ([www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/festival-de-poesia-de-cordoba-hugo-padeletti-es-palabra-mayor](http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/festival-de-poesia-de-cordoba-hugo-padeletti-es-palabra-mayor))

Al igual que Rulfo, Gardea construye textos narrativos cerrados en los cuales no se les puede hacer una modificación sin alterar su unicidad.

Inciso g) *Valéry ha comparado la prosa con la marcha y a la poesía con la danza.* (69)

Haciendo una síntesis de las reflexiones sobre la la prosa comparada a la marcha y la poesía comparada a la danza del ensayo *Poesía y pensamiento abstracto* de Paul Valéry, se pueden extraer del mismo, estas ideas

1. [...] el lenguaje puede producir dos espacios completamente diferentes. Uno (*la marcha*), cuya tendencia es provocar lo necesario para anular enteramente el lenguaje mismo. Les hablo, y si han entendido mis palabras, esas mismas palabras están abolidas. Si han entendido, eso quiere decir que esas palabras han desaparecido de sus mentes, han sido sustituidas por una contrapartida, por imágenes, relaciones, impulsiones, y ustedes podrán entonces con qué transmitir esas ideas y esas imágenes a un lenguaje que puede ser muy diferente del que han recibido. [...] la perfección de un discurso cuyo único objeto es la comprensión consiste evidentemente en la facilidad con la que la palabra que lo constituye se transforma en algo muy distinto, y el *lenguaje*, ante todo en un *no lenguaje*. [...] En otros términos, la forma, es decir, lo físico o lo sensible, y el acto mismo del discurso no se conserva; no sobrevive a la comprensión; se disuelve en la claridad; ha actuado; ha cumplido su función; ha hecho comprender: ha vivido. La marcha, lo mismo que la prosa, apunta a un objeto concreto. [...] No hay desplazamientos mediante la marcha que no sean adaptaciones especiales, pero que cada vez son abolidas y como absorbidas por la realización del acto, por la meta alcanzada. [...] Un discurso puede ser lógico, puede estar cargado de sentido, pero sin ritmo y sin medida alguna. (85-91)

2. La danza es algo muy distinto. Es, sin duda, un sistema de actos; pero que tienen su fin en sí mismos. No va a ninguna parte. Si persigue un objeto, no es más que un objeto ideal, un estado, un encantamiento, un fantasma de flor, un extremo de vida, una sonrisa, que se forma finalmente en el rostro de quien la solicitaba al espacio vacío. [...] La poesía es un arte del lenguaje. El lenguaje, sin embargo, es una creación de la práctica. Observemos primero que toda comunicación entre los

---

<sup>17</sup> Es sumamente interesante que un narrador como Rulfo, escriba en su texto *El desafío de la creación*, casi las mismas palabras que el poeta Padeletti, en cuanto al oficio de escritor: “Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello”. ([ciudadseva.com/texto/el-desafio-de-la-creacion](http://ciudadseva.com/texto/el-desafio-de-la-creacion))

hombres tiene alguna certidumbre en la práctica y mediante la verificación que nos da la práctica. *Le pido fuego. Me da fuego*: me ha entendido. Pero, al pedirme fuego, ha pronunciado algunas palabras sin importancia, con un determinado tono y con un determinado timbre de voz. [...] Pero he aquí que sin embargo la cuestión no ha terminado. Cosa rara: el sonido, y casi la figura de su pequeña frase, vuelve a mí, se repite en mí; como si se complaciera en mí; y a mí, a mí me gusta volver a oírlo, esa pequeña frase que casi ha perdido su sentido, que ha dejado de servir, y que sin embargo quiere vivir todavía, pero una vida muy distinta. Ha adquirido un valor, y lo ha adquirido a expensas de su significación finita. Ha creado la necesidad de volver a ser escuchada [...] Hémos aquí al borde del estado de poesía. (85-91)

Aunque en otros fragmentos de su ensayo, Valéry sigue rondando o rodeando estas dos posturas ante el lenguaje, básicamente con lo anterior se pueden sintetizar sus ideas sobre la diferencia entre prosa y poesía. En la primera el lenguaje, las palabras con cierto orden, una vez que se han comprendido, pueden ser sustituidas por otras ya que su finalidad y su forma están construidas con ese fin: dar a entender cierto mensaje lo más clara y coherentemente posible. Una vez entendido el mensaje, las palabras dejan de ser importantes porque, desde el principio, el que las ordenó de cierta manera, tenía esa meta: que dijeran específicamente algo.

En cuanto a la poesía, el orden que el poeta le ha dado a una frase o a un conjunto de frases, no puede ser abolido, no pueden ser dichas de otra manera, sino con el orden exacto que el poeta les dio, tomando en cuenta sus sonidos *musicalizados*, rítmicos, y la serie de sensaciones, a partir de la forma adquirida, que despiertan, nos dice Valéry en el mismo ensayo. De esta manera el poema crea la necesidad de volverse a escuchar, ya que el mensaje, si es que se encuentra uno en el poema, no puede dissociarse de las palabras que lo conforman.

Si tomamos en cuenta las dos posturas, diremos que el lenguaje que utiliza Gardea en sus obras no puede ser abolido, no se agota una vez que el lector las ha leído. Se podrían esbozar *cosas* de las que tratan sus obras, pero con pobreza, diremos, ya que lo

fundamental de las mismas, es lo mismo que lo fundamental en el poema: “ha adquirido un valor, a expensas de su significación finita. Ha creado la necesidad de volver a ser escuchada...”, (94) de volver a leerse, en voz alta, diremos, ya que de esta manera se encontrarán “*los seres, los acontecimientos, los sentimientos y los actos, repentinamente en un relación indefinible... musicalizados*”. (79)

Inciso h) *El poeta pone en libertad su materia. El prosista la aprisiona.*

¿Cómo pone el poeta en libertad su materia? Diremos, según Paz, que a partir de la creación de imágenes de manera rítmica. En este punto se puede decir, sin ir más lejos, que en *Talpa* o *Luvina* de Rulfo, la materia está en libertad, creados a partir de imágenes y ritmos diversos, no aprisionada, al igual que en *La loca maravillas* o *Senén* de Gardea

Inciso i) *En el poema el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana.*

Es interesante este inciso por varias razones: primero, para Paz ¿cuál es la originalidad primera de la palabra; aquella, acaso adánica, en la cual, cuando el poeta designaba una cosa, la cosa aparecía? ¿Un lenguaje sagrado?

En el ensayo de Paz, *El lenguaje* encontramos algunas posibles respuestas:

Todo aprendizaje principia como enseñanza de los verdaderos nombres de las cosas y termina con la revelación de la palabra-llave que nos abrirá las puertas del saber.” (Obras 58) En este punto encontramos que la originalidad primera de la palabra es que *las cosas tienen nombres verdaderos* y que existe una *palabra-llave* que nos abrirá las puertas del saber.”<sup>18</sup> Otra posible respuesta sería hermana de la anterior:

---

<sup>18</sup> Es interesante esa palabra-llave a la que se refiere Paz. A partir de la misma, se puede traer a colación el poema de Drummond de Andrade, *Búsqueda de la poesía*:

Acércate y contempla las palabras.

Cada una

tiene mil facetas secretas bajo la faz neutra

y te pregunta, sin interés por la respuesta,

pobre o terrible, que le des:

¿Has traído la llave?

Cualquiera sea el origen del habla, los especialistas parecen coincidir en la <naturaleza primariamente mítica de todas las palabras y formas de lenguaje...>. La ciencia moderna confirma de manera impresionante la idea de Herder y los románticos alemanes: parece indudable que desde el principio el lenguaje y el mito permanecen en una inseparable correlación [...] Ambos son expresiones de una tendencia fundamental a la formación de símbolos: el principio radicalmente metafórico que está en la entraña de toda función de simbolización>. Lenguaje y mito son vastas metáforas de la realidad. La esencia del lenguaje es simbólica porque consiste en representar un elemento de la realidad por otro, según ocurre con las metáforas. La ciencia verifica una creencia común a todos los poetas de todos los tiempos: el lenguaje es poesía en estado natural. Cada palabra o grupo de palabras es una metáfora [...] La palabra es un símbolo que emite símbolos.” (Obras 61)

Así, podemos decir que *los verdaderos nombres de las cosas* tienen un origen mítico y simbólico que se expresa metafóricamente. De esta forma, el lenguaje recobra su originalidad primera mediante la utilización de *metáforas*, regidas por “un pensamiento analógico”, que es el estado natural del lenguaje, no reducido o rebajado por el *uso de la prosa y el habla cotidiana*.

Segundo, que a esa *originalidad primera* de la palabra, la prosa y el habla cotidiana la reducen, podemos decir, la rebajan, le quitan su ritmo, su incesante ir y venir, su libertad. Podríamos decir, entonces, que Paz piensa que el poema se construye con una lengua no contaminada, o liberada de la contaminación, que le infligen prosa y habla cotidiana.

En este punto habría que hacer un alto y retomar el ensayo de Paz, *El lenguaje*, para reflexionar sobre con qué tipo de palabra piensa que se construye el poema:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer [...] (Es importante que el poema) se sustente en un lenguaje común. No en un habla popular o coloquial,

como se pretende ahora, sino en la lengua de una comunidad: ciudad, nación, clase, grupo, secta. (Obras 65)

No podemos saber si el ataque de Paz a la poesía que se escribe con *el habla popular o coloquial* tenga que ver directamente con la Antipoesía de Nicanor Parra ya que *El Arco y la lira* fue editado en 1956, tiempo en que Parra publicó *Poemas y Antipoemas* (1954). Paz dice que “el poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas” (67) y que ese *lenguaje vivo* se encuentra en *la ciudad, nación, clase, grupo y secta*. Sin embargo, en otro fragmento del mismo ensayo refiere sobre el lenguaje de la ciudad lo siguiente: “Y en cuanto al habla desgarrada de las urbes: no es un lenguaje sino el jirón de algo que fue un todo coherente y armónico. El habla de la ciudad tiende a petrificarse en fórmulas y slogans y sufre así la misma suerte del arte popular, convertido en artefacto industrial, y la del hombre mismo, que de persona se transforma en masa.” (Obras 68)

De esta manera, no llegamos a saber exactamente donde está ese *lenguaje vivo de una comunidad*, ya que no está en el lenguaje coloquial, ni popular, ni de las urbes.

Tercero. Aunque la Poesía del lenguaje o Language Poetry surgió en Estados Unidos, unos quince años después de que se editó el libro *El arco y la lira*, es muy importante recordar algunas palabras de Charles Bernstein, en las que se amplía el rango del lenguaje con el cual puede trabajar un poeta. En una entrevista con Tom Beckett, éste le pregunta:

*¿Hasta qué grado utilizas “lenguaje encontrado” en tu obra?*

En todos los casos estas lidiando con un material, el lenguaje que de la manera más fundamental es *encontrado* y ese hecho tiene que mediar cualquier respuesta a tu pregunta. De modo que lo que encuentras son distintos tipos de materiales



encontrados. [...] Pero eso hace que la idea de apropiación del lenguaje de otras fuentes escritas sea una actividad igual de básica, que la escritura como memoria o escuchada o descrita. [...] De modo que en mi trabajo encuentras citas de una amplia colección de fuentes, así como una cantidad de citas inventadas como si fueran de un texto previo. Hay líneas de otros poemas, ecos de líneas; declaraciones de cartas (mías y de otros), o memorándums del trabajo; cosas escuchadas y malentendidas. Gran parte de esto es muy específico, aunque algunos no son conscientes –cosas que se quedan pegadas en la mente pero cuyo origen no se recuerda-. Y además, hay palabras sugeridas de otras fuentes, aunque la forma como aparecen en la obra las hace completamente irreconocibles. “Los originales no son originales” comienza una cita de Bruce Andrews y lo uso en nuestra colaboración, en *Legend*, que está basada en la idea de derivar un texto exclusivamente de textos previos –pero nuevamente, muchas veces tan reelaborados, que no se parecen a nada-. (Language contraataca 96)

Se podría reflexionar largamente sobre las posturas opuestas entre la visión de Paz y de Bernstein. Paz cree, por supuesto, en el genio y la originalidad que una obra debe encarnar y a Bernstein no le interesan esas posturas. Paz, diremos, tiene una visión de la creación surgida en las vanguardias históricas (ya que nace en 1914) y Bernstein (que nace en 1950) pertenece la tercera generación del modernismo norteamericano. Es importante traer a colación a Bernstein en este punto ya que, aunque Gardea no trabaja con la apropiación de textos previos para construir su obra, si surge ésta contemporáneamente a la de Bernstein. Podría decirse que la obra Gardea tiene mucho que ver con muchos de los postulados de Paz, ya que cree en la inspiración (mientras se escribe, como dice Picasso, *en el taller, mientras se pinta*), en una obra original, pero utiliza un lenguaje que se nutre del lenguaje coloquial, popular y de una lengua privada, según Saer, para construirla.

## 2. El oficio del poeta y el oficio del narrador: encuentros y divergencias

A partir de todo lo anterior, tomando en cuenta los postulados de Paz sobre los elementos que constituyen la prosa y la poesía, se llega al planteamiento de un gran problema para los narradores: cómo hacer para escribir relatos en prosa, cuentos o novelas que tiendan a negar lo que le es inherente a la prosa e incorporen lo que le es inherente a la poesía.

Para imaginar algunas posibles respuestas, se pueden retomar algunas reflexiones de Juan José Saer sobre el oficio del escritor. Saer, al ser un narrador, encara de manera directa el problema, a diferencia de Paz que es un poeta y ensayista. Saer no sólo reflexiona sobre los inconvenientes de utilizar la prosa como instrumento para crear obras narrativas (no novelas, ya que Saer dice que el género novela ha sido superado, o debería superarse ya que pertenece al Siglo XIX), sino que lleva hacia otros derroteros, ya no sólo estéticos, sino también políticos, su argumentación:

La prosa, nos dice Saer en *La cuestión de la prosa*, es el instrumento del Estado. Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. ¿Acaso los políticos hablan en verso? [...] El de la prosa es el reino de lo comunicable [...] *La prosa es claridad, orden, utilidad y precisión*. Pero viene a suceder que la prosa es también el instrumento de la narración y que, pretendiendo establecer, con sus principios, la función de la prosa, (algunos escritores) trasladan pragmatismo e inteligibilidad al dominio de la novela, atentando de esa manera con una de nuestras escasas libertades.

Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, que consiste ya sea en *prescindir de la prosa, ya sea en modificar su función*. (Poesía y Poética No. 4 p.3)

De la cita anterior podemos sacar la siguiente conclusión: el narrador, para crear obras (poemas, como dice Paz) que trasciendan al propio lenguaje utilizado, a la prosa, para que el Estado que anquilosa y trivializa ese instrumento de comunicación no reine sobre éste, para que el mundo de lo pragmático y de lo inteligible no invada la

obra narrativa artística, el escritor debe “organizar su estrategia, ya sea prescindiendo de la prosa o modificando su función.” Para el narrador que tiene la necesidad interior de expresarse a partir de la prosa, le queda la segunda opción: modificar la función de la prosa con su praxis, o, como dice Paz, escribir un tipo de prosa que se *niegue a sí misma*. El narrador podría también prescindir de la prosa y comenzar a escribir poemas, si es que tiene necesidad y posibilidades de escribir poemas, ya que, aunque tanto el narrador como el poeta utilizan las palabras para construir sus objetos artísticos, no significa que las utilicen de la misma manera (como hemos visto algunas de las diferencias que puntualiza Paz), sino que se requieren o se deben poseer habilidades y aproximaciones distintas a las palabras y una disposición y necesidad interna diferente para escribir un relato o un poema.

En la entrevista “Trece preguntas a Hugo Gola”, éste reflexiona de manera lúcida sobre las maneras y habilidades distintas o disposiciones diversas que se requieren para escribir un cuento o un poema.

*¿Alguna vez intentaste escribir cuento o novela? ¿Qué diferencia ves entre éstos y el poema?*

Nunca intenté escribir narrativa. Tuve siempre la certeza de que carecía de las mínimas condiciones indispensables que para mí exige el género. Tengo una pésima memoria, mi capacidad de observación es precaria, nunca podría crear, mediante el lenguaje, un personaje o describir vívidamente una situación. No quiero decir con esto que tenga condiciones para escribir poemas, sino que el *poema, que, pienso, tiene primordialmente, un origen irracional, no premeditado, ni planeado, posee una afinidad mayor con mi modo de percibir el lenguaje*. El poema es una especie de *síntesis* que privilegia los *tonos* particulares, los *acentos* internos de la palabra y donde ésta gravita por sí misma, por *su coloración* o por *su musicalidad*. [...] El narrador planea, proyecta, establece objetivos; a cada rato tiene que dar prueba de su inteligencia. *Los narradores suelen proponerse, antes de iniciar un relato, resolver determinadas cuestiones formales*. Éstas son, muchas veces, un desafío que suele variar de un libro a otro. El lenguaje es utilizado en función de ese objetivo. Las palabras se desplazan horizontalmente en la página, siguiendo un camino ideal, esbozado o delineado, con precisión. En el poema la palabra no intenta cubrir una superficie, sino que más bien se contrae, se densifica, reclama una detención del

lector. *La palabra, en el poema lírico, intenta valer por su materialidad como por su contenido semántico.* Mientras que lo propio de la narración *es el despliegue o extensión del lenguaje* en una superficie plana, lo inherente al poema es la verticalidad. Y esta distinta distribución en la página, no es una mera ocurrencia, o una costumbre, sino una característica que proviene de la naturaleza específica de cada una de ellas. La palabra en el poema reclama detención y aun *la dificultad que muchos poemas* revisten para el lector, quizás no sea más que una exigencia del poema para que el lector no pase volando sobre las palabras, persiguiendo un desenlace; tal vez reclame una detención en ellas, para que guste de *los matices, de sus sílabas, de sus ritmos, de sus tonos, de su densidad sonora.*

Creo entonces, que la preferencia por el poema o por la narración, tiene raíces muy hondas y aunque los narradores suelen escribir poemas y los poetas narraciones, a la larga cada uno se ubica en razón de particularidades que impiden elegir con absoluta libertad. Quiero decir que ésta no es una elección que se pueda realizar sólo con la inteligencia. De alguna manera es el poema o la narración quien elige: existe un condicionamiento interior que conduce a uno u otro destino. (Tocado por el fuego 14)

Al leer esta cita, nos damos cuenta que cada escritor debe escoger, de manera natural, si se expresará escribiendo poemas o narraciones (o quizá diremos, como Gola, que el escritor no escoge en cuál género se expresará, sino que el género lo escoge a él), a partir de sus habilidades, sus tendencias emocionales, de la manera cómo se relaciona con el lenguaje, de cómo se le revela (o rebela) el lenguaje. Por otra parte podemos preguntar lo siguiente: ¿cómo puede un narrador construir un cuento en el cual la palabra valga tanto “por su materialidad como por su contenido semántico, en el cual se privilegien los tonos particulares, los acentos internos de la palabra y donde ésta grave por sí misma, por su coloración o por su musicalidad?

En los cuentos de Gardea encontramos esa mezcla híbrida entre el contar y el cantar, entre una mínima anécdota que se despliega en la página ensalzando sobre todo la materialidad de la palabra. ¿De dónde surge, cómo se da o cuáles pueden ser las fuentes de las cuales el narrador debe beber para que sus textos estén impregnados de las cualidades sugeridas por Gola? Una de las fuentes puede ser escribir sus

textos con lo más íntimo de la lengua materna del escritor o, como la nombra Saer, con el “uso privado de la lengua.”

Uso el término privado (de la lengua) en el sentido de “no literario”, lo cual puede parecer un poco extravagante. [...]

Después de hacer un vibrante elogio del idioma gaélico, el gran poeta irlandés W.B. Yeats aclara:

Se preguntarán ustedes por qué a pesar de este elogio del gaélico, he escrito toda mi obra en inglés. Pues porque si bien el gaélico es mi lengua nacional, *el inglés es mi lengua materna*”. [...]

Cuando adoptaba el estilo neoclásico, (Bartolomé) Hidalgo desperdiciaba sus intenciones en los moldes de una retórica tan petrificada que todo estaba dicho de antemano en ella en forma convencional, *sin que ninguna idea, sentimiento, emoción, expresión nueva surgiese del texto*. Sus poemas patrióticos en jerga neoclásica ni siquiera son poéticamente deplorables: peor aún: son abstractos y sin vida. Es cuando asume *la privacidad del habla* en sus textos que éstos se vuelven vivientes y fecundos. *Los mismos temas tratados por dos retóricas diferentes son objetivamente en la página temas diferentes, contradictorios, irreconciliables.*

El habla popular rural en tiempos de Hidalgo era privada en el sentido de que no estaba previsto *su uso literario, intelectual o filosófico*. Era, por decirlo de alguna manera, *de uso doméstico*. Es posible verificar en cualquier tradición literaria la evolución de los géneros, de los lenguajes y de las formas percibiendo de inmediato *esa intrusión renovadora de estilos, léxico, expresiones consideradas hasta ese momento como no literarias*. (Trabajos 35-36, 38)

Para cerrar estas consideraciones generales sobre un tipo especial, híbrido, limítrofe de textos, entre el contar y el cantar, diremos que los cuentos de Jesús Gardea están escritos con elementos privados de la lengua materna, que les da una coloración especial a los mismos. Analizaremos el cuento *Difícil de atrapar* para ver cómo Gardea utiliza en éste elementos utilizados en los textos poéticos y el *uso privado* de la lengua materna.

### 3. *Difícil de atrapar*: entre el uso privado de la lengua y la prosa negándose a sí misma

Para comenzar, resumamos la anécdota mínima a partir de la cual Gardea escribió el cuento *Difícil de atrapar*. En el cuento participan tres personajes: el Hombre, el Narrador-protagonista y el Otro. Todo gira en torno a una venganza, de la cual no sabemos nada acerca de cómo se originó y prácticamente tampoco podemos inferir nada al respecto. En poco más de cuatro páginas el Hombre y el narrador se enfrascan en una pelea de escupitajos y palabras, frases cortas, hasta que llega el Otro y él y el Narrador-protagonista deciden atrapar y golpear o matar al Hombre. El protagonista y el Otro entran al cuarto en donde se mete el Hombre, para darse cuenta que éste ha escapado por una ventana. Al final la anécdota queda abierta, como al comienzo de la narración.

Al leer el cuento nos enfrentamos a los siguientes vacíos o huecos que no se llegan a resolver.

- a) No sabemos por qué al *Otro*, el Hombre (llamado Montiel, hasta la cuarta página del cuento), por poco y lo *mata*.
- b) No sabemos cómo ni cuándo ni dónde contrató el *Otro* al Narrador-protagonista para vengarse.
- c) No sabemos la edad, el nombre y nada de la vida del Narrador-protagonista, ni del Otro.
- d) Tampoco sabemos nada de Montiel, salvo que tiene la cara muy *trasijada* y que vive en un cuarto *poblado de alfombras de polvo*.
- d) Del Otro, sabemos menos aún: que es débil, frágil y que le teme a Montiel.
- e) Del edificio, sabemos que no es de Montiel, pero no sabemos si es del *Otro* o de alguien más.

Sin embargo sabemos dos cosas más importantes que los elementos de la trama que desconocemos: el protagonista es un personaje con los sentidos alertas, alguien que está en el *aquí y el ahora*, observando absolutamente todo lo relacionado a Montiel: su ropa, la manera en que destapa y toma la botella de la cerveza, la *ficha* que lanza, los movimientos de sus manos, su complexión, la apariencia que toma Montiel al ponerse unos lentes oscuros, su manera de caminar; también observa minuciosamente el paso del sol en el cielo y su contraparte, la sombra, en todas las cosas: en los cuartos del edificio, en la ficha, la etiqueta de la cerveza, el barandal, su propia sombra, los lentes de Montiel, el arma. También el protagonista tiene un oído muy fino: escucha con atención los golpes de la botella en el barandal que el Montiel realiza, el eco de las palabras y de las palmadas de éste. Podemos resumir todo lo anterior diciendo que el Narrador-protagonista está inmerso, *embriagado* de todo lo que percibe: todo para él está vivo a partir, sobre todo, del paso lento del sol sobre los objetos. El trabajo que debe realizar, matar o golpear a Montiel, *despostillarlo*, lo mantiene en un estado de alerta necesario para cumplir con su cometido: cualquier distracción sería fatal para el protagonista. Gardea en una entrevista nos dice algo que, aunque no esté destinado a reflexionar sobre este cuento en particular, nos ayuda a comprender lo que le interesa observar, saborear y aún paladear en las personas: observaciones agudas que se reflejan en sus cuentos. Podemos afirmar que en el cuento analizado, el personaje narrador saborea las cosas, se regodea en ellas y tiene el poder de describirlas, narrarlas y compararlas: “La inteligencia tiene un paladar también, una manera de saborear las cosas, dice Gardea. Una persona puede aparentar que es honesta, *pero el sabor lo vamos a*

*recoger en flexiones, en inflexiones de la voz, en gestos. Vamos, hasta en la manera de ver. (Güemes 67)*

En la misma entrevista también dice algo muy importante sobre las palabras:

“[...] si partimos del hecho de que las palabras están cargadas de significación, entonces claro que al usar una palabra va a tener *resonancia*. Y todo depende de la habilidad o del arte de la persona que la está usando para provocar una resonancia mayor o más intensa.” (67)

En *Difícil de atrapar*, encontramos que la imagen, la comparación y el hipérbaton<sup>19</sup> por un lado y el ritmo, por el otro, son fundamentales en el desarrollo del cuento ya que las acciones que suceden en él mismo son muy pocas.

Podemos decir que el movimiento del sol (al igual que el recorrido de la sombra en todos los objetos) crea una imagen que se conforma a partir de todo el texto. Transcribiré todos los fragmentos que dan cuenta del sol, de sus transformaciones y de los fenómenos que crea en los objetos, para crear una imagen total del mismo:

*En la luz de la tarde, ardía la etiqueta.*

*El oro de la etiqueta perdía luz. Igual que los vidrios de los lentes.*

*El sol aún estaría encumbrado.*

*Había empezado a caer la tarde.*

*En el horizonte, el sol se iba convirtiendo en moneda de cobre. Doraba la luz el suelo de la explanada. [...] De espaldas al edificio, cuidaba los pasos del sol: el progresivo acabamiento de la luz en el cielo.*

---

<sup>19</sup> Aunque lo más usual al hablar del hipérbaton sea su uso como figura retórica en la poesía (por razones métricas o para favorecer la rima en una estrofa), en este capítulo se utilizará con la acepción de alteración de la sintaxis habitual en la oración



*Miraba en sus ojos. En ellos, la luz del atardecer era como una densa lluvia de oro. Su alma fulguraba detrás de la lluvia. [...] Apretaba la lluvia en los ojos del otro. Ahogaba el fulgor. Mi voz, frente a la repentina tormenta, sonaba calmada.*

*El otro miraba la roja bola del sol.*

*Pero lo único que mis ojos veían era la explanada donde agonizaba la luz del sol. Y al sol, como una rueda de llamas apagándose abandonada en el horizonte.*

*La luz que entraba por el segundo piso le doraba la frente.*

*Todo el segundo piso estaba iluminado de rojo.*

*Comenzaba a temer la falta de luz a la hora de hacer el trabajo.*

*-Fíjese en el sol. Fíjese en todo. Tendremos claridad bastante hasta el fin.*

*Y miraba al sol y al cielo.*

*De reojo miraba al sol estacionado en el inmóvil incendio de la tarde*

*La roja luz del sol me acompañaba; tal como había dicho el otro.*

*En el baño había una ventanita al oriente por la que penetraba una luz azul. La luz alumbraba todo. Miraba al cielo. El resplandor del incendio se había extinguido. Y ya no había sol.*

*Recordaba al sol de unas horas antes . (Reunión 467 a 469)*

En lo anterior transcribí todos los fragmentos que tienen que ver con el sustantivo *sol*. Sin embargo, podríamos puntualizar algunos de los atributos o fenómenos que surgen a partir del sol:

*El sol:*

Saca la sombra y la pone delante. Se refleja. Convierte la etiqueta de la botella de cerveza en un ascua. Sus rayos iluminan de rojo. Camina. Deja huellas. Cae. Se encumbra.

Se convierte en moneda de cobre. Cuida sus pasos. Es una bola roja. Agoniza. Es como una rueda de llamas. Está estacionado. Crea un incendio en la tarde.

También encontramos lo siguiente: *Por la luz del sol*:

La ficha brilla. Deslumbra. Hace que arda la etiqueta de la cerveza. Vuelve oro la etiqueta.

Dora la luz de la explanada.

Es muy interesante observar las metamorfosis que Gardea crea, transfigura o imagina a partir de la luz del sol. Veamos:

La luz del atardecer es *como una densa lluvia de oro*. (El) alma (del *otro*) fulguraba detrás de la lluvia. [...] Apretaba la lluvia en los ojos del otro. Ahogaba el fulgor. Mi voz, frente a la repentina tormenta, sonaba calmada.

Podríamos sintetizar, entonces, la transformación del Sol que se opera en el cuento de la siguiente manera: El Sol (se vuelve) luz (se vuelve) lluvia de oro (se vuelve) tormenta. Así, el Sol, elemento del fuego, se convierte en tormenta, elemento del agua.

(Todo el ejercicio anterior se podría realizar también con el sustantivo *sombra*.)

De esta manera resulta que las múltiples imágenes del *sol* y de todas sus variadas transformaciones y comparaciones, unida a todos los atributos y comparaciones que se hacen de la *sombra* en el cuento, le sirven al narrador para señalar el paso del tiempo, fundamental, como dijimos, para la trama. Es interesante observar que en *No oyes ladrar los perros* de Juan Rulfo, la misma estrategia narrativa es utilizada; sin embargo en Rulfo se trata de la dualidad *luna/sombra* que también tienden a señalar el paso del tiempo, fundamental para el desarrollo de la trama.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Es preciso decir que en *No oyes ladrar los perros*, Rulfo no llega a describir o construir las transformaciones (con la luna y la sombra) que construye Gardea (con el sol y la sombra), sino que a Rulfo la

Aparte del sol y de la sombra, Gardea a lo largo del cuento crea imágenes que se construyen a partir de diversas metamorfosis, acercando dos objetos distintos, o *dos realidades distantes*, como quería Reverdy, que al enfrentarlas se funden en una realidad nueva, expresiva, que suscita emoción en el lector.<sup>21</sup>

Los objetos a partir de los cuales crea tales imágenes, son los siguientes: la ficha de la cerveza, la botella de cerveza, la mano, el escupitajo (escupitina), la saliva, el barandal, los lentes, los cuartos del edificio. Veamos las transformaciones de la botella de cerveza para crear una imagen y sobre todo de la minuciosidad de la observación y la descripción que hace de la misma el Narrador-protagonista:

*El sol se reflejaba en los lentes y en la botella de cerveza que el hombre traía en una mano. El hombre la destapaba con cuidado, de modo que la ficha quedaba sombrerito sobre el gollete. Después de guardarse en una bolsa el destapador, el hombre quitaba la ficha del gollete, la echaba al aire. La disparaba como a una canica. La ficha describía una curva. Y venía a caer a mis pies [...] Pese a mi sombra, brillaba fuerte. (El hombre) se burlaba de que una ficha me hubiera deslumbrado. Volvía a mirar la ficha. Le echaba saliva encima. Y, tierra con un pie, la tapaba. [...] (Reunión 460)*

*(El hombre) levantaba la cerveza para empezar a beber. La agarraba procurando dejar libre el oro de la etiqueta. Antes de que el **pico** de la botella llegara a la boca del hombre, yo volvía a mirar de nuevo el edificio. [...] El hombre le estaba dando con el culo de la botella al fierro. La botella sonaba hueca. Las vibraciones de los golpecitos recorrían hasta el final el barandal. No había soltado la botella y la apoyaba sobre el barandal como un arma. (Reunión 463)*

*Cambiaba la posición de la botella. La había agarrado por el gollete como a un palo y con ella acariciaba el filo del barandal. En la mano del hombre la botella había oscurecido. Casi era tan siniestra como los lentes. Me la imaginaba rota, coronada de picos. Saltara o no el hombre, la botella, rota, se volvía un arma temible. (Reunión 462)*

---

sombra más larga (más estirada) o corta le sirve para puntualizar cuánto tiempo les falta a los personajes *padre e hijo* para llegar a Tonaya.

<sup>21</sup> Es fundamental en este punto decir lo siguiente: para Paul Valéry, la función del poeta reside en “sentir el estado poético. Ese es un asunto privado. Tiene como función crearlo en otros... Se reconoce al poeta por el simple hecho de que convierte al lector en <inspirado>. La inspiración es, positivamente hablando, una graciosa atribución que el lector concede a su poeta: el lector nos ofrece los méritos transcendentales de las potencias y las gracias que se desarrollan en él. Busca y encuentra en nosotros la causa maravillosa de su admiración. (Notas sobre poesía 80)

*Se había metido la botella en una bolsa trasera del pantalón. [...] Las botellas llenas de arena, terribles. [...] -Está vacía (la botella). Pero adentro con arena, tengo varias. El hombre palmeaba la botella como a una pistola.*

Podemos sintetizar de esta manera la imagen de la botella:

*Botella:* se bebe, su etiqueta brilla, *suena hueco*, es como un arma. Agarrada por el gollete es como un palo. Oscureciendo por la mano, es siniestra. La botella rota, coronada de picos es un arma temible, llena de arena, terrible también. La botella como una pistola.

Por último sobre la ficha:

*La ficha:* queda sombrerito, la disparan como a una canica, describe una curva, brilla fuerte, (en el aire es) como un aerolito.

Por último, tres imágenes: una creada por la luz del sol, en la cual, dos términos que no tienen absolutamente nada que ver, crean una gran tensión emocional: la transfiguración de un arma en una criatura viva:

*Desabrochaba yo dos botones de mi camisa y sacaba a relucir el arma. Una automática. Niquelada, inmediatamente (a partir de la luz del sol) adquiriría una tonalidad roja, de criatura viva. (Reunión 465-466)*

Otra imagen:

*Sorprendía la sonrisa de burla en el hombre. Una florecilla ácida entre sus dientes.*

Otra imagen donde la flor es clave, de manera muy distinta a la imagen anterior:

*Callaba y empezaba a subir. Deslizaba una mano por el barandal. Arrastraba la mano como a una flor enferma.*

Es muy interesante como el mismo objeto, la flor- florecilla se convierte, junto a dos adjetivos, prácticamente sin ninguna relación evidente con la flor, como dice

Reverdy, en dos imágenes totalmente distintas: la sonrisa de burla, una *florequilla ácida* entre sus dientes y la mano deslizándose en el barandal una *flor enferma*.

Por otra parte, tan importante como todo lo anterior, es la manera o el cómo narra el protagonista todos los acontecimientos a los que se enfrenta, utilizando sobre todo, dos figuras retóricas: el hipérbaton y la comparación (junto a la imagen, como vimos más arriba.)

Ejemplos de algunos de los hipérbatos que encontramos en el cuento:

- Desabrochaba yo dos botones de mi camisa y sacaba a relucir el arma. (461)
- Seguía yo mirando al hombre. (Reunión 461)
- En esos cuartos, los rayos del sol iluminaban gruesas alfombras de sombras.
- En la luz de la tarde, ardía la etiqueta. (Reunión 466)
- Antes de que el pico de la botella llegara a la boca del hombre, yo volvía a mirar de nuevo el edificio. (Reunión 466)
- Las alimañas nunca han tenido que ver nada con nosotros.(Reunión 466)
- Miraba mi mano armada. (Reunión 467)
- Bajito respiraba yo. (Reunión 467)

En estos ejemplos vemos que Gardea altera la lógica de una sintaxis convencional, precisa, tendiente a que la claridad del enunciado. Pierre Reverdy, en su ensayo *Sintaxis*, subraya lo siguiente sobre la misma: “Si la sintaxis es el arte de disponer de las palabras, de acuerdo a su valor y su función, para hacer frases manteniendo *nuestra propia lógica*, diríamos que así como no se imita la sintaxis de alguien, tampoco se imita su arte...” (*Escritos para una poética* 27)

Sin embargo, hay que decir que no siempre Gardea utiliza el hipérbaton, sino sólo cuando el texto, para él, lo requiere.

En cuanto a otras comparaciones, a parte de las que ya hemos transcrito:

- (Los dos) pisos del edificio, abandonados. Como los muertos, Como un montón de basura en un solar. (Reunión 460)

-Las palabras del hombre habían atravesado la mano sin tocarla. Yo las sentía como puyazos. (Reunión 461)

-La escupitina fulguraba mucho en el aire. La veía reflejarse como a una estrella fugaz, en los vidrios de los lentes.

-Mi sombra, más larga cada vez. Se acercaba ya a una de las esquinas del edificio. Como husmeando.

-Estaba tan oscura como un túnel. Por eso, como un ciego, después del rellano, perdía pisada.

-Su voz se oía como el susurro de los muertos vagando por el mundo.

- (Sacudía la mano) como a un guante grande de hueso.

-El faldón trasero de la camisa, largo, como si fuera la cola de un vestido de novia.  
(Reunión 461-466)

Por otra parte, retomando a Saer, diremos que en este cuento, como en toda la obra de Gardea, encontramos un uso particular de la lengua materna, un uso privado del habla que vuelve a sus textos, al igual que en Bartolomé Hidalgo, *vivientes y fecundos*, por el hecho, en Gardea, de que en su narrativa (y en el cuento *Difícil de atrapar* en particular), no existe nada abstracto, ninguna reflexión metafísica, nada didáctico que se pueda inferir de la misma sino, diremos, hechos y acciones que se enmarcan a partir de una observación profunda de las cosas, de la relación entre los materiales, los atributos y los fenómenos que los objetos pueden llegar a tener o mejor, que el escritor puede llegar a relacionar a partir de un embriagarse con las

cosas, diremos, como el personaje protagonista del cuento. Recordemos que

William Carlos Williams, dice:

Rechazo absolutamente lo metafísico. “No ideas sino en las cosas.” [...] Mentando los incidentes que ocurrieron a la gente, la historia de su vida como naturalmente se desarrolló, sin indicar de un modo didáctico lo que ocurrió, se logra que las cosas sucedan en la página, y ahí uno puede ver qué clase de gente fue, qué padeció y a qué aspiró... No podía, bueno, en realidad no quería dar una explicación didáctica de lo que había acaecido a uno y a otro. Hacía que las cosas se dieran, en la medida de lo posible, en la página. (*Poemas, textos* 62)

Por otra parte, no es posible imaginar este cuento escrito con otras palabras, con otra

retórica, con otro orden sintáctico y sin todas las sutilezas y complejidades en el uso del lenguaje que utiliza Gardea en el mismo. En una entrevista, Gardea dice que la estructura en sus cuentos surge a partir del uso de las palabras, no es algo pensado de antemano, no es una estrategia narrativa previa, como de seguro muchos narradores hacen antes de escribir un texto en prosa, sino que las palabras mismas van creando la estructura que tendrá el texto. Se podría decir entonces que Gardea concibe la escritura como Creeley en el sentido de que “la forma no es más que la extensión del contenido”: la forma, la estructura del texto surge a partir del cómo Gardea va acomodando las palabras a partir de la construcción de la trama. Gardea dice:

Para mí el problema es la palabra y cómo acomodarla. Si eso me da por resultado una estructura, pues bueno. Además, no tengo conocimientos técnicos, ni teóricos, para pensar en términos de estructura. No estudié letras, ni leo textos teóricos sobre literatura. Mi problema es la palabra, tal cual: quiero tratarla de la mejor manera posible y espero que funcione... (*El financiero* 67)

Así Gardea, al no pensar en la estructura sino en cómo las palabras se acomodan en el

transcurso de la construcción de la trama, va saboreando, paladeando las palabras mientras las va acomodando.

Aunque no se explicita, se puede intuir que *Difícil de atrapar* se desarrolla en un pueblo o en una ciudad pequeña, por la manera en que dialogan los personajes y por algunas palabras, geográficamente localizadas, palabras que crean *expresiones consideradas no literarias*, que el protagonista utiliza para describir y narrar lo que observa.

Como afirmó Saer: “Los mismos temas tratados por dos retóricas diferentes son objetivamente en la página temas diferentes, contradictorios, irreconciliables.” Así, Gardea utiliza en sus textos una serie de palabras de su lengua materna que les da *expresividad, intención, una variación* a la lengua estándar, que hace que el uso vulgar, tosco de la lengua materna entre en la literatura y la vuelva fecunda.

(Dentro de este tipo de palabras, tenemos también el uso de las palabras en diminutivo.)

Doy algunos ejemplos:

Utiliza *ficha* en lugar de corcholata. La cara del hombre, muy *trasijada*, en lugar de flaca.

*Gollete, Pico*, en lugar de boca de la botella. El *culo* de la botella, en lugar de la base. *Puyazos* (pinchazos con la puya a un toro) en lugar de *golpes*. Apariencia *fibruda* en lugar de fibrosa. *Bichos ponzoñosos* en lugar de insectos venenosos.

*Alimañas* en lugar de plagas. *Manazo*, en lugar de manotazo. *Despostillado* (para hablar del Hombre) en lugar de golpeado. El *suicidio* sufrido, en lugar del susto sufrido.

Uso de diminutivos. *Sombrerito. Florecilla. Ventanita. Escupitina. Golpecitos. Bajito.*

Sobre el uso familiar, hogareño, materno del lenguaje, Borges en *El idioma de los*

*argentinos* afirma lo siguiente:

Pienso en el ambiente distinto de nuestra voz, en la valoración irónica o cariñosa que damos a determinadas palabras, en su temperatura no igual. No hemos variado el sentido intrínseco de las palabras, pero sí su *connotación*. *Esa divergencia*, nula en la prosa



argumentativa o en la didáctica, es grande en lo que mira a las emociones [...]. Lo emotivo –desolador o alegrador- es asunto de ellas y lo rige la atmósfera de las palabras, no su significado. (borgestodoelanio.blogspot.mx/2014/04/jorge-luis-borges-el-idioma-de-los.html)

Todo lo anterior se podría suscribir a la prosa de Gardea, en la cual las palabras adquieren una temperatura especial, emotiva<sup>22</sup>, a partir de la forma connotativa que les da a las palabras, que logra el surgimiento de una divergencia del uso denotativo de las palabras. Las palabras de la lengua materna que utiliza Gardea, las utiliza porque con ellas convive cotidianamente, con ellas describe o señala sus percepciones y sus experiencias. William Carlos Williams, sobre la escritura de poemas, nos dice a este respecto:

Cuando un hombre hace un poema, lo hace, ¡adviértalo! Toma las palabras tal como las encuentra *interrelacionadas en su medio y las compone* –sin distorsiones que mermarían su significado preciso- en una intensa expresión *de sus percepciones y experiencias* de modo que puedan convertirse en un revelación en el lenguaje que usa. No es lo que él *diga* lo que cuenta en una obra de arte; es lo que hace, con tal intensidad de percepción que vive con un movimiento intrínseco propio para verificar su autenticidad. (*Poemas, textos* 71)

Si traemos a colación la cita antes transcrita de Saer en *La cuestión de la prosa*, y la cita anterior, diremos que para Gardea no es necesario escribir poemas, ya que él, con

---

<sup>22</sup> Valéry habla de que en las frases íntimas, las palabras tienen una temperatura especial, emotiva: “Pero cuando Degas hablaba de ideas, pensaba en los discursos interiores o en las imágenes, que, después de todo, hubieran podido expresarse en palabras. Pero esas palabras, esas frases íntimas que llamaba sus ideas, todas esas intenciones y esas percepciones del espíritu, todo eso hace los versos. Hay entonces otra cosa, una modificación, una transformación, brusca o no, espontánea o no, laboriosa o no, que se interpone necesariamente entre ese pensamiento productor de ideas, esa actividad y esa multiplicidad de preguntas y de resoluciones interiores; y luego, esos discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, *si no es la necesidad que deben crear ellos mismos*; que nunca hablan más que de cosas ausentes o de cosas profundamente y secretamente sentidas; extraños discursos, que parecen hechos por *otro* personaje que el que los dice, y dirigirse a *otro* que el que los escucha. En suma, *es un lenguaje dentro de un lenguaje*”. (Notas sobre poesía p. 84) Podemos decir también, que las palabras emotivas, de temperatura especial, en la lengua materna o privada, se convierten en parte de un lenguaje dentro de un lenguaje, al igual que las palabras en el poema.

todos los elementos analizados anteriormente, modifica o altera la función de la prosa, *que es la claridad, el orden, la utilidad y la precisión*. Una manera de alterarla es a partir de la creación de imágenes, de la utilización de figuras retóricas diversas, sobre todo la comparación, de alterar la sintaxis, del uso privado de la lengua y de ir, intrínsecamente, *negándose* a sí misma, como quería Paz, ignorando o retrasando *el progreso o la evolución*, no utilizándola como *instrumento de crítica ni de análisis*, ni pensando que *el pensamiento* (las ideas) *debe domar a las palabras*. Para Gardea la palabra, como quería Hugo Gola para el poema lírico, vale por su materialidad tanto como por su contenido semántico; este escritor norteco utiliza la prosa no para marchar, sino para danzar, como quería Valéry.

## **Algunas consideraciones sobre el Realismo grotesco en Jesús Gardea**

### **Segunda parte**

**a) La risa como elemento desestabilizador en “Aquellos Bamba” y en “Nazaria”.**

Entre el cuento “Aquellos Bamba” y “Nazaria”, del libro *Los viernes de Lautaro*, existen muchas diferencias temáticas; sin embargo, hay dos elementos anecdóticos que se repiten: el personaje del *Alcalde* aparece en ambos. (En “Aquellos Bamba” el alcalde se llama Ángel Bautista y en “Nazaria” no se especifica el nombre.) El otro es que en los dos cuentos la risa es un factor fundamental

En “Aquellos Bamba” el narrador omnisciente señala varias cosas sobre el *Alcalde*: que está casado, que “es un niño”, que aparte de alcalde también es tendero, que se siente “celoso” de su trabajo, que tiene por “sagrado” el reposo de sus paisanos, que tiene espías, que está en contra de todo tipo de ocio (aunque no lo dice explícitamente, se refiere con ocio a construir instrumentos musicales, tocar música y sobre todo al bromear de *Neftalí* y *Candelario*.) Diremos que el *Alcalde* es el celoso guardián del orden, representante del “Estado”.

El *Alcalde* en “Nazaria”, al igual que el *Alcalde* en “Aquellos Bamba”, representa al “Estado”, al orden, ya que *Nazario* le fomenta a *Nazaria* una risa interminable que perturba “la superficie tranquila de la siesta general” del pueblo. Al final del cuento, el *Alcalde* mata al padre adoptivo de *Nazaria*, por amor u obsesión hacia ésta, ya que desea hacerle el amor:

“Amar a Nazaria –decía el alcalde- sería como quitarse las penas de estar aquí, una a una.” [...]

“El alcalde, durante una ausencia de Riquelme, había tratado de hacerle el amor a Nazaria tres veces seguidas sin éxito. Las mujeres le permitieron que la desnudara hasta la cintura y que le descubriera los muslos y que rodara después con ella por los adoquines del patio. Pero cuando adivinaron su verdadera intención, le saltaron a la espalda y, arrancándolo de su presa, en brazos lo llevaron a la pileta del agua.” (Reunión 26)

En este fragmento encontramos un tono tragicómico: lo trágico se da por el hecho de que el *Alcalde* prácticamente quiere violar a *Nazaria* con la complicidad de las trabajadoras de la casa de *Nazario Riquelme*; lo cómico se da de diversas maneras: la primera, a partir de la utilización del adjetivo *seguidas*, al reiterar la continuidad de veces que el *Alcalde* ha intentado hacerle el amor a *Nazaria*, no *tres veces sin éxito*, sino *tres veces seguidas sin éxito*. Se puede observar que el uso del adjetivo *seguidas* no es gratuito, porque es parte de la reiteración sonoro-musical de la consonante *s* y la vocal *e* en *tres veces seguidas sin éxito*. La segunda se da porque el narrador señala una obviedad tácita: si las mujeres le han permitido al *Alcalde* que desnude a *Nazaria* hasta la cintura, que le descubra los muslos y que ruede con ella por los adoquines, es cómico que señale que las mujeres *adivinaron su verdadera intención*: por supuesto, todas las acciones anteriores no las realizó el *Alcalde* inocentemente, gratuitamente, como un juego de niños, por lo tanto ellas no tendrían que haber *adivinado* su verdadera intención; tercero: lo cómico se refuerza también por la utilización de las siguientes frases coloquiales por parte del narrador: *le saltaron a la espalda y, arrancándolo de su presa*. Otro fragmento cómico, se da por las palabras precisas que escoge el narrador que se encuentra en el siguiente fragmento señalado en cursivas:

“El Alcalde se dolía de *la fuerza masculina de las robustas*”<sup>23</sup> ya que no sólo puntualiza que las mujeres tienen fuerza masculina, sino que también señala su robustez y que de eso se duele.

---

<sup>23</sup> Esta frase, *la fuerza masculina de las robustas*, me remite a tres cuadros de Picasso: a *Dos mujeres desnudas*, de 1906, *Tres mujeres en la fuente*, de 1921 y a *Dos mujeres corriendo por la playa* de 1922. En los tres cuadros, Picasso pinta a *mujeres robustas*, no obesas, ya que sus piernas, brazos, tórax, cuello... están contruidos a partir de volúmenes amplios, cilíndricos, un poco a la manera de Fernand Léger.

De esta manera observamos que no es el hecho en sí lo que crea el tono cómico, sino las palabras o frases (algunas coloquiales), que el narrador escoge para dar cuenta de cada hecho.

Antes de analizar el papel que juega la risa en ambos cuentos, es necesario decir que hay un elemento cómico, popular y carnavalesco en “Aquellos Bamba”, al igual que en el fragmento anterior de “Nazaria”. Es importante, sobre este punto, hacer una reflexión. En diversas tesis y textos críticos sobre la obra de Gardea, se encuentra la idea generalizada del tono pesimista, violento y de hastío que se encuentra en la misma. Sin embargo, aunque en ciertas obras esto sucede, no sucede siempre, ni en todos los textos. Quiero decir que ese tono de pesimismo, violencia y de hastío, en momentos se relaciona o se entrecruza con un tono cómico. Pondremos algunos ejemplos de la variedad de tonos que se encuentran en algunos cuentos de Gardea.

En “Aquellos Bamba”, el narrador señala lo siguiente sobre el *Alcalde*, que tiende mucho más al tono cómico, que al tono pesimista:

“El alcalde se había desabrochado y abierto la camisa. En el pecho le hervía de calor *la pelambre entrecana, rizada al pie del cuello*. Las mujeres del pueblo decían *que esos rizos eran el producto de los dedos aburridos de la esposa, cuando el alcalde la montaba*. “Bautista –confesaba la esposa-, de hombre tiene *solamente el felpudo que luce entre las tetillas*. No le importa que yo no dé flores.” [...]

-Ángel Bautista – no se cansaba de advertirle (la madre de Candelario)-, *no te engolfes en tu cargo* porque, al desmandarte, no serás sino *odioso peludo*. (Reunión 15)

En las frases en cursivas se señala el tono cómico que se construye a partir del lenguaje que utiliza el narrador. Este tono surge a partir del encadenamiento de las frases: la *pelambre entrecana, los rizos del cuello* del alcalde hechos por el producto *de los dedos aburridos de la esposa, cuando el alcalde la montaba*, y por el *felpudo entre*

*las tetillas, al igual que por las expresiones de la madre de Candelario, no te engolfes en tu cargo y odioso peludo.*

En el cuento, “Como el mundo”, también encontramos muchos fragmentos cómicos.

“Ocaranza murió un día de mucha calma. *“Justo cielo”*, dijimos nosotros. *Era notable cuánto le gustaba el mando. Desde que el sol nacía*, en su casa, y fuera de ella, *todo era órdenes*. [...] Secaba y retorció las cosas con tal de salirse con la suya. *Las órdenes llovían* principalmente sobre la familia, que las acataba *sin alebrestarse*. [...] Nosotros teníamos muchos años de odiar a Ocaranza, *con su boquita roja de muchacha y sus nalgas increíbles*.

[...] Épocas tuvo Ocaranza que irritó a los santos en el cielo. Seis meses seguidos le dio por levantarse a medianoche, tres o cuatro veces, a su gente, para que lo llevaran al excusado. Trabajo duro, y más si Ocaranza rechazaba el auxilio de las sogas. “Agárrate de ellas”, le suplicaba en sueños su mujer. *Pero él se hacía el sordo*, y abandonaba más aún el cuerpo. Todo terminaba siempre al amanecer. Como el excusado de los Ocaranza quedaba fuera de la casa, no era raro que los sorprendiéramos volviendo a ella *desgreñados, pálidos, moviéndose como si caminaran sobre un barco*. [...]

Una mañana vimos salir a Ocaranza al excusado, acompañado por los hijos. Hacía calor. Ocaranza iba en camiseta, renegando. Hasta la sombra donde estábamos nos llegaban *sus resoplidos de máquina*. Sentíamos lástima. Pero sólo un instante: Ocaranza no la merecía. Uno de los hijos, mientras caminaba, *le limpiaba el sudor de la frente y la triple papada*, con un trapo verde. (Reunión 46-47)

En el cuento “Como el mundo” lo cómico se crea a partir de ciertas frases que se

construyen en lo narrado y descrito:

*Las órdenes llovían ...sin alebrestarse.*

Ocaranza... *con su boquita roja de muchacha y sus nalgas increíbles.*

*Pero él se hacía el sordo...*

...no era raro que los sorprendiéramos volviendo a ella *desgreñados, pálidos, moviéndose como si caminaran sobre un barco.*

*Sus resoplidos de máquina...*

...*le limpiaba el sudor de la frente y la triple papada*, con un trapo verde.

Con estos ejemplos encontramos que en la construcción lingüística de los cuentos de

Gardea, se filtran distintos tonos: confluyen tonos de pesimismo, de hastío, al igual

que cómicos, grotescos o aún de añoranza, de nostalgia. Estos tonos los logra a partir de tejer un lenguaje cargado de “lirismo popular”, como diría Bajtín.

Es preciso analizar otros tonos que pueblan los cuentos de Gardea. En el cuento, “Entre ladrones”, Gardea logra un tono cómico-grotesco dado por todo lo relacionado con el aliento, la flatulencia y las arrugas de *La vieja Perla*. He aquí unos fragmentos:

Cuando la *vieja Perla* hablaba, el tiempo de todos parecía detenerse. [...] Su aliento, al cabo de las frases, lejos de perder la *fuerza pestilencial, volviase más repulsiva*. Sin embargo la parentela no osaba atajarla, *y se lo bebía, de frente, por las narices heroicas: todos estaban de acuerdo que a la vieja se le pudría, como perro muerto, el alma*. [...]

La *vieja* comenzó, porque sí, *de flatulenta*, a llenar el paréntesis por ella en el sermón. [...]

Mas luego, cuando la actividad de la *vieja* alcanzó la cúspide, la parentela sacó a relucir bolsas de plástico, que aplicaron en seguida a las bocas. *Allí fueron echados, en un momento, los frutos de la náusea y las arcadas*. [...]

*La calva* de los hombres relumbraba con *las salpicaduras de la saliva de la vieja Perla*.

A la *vieja Perla* *le corría el sudor, o el veneno, por la rica red de sus arrugas*. [...] *La hedentina de la vieja Perla* era fuerte como nunca. [...] Sobrinos y sobrinas sentían que iban a quedar en los pies de la *vieja Perla*, *asfixiados, sus narices y pulmones devorados por la peste*. Comenzaban a tener las visiones de los que van a morir de espaldas al aire. (Reunión 108 a 110)

En lo anterior se observan varias cosas. Primero que el narrador siempre se refiere a la tía

*Perla*, como *vieja, por la rica red de arrugas*.<sup>24</sup> Por otra parte, la descripción del aliento de la *vieja Perla* como *fuerza pestilencial, hedentina, repulsiva*, ya que a *la vieja se le pudría, como perro muerto, el alma*; los sobrinos y sobrinas, se beben *por las narices heroicas* el hedor del aliento a tal grado que llegan a vomitar *los frutos de la náusea* y pueden llegar a ser *asfixiados, sus narices y pulmones por la peste*. Por último, tenemos que la *vieja Perla* comienza *de flatulenta* y habla

---

<sup>24</sup> Es importante señalar la reiteración del fonema *r* en *rica red de arrugas*.



*salpicando saliva* (que cae en *las calvas* de su sobrinos) y *le corre sudor* (o *el veneno*) por las arrugas. Todo lo expuesto se relaciona con el cuerpo de manera hiperbólica, hipertrofiada: en esto reside lo grotesco. Es necesario traer a colación a Bajtín, ya que éste afirma que en el *realismo grotesco* todo lo relacionado con lo corporal, tanto la degradación, el coito, el alumbramiento, etc., era fundamental en la época de Rabelais:

Se suele destacar el predominio excepcional que tiene en la obra de Rabelais el principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual. Son imágenes exageradas e hipertrofiadas. Muchos bautizaron a Rabelais con el título de gran poeta de la «carne» y el «vientre» [...] (La cultura popular 20)

Otros le reprocharon su «fisiologismo grosero», su «biologismo» y su «naturalismo», etc. Los demás autores del Renacimiento tuvieron inclinaciones literarias análogas, aunque menos fuertes (Bocaccio, Shakespeare y Cervantes). Algunos lo interpretaron como una «rehabilitación de la carne» típica de la época, surgida como reacción al ascetismo medieval. (La cultura popular 20)

En el realismo grotesco (es decir en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular) el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor. (La cultura popular 20)

El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. (La cultura popular 21)

Ya que el cuerpo, y todo lo que se relaciona con él, está en el centro del llamado *realismo grotesco* (surgido en la Edad Media y el Renacimiento), podemos ver que el cuento “Entre ladrones” está atravesado por el mismo a partir de ciertas palabras utilizadas para dar cuenta de él, lo que constituye el tono. Este elemento grotesco también lo encontramos en la figura de la madre de Candelario en “Aquellos Bamba”. En ella, no es el aliento lo hiperbolizado, sino el dolor de la vejiga, la imagen de su sexo y sobre todo los fluidos corporales: los orines y el sudor.

La madre de Candelario sentía que *la vejiga le pesaba peor que bola de plomo. Apretó las piernas, que se le pegaron con el sudor como dos cuerpos*. Por nada de este mundo iba a levantarse a orinar. El retrete de noche era siniestro, un ruidero de láminas y tablas podridas; *si los orines querían salir que salieran, pero sin incomodarla*. (Reunión 14)

Sin levantarse de la silla la madre de Candelario *aflojó los muslos y comenzó a orinar*.

—¡El océano que traía yo adentro! —dijo *aliviada del plomo*. (Reunión de 15)

La madre de Candelario se desnudó detrás de la puerta del cuarto. Mantuvo, apoyándose en la perilla, abierto el compás de sus piernas. *La piel por donde habían caído los orines le ardía como una quemadura*. Giró un poco el cuerpo hacia la ventana, ávida de aire. *Luego se miró el sexo. Otro, irreconocible a la luz del amanecer*. (Reunión 16)

Como se ve en el fragmento anterior, el narrador pone el acento en lo corporal, y en lo que comúnmente se pensaría degradante. Sin embargo, ¿qué más humano, más terrenal, menos *elevado y espiritual, ideal y abstracto* que el orinar, sudar y el observar el propio sexo? Como si Gardea quisiera señalarnos que participamos del mundo animal, que vivimos en el cuerpo. Esta manera de centrarse en el cuerpo, nos hace recordar el poema *Ritual de mis piernas* de Pablo Neruda, en el cual se puntualizan dos visiones distintas: el olvido del cuerpo por parte de las personas y el miedo que se tiene de nombrar las partes del cuerpo:

Las gentes cruzan el mundo en la actualidad  
sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida,  
y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que  
designan el cuerpo,  
y se habla favorablemente de la ropa,  
de pantalones es posible hablar, de trajes,  
y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de "señora"),  
como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos  
por completo  
y un oscuro y obsceno guardarropas ocupara el mundo.  
(Users/luis/Downloads/residencia-en-la-tierra--0.pdf)

Gardea, al igual que Neruda, está señalando la importancia del cuerpo, de lo que éste segrega, de lo que se es sin máscaras, velos o vestidos, y del nombre para designarlo. Hay que señalar que en el poema *lo oscuro y obsceno* es el

guardarropas, no el cuerpo. En el cuento, Gardea lo señala directamente: (la madre de Candelario) *se miró el sexo. Otro, irreconocible a la luz del amanecer.*

Más ejemplos sobre el tono grotesco, los encontramos en los cuentos “Hombre solo” y

“Los viernes de Lautaro”. Del primero se tomarán sólo estas frases:

Zamudio se acerca a la puerta por donde acaba de aventar el papel y *orina un grueso*

*chorro que parece de oro. [...] Nadie como él para orinar un torrente. Los pelos de su sexo son como los de su cabeza, rubios.* (Reunión 18)

En cuanto a “Los viernes de Lautaro”, lo grotesco, la segregación corporal, se centra en la

*esperma colorida* que Lautaro Labrisa expele mientras se masturba soñando con mujeres.

En el cuento “Todos los años de nieve” se encuentra un tono distinto, el de añoranza:

“-... Son muchos años [...] Olvídense de la mujer y vamos a devolvemos.

-No son muchos años, Lorenzo. Tú no sabes nada. La raya alumbrá. *La vida es una noche*

*perpetua. Quién te dijo que de noche se pueden contar los años; las flores de un campo. Síguele.”* (Reunión 258)

También encontramos en este cuento, al lado del de añoranza, el tono cómico-trágico que,

podría decirse, tendría que ver con la figura de *la catrina* de José Guadalupe

Posada, riéndose o carcajándose, no se sabe si de la vida y/o la muerte:

—Qué buscas, Lorenzo.

Corbala no se sorprendió por la brusca lucidez de estas palabras, *la locura de todos los moribundos.*

—*Algo con qué amarrarle las mandíbulas.*

—Todavía no, Lorenzo.

Corbala le miró a los ojos. La luz de la lámpara, al reflejarse en ellos, se enturbiaba.

—*Luego se van ustedes de aquí como carcajándose.* (Reunión 256)

Lo trágico, por supuesto, se da en el hecho de que “Lorenzo” quiera *amarrarle las*

*mandíbulas*, ya que siente que le queda al viejo poco tiempo de vida. Lo cómico,

tocando lo grotesco, se da con la sentencia: *Luego se van ustedes de aquí como carcajeándose.*

Regresando al papel de la risa en los cuentos “Aquellos Bamba” y “Nazaria”, es imprescindible citar a Mijail Bajtín para reflexionar sobre cómo ésta surgió en distintas épocas a partir de un entrecruzamiento entre lo culto y lo popular. No se realizará un examen exhaustivo de las ideas de Bajtín sobre la risa, ya que sería un trabajo de gran aliento, pero sí se tomarán en cuenta muchas de sus ideas, y de su recorrido histórico, para diferenciar la risa en la época primitiva, en la Edad Media y el Renacimiento, y en la época contemporánea.<sup>25</sup>

Uno de los ejes básicos que recorre el libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, es la risa popular y su carácter no oficial, no serio. El escritor ruso asegura que la risa popular ha sido muy poco estudiada en el campo de la creación popular, ya que la mayoría de las investigaciones científicas han sido “consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas”. (La cultura popular 7)

En este libro se afirma lo siguiente:

Sin embargo, su amplitud e importancia eran considerables en la Edad Media y en el Renacimiento. El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca. Las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías:

1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);

---

<sup>25</sup> Se omitirá la risa en el Romanticismo ya que no es importante para este ensayo reflexionar sobre su uso en esa época.

- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.) (7)

Es interesante observar que la risa en la cultura popular no sólo se circunscribía a los ritos carnavalescos, a fechas predeterminadas, sino que también acompañaba “las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los «tontos» asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos”. (8)

Bajtín, reflexiona en cómo, en las épocas primitivas, antes de la creación de las clases sociales y los Estados, la risa desempeñaba un papel benéfico y fructífero en la sociedad, al lado del mundo oficial:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo, el segundo mundo de la risa y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*, y creemos que sin tomar esto en consideración no se podría comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media ni la civilización renacentista. La ignorancia o la subestimación de la risa popular en la Edad Media deforma también el cuadro evolutivo histórico de la cultura europea en los siglos siguientes.

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia («risa ritual»); paralelamente a los mitos serios, mitos cómicos e injuriosos; paralelamente a los héroes, sus sosias paródicos. [...]

Pero en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, «oficiales». Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores. Así, por ejemplo, en la Roma antigua, durante la ceremonia del triunfo, se celebraba y se escarnecía al vencedor en igual proporción; del mismo modo, durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto. Pero

cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas —algunas más temprano, otras más tarde—, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares.(8,9)

En las fiestas oficiales, organizadas por el Estado feudal, las relaciones jerárquicas entre las personas, no sólo existían sino que se acentuaban, ya que cada individuo afirmaba su condición social. En cambio, en las fiestas carnavalescas, se abolían las relaciones jerárquicas y se creaba “un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales: “Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico, del cual encontraremos numerosas muestras en Rabelais.” (13)

En este punto hay que detenerse. Bajtín puntualiza que el lenguaje popular, y la risa como motor de éste, llega a introducirse en la cultura culta a partir de Rabelais. El carnaval medieval origina “una lengua propia de gran riqueza” expresiva, una lengua lírica “capaz de expresar las formas y símbolos del carnaval y de transmitir la cosmovisión carnavalesca unitaria pero compleja del pueblo”. (13) Este tipo de risa, dice Bajtín, no tiene nada que ver con la risa contemporánea en las obras de escritores satíricos:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular.” (14)

Es importante señalar que en los cuentos “Aquellos Bamba” y “Nazaria” la risa de los personajes no se emplea como *humor negativo, sarcasmo o ironía*, como en el romanticismo grotesco y en la sátira contemporánea, sino como “una necesidad de

gozo y alegría del alma humana”, según Moser, a partir de Bajtín, en la cual existe un elemento “regenerador y positivo”. (34)

La risa, en estos cuentos, desde una *jocosa y alegre* inocencia, desempeña un papel desestabilizador, contra el “Estado, contra lo establecido, en la figura de la madre de Candelario en “Aquellos Bamba”, por un lado, pero sobre todo en la figura del Alcalde, en ambos textos, como representante del “Estado”, de la ley, de las *buenas costumbres*. En “Aquellos Bamba” encontramos lo siguiente sobre la risa, en el sentido de alegre inocencia:

Entonces Candelario se le quedaba viendo a Neftalí. Y después, echándose contra el respaldo de su mecedora, comenzaba a *reírse* con él, *anchuroso como un río* de mayo. Neftalí no miraba más a su sobrino con ojos de maestro; se había transformado en el viejo compañero de *afortunadas nataciones*. [...]  
Pero a la madre los *ataques de hilaridad* no le hacían gracia. (Reunión 14) [...]  
A veces el ataque se continuaba por media hora, con fugaces intervalos de cordura que los *reidores* aprovechaban para *secarse el llanto*. [...]  
-Procure, señora Bamba, que sus gentes no lleguen a las estridencias... (dice Ángel Bautista, el alcalde) [...]  
-Correcto –le dijo-, pero no olvide usted que yo soy una anciana que apenas pesa lo que el otoño en una sola de sus hojas, y que a mí *esos estridentes con su viento de risas*<sup>26</sup> me arrancarían en un santiamén del árbol de la vida. (Reunión 14)

Así tenemos que:

El *reírse* (de Candelario) es *anchuroso como río* y que él y su tío, con sus risas tienen *afortunadas nataciones*. Tenemos también que los dos tienen *ataques de hilaridad*; que los *reidores* se secan *el llanto de tanto* reír. Y que los dos, para la madre, son *esos estridentes con su viento de risas que (la) arrancarían en un santiamén del árbol de la vida*.

---

<sup>26</sup> En esta frase hay que observar la reiteración musical del fonema *s*: *esos estridentes con su viento de risas*. Al igual que el eco entre *estridentes* y *viento*

Es interesante ver que el reír (las risas) y el río, se mezclen de manera tan sutil a través de una semejanza fónica que a la vez transporta a nuevas relaciones semánticas y un desplazamiento de los actos: *reírse* se vuelve un *anchuroso río* en el cual los *reidores* nadan y la estridencia de la risa, se vuelve *viento de risas*, tan poderosas que pueden arrancar a la madre de Candelario en un *santiamén del árbol de la vida*.

Continuando con la risa en “Aquellos Bamba”, tenemos lo siguiente:

Los ataques de hilaridad, (a su madre) no le hacían gracia. Era sólo el modo que su hijo y su hermano tenían de ahogar el sueño. A veces el ataque se continuaba por media hora, con fugaces intervalos de cordura que los reidores aprovechaban para secarse el llanto. (Reunión 14)

-Si perturban la paz, cargue con ellos (dijo la madre de Candelario), llévelos a vivir a la cárcel: al umbral de su casa, Bautista, como quien dice. No le hubiera extrañado ver entrar a los espías del alcalde al círculo de la luz, exigiendo silencio. (Reunión 14)

El alcalde le había advertido:

-Procure, señora Bamba, que sus gentes no lleguen nunca a la estridencia; recuerde que el reposo de mis paisanos lo tengo por sagrado. [...] (Reunión 14)

Pasados tres días, el alcalde volvió para anunciarle que conmutaría, si lo obligaban, la prisión por el destierro. (Reunión 14) [...]

(Alcalde): Considéreme usted, señora Bamba... enemigo del clima que rodea a su hijo. Administraciones precedentes encontraron natural semejante atmósfera. (Reunión 15)

De esta manera tenemos lo siguiente:

La risa, para Candelario y Neftalí, es el modo de *ahogar el sueño*. Los ataques de hilaridad duran media hora, *con intervalos de cordura*, que sirven sólo para secarse el llanto. (Es interesante observar que la risa, se vuelve *locura* prácticamente incontrolable, para Neftalí y Candelario).

En cuanto al carácter transgresor de la risa, de lo popular y de lo no oficial de la misma, se observa que el *Alcalde* (que tiene la encomienda de velar por la paz de sus



paisanos), al quejarse de la misma, por idea de la madre de Candelario, está tentado, primero, de meterlos a la cárcel y después, de conmutar *la prisión* por el *destierro*. ¿A tal grado puede transgredir la risa la seriedad del “Estado”, para pretender encarcelar o desterrar a dos *reidores*? Una de las ideas fundamentales de Bajtín es que lo cómico, la risa, la fiesta carnavalesca sólo está, hasta cierta punto, permitida en fechas determinadas, ya que la risa desestabiliza el poder del “Estado” y de la Iglesia: “El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época”, (7) dice Bajtín.

En “Nazaria” encontramos prácticamente la misma actitud del *Alcalde* ante la risa de *Nazario* y *Nazaria*. En este cuento, risa y llanto se suceden continuamente. El llanto surge por dos hechos: la muerte de *Nazario Riquelme* por parte del *Alcalde* y la muerte de uno a uno de los once hermanos de *Nazaria* “en su primera juventud”, ya que “ninguno se logró”. Todo lo relacionado a la risa en el cuento comienza cuando, después de “llorar y llorar” por la muerte de su padre, *Nazaria* suelta un pañuelo, para secarse el llanto, sobre el lomo de un perro que comienza a ladrar.

“Los hombres sonrieron –dice el narrador-. Quizás la reacción del animal divirtiera a *Nazaria*. Ella reía por todo, de la mañana a la noche. Haciéndole musarañas como un loco, *Riquelme* le fomentaba tanta simpleza de alma. La risa de ambos se oía en los portales del pueblo, si eran las horas muertas, y turbaba, con una racha de mal viento, la superficie tranquila de la siesta general. Durante veintiún días le llovieron a *Riquelme* citatorios del alcalde, citatorios que ni siquiera se molestaba en leer. Convencido el alcalde de la inutilidad de su empresa, decidió que fueron los interesados –los hombres a quienes los *Riquelme* frustraban la siesta- los que hicieran justicia. Se habló de romperles unos cuantos vidrios a la casona, como aviso. El alcalde le aconsejó prudencia al grupo. Pero no pasó nada. El calor aplanaba los espíritus a la hora de la viva indignación. *Riquelme*, al saber lo que tramaban para reducirlo al orden, dijo que él no conocía el miedo. Y que tampoco *Nazaria*. Seguirían riendo, pues, todas las tardes. (Reunión 25,26)

En “*Nazaria*”, la risa se desencadena porque su padre le hace “musarañas como un loco” y esto le fomenta una *simpleza de alma*. Las musarañas son muecas bobas. La

simpleza de alma remite a esa actitud alegre, sencilla, gozosa, a la que se refiere Moser, según Bajtín. La risa de *Nazaria* y su padre, “con una racha de mal viento”, turbaba la siesta general del pueblo. Esta es la causa de que le manden citatorios a *Riquelme* que pasa por alto. Los hombres del pueblo, ya que el alcalde no ha podido hacer nada, quieren hacer justicia por su propia mano, rompiéndole vidrios a la casona de *Riquelme*. Sin embargo, no llegan a actuar. “Riquelme, al saber lo que tramaban para reducirlo al orden, dijo que él no conocía el miedo”. (Reunión 25)

Las palabras con que el narrador narra lo relacionado con la risa, son reveladoras: el

*Alcalde*, al igual que los hombres que toman la siesta todas las tardes, en un pueblo caluroso, en las horas muertas, quieren evitar a como dé lugar que *Nazaria* y su padre rían, a tal grado que quieren *reducirlo al orden*. En este cuento, al igual que en “*Aquellos Bamba*”, la risa se vuelve desestabilizadora, rompe el orden, no sólo del “Estado”, instituido en la figura del alcalde, sino aún el orden civil. Algo, tan aparentemente inocuo, como la risa, adquiere un poder desestabilizador: va en contra de las instituciones y aún de la moral. En este punto es necesario traer de nuevo a colación a Bajtín:

No hay en el mundo un medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla. La tierra, con la luna, su satélite sentimental, no merecen más que la burla, por cierto.” (La cultura popular 36)

Así la risa, tanto en “*Aquellos Bamba*” como en “*Nazaria*”, le sirve a Gardea para, indirectamente, hablar sobre cómo el poder del “Estado” se inmiscuye aún en lo más íntimo de la vida cotidiana de las personas, y como la sociedad, al igual que el “Estado”, hace lo mismo. Indirectamente, se dijo, ya que Gardea, al igual que Rulfo, no hace una reflexión como la que se acaba de hacer, sino que en los hechos, en las

acciones en el cuento, esto se infiere. Gardea, de nuevo, al igual que Rulfo, deja fuera su reflexiones sobre la vida y, como quería el poeta norteamericano William Carlos Williams, hace que *las ideas* no estén, *sino en las cosas*. Por último, el pianista Glenn Gould reflexiona sobre el humor de manera muy inteligente: “El mayor peligro para aquel que intenta expresar sus ideas más serias con humor es el de no ser creído.”

([cultura.elpais.com/cultura/2017/03/02/babelia/1488455552\\_039893.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2017/03/02/babelia/1488455552_039893.html))

Es interesante esta consideración, ya que corrobora todo lo que se ha recuperado de Bajtín sobre la risa: la risa, al haber sido expulsada de los *asuntos importantes* de la vida, por ser nociva, (una vez consolidado el Estado Medieval y Renacentista, hasta nuestros días), se la desacredita: al que no es serio, no se le cree, se podría decir. Sin embargo, en la risa, como dice Bajtín, la vida se renueva ya que la risa es “ante todo patrimonio *del pueblo* [...] *todos ríen*, la risa es «general»; [...] es *universal*, contiene todas las cosas”, es percibida y considerada en su “aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo es burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez.” (Reunión 14) De esta manera, la risa es mucho más abarcadora que la seriedad, al ser ambivalente, al ser alegre y burlona, al negar y afirmar, al amortajar y resucitar.

## b) *La parodia sacra en “Último otoño”*

### 1) Santidad, mística y escritura en la visión de Jesús Gardea

Para Jesús Gardea, el escritor debía convertirse en un santo, o tender hacia la santidad a partir de su praxis literaria. En esto consistiría la dimensión moral de su arte. La literatura por sí misma no valía la pena escribirse si el escritor no se conectaba con fuerzas religiosas o con la divinidad. Continuamente, en las entrevistas que le hicieron, hablaba sobre lo anterior. He aquí algunos fragmentos:

*-¿Crees en la inspiración, Jesús?*

*-Creo más bien que hay un momento en que rebasas algo que te conecta con algo que te hace escribir líneas afortunadas. Pero eso lo propicias trabajando, macheteando, dándole. Infinidad de veces me he sentado sin tener ni madre de inspiración<sup>27</sup> y de pronto salen por ahí uno o dos párrafos con cierta fortuna. Aunque antes tengo que crearme una cierta atmósfera, un estado mental o emocional, no para inspirarme sino para trabajar. Porque no puedo llegar de una fiesta y sentarme a escribir, no puedo llegar de una charla estúpida y ponerme a escribir.*

*-Te has referido a “otra cosa” y a “algo”. ¿Qué es ese algo?*

*-No sé, pero no tiene que ver con la literatura. La literatura por sí misma no valdría la pena. La literatura sería el vehículo, el medio para conectarnos con un poder que nos va a hacer mejores. En la persona que hace oración, la oración es el vehículo para comunicarse con un poder supremo, con un dios. Pienso que la literatura, cuando es auténtica, tiene una dimensión moral, tanto para la persona que hace literatura como para el lector que va a ella. Por eso digo que si realmente uno está siendo auténtico al escribir no puede menos de irse convirtiendo, y creo que esa conversión tendería a dar una especie de santidad. O sea que no puedes escribir impunemente sin convertirte en un chamuco o en un santo. Yo prefiero creer que en un santo.*

*-Dame tres ejemplo de santos de tu devoción.*

*-No tengo santos de mi devoción. Pensaría más bien en el concepto de santidad, donde sería central una honestidad casi absoluta, en la medida que sea posible y hasta imposible. Ejercer la literatura, como lector o como hacedor de ella, debería*

---

<sup>27</sup> Gardea, en la entrevista con Güemes (*El financiero* 67) dice también lo siguiente: “En cuanto a lo de la inspiración creo que sí existe pero sólo si te metes trabajando. Vamos, en el proceso mismo de estar escribiendo posiblemente tengas un chispazo afortunado.”

llevarnos a una santidad. Si la literatura no nos va haciendo cada vez más honestos, más bondadosos, más piadosos con nuestros semejantes, si no nos acerca a la santidad, a esta manera de entender y vivir, no tiene mucho sentido, al menos yo no se lo veo, lo mismo que a la literatura que sólo es para divertir, que no tiene una carga moral, que no nos cambia. Bueno, ese es mi punto de vista, a lo mejor una persona lee un cuento mío y no le pasa nada. Pero razonablemente puedo pensar, que al ponernos en contacto con esa otra dimensión que solamente el lenguaje puede dar, la auténtica literatura lo hace para bien de quien está leyendo.

*-Para abundar en esa dimensión moral, ¿qué es ese bien, qué es para ti la piedad?*

-En mi caso personal parto de una reflexión elemental. El otro está aquí igual que yo en este infierno. El otro tiene o tuvo o va a tener posibilidades de salvación. De entrada yo, Fulano, soy tan desvalido como ese otro. Si entendemos esto no cabe la humillación del otro, ni la arrogancia frente al otro. La piedad consiste en entender que a fin de cuentas, tanto el otro como yo, somos pobres diablos desvalidos. (Güemes 67-69)

De la cita anterior podemos sacar algunas conclusiones. Primero que para Gardea la inspiración se encuentra en el trabajo, (como decía Picasso) y que ésta se da “en el momento en que rebasas *algo* que te conecta con algo” a partir de entrar en “cierta atmósfera, en un estado mental o emocional” que posibilita o moviliza la necesidad de escribir, y que esta necesidad no se puede dar en cualquier momento, ya que la escritura no surge de la voluntad, sino de la posibilidad de entrar en ese estado mental, se le llame o no *inspiración*. Es interesante observar que las palabras “atmósfera” y “estado mental o emocional” que utiliza Gardea son muy parecidas a las que Hugo Gola utiliza para referirse a la inspiración, tanto hablando de su propia experiencia, como de Valéry. Gola, en *Prosas* dice:

En muchos casos, Valéry asimila la idea de inspiración (una palabra que también suele escribir con mayúscula), con un estado especial donde las cosas que dinamizan el espíritu suelen venir mezcladas. Esta mezcla o confusión no es, de ninguna manera, la expresión de un estado negativo. A veces se refiere a ella como una *circunstancia engendradora*. Dijimos ya que su tipo de inteligencia tiende a subrayar las virtudes del trabajo, pero aquella apertura suele sobrevenir, aun sin esperarla. ¿Qué se puede hacer con ella? Sin duda aprovecharla al máximo, pero ¿cómo? Valéry deja claro que para aprovechar esa circunstancia se necesita lucidez, preparación previa, para que esa energía –que no se sabe de dónde viene- no se

dilapide. Perderla por incompetencia sería imperdonable, como lo sería también no desarrollarla con todos los recursos de la sensibilidad, de la inteligencia y del conocimiento. Mas hay algo que Valéry no señala y que me parece conveniente agregar, y es que, cuando ese estado inicial llega, abraza la totalidad del ser y modifica su capacidad analítica y de reflexión, y aunque sea por pocos instantes, todo se somete a él. (49)

Si hacemos una yuxtaposición de la cita de Gardea y de Gola sobre Valéry, tenemos que

“esa cierta atmósfera, ese estado mental o emocional” que Gardea requiere para escribir, es el “estado especial” que al inicio, “abraza la totalidad del ser y modifica su capacidad analítica y de reflexión” que Gola refiere, donde las cosas se dinamizan a partir de una *circunstancia engendradora*, junto con la cual, la sensibilidad, la inteligencia y el conocimiento construirá el objeto artístico llamado poema o cuento. Es interesante detenerse un momento en esa modificación de la capacidad analítica y de reflexión. Gardea, en diversas entrevistas refiere que no sabe (al igual que decía Onetti) qué va a escribir, cuál será el tema de sus obras, antes de ponerse a escribir, ya que los temas se le imponían.<sup>28</sup> Así, al imponerse el tema,<sup>29</sup> fiel a esa imposición, obedeciendo, como dice Gardea, y una vez movilizadas la necesidad de escribir, necesariamente la capacidad analítica y de reflexión se modifican. Todo lo anterior se tocaría con lo que René Ménéard llama “la experiencia poética”. Para él, ésta se da la siguiente manera:

Pero, francamente, “¿de qué queremos hablar? De lo que experimentan los hombres ante la aparición de un lenguaje insólito que proviene de un origen desconocido, de las condiciones de esta aparición, de los efectos que puede tener para el carácter, el corazón, el espíritu, el alma misma de aquel que constituye su lugar y a veces su

---

<sup>28</sup> En la entrevista de Quemáin, Gardea dice: “Recuerdo que Onetti decía que él no escogía los temas, los temas se le imponían. Algo así sucede conmigo, no por afán de compararme con Onetti, pero la verdad es que es una compulsión, incluso el tema, la mayoría de las veces no lo tengo, pues se trata de escribir y de vivir una dimensión de nuestra vida a través de las palabras y pues en este caso a mí se me ha dado un cierto talento para hacerlo.” (Quemáin [www.excentricaonline.com/libros/escritores\\_more.php?id=4439\\_0\\_8\\_0\\_M](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=4439_0_8_0_M))

<sup>29</sup> Hugo Gola decía, a este respecto: “el tema del poema es el poema”.

eco. No puede tratarse, por lo tanto, sino de la relación de una experiencia personal, oscura y por entero íntima. Pero, ¿por qué no conservarla, en esa intimidad?” (La experiencia poética 14)

Esta cita ayuda a tejer lo que se ha escrito antes. Primero diremos que, a partir de ese

“estado emocional especial” de Gardea-Gola-Valéry, surge un “lenguaje insólito que proviene de un origen desconocido” y que éste modifica la capacidad analítica y de reflexión y que tiene efectos “en el carácter, el corazón, el espíritu, el alma misma de aquel que constituye su lugar y a veces su eco”. Así, quien entra en la corriente de la inspiración, en ese estado especial, en esa experiencia poética, sufre, naturalmente una transformación interior en carácter-corazón-espíritu-alma-razón (capacidad analítica y de reflexión.) Lo hasta aquí señalado se conecta exactamente con el anhelo de Gardea de que el escritor se vaya transformando en un santo, o sino, en seres “más honestos, más bondadosos, más piadosos con nuestros semejantes”. Por eso la “literatura por sí misma no valdría la pena. La literatura sería el vehículo, el medio para conectarnos con un poder que nos va a hacer mejores”, que nos va a transformar. De ahí que Gardea compare al escritor (y al lector de literatura) con la persona que hace oración, porque obra artística y oración son “el vehículo para comunicarse con un poder supremo, con un dios”. Sin embargo, hay que tomar en cuenta, de nuevo, la cita de Ménard. Al final de la misma, después de decir que la experiencia poética, es “personal, oscura y por entero íntima”<sup>30</sup>, pregunta:

Pero, por qué no conservarla, preservarla en esa intimidad”. En este punto residiría, con excepciones (San Juan de a Cruz, Santa Teresa de Ávila, etc.) la diferencia entre

---

<sup>30</sup> Lo interesante de esta inspiración-experiencia poética es que no se le revela exclusivamente a los poetas (aunque ellos tienen la posibilidad de convertirla en objetos artísticos). Menard dice lo siguiente: “A este “lenguaje insólito que proviene de un origen desconocido” (15)

el santo- místico y el poeta o narrador (pensando en Gardea): en que el místico preserva, conserva en su intimidad esa experiencia y el poeta-narrador da cuenta de ella, sin “tomar en cuenta al destinatario”, según Hugo Gola. De esta manera, en el poeta-narrador se cumpliría la función misma de su razón de ser. Gola dice: El poeta, dice Seferis en su ensayo *En torno a la poesía*, se diferencia básicamente del místico en que el poeta es quien siente la necesidad de transmitir a los demás el estado poético y consigue hacerlo”. Las afinidades que realmente existen entre poesía y mística son indudables, así como las que existen entre éstas y la experiencia amorosa. Creo que los tres estados parten de una misma raíz, aunque las respuestas sean diversas. Difiero, sin embargo, parcialmente, con Seferis cuando sostiene que el poeta siente la necesidad de transmitir a los demás su estado poético. Considero que el tercero, el supuesto destinatario, no tiene existencia real en el momento de la escritura. La diferencia que observo no es en cuanto a una necesidad de transmisión a otros, sino más bien en cuanto a *la necesidad de recurrir al lenguaje para dar expresión a su estado*. No es el deseo de comunicar algo a otro lo que induce al poeta a escribir. Aunque no existiera nadie a quien destinar su escritura, con tal de que existiera lenguaje, él igualmente escribiría. No podría reprimirse. En ese momento inicial los demás no existen. A diferencia del místico que vive su experiencia y calla, pues ésta es, en totalidad, intransferible, el poeta necesita recurrir al lenguaje para registrar ese momento fulgurante y revelar lo que sucede en su interior. El poema es el resultado de aquello que sucede, y solamente puede ser compartido por otros después que la operación ha terminado. Ni la comunicación ni la transmisión son la causa de la escritura. El poeta utiliza el lenguaje, que es una construcción social –precaria e insuficiente-, para el registro de esos instantes luminosos de desnudez, pero lo hace como si las palabras fueran inventadas por él en el momento de escribir, porque su deseo es revelar aquello que sucede y demanda toda su atención y lucidez. (Prosas 66)

Por supuesto, otro caso sería reflexionar sobre el místico-poeta, cómo en éste se unen los dos elementos más caros para Gardea: oración y escritura. Sólo puntualizaré un aspecto sobre esto. El poeta Rafael Cadenas en sus *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la Mística* dice que Santa Teresa, San Juan de la Cruz y aún “el escueto” Molinos “no escribieron para deleitarnos lingüísticamente” y pregunta si no es una deformación del lector “que degusta el idioma, lo bien dicho, la expresión troquelada para siempre”, quien se deleita. “Tal vez ellos –continúa Cadenas- se prohibían tanto que no sé si disfrutaban del inofensivo placer de sus prodigios verbales.” (676)



Podemos decir, desde otro punto de vista, que al serle fiel a la experiencia poética, “ser honestos” a lo que se debe “obedecer” (Gardea), hace que sea más importante, en el poeta- místico y narrador, dar cuenta de esa experiencia que lo estrictamente literario. Por eso, en una entrevista Gardea dice que escribe “como [...] decía Fuentes Mares: “tú tratas el lenguaje a patadas”. Quizás esa sea mi manera de buscar la autenticidad: a patadas.” (Espinosa 60-62)

Encarar “a patadas” la escritura, tiene consecuencias en la obra que se construye:

naturalmente esa poética empapa la obra, y la actitud del artista ante el mundo oficial, mercantil, ético.<sup>31</sup>

Sin embargo, esa visión poética, esa moral, esa honestidad a la que apela Gardea, no entra como tesis, reflexión, ideas o temáticas. (Recordemos lo que decía William Carlos Williams: “No ideas sino en las cosas.”) En sus obras se encuentran las temáticas más diversas y universales: amor, odio, soledad, infancia, muerte, asesinato, incomunicación, deseos sexuales, contemplación... De nuevo, recurrimos a una entrevista. Gardea dice:

Siento que debe violentarse el lenguaje y, en la idea de que hemos perdido la pista de la vida, hacer violencia para volver a encontrar el camino [...] La manera en que yo puedo ser mejor es manejando un lenguaje así. Como un santo que encuentra el modo de reafirmar su santidad al hacer obras de caridad; para mí la manera de no estar tan descompuesto moralmente sería ésta, y es una especie de meditación, a veces lo siento así.

*-Esto nos habla de una actitud filosófica o mística; pero en sus libros no encontramos esa reflexión.*

Si yo hiciera eso sería como traicionarlos. El santo, en este caso, no hace filosofía de su meditación ni de sus obras de caridad y amor; en el momento que lo haga dejará de hacer esas obras, dejaría de ser santo, a menos que hablemos de casos en

---

<sup>31</sup> En muchas entrevistas Gardea critica a los escritores intelectuales que hablan de cualquier cosa, a los escritores que viven de la cultura y al mercado literario.

que se reflexiona por la vía poética, como el caso de San Juan de la Cruz, pero eso es poesía. (Tarazona, Puig, *Siempre de lado de la luz*)

Es fundamental esto último, “que el santo no hace filosofía de su meditación ni de sus obras de caridad” para entrar de lleno al siguiente apartado, la *parodia sacra* que se encuentra en el cuento “Último otoño”, porque de esta manera se puede entender que lo ético del escritor pasa por la fidelidad a la experiencia poética (y no a la reflexión) y al lenguaje para dar cuenta de ésta; que el escritor debe *obedecer*, que el corazón-alma-espíritu-razón se modifican al recibir la Gracia (Gardea) que posibilita la escritura, y que ésta, como se vio en “Aquellos Bamba” y en “Nazaria” puede incorporar la risa, lo cómico, lo grotesco y lo trágico de lo cual se compone el ser humano.

## **2) La parodia sacra en “Último otoño”**

Toda la reflexión anterior sobre *Santidad, mística y escritura* ha sido un preámbulo necesario para reflexionar el por qué Gardea pudo, dentro del cuento “Último otoño”, integrar elementos de lo que Bajtín llamó *parodia sacra*. No se sabe si Gardea conoció o no este término, si leyó o no a Bajtín, pero este hecho no es importante, sino ver cómo su visión ética, unida a la escritura, entra, no cómo ideas o meditación sobre la santidad o la parodia de la misma, no como literatura moralizante, sino *en las cosas* mismas, en la concreción del cuento.

Para analizar la parodia sacra en el cuento, es necesario citar algunas ideas de Bajtín, sobre la parodia y la parodia sacra.

El Carnaval medieval, dice Bajtín, “Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de

parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés». (La cultura popular 13) [...]

La literatura latina paródica o semi-paródica está enormemente difundida. Poseemos una cantidad considerable de manuscritos en los cuales la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos son descritos desde el punto de vista cómico.

La risa influyó en las más altas esferas del pensamiento y el culto religioso. Una de las obras más antiguas y célebres de esta literatura, *La Cena de Cipriano (Coena Cypriani)*, invirtió con espíritu carnavalesco las Sagradas Escrituras (Biblia y Evangelios). [...] Como consecuencia, surgen dobles paródicos de los elementos del culto y el dogma religioso. Es la denominada *parodia sacra*, uno de los fenómenos más originales y menos comprendidos de la literatura medieval. Sabemos que existen numerosas liturgias paródicas [...] parodias de las lecturas evangélicas, de las plegarias, incluso de las más sagradas (como el Padre Nuestro, el Ave María, etc.), de las letanías, de los himnos religiosos, de los salmos, así como imitaciones de las sentencias evangélicas, etc. [...] Este nuevo género literario casi infinito, estaba consagrado por la tradición y tolerado en cierta medida por la Iglesia. (La cultura popular 13)

A partir de lo anterior, tenemos lo siguiente: la parodia en la cultura popular-carnavalesca medieval invade o permea toda la vida ordinaria y aún lo más institucionalizado, serio y oficial como el culto religioso: éste también debe parodiarse para que triunfe “una especie de liberación transitoria [...] la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.” (La cultura 12) De esta manera, el Carnaval medieval se convierte en una válvula de escape momentánea, que tiende a renovar el mundo (cotidiano, religioso, jerárquico) a partir de la degradación, de rebajar todo lo que “debe ser santificado” o glorificado, tanto el cuerpo como la lealtad a la institución de la realeza y a la Iglesia. Bajtín dice que la Iglesia toleraba en cierta medida que se le parodiaran sus ritos y textos aún más sagrados; sin embargo afirma que estas parodias sacras “son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión.” También dice que “Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente con las formas

artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral”.

(La cultura popular 14)

En el cuento “Último otoño” encontramos dos *parodias sacras* entrelazadas. La primera, se da al parodiar la vida de un santo, San Benito. No se puede afirmar que Jesús Gardea haya leído las vidas de los santos o al menos la de San Benito. Recordemos lo que contesta cuando Güemes le pide: “*Dame tres ejemplo de santos de tu devoción*”, Gardea contesta “No tengo santos de mi devoción”. Recordemos también que el escritor chihuahuense decía que hacía muy poca investigación antes de ponerse a escribir: “En cuanto a la investigación: si la hago es tan somera, tan poco o nada rigurosa, que apenas puede considerársele como tal”. (67) Aún así, consciente o inconscientemente, en el cuento “Último otoño” encontramos un elemento de intertextualidad con la vida de San Benito comenzando con el nombre del personaje principal de este cuento, narrador protagonista, llamado Benedicto. Es importante señalar la gran importancia que tienen los nombres de los personajes en toda la obra de Jesús Gardea. Citaré sólo algunos de *Los viernes de Lautaro*, para señalar que desde su primer obra publicada, le daba mucha importancia a los nombres: Neftalí, Candelario Bamba, Ángel Bautista, Juan Zamudio, Lautaro Labrisa, Nazario Riquelme, Nazaria, Anastasio Madrid, Blas Candumo, Olegario Baeza... Como se ve, estos nombres no son los que se acostumbra a escuchar cotidianamente.

En varias entrevistas Gardea se refiere a ese gusto por nombres únicos, en ocasiones extravagantes, de sus personajes:

*¿Por qué tus personajes ostentan nombres tan raros como Lautaro, Crisóstomo, Trinitario, Nebde, Colombino?*

Es por razones eufónicas, porque me suenan bien, porque me gustan.

*¿Hay algún simbolismo en esos nombres?*

No, simplemente que no es igual Juan que Lautaro. Yo creo que Lautaro tiene más sonoridad. (Garibay 16)

Y en otra entrevista de Alfredo Espinosa:

*¿Existe en su literatura un mayor interés por la sonoridad de las palabras que por la anécdota?*

Claro que sí. En todas mis novelas es así. A la hora de escribir voy acomodando las palabras según como me suenan, pero sin olvidar la lógica de esa música. Se trata de una sonoridad regida por una lógica del sentido de esas palabras y, en todas mis novelas, ese es un aspecto importante. Si yo escribo un cuentito o una novela no me siento a gusto hasta que el nombre del personaje llama a otras sonoridades. A partir de ellas es que voy construyendo el mundo de ese texto. No puedo plantear en una novela el primer nombre que se me venga a la cabeza; los nombres tan extraños que he utilizado para mis novelas no surgen de un propósito de originalidad sino (que) necesito que sean sonoros para que pueda seguir caminando el relato. A veces suelo detenerme porque no doy con el nombre que quiero y me la paso batallando, sobre todo cuando se trata de una mujer; si no lo logro se me cae el relato. La sonoridad y la lógica tienen una unión íntima en mi literatura. ('La literatura: noticias de los muertos' 60)

Estas dos reflexiones de Gardea son fundamentales para reflexionar sobre los nombres (y sobre la importancia de lo sonoro-musical) en su obra. Primero, que Gardea acomoda las palabras según le suenan, sin olvidar la lógica de esa música; que esa lógica no es arbitraria, sino que se da a partir del sentido de las palabras; que el nombre de un personaje llama a otras sonoridades; que a partir de esas sonoridades se construye el texto: esto nos remite, de nuevo a que Gardea trabaja su obra más como un poeta que como un narrador<sup>32</sup>. De esta manera, Gardea escoge el nombre *Benedicto*, porque *le*

---

<sup>32</sup> Debemos reflexionar sobre lo anterior, trayendo a colación a Hugo Gola. En su libro *Prosas*, analiza una reflexión de Joseph Conrad sobre su proceso creativo:

“Privilegiar el sonido sobre el sentido es una afirmación que uno nunca espera en un novelista. Tampoco es propio del novelista hablar en estos términos de inspiración. Más bien, lo que casi siempre sucede con el novelista es que niega la inspiración, o la considera una rémora que persiste todavía en algunos poetas anacrónicamente románticos. Y la última afirmación, la de rebajar o reducir el poder de la reflexión, vendría a ser algo así como la

*suena*, al igual que Sofia. Cuando Gardea refiere que *el nombre del personaje llama a otras sonoridades*, podemos inferir que, a parte de las sonoridades, se conforman también los actos y la psicología del personaje. Si esto es así, como veremos a continuación, la *parodia sacra*, se daría también, no sólo al parodiarse los actos de San Benito (la tentación que sufrió y su proceder) sino aún al nombre mismo del personaje, *Benedicto*, que significa Bendecido.

Revisemos algunos datos de la vida de San Benito, contada por San Gregorio Magno, para confrontarla después con los actos del personaje *Benedicto* en “Último otoño”.

San Benedicto (o San Benito) nació en Nursia (Italia) en el 480 y murió en 543 de nuestra era.

San Gregorio Magno cuenta:

Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito.

### **Cómo venció una tentación de la carne.**

Un día, estando a solas, se presentó el tentador. Un ave pequeña y negra, llamada vulgarmente mirlo, empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó. No bien se hubo marchado el ave, le

---

consecuencia de las dos ideas anteriores. Quien cree que la inspiración existe y es esencial, y que el sonido es el aspecto sustantivo del lenguaje literario, puesto que posee más significación que el sentido, sustenta sin duda la idea de que no es la reflexión lo que produce lo verdaderamente grande, sino, aunque no lo diga expresamente, alude al peso de la afectividad, esa otra zona humana muchas veces descuidada por los “hombres de ideas”. Además, de todo esto se puede inferir que poeta no es quien escribe versos, sino aquél que percibe esa relación con el lenguaje, el que sabe de dónde proviene la energía que impulsa la creación, aquel que acentúa el valor de la emotividad sobre la reflexión. Tres conceptos apropiados para definir al poeta más que la simple escritura de versos.” (26-27)

De esta manera, a partir de Gardea y de Gola, se puede afirmar que el novelista, narrador, que pone más énfasis en lo sonoro que en lo discursivo, le interesa cargar de afectividad, de emotividad, el lenguaje cotidiano para que el lector, como el narrador lo hizo al construir su obra, reciba esa carga emocional cifrada en la sonoridad del lenguaje.

sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. Pero tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos agujones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido.

Pero de esta manera por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio. Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante.

([www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriomagno.html](http://www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriomagno.html))

En “Último otoño”, se encuentran algunos puntos de contacto con la vida de San Benito.

Primero que, desde el comienzo del cuento, el narrador, Benedicto, sugiere su

“supuesta religiosidad”. Dice el narrador: Sofía “gusta de agregar, como puntilla, que es el mes de abril el que desde antiguo han temido los ascetas.” (Reunión 64)

Este punto es importante porque San Benito es un verdadero asceta, y “Benedicto”, teatralmente, es un actor frente a Sofía, al personificar a un asceta. Segundo, al santo se le aparece “el tentador”, en la forma de “un ave pequeña y negra”, un mirlo, que le revolotea alrededor del rostro. A Benedicto, su prima Sofía, (según él, mintiendo), le lleva “una bebida caliente con ron [...] (que) se ha cansado de echar humo como un volcán. Pero el espíritu del fuerte licor está en el aire. Me remueve – dice Benedicto- apetitos definidos. Nunca pude relacionar la primavera con el amor. Para mí, es el otoño la verdadera estación sensual.” (64)

De esta manera, el espíritu fuerte del licor en el aire es análogo al mirlo revoloteando en el rostro de San Benedicto, ya que a los dos, les despiertan “apetitos definidos”.

Recordemos que inmediatamente después de que el mirlo se va, a San Benito “le sobrevino una tentación carnal tan violenta cual nunca la había experimentado”, e inmediatamente después “El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor”. Es interesante la utilización de ese *inflamó el ánimo* para designar cómo le ha sido arrebatada la cordura al santo, cómo está enardecido, en llamas. Veamos qué le sucede a “Benedicto”.

Sofía me siguió, me alcanzó y me detuvo en la banqueta de la casa: “Con que yo no vuelva a revelarte nada- me dijo- con eso hay para que nuestro parentesco no se ponga a pique”. En la penumbra de la calle, Sofía descansó una mano en mi pecho. “Si yo peleara contigo y tú no volvieras- agregó-, ¿te imaginas, Benedicto!...” Retiró la mano. Quedé ardiendo. Dije cualquier cosa en medio del torbellino de mis sentidos. Cuando logré calmarme, mi prima ya había desaparecido y estaba apagando las luces de la casa. Pero esa noche, igual a otras incontables, iba a ser para mí de continuo tormento, de pelea, de hambre y sed infinitas.

El sueño llegaba tarde; dos o tres horas después de haberse levantado el sol. Las huellas de la lucha me duraban en el rostro hasta el sábado siguiente. (Reunión 65)

Benedicto, queda *ardiendo*, después de que Sofía toca y retira la mano de su pecho y dice “cualquier cosa en medio del torbellino de (sus) sentidos.” A él también, diremos, se le *inflama el ánimo* como a San Benito, y este torbellino no se detiene sino que en la noche se convierte en “continuo tormento, de pelea, de hambre y sed infinitas” que no lo deja dormir toda la noche hasta la mañana siguiente. Diremos que “el tentador” o la tentación (que no nombra Gardea, por supuesto) se instala en el interior de Benedicto y lo atormenta y él no tiene la fuerza de voluntad o mejor, no es como San Benito, *tocado súbitamente por la gracia* divina para poder volver *en sí*. Diremos también que al igual que San Benito, al cual *El maligno espíritu*



*representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño, para “Benedicto” “Sofía resplandece” y al escuchar la música del pianito que la atormenta, se le “abomba la frente, la pone pálida, la llena de sudor en la dorada tarde.” (Reunión 66) En cuanto a la tentación, lo interesante en este punto, es la respuesta de San Benito a esa tentación y la respuesta a la misma de parte de “Benedicto”.*

San Benito “tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos agujijones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido. Pero de esta manera por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro.”  
([www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriomagno.html](http://www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriomagno.html))

Es interesante en esta cita la violencia corporal que se inflige San Benito, ya que al revolcarse en espinas *cura su alma*, trocando *el deleite en dolor* hasta extinguir tal deleite. Por otra parte, la gracia divina *lo hace volver en sí*.

“Benedicto”, en “Último otoño” no trata de aplacar o extinguir el ardor del *torbellino de los sentidos* en que vive envuelto cuando está cerca de Sofía, ni tampoco es tocado por gracia divina alguna: *no vuelve en sí*: “ella sabe cómo la reclaman mis sentidos - dice. Los nervios empiezan a traicionarme.” (67)

El problema para él consiste en que no es correspondido por su prima Sofía. Y no sólo no es correspondido, sino que ella aún se burla de él, tratándolo de beato:

“Benedicto- me regañaba-, ¿qué no entiendes que darse tanto al cielo te arruina? De ti quisieron hacer un músico y mira con lo que sales: beato. Búscate una mujer.”  
(Reunión 66)

Por una parte, la venganza de “Benedicto”, su impotencia de satisfacer sus deseos carnales, sus “deseos impotentes, sin ninguna resonancia”, dice, consiste en que al final del cuento mata a Sofía. Por otra parte, “Benedicto” teme que Sofía, no se sabe si fundada o infundadamente, lo vaya a matar, ya que todo el cuento es narrado por el protagonista: “Por primera vez siento miedo de mi prima, de sus buriles que descubrí en la sala. Paro en seco. De atrás de los árboles, el abismo azul del cielo me lanza al rostro un sople de aire frío; es la noche, que se anuncia.” (Reunión 67)

De esta manera, se construye *la parodia sacra*, en un primer caso, al trastocar, indirectamente, la vida de San Benito, ya que *Benedicto* no castiga su cuerpo para aplacar sus sentidos, sino que *sucumbe* ante ellos, ante la *tentación carnal* y, al no satisfacerla, crece hasta convertirse en incontrolable, llegando al asesinato. Veamos con qué frases termina el cuento:

Los nervios se me han calmado. Podré enfrentar cara a cara, a Sofía.

Huele mal la recámara.

Sofía sigue tumbada en su cama.

La blancura de su piel se impone, con éxito, a las sombras crecientes que la rodean.

Me le acerco, le quito la almohada que tiene en la cara.

Una súbita ternura me invade. Y entonces cubro, con la sobrecama, el cuerpo muerto de mi prima Sofía”. (Reunión 68)

De esta manera encontramos que los nervios de “Benedicto” han llegado a serenarse sólo a partir del asesinato de su prima. Sin embargo, aún muerta, “La blancura de su piel se impone, con éxito, a las sombras crecientes que la rodean.” Pero finalmente, a Benedicto ya no lo invade *el torbellino de los sentidos* por el cuerpo (ahora muerto)

de Sofía, sino *una súbita ternura infinita*”. Sólo a partir del asesinato de Sofía ha podido Benedicto *volver*, hasta cierto punto, *en sí*.

Si hacemos una interpretación libre de la primera frase del cuento, encontramos que ya está cifrado el desenlace:

En el patio de mi prima muere el sol.

Si quitamos de esta oración *En el patio de* y *el sol* tenemos *Mi prima muere*.

Si hacemos otra interpretación libre de otro fragmento, tenemos lo siguiente:

También he considerado la posibilidad de aplastarle el alma al pianito y enterrarlo en el jardín.

(Esta oración (una prosopopeya) es interesante ya que el pianito no tiene alma, por lo tanto no se la puede aplastar.)

Si quitamos de la oración anterior *al pianito* y cambiamos enterrarlo por enterrarla, tenemos:

*También he considerado la posibilidad de aplastarle el alma y enterrarla en el jardín.*

De esta manera, indirectamente, interpretando libremente este fragmento, el lector se puede dar una idea de lo que “Benedicto” lleva a cabo: primero *le aplasta el alma* a Sofía asfixiándola con una almohada y después del final del cuento, supone el lector, la enterrará en el jardín. En este sentido, el cuento continúa después del punto final.

La segunda *parodia sacra* que se da en este cuento, tiene que ver con un rito judeo-cristiano: el uso del incienso en ceremonias solemnes, “para purificar el ataúd en los funerales y para bendecir estatuas e imágenes”.

([www.catholiceducation.org/es/religion-y-filosofia/otros-temas/el-humo-sagrado.html](http://www.catholiceducation.org/es/religion-y-filosofia/otros-temas/el-humo-sagrado.html))

El uso del incienso fue utilizado por muchas culturas antes de que los judíos lo utilizaran. En Egipto, 2400 años a.C, “es decir, 400 años antes de Abraham”, se utilizaba al igual que en China y Japón, “en ceremonias budistas, sintoístas y taoístas”. En el Antiguo Testamento existen muchas referencias al uso del incienso:

El libro del *Éxodo* describe los pasos que deben seguirse para construir el altar de incienso que se colocará junto al altar de los sacrificios (véase 30, 1-10). Cuando el sacerdote entraba al tabernáculo por la mañana y por la tarde para ocuparse de las lámparas permanentemente encendidas también tenía el deber de ofrecer incienso.

Así como las lámparas de aceite debían arder constantemente en el templo como un signo de la presencia de Dios, también había un pilar constante de humo que se elevaba hacia el cielo desde el tabernáculo. El pilar de humo era un signo de la presencia constante de Dios entre las personas para guiarlas. Anhelaban la columna de humo que conducía al pueblo hacia el desierto durante el día y la columna de fuego que los guiaba durante la noche. [...]

A medida que aumentó el uso del incienso, su relación con el libro del *Apocalipsis* se percibió con mayor claridad. El apóstol Juan pudo ver claramente que la ofrenda de incienso era un hermoso símbolo de oración. Entonces, escribe, "los veinticuatro Ancianos se postraron ante el Cordero. Cada uno tenía un arpa, y copas de oro llenas de perfume, que son las oraciones de los Santos" (5, 8). El humo del incienso, junto con las oraciones del pueblo de Dios, se elevó a Dios de la mano del ángel.

Los servidores en la misa católica se arrodillan ante el altar durante el Santo - cuando los fieles cantan con los ángeles "Santo, Santo, Santo es el Señor Dios del universo, llenos están los cielos y la tierra de tu gloria". De ese modo, repiten el cántico de los ángeles en el cielo. Luego, el servidor mece el incienso mientras el sacerdote ofrece al Cordero de Dios en el altar. En ese momento de la misa, se abren las puertas del Cielo y se encuentran la tierra y el Cielo, y logramos tener una breve visión de la gloria.

La ofrenda de incienso en la misa entonces es una parte importante del culto católico. Es en ese momento en que nuestro culto en la tierra se conecta con el culto en el cielo. ([www.catholiceducation.org/es/religion-y-filosofia/otros-temas/el-humo-sagrado.html](http://www.catholiceducation.org/es/religion-y-filosofia/otros-temas/el-humo-sagrado.html))

Como ya se dijo, el narrador, “Benedicto” sugiere su “supuesta religiosidad”, su *ascetismo*.

Después justifica las palabras de Sofía, al describir su extraña costumbre de exponerse al incienso.

“Benedicto- me regañaba-, ¿qué no entiendes que darse tanto al cielo te arruina? De ti quisieron hacer un músico y mira con lo que sales: beato. Búscate una mujer”. Mía era la culpa de que así me juzgaran. Yo mismo había inventado la historia de mi amor ilimitado por la religión. Incluso, para que éste resultara más verídico (para Sofía), yo quemaba desde temprano, el sábado, mucho incienso. Exponía directamente el cuerpo, y las ropas que lo vestirían, al humo del pebetero. En la calle, el aroma del incienso me procedía como una tropa vocinglera de acólitos y sacristanes; llamaba yo la atención de todos. Baqueteado por la mirada de la gente, llegaba a la casa de Sofía muriéndome. Me recibía con una sonrisa y moviendo la cabeza, la melena, que era negra. En seguida la vida volvía a mí. (Reunión 66)

El fragmento anterior es interesante por muchas razones. Primero, que Sofía, al igual que la gente del pueblo, cree que su primo es verdaderamente un *beato*. Segundo, que él ha inventado *la historia de (su) amor ilimitado por la religión*. ¿Por qué? Es muy extraño, en la trama del cuento, que “Benedicto” haya inventado tal amor, ya que de esta manera es más difícil, especulamos, que Sofía se interese por la pasión sexual que “Benedicto” siente por ella y que le corresponda a la misma. ¿Ella sabe de tal pasión? ¿Lo sabe y se burla de él? ¿Ella también siente una atracción sexual hacia el “beato” de su primo? “Benedicto”, no contesta esto directamente. Se puede inferir que sabe de la pasión que siente “Benedicto” por ella, pero que se burla de él al tratarlo de beato, y también que ella no siente la misma pasión por él. Y no es algo extraño lo anterior, ya que él, al exponer su cuerpo y ropas ante el pebetero, al llegar a verla oliendo a incienso de pies a cabeza, debe resultarle repulsivo. Tercero: en este fragmento se concentra la *parodia sacra* que *Benedicto* realiza al sacralizar el rito judeo-cristiano al exponerse al humo sagrado del incienso. Recordemos que este se da con varios objetivos en distintas ceremonias solemnes: purificar al ataúd en los

funerales, bendecir imágenes; como símbolo de oración y en la misa, el momento en que el incienso está humeando es tan sagrado, que “se abren las puertas del Cielo y se encuentran la tierra y el Cielo, y se logra tener una breve visión de la gloria.”

“Benedicto”, se puede decir con Bajtín, realiza un *espectáculo teatral*, cómico, parodiando toda la solemnidad del rito del uso del incienso, jugando con él, convirtiéndose, él solo, por su olor, en algo parecido a una “tropa vocinglear de acólitos y sacristanes.” La gente, al ver tal *incensario ambulante*, como dice “Benedicto” más adelante en el cuento, no puede hacer otra cosa más que *baquetearlo*. De esta manera, todo el rito de purificación a través de quemar incienso, en “Benedicto” es una farsa, para, según él cree, poder llegar a seducir a su prima, cosa que no consigue.

Se ha dicho, a partir de Bajtín, que la cultura popular, en la época medieval y renacentista, invertía todos los valores, rebajaba y degradaba valores establecidos, porque a partir de esta inversión, había una renovación de la vida.

Rebajar, dice Bajtín, consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. [...] De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo «inferior» para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*. (La cultura popular 22)

De esta manera, Gardea, en “Último otoño”, al parodiar, tanto la vida de San Benito como el uso ritual del incienso, los renueva, los vuelve terrenales, los desbeatifica, regenerándolos en nuestra época moderna, en la cual lo que se degrada, según Bajtín, tiene un carácter “exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora”, lo que no sucede con Gardea. Para finalizar, habría que recordar las

palabras de Gardea, más arriba: “El santo, en este caso, no hace filosofía de su meditación ni de sus obras de caridad y amor; en el momento que lo haga dejará de hacer esas obras, dejaría de ser santo...” (Tarazona, Puig, *Siempre de lado de la luz*)

De esta manera, su visión del escritor como un ser honesto, un ser no tan *descompuesto*, se da en las cosas, como quería William Carlos Williams.

## **El proceso creativo: poesía y poética en la obra de Jesús Gardea**

### **Tercera parte**



### a) La función poética en “Todos los años de nieve”

“Todos los años de nieve”, es el segundo cuento del libro *De alba sombría*, de Jesús Gardea.

Este libro es el cuarto del autor, escrito en 1985, después de haber ganado el premio Javier Villaurrutia en 1980 con *Septiembre y los otros días*. Es importante señalar lo anterior, porque si Gardea, desde su primer libro de cuentos, *Los viernes de Lautaro*, había demostrado ser un escritor con una voz y entonación personal, que manejaba la lengua materna concentrada y condensada de un lugar geográfico, el norte de México, en *De alba sombría* su lenguaje adquiere una carga emocional aún mayor, un manejo del lenguaje poético a más alta temperatura. Desde el título del libro, *De alba sombría*, Gardea juega con la ambigüedad, con los dobles sentidos: primero, el lector se encuentra ante una antítesis, entre *alba* (amanecer, primera luz del sol, claridad) y *sombría* (oscuridad, poca luz, atmósfera melancólica, aún siniestra); sin embargo, al leer el cuento homónimo del mismo libro, el lector se da cuenta que *Alba*, en realidad, es el nombre del personaje principal del mismo, por lo tanto Gardea toma el nombre *Alba* del personaje, y lo vuelve ambiguo al asociarlo al fenómeno natural *alba* junto con el adjetivo *sombría*; y, para acentuar aún más el carácter ambiguo del nombre del libro, Gardea utiliza la preposición *De* (*De alba sombría*).

Resumiré el argumento del cuento “Todos los años de nieve”, para que el análisis que se lleve a cabo del mismo, se enmarque en una anécdota precisa. El cuento trata de un traslado, de un viaje nocturno hacia la muerte. “Lorenzo Corbala” lleva en una carretilla a un viejo (no sabemos si es su padre o un conocido), medio moribundo, aunque en momentos lucidísimo, a la casa de “Trinidad”, “para ventear cenizas”, para arreglar algo que sucedió en un pasado muy lejano. El clima es hostil: de noche, casi en la madrugada helada, a punto de nevar. El traslado es muy difícil. En el mismo, el

ruido de la carretilla, el cielo, el camino lleno de mezquites, son el espacio donde se desarrolla el cuento. “Lorenzo Corbala” mantiene un constante monólogo interior y siente que es absurdo hacer ese recorrido, por lo tanto, mientras lo lleva, comienza a sentir rencor hacia el viejo, ya que no quiere realizar el recorrido. El viejo muere en la carretilla sin cumplir su deseo, diciéndole a Corbala: “-Ve y dile a Trinidad...”

(Reunión 260)

Gardea no le da ninguna pista al lector de qué es lo que Corbala le tendría que decir a “Trinidad”. Suponemos, por fragmentos del cuento, que el viejo tuvo una relación amorosa con “Trinidad” y que antes de morir quería decirle algo. Sólo eso.

Para comenzar a analizar y reflexionar sobre “Todos los años de nieve”, es importante transcribir dos citas de Roman Jakobson, de su ensayo “Lingüística y poética”

“La función poética fija la atención en sí misma, de ahí la ambigüedad”. (Jakobson 130)

“Cuando la función poética está sobre la función referencial, ésta no destruye al referente, pero sí lo hace ambiguo”. (Jakobson 130)

Tomando en cuenta las citas anteriores, diremos que una estrategia continua en los cuentos de Gardea es utilizar constantemente la ambigüedad de distintas maneras.

“Todos los años de nieve” es un cuento en el cual la función poética está por encima, o es más importante y más evidente, que la función referencial, ya que el acento está puesto en el *cómo* está construido el mensaje, en la forma, más que en el *qué*, en el *contenido* del texto.

Jakobson dice que, para “Sapir, lo que predomina en el lenguaje es la formación de ideas” (Jakobson 123) pero, el teórico ruso (que es el primero en definir las funciones del lenguaje), argumenta que la lingüística no puede descuidar los factores secundarios (que serían los elementos emocionales del habla), entre los cuales, se encuentra la

función poética.

En “Todos los años de nieve”, como en muchos de los cuentos de Gardea, los nombres de los personajes son fundamentales. En este cuento sólo hay dos personajes protagonistas y uno incidental: “Lorenzo Corbala”, “el viejo” (que no conocemos su nombre) y “Trinidad” (mujer). Desde el comienzo del cuento, en el primer párrafo y en el primer diálogo, se encuentra algo fundamental que dice Jakobson, que es una aportación clave para entender los mecanismos que se encuentran en el lenguaje poético y para entender su razón de ser: Jakobson acentúa la importancia de estudiar “los recursos poéticos escondidos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje” ya que éstos “son de una gran riqueza” (Jakobson 133)

Veamos el ritmo en el párrafo, como uno de los recursos poéticos creado a partir de la sintaxis, al comienzo del cuento:

Lorenzo Corbala puso al viejo en la carretilla. Lo tapó, luego, con una manta y comenzó a andar, empujando. Rechinaba la rueda como nunca. Por el frío. La descubierta cabeza del viejo apuntaba a Corbala, se mecía como la de un niño en su cuna. Todos los ruidos que había en la tierra esa mañana, menos el de la rueda, morían aplastados por la plancha gris del cielo. Atravesó Corbala la tristeza de las calles, la desolación de las esquinas, hasta llegar al llano. Ahí se detuvo. Quitó sus manos ateridas de los mangos de la carretilla y se las metió en las bolsas del saco. Delante tenía la boca del camino que se perdía entre los mezquites. La miró largo, con desesperanza. Estaba dura del hielo de la noche anterior. También vio que las espigas, heladas, brillaban como cuchillos. Se le acercó al viejo. El viejo tenía los ojos cerrados. Corbala le contempló el matorral de pelos de la oreja a la intemperie. Eran como raíces chupando el aire. El viejo lo sintió. Abrió los ojos. Luego, enderezando la cara, le preguntó:

—¿Peso, Lorenzo?

Corbala se tragó la lástima. Más duro le pegó el frío en el cuerpo.

—Casi no.

El viejo apartó la vista del rostro de Corbala y miró al cielo.

—Me hubiera gustado morir con sol —dijo. (Reunión 254)

El ritmo en el párrafo se logra a partir de ir alternando frases largas (pausadas por comas),

con cortas, detenidas por los puntos. Por ejemplo: *Rechinaba la rueda como nunca. Por*

*el frío.*

En este enunciado, un hipérbaton, Gardea podría haber juntado la oración, sin el punto. Pero

Gardea rompe esa continuidad, y altera la sintaxis más común. Si alteramos este enunciado y frase, podríamos tener las siguientes versiones:

*Rechinaba la rueda por el frío como nunca.*

*Como nunca, por el frío rechinaba la rueda.*

*Por el frío rechinaba la rueda como nunca.*

*Por el frío, como nunca rechinaba la rueda.*

*Rechinaba por el frío como nunca la rueda.*

*La rueda, como nunca, rechinaba por el frío*

Sin embargo, Gardea, en *Rechinaba la rueda como nunca. Por el frío*, busca que el lector no corra, que vaya lentamente siguiendo su ritmo, por eso divide una oración completa en dos, con el punto, para darle un ritmo lento (el del traslado en carretilla), primero, y también un juego sonoro.<sup>33</sup>

Continuando con el ritmo, encontramos que en el siguiente fragmento hace lo contrario al fragmento anterior: el ritmo es más continuo, no entrecortado:

“Todos los ruidos que había en la tierra esa mañana, menos el de la rueda, morían aplastados por la plancha gris del cielo. Atravesó Corbala la tristeza de las calles, la desolación de las esquinas, hasta llegar al llano”.

En lo anterior se observa que Gardea ha alterado la gramática natural o “correcta”. Hugo Gola, en *Prosas*, afirma lo siguiente, que se puede unir con lo que dice Jakobson sobre los recursos poéticos escondidos *gramática* y con la razón de ser del ritmo en la obra de

---

<sup>33</sup> El poeta, teórico y crítico norteamericano, Jerome Rothenberg dice: “Quien controla el ritmo, controla”. (Rothenberg 122)

Gardea: “El ritmo, el pulso, el aliento de un texto, no proviene de la observación de las reglas gramaticales, sino de la atención al *tempo* interior del escritor, su apego incondicional a éste”. (24)

Es importante observar también que el hipérbaton se encuentra en el segundo enunciado anterior: *Atravesó Corbala*, en lugar de *Corbala atavesó* (*Atravesó Corbala la tristeza de las calles*). Especulando la razón por la cual utiliza en este enunciado el hipérbaton, diremos que lo hace para romper una secuencia fonológica armónica, que se daría si *Atravesó* estuviera junto a *tristeza*: ya que en estas dos palabras existe un eco sonoro evidente (*tra, tri y eso, esa*).<sup>34</sup> De esta manera, al separar *Atravesó* y *tristeza* a partir de *Corbala*, crea una textura sonora inarmónica. Gardea no siempre utiliza el hipérbaton, ni el mismo procedimiento sonoro de manera sistemática, como dice Hugo Gola<sup>35</sup>, sino de acuerdo a la necesidad del texto, de lo que el texto le pide al autor.

Otro de los recursos poéticos en la gramática, relativo a lo sonoro, lo encontramos en el cuento “Todos los años de nieve”, ya que las secuencias fonológicas de ciertos fonemas están sobrecargadas. Si el lector lee en voz alta este cuento se dará cuenta que los fonemas *r* y *s* abundan en el mismo. Sin embargo, estos dos fonemas son muy comunes, ya que en muchas palabras se encuentran. Pero el fonema *ll*, en general, es menos utilizado. En “Todos los años de nieve” este fonema se repite constantemente, creando

---

<sup>34</sup> “Cualquier análisis de la textura del sonido poético debe tener en cuenta la textura fonológica de un determinado lenguaje, el código completo de ese lenguaje y la jerarquía de las distinciones fonológicas dentro de una tradición poética concreta. (Jakobson 132)

<sup>35</sup>Hugo Gola, en una entrevista radiofónica con Guillermo Saavedra, en el programa El banquete, en 2004 dice: “Y en cuanto, al habla del Río de la Plata, en mi caso, yo empleo algunas veces el *vos* y el *tú*, pero indistintamente. Es decir, nunca utilizando ninguna regla fija porque, digamos, que no me interesa eso, ¿no? Además, rechazo un poco eso. Yo, por ejemplo, leo el libro de Juan Gelman, *Gotan*, y lo rechazo, no me gusta. Muchas veces él emplea muy bien el *vos* pero, otras veces, lo usa sistemáticamente y me parece que esa utilización es la intromisión de un elemento extraño al poema”.

una especie de eco continuo. Este fonema *ll* está unido en todo el cuento a cuatro vocales, *a, e, i, o*, formando las sílabas *lla, lle, lli, llo*. (Por otra parte, en ciertas ocasiones, la misma sílaba de *lla* y *llo*, se da a partir del fonema *y*, formando el sonido, *ya* y *yo*.)

Vamos a hacer un recuento de las frases en las cuales las sílabas *lla, lle, lli* y *llo* juegan un papel fundamental para crear un secuencia fonológica:

Lorenzo Corbala puso al viejo en la *carretilla*./ Atravesó Corbala la tristeza de las *calles*, la desolación de las esquinas hasta *llegar* al *llano*./ ...los mangos de la *carretilla*./ También vio que las espinas, heladas, *brillaban* como *cuchillos*./ ...tomo de nuevo la *carretilla*./ Cuando Corbala se metió *ya* en el *llano*./ *Allí* el ruido se iba a enredar./ Corbala era como el desdichado fantasma de un pájaro; el último en *aquellos llanos*./ ... iba a traer el calor necesario para irse, de un hilo, hasta *allá*./ Encima de *ellos*.../ Lo *llamó* tres veces seguidas...La cara del viejo se *estrelló* como el *hielo*<sup>36</sup> / ...las de las *mejillas* sombrías./ Y más cuando vio *brillar* las oscuras lágrimas./ ... del viejo colgando fuera de la *carretilla*./ Él también tenía ganas de *llorar*./ *Creyó* Corbala que el viejo se moría./ ...al reflejarse en *ellos*.../ -Lorenzo, *llévame* con Trinidad./ -Es que puedo tocar *ya* la *raya*./ ...entre los mangos de la *carretilla*. / La voz del viejo le *llegó* medio confusa, como salida de un agujero en el *llano*./ -Viento y nieve, Lorenzo, desafortados, haciéndose el amor, *llenos* de *resuellos*./ Pescó los mangos de la *carretilla*./ -...con las manos a los bordes de la *carretilla*./ ...con el chirrido de la rueda, la sonaja, y el temor, no *oyó* la orden./ ...el viejo rompió a *llorar*./ ...todavía agarrado a la *carretilla*./ *Yo* casi vi la tanta nieve./ -*Ya* le dije que para Trinidad, usted es un

---

<sup>36</sup> (En la palabra hielo, el sonido de la sílaba *hie*, tiene un eco con *lle*)

fantasma./ -...Tú no sabes nada. La *raya* alumbra./ ...las patas de la *carretilla*./ Las palmas y las plantas de los pies los sentía una sola *llaga* ardiente. / El viejo *callaba*, atento al cielo, al ruido de la *carretilla*.../ Corbala soltó la *carretilla*./ Los mezquites estaban a la *orilla* del camino./ Hervía el *llano* de cuerpos peludos./ -El viento. *Ya* comenzó./ Corbala miró al cielo de *allá*./ ...el cielo, todo el horizonte, delante de él, estaba blanco, como *lleno* de luz. /... el *aullido* de las espinas lejanas./ -No, Lorenzo. *Yo ya no llego* a ninguna parte./ -La *raya* está quemándome el pecho.

Como hemos visto en la lista anterior, estos sonidos, *lla, lle, lli, llo* tan recurrentes a lo largo del cuento, cargan al lenguaje, lo saturan, crean una temperatura poética en el mismo.<sup>37</sup> Ezra Pound, nos dice, en *El arte de la poesía*, que la Melopea es uno de los tres elementos fundamentales que caracterizan al lenguaje poético (junto con la Logopea y la Fanoepa), en la cual las palabras están cargadas con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado. Podemos decir, entonces, que en la obra de Gardea, la melopea está constantemente presente; casi se podría decir que a partir de la melopea construye sus cuentos. Jakobson, cuando reflexiona sobre la función poética, refiere que Pope nos dice algo fundamental sobre el sonido, que se relaciona con lo anterior: “El sonido debe parecer un eco del significado”. (Jakobson 131) Esta reflexión es una clave para Jakobson, que entiende

---

<sup>37</sup> El poeta norteamericano Robert Creeley, en una entrevista, reflexiona sobre la importancia de los sonidos en la conformación de la poesía: “Conversando con Basil Bunting el otoño pasado, me dijo que su propia concepción de lo que la poesía podría ser para él, la obtuvo, por primera vez, cuando comprendió que los sonidos podían contener la carga emocional del poema tan hábilmente como ninguna otra cosa “dicha”. Es decir, que las modificaciones del sonido –y sus modulaciones- podían transportar esa carga emocional”. (Creeley 35)

la importancia del nexo interno entre sonido y significado en un poema. En este sentido también parafrasea a Hymes: “la superacumulación de una cierta clase de fonemas o de un mensaje contrastivo de dos tipos opuestos en la textura sonora de un verso, de una estrofa, de un poema, actúa como una “subcorriente de un significado”.

(Jakobson 131)

A partir de lo anterior se puede afirmar que en el cuento “Todos los años de nieve”, la superacumulación de las sílabas *lla*, *lle*, *lli*, *llo*, crea una subcorriente de significado, como si estas sílabas fueran una matriz generadora de sentido, a partir de su sonido; como si una sílaba, por ejemplo *llo* o *yo*, llamara a otras sílabas parecidas para crear una secuencia fonológica, hecha de uno o varios ecos de sonidos, a partir de esa superacumulación: por ejemplo: *Yo ya no llego... O...como lleno de luz... el aullido de las espinas.*

De esta manera el cuento “Todos los años de nieve”, por la utilización de las sílabas recurrentes *lla*, *lle*, *lli*, *llo*, se puede considerar un homenaje, al libro de cuentos de Juan Rulfo *El llano en llamas*<sup>38</sup>, en el cual encontramos también ese eco sonoro dado por la *ll*. Y no sería sólo una coincidencia lo que me hace pensar en ese homenaje, sino que

---

<sup>38</sup> En algunas críticas y tesis sobre la obra de Gardea he encontrado que los autores afilian la obra de éste con la de Juan Rulfo. Por ejemplo, la tesis de maestría de Elena Slovenia Martínez Treviño encontramos lo siguiente: “De lo anterior se derivan dos consecuencias. La primera, como he señalado, corresponde a la adjudicación de Gardea como continuador de una corriente regionalista. En este sentido, sus obras tempranas se relacionan muy estrechamente con las de Juan Rulfo, en razón de que en la escritura de Gardea la impronta rulfiana puede percibirse debido al tratamiento de temas existenciales y de atmósferas vernáculas: “... la crítica lo considera uno de los más dignos herederos 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 ya puede hablarse 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 sus personajes, en un solo pueblo: Placeres.” (Martínez Treviño 58)



Rulfo también trabaja sus textos a partir de un esqueleto sonoro, o de una superacumulación de sílabas. Como ejemplo de esto, el lector puede leer el cuento *No oyes ladrar los perros*, que Rulfo construye en base a la repetición de la partícula *no*, que funciona como adverbio de negación, pero también como sílaba que resuena a lo largo de todo el texto. Otro ejemplo, entre muchos, lo encontramos en *Luvina*.

Observemos cómo lo logra el escritor jalisciense:

Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello de mi mujer ahí a mi lado:

-¿Qué es? -me dijo.

-¿Qué es qué? -le pregunté.

-Eso, el ruido ese.

-Es el silencio. Duérmete. Descansa, aunque sea un poquito, que ya va a amanecer. (El llano 105)

En el fragmento anterior se observa la repetición de la palabra *qué*, y sobre todo la sílaba *es*, que se transforma, en *se, sa, esa, ese, eso, esue, si, ci, cio, os*. Tenemos, entonces, el siguiente esquema<sup>39</sup>:

“**Se oía la respiración de los niños ya descansada. Oía el resuello** (*se o, es, ció, os, os, es, esue*)

de mi mujer ahí a mi lado:

“-¿Qué es? -me dijo. (*es*)

---

<sup>39</sup> Este análisis fonético surgió a partir de la lectura de la Tesis Doctoral *El poema es el lugar: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe* de la Dra. Tania Favela Bustillo.

“-Eso, el ruido ese. (eso, ese)

“-Es el silencio... Descansa, aunque sea un poquito, que ya (es, sí, cio, es, sa, sea)

¡va a amanecer. (ece)

En este punto, ya que se está reflexionando sobre relaciones distintas entre las obras de Rulfo y Gardea, hay que decir que en “Todos los años de nieve” se encuentran elementos de hipertextualidad con el cuento “No oyes ladrar los perros” de Rulfo.

Para ver estos elementos, es necesario citar a Gerard Genette; éste en *Palimpsestos* dice:

¿Y la hipertextualidad? También es desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente, explícitamente que otras...) Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector [...] Puedo igualmente perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier obra, anterior o posterior. (Palimpsestos 19)

Después de leer varias veces el cuento “Todos los años de nieve”, el lector encuentra elementos de intertextualidad entre éste y “No oyes ladrar los perros”. No se puede afirmar que, intencionalmente, Gardea se haya basado en el cuento de Rulfo para construir su cuento. Se debe afirmar, sin embargo que, en muchas entrevistas Gardea, cuando se refiere a los autores que han tenido alguna influencia sobre su obra, siempre nombra a Guimaraes Rosa, a Lezama Lima y a Alejo Carpentier y, en ningún caso, a Juan Rulfo, salvo cuando el entrevistador lo afirma. Aún así, es indudable que Gardea leyó con mucho cuidado a Rulfo, por la importancia que tiene éste para toda la literatura mexicana y latinoamericana.

He aquí algunas similitudes o ecos entre las dos obras: el cuento de Rulfo se centra en el traslado de un padre a su hijo, de un lugar (que no se dice en el cuento) hasta Tonaya,

donde hay un doctor. El padre carga en la espalda a su hijo, Ignacio, ya que éste ha sido herido. El padre lo lleva para que lo curen y después olvidarse de él, ya que se ha portado muy mal, ha sido “desagradecido” tanto con su padre como con su madre, muerta por los sufrimientos causados por el hijo. En ese traslado por el llano, la luna y los ladridos de los perros son fundamentales, ya que la luz de la luna es la guía para poder llegar a Tonaya y los ladridos de los perros (que el padre no puede escuchar, porque lleva a su hijo, primero en la espalda y luego en los hombros), son la señal de que han llegado al pueblo. Ignacio muere poco antes de llegar al pueblo. Esto, en cuanto a la anécdota. Por otra parte, existe un monólogo interior, sobre todo del padre, formados por dos tiempos distintos que se entrelazan en su monólogo: la infancia de Ignacio y sus andanzas y el sufrimiento que padecieron por sus malos hábitos, etc.

También se encuentra el uso de la lengua materna, la reiteración de palabras, la melopea y la función poética. Por último, es importante señalar que los nombres contienen una carga emocional, sonora en el cuento: Ignacio y, sobre todo Tranquilino.

En cuanto al cuento de Jesús Gardea “Todos los años de nieve”, también existe un traslado, un viaje nocturno, diremos, hacia la muerte, al igual que en el cuento de Rulfo.

Lorenzo Corbala lleva en una carretilla a un viejo medio moribundo, en momentos lúcido, a la casa de Trinidad, “para ventear cenizas”. El clima es hostil, el traslado muy difícil. En el mismo, el ruido de la carretilla, el cielo, el camino lleno de mezquites, son el espacio donde se desarrolla el cuento. Lorenzo Corbala, al igual que el padre en el cuento de Rulfo, mantiene un monólogo interior y también, al igual que en “No oyes ladrar los perros”, un rencor hacia el viejo, por el viaje que éste no

quiere realizar. En este cuento también se encuentra un manejo de la lengua materna, llena de diminutivos y también de comparaciones, como se vio más arriba.

Retomando a las ideas de Jakobson sobre la función poética, éste dice que existen dos modos básicos que se utilizan en una conducta verbal: la selección y la combinación de palabras.

“La selección se da, nos dice Jakobson, en base a la similitud, la desigualdad, la sinonimia y la antonimia”. Y, por otra parte, “la combinación se basa en la proximidad”. (Jakobson 128)

Diremos entonces, a partir de Jakobson, que la selección de las palabras que utiliza Gardea para construir su cuento, se da a partir de la similitud de sonidos, para poder combinar las palabras.

Por otra parte, el término *intracódigo*<sup>40</sup>, que acuña Haroldo de Campos, puede servirnos para reflexionar sobre lo que realiza Gardea, con las repeticiones de las sílabas *lla*, *lle*, *lli*, *llo* en el cuento “Todos los años de nieve”. Si tomamos en cuenta el *intracódigo*, podemos decir que el cuento de Gardea puede ser leído, no sólo linealmente, (como es lo usual), sino a partir de las repeticiones sonoras internas que suscitan en el lector resonancias semánticas o intertextuales. Por ejemplo, leer el cuento a partir del juego sonoro, o aún de los tropos que crea. En “Todos los años de nieve”, al igual que en casi toda su obra cuentística, Gardea explota el símil. Voy a

---

<sup>40</sup> “Desde una perspectiva lingüística, el *intracódigo* corresponde al espacio operativo de la función poética jakobsoniana; es decir, de aquella función del lenguaje que se dirige hacia la materialidad del signo lingüístico, tanto en su forma de expresión (aspectos fónicos y rítmico-prosódicos) como en su forma de contenido (aspectos morfosintácticos y retórico-tropológicos).” (De Campos. 125)

realizar un recuento de todas las comparaciones, sorprendentes muchas, que construye Gardea en este cuento:

Rechinaba la rueda *como nunca*. / La descubierta cabeza del viejo...se mecía *como la de un niño en su cuna*. / ... las espinas, heladas, brillaban *como cuchillos*. / ...el matorral de pelos de la oreja... eran *como raíces chupando el aire*. / ...pensó en sus manos, *como en dos cosas lejanas, como en dos animalitos de nieve*. / Le tuvo lástima, *como al otro*. / Había, *como el tufo de un castigo flotando en el silencio de la mañana de enero*. / *como si estuviera juntando todos los infortunios*. / *como si se encontrara en el fondo de una noria*. /

La cara del viejo se estrelló *como hielo, como una capa de hielo*. / Las arrugas de la frente se le abrieron *como zanjas*. / El susurro, negro *como la noche*... / Luego se van ustedes de aquí *como carcajeándose*. / Cerró los ojos despacio, *como para apartarse del mundo y mirarse por dentro*. / ...sentía el hielo en la planta de los pies *como un fuego, como si el invierno fuera un suelo de espinas*. / *Como movido por un caprichoso soplo de ánimo*... / con su ojo de tinieblas, sin párpados, *como el de las víboras*. / La rueda lanzó un alarido, *como el de una chicharra cogida entre los dientes del verano*. / Miraba, *como olfateándolos*, el aire quieto, el eco de la rueda. / ...entró al trote, espantado, *como un animal*. Los huesos del viejo empezaron a sonar *como cañas sueltas*. / ...crujiéndole *como hojas de otoño*. / Estamos aquí, *como perros*... / Los mezquites estaban a la orilla del camino *como tarántulas*. / La voz del viejo le llegó medio confusa *como salida de un agujero en el llano*. / De un golpe dejó de sentir frío, *como si ya se hubiera muerto*. / ...todo el horizonte, delante de él, estaba blanco *como lleno de luz*.

Es interesante que en los símiles, abundan las comparaciones con animales (animalitos, perros, tarántulas, víboras, chicharras) y también con cosas de la naturaleza (raíces, hielo, zanjas, fuego, agujero en el llano, invierno de espinas, cañas sueltas, hojas de otoño, lleno de luz). Por otra parte, hay algunas que son sorprendentes por la selección y la combinación de las palabras que utiliza. Por ejemplo esta:

La rueda lanzó un alarido, *como el de una chicharra cogida entre los dientes del verano*.

Si dividimos la comparación en fragmentos tenemos lo siguiente:

*La rueda lanzó un alarido* es una prosopopeya, eminentemente musical, repitiéndose tres veces la sílaba *la*. También tenemos la repetición de la *r* (rue, ari), por último, las primeras dos palabras terminan en *a* y encontramos también la repetición de la *o* al final de dos palabras. Regresando al símil, podemos dividir también, *La rueda lanzó un alarido como el de una chicharra*. Hasta aquí encontramos que ésta podría ser una comparación interesante y sencilla que ha surgido, primero, de la escucha atenta de los distintos sonidos de la rueda de una carretilla vieja y del conocimiento del canto de la chicharra, para poder llegar a crear esa comparación. Sin embargo, toda la comparación completa es sorprendente, ya que ese alarido de la rueda comparado con el canto de una chicharra, unida a *cogida entre los dientes del verano*, enlaza dos términos, a partir de un verbo (coger), que absolutamente nada tienen que ver. La chicharra podría estar cogida, atrapada, entre los dientes de una máquina, o de un animal, pero ¿*entre los dientes del verano*? Se necesita, por supuesto, a un poeta que seleccione y combine estas palabras, que encuentre una relación entre el alarido de la rueda, y la chicharra cogida entre *dientes del verano*. Paul Reverdy, en su ensayo “La función poética”, da una clave para ver cómo un poeta puede relacionar cosas prácticamente disímiles: Lo propio del poeta es pensar y pensarse en imágenes. Considerar las cosas en tanto

pueden servir para la formación de imágenes, pues éstas constituyen su medio particular de expresión. Su facultad sobresaliente consiste en descubrir las relaciones precisas, aunque no evidentes, que existen entre las cosas, aquéllas que son susceptibles de producir, mediante una aproximación violenta, una emoción, por un acuerdo imprevisto, que la presencia de las cosas por sí mismas no puede otorgar. Y es por la revelación de este vínculo secreto entre ellas, del que, hasta ese momento, no teníamos sino un conocimiento imperfecto, que la emoción específicamente poética se obtiene. ([localhost:8180/colecciones/handle/1/7575](http://localhost:8180/colecciones/handle/1/7575))

La cita anterior de Reverdy es fundamental ya que Gardea, en sus textos, continuamente, está descubriendo esas relaciones precisas, aunque no evidentes entre las cosas, ese vínculo secreto, mediante una aproximación, violenta<sup>41</sup>: así tenemos la relación (el acuerdo imprevisto) entre alarido y rueda, entre éstas y el sonido (o canto dolorido) de la chicharra, cogida entre los dientes (del *calor extremo*, podríamos conjeturar) del verano.

Algo parecido a lo que dice Reverdy, y a lo que sucede en el cuento, lo dice Victor Sklovski:

“En el arte surgen nuevos elementos del conocimiento. La comparación insólita sirve aquí también de medio para la visión exacta de una parte de lo que se describe. [...] lo importante es la disparidad.” (Sobre la prosa literaria 30,31)

De esta manera, a partir de la disparidad, de ese encuentro de cosas diversas a partir de la comparación insólita, surgen nuevos elementos de conocimiento.

Se podrían también analizar, de la misma manera, otras comparaciones e imágenes del cuento, por ejemplo estas:

Había, *como el tufo de un castigo flotando en el silencio de la mañana de enero* (Reunión 255)

La voz del viejo le llegó medio confusa *como salida de un agujero en el llano* (Reunión 257)

---

<sup>41</sup> Como dice G. Bachelard: “Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones” [quartodejade.wordpress.com/tag/jose-watanabe](http://quartodejade.wordpress.com/tag/jose-watanabe)

En la primera, una sinestesia entre el olor y el silencio: *el tufo de un castigo flotando en el silencio...*

En la segunda, la voz del viejo medio confusa, como salida de un agujero, no de cualquier lugar, sino específicamente del llano.

En una entrevista, Gardea afirmando oblicuamente que trabaja como un poeta, como dice Reverdy, habla de el lugar donde pone el énfasis para crear su obra. Transcribo dos citas de la misma entrevista:

-En primer lugar, por mi cabeza no pasan historias que me exigen un tratamiento literario. Esa es una idea que está muy de moda. Tomar la historia de tal general o la vida de un personaje histórico y pensar que merece un tratamiento literario, lo está haciendo mucha gente. Eso es tomar la literatura desde afuera. Yo la tomo desde adentro, y no sé qué merece o qué no un tratamiento literario, a mí lo que me importa es escribir, trabajar con el lenguaje de manera que no sea un ejercicio vano.

-A final de cuentas uno escribe, como hace el pintor con las formas, con los colores, el material de uno son las letras, es la literatura. Fundamentalmente ese es mi elemento de trabajo, las palabras, y si yo les tengo fe debo fiarles la creación de mi mundo, de mis personajes, casi exclusivamente, a las palabras. Ese es mi punto de vista, mi reacción contra esta voluntad de encajonarme en una dimensión puramente plástica del lenguaje y a mí no me parece. Eso sería un ejercicio muy gratuito y creo que en lo que he hecho, eso de gratuito, si aparece, será de vez en cuando. En mi literatura hay una tensión de mundo, hay una tensión de cosa que está luchando, batallando a través del lenguaje por salir, por aparecer. (Quemaín [www.excentricaonline.com/libros/escritores](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores))

Las dos citas evidencian que cargar el lenguaje de emoción, como dice E. Pound, a partir de una tensión de mundo, es el objetivo y la meta para Gardea.

Para concluir el capítulo, es preciso decir que las secuencias fonológicas, de las que habla Jakobson, la superacumulación sonora, la variación de ritmos, la utilización constante de metáforas y de imágenes en este cuento, evidencian el trabajo, la construcción con el lenguaje, y con la musicalidad del mismo que realiza Jesús Gardea en el cuento “Todos los años de nieve”, y cómo, todo lo anterior, puede leerse también a partir de un *intracódigo*, suspendiendo la anécdota del cuento y observando el juego en la



materialidad de las palabras que se da en el mismo.

**b) El elemento irracional y la poesía del tema en “Último otoño”**

**1**

Jesús Gardea, después de haber publicado dos libros de cuentos, *Los viernes de Lautaro* en 1979 y *Septiembre y los otros días*, en 1980, y en 1981 dos novelas, *La canción de las mulas muerta* y *El sol que estás mirando*, publica su único libro de poemas en 1982, *Canciones para una sola cuerda*. Vicente Francisco Torres, en el prólogo a la pequeña antología de sus cuentos de Material de lectura no. 76 de la UNAM, dice de Gardea lo siguiente: “En un intermedio (después de los cuatro libros de narrativa de 1979 al 1981), publicó un libro de poemas, pero se dio cuenta que era más poeta en la prosa que en el verso”. (7)

No dice más Francisco Torres: no dice si a él Gardea, personalmente, se lo dijo, o si lo leyó en alguna entrevista. Al revisar el libro de poemas, *Canciones para una sola cuerda*, encontramos que los poemas son, en su mayoría, poemas líricos, en los cuales el *yo poético* se fusiona (para hablar de sí mismo) con los elementos que Gardea constantemente utiliza en toda su obra narrativa: el viento, el sol, la lluvia, la sombra, el polvo, la luz, etc. Sin embargo, estos elementos o constantes, *condensados*, se despliegan mucho más en su obra narrativa. Los poemas de Gardea se componen de un lenguaje directo, sin la utilización de figuras retóricas, salvo algunos símiles e imágenes: son más bien poemas de la palabra desnuda. Probablemente, si no los pudiéramos comparar con su obra narrativa, encontraríamos que muchos de sus poemas son muy interesantes, en esa desnudez al *prácticamente sólo señalar* las cosas, al nombrarlas. Pero, al poder compararlo, vemos que su obra narrativa posee una carga mayor en el lenguaje que en sus poemas por ese despliegue o abundancia. Se puede conjeturar que el problema en sus poemas radica sobre todo en el *yo poético* que se interpone en los mismos; como si Gardea necesitara más diluir su voz, la construcción de un *lenguaje*

*cargado de emoción*, en los personajes de sus cuentos, que en el *yo poético* como tal. Pongo como ejemplo el poema 10:

La escalera  
que va  
al trigo  
arde  
en tu cuerpo

que me busca  
sobre  
las aguas. (Canciones para una sola 18)

En el cuento “Ángel de los veranos”, del libro *Septiembre y los otros días*, encontramos al personaje protagonista, que está enamorado de Nebde. Tomando, un fragmento al azar (ya que todo este cuento podríamos decir que es un *cuento- poema en prosa*), encontramos un lenguaje que se carga más de emoción en ese desplegarse, dentro de la narración, que en el poema anteriormente citado:

[...] yo había conocido a Nebde años atrás, en su casa, una mañana de julio. Me abrió la puerta, estaba descalza y sus pies eran finos y blancos, como hechos por un imaginero. Me invitó a entrar. Pasé. El trigo de su pelo, en la sombra, seguía deslumbrándome igual que cuando le dio el sol de la calle. El deslumbramiento entonces no lo entendí cabalmente. Iba a permanecer, para siempre, en mi sangre, en la médula última, alimentándome. Nebde era como un trigal, de maduras, de soleadas espigas. Cuando conversábamos por las tardes, por las mañanas, yo no hacía otra cosa, por debajo de mis palabras, que contemplarla: la mecía, ondulaba el viento amoroso de Dios; el viento que me había empujado hasta ella. Pero ya ni siquiera podía estar tumbado de lado, me estaba faltando el aire: feroces bestias me lo quitaban con avidez.” (Reunión 170)

Entresacando los fragmentos más condensados del fragmento anterior, se obtiene lo siguiente:

Nebde estaba descalza.

Sus pies eran finos, blancos, hechos por un imaginero.

El trigo de su pelo, en la sombra, seguía deslumbrándome igual que cuando le dio el sol de la calle.

El deslumbramiento iba a permanecer en mi sangre, en la médula última, alimentándome. ...era como un trigal, de maduras, de soleadas espigas.

(Al contemplarla) la mecía, ondulaba el viento amoroso de Dios.

Me estaba faltando el aire: feroces bestias me lo quitaban con avidez.

Por otro lado, cuando el *yo poético* no está presente de manera explícita en los poemas, podrían ser más descripciones sutiles, poéticas, que podrían pertenecer más a un texto narrativo que a un poema:

15

El viento

con  
furia  
de voces  
en la negra  
jaula

se oye  
por las  
alamedas. (Canciones para 23)

Haciendo otro ejercicio, como el de arriba, tomó un fragmento del cuento “Alba sombría”, del libro de cuentos homónimo:

El viento sigue aporreando nuestro cascarón. Cabalga por la azotea, se mete con el agua. Se muere por quebrarnos. Se llevaría a las muchachas si yo, abriéndole la puerta, lo dejara entrar. Alba lo sabe. Anoche me lo confió en la madrugada; dormían ya las hermanas y el aire. Dijo, y el pelo suelto le oscurecía las cubiertas frutas del pecho, que el viento tenía fuerza para todo: para las casas y los montes. Le desahijaba los árboles a la tierra. Transportaba niños de un pueblo a otro. Mujeres. Circos de animales. Alba temblaba, como el agua en los vidrios, al estarme enumerando los trabajos del rondador.” (Reunión 294)

Entresacando los fragmentos más condensados, se encuentra lo siguiente:

El viento aporrea nuestro cascarón.

Cabalga por la azotea.

Se llevaría a las muchachas, si lo dejara entrar.

Tiene fuerza para todo:  
para casas y montes.

Le desahija los árboles a la tierra.

Transporta niños de un pueblo a otro.

Mujeres. Circos de animales:  
los trabajos del rondador.

Este ejercicio de desmontar un fragmento de un texto, de extraer lo más esencial es, como diría Hugo Padeletti, un ejercicio de *poda*. En un cuento, en una novela, aún un poema, no sólo largos, se puede o se debe hacer este ejercicio, para llegar hasta la *médula*. (En ocasiones, prácticamente no se puede llevar a cabo, porque el lenguaje en un texto está tan concentrado que no lo permite.) Padeletti dice lo siguiente:

(Juan José) Saer venía a visitarme a Rosario, nos encontrábamos en el Savoy. Una vez me trajo un poema largo y le dije: “¿No te vas a molestar si yo tacho lo que sobra?”. Y con un lápiz rojo empecé a tachar. Cuando terminé, Saer lo leyó y me dijo: “El poema tiene más fuerza”. Ese es el método: dejar salir para no poner una valla, ¿no? Hay que abrirse y dejar que salga todo, después hay que podar. Ese es el método que sigo usando”.

([www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37802-2016-01-22.ml](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37802-2016-01-22.ml))

Esta cita es muy interesante, primero, por lo que contesta Saer (“El poema tiene más fuerza”), segundo, porque que Padeletti realiza este ejercicio de poda no con algún alumno joven e inexperto (o viejo e inexperto, podemos decir también), sino con Juan José Saer, el gran narrador y poeta argentino. Esto nos lleva a pensar que aun los grandes escritores, poetas o narradores, tienen sus puntos ciegos, o mejor, que en ciertas ocasiones, es muy difícil extraer lo no esencial de lo que se ha escrito, para

que permanezca la médula de lo escrito. ¿Y qué es la médula en este caso? Es, por supuesto, el lenguaje cargado de emoción, a la temperatura más alta posible.<sup>42</sup>

Regresando a Gardea y al ejercicio de *poda* que se realizó arriba sobre su cuento, es fácil percibir que, dentro de su narrativa, entretejida con las acciones, la trama, la descripción de sus personajes y de los lugares, etc., se encuentra condensada y a la vez desplegada una gran carga de emoción en el lenguaje, aún mayor que en sus poemas.

## 2

En 1991 Nicanor Parra ganó el premio Juan Rulfo de literatura latinoamericana y del Caribe. Al recibir el premio, Parra escribió *El discurso de Guadalajara*, conformado por una serie de poemas a los que llamó “Mai mai peñi” que significa en Mapudungún, *Buenos días hermano*. Es importante traer a colación dos de los poemas de este discurso, para reflexionar sobre la poesía dentro de la narrativa:

### POR EVITAR LA TRAMPA DEL VERSO

Los escritores suelen caer en la prosa  
Que es un vicio tan tonto como el otro  
Cosa que no ocurre con Rulfo

No se diga que Rulfo escribe en prosa

### RULFO TIENE SOBRE LOS POETAS CONVENCIONALES

Incluidos los antipoetas  
La ventaja

---

<sup>42</sup> Recordemos también el ejercicio de *poda* que hizo Ezra Pound con *La tierra baldía* de T.S. Eliot.

De no escribir jamás en verso

Ni siquiera en el verso llamado libre  
Que es el + artificioso de todos  
Según un gato llamado Ezra Pound

([www.fil.com.mx/premiofil/1991\\_disc.asp](http://www.fil.com.mx/premiofil/1991_disc.asp))

En estos dos poemas, Parra reflexiona (con su humor y sus paradojas características), sobre

la relación entre prosa y verso. Primero dice que *el verso es una trampa, y que para evitarlo, algunos escritores escriben en prosa*. Después, *que Rulfo no escribe en prosa*. En el segundo poema dice que *Rulfo no escribe en verso, ni siquiera en verso libre que es el + artificioso de todos*. Por lo tanto, podemos conjeturar lo siguiente: que el verso es una trampa, por ser artificioso; que Rulfo no escribe en prosa (que es también una trampa, un artificio), pero tampoco en verso libre (que también es una trampa, al ser el más artificioso de los versos.) Entonces, podemos preguntarnos, ¿en qué escribe Rulfo, en dónde está su escritura? Podemos aventurar una respuesta: Rulfo escribe en prosa, pero en un tipo de prosa que no es prosa, pero que tampoco es verso (aun libre). En otras palabras, la obra de Rulfo tiene la virtud de evitar tanto el artificio de la prosa como el del verso. Al no decir Parra que Rulfo evita la poesía, sino el verso, podemos decir que en sus textos narrativos, lo fundamental es *lo poético*, más que un trabajo en un género: en narrativa, o en poesía.

Hugo Gola, en su libro *Prosas*, reflexiona de un modo muy interesante sobre los géneros, y

sobre el instrumento verbal, aparentemente el mismo, que utiliza un narrador y un poeta.

Saer me dijo una vez: “Hace más de dos años que no escribo un poema”. ¿Por qué razón logra escribir, como lo hizo alguna vez, una novela de 250 páginas en menos de un mes, y el poema, 10 versos, a veces 20, y otras aun las escasas sílabas de un *haiku*, le presenta – a él también- tanta resistencia? No creo en la división estricta de los géneros, más aún, me parece que la mezcla que actualmente practica una parte

de la literatura ha sido fecunda. Sin embargo, no deja de sorprenderme que alguien que puede organizar 40 o 50 mil palabras, insuflarles vida en una narración (el subrayado es mío) y luego en otra y en otra más, no pueda, con la misma energía, ordenar 40 o 50 palabras y dar origen a un poema. ¿Qué se necesita para que ese milagro se produzca? ¿No se dispone del mismo instrumento verbal? ¿No se posee, acaso, la misma sensibilidad, inteligencia, imaginación, y sin embargo, por qué en un caso sí y en otro no?" (10)

Regresando a Gardea en relación con todo lo anterior, podemos decir, primero, que la prosa

de este narrador es una prosa donde el lenguaje se carga de emoción, donde lo *poético* se concreta en su prosa, como se ha dicho, a partir de Parra, en relación a Rulfo. Por otra parte que, como Saer, Gardea puede insuflarles más vida a las palabras en una narración, sea esta una novela de 40 o 50 mil palabras, o un cuento de 500 o 1000 palabras, que en un poema; también que, como dice Gola, el mismo instrumento verbal lo utiliza el poeta y el narrador (las palabras unidas a la sensibilidad, inteligencia e imaginación), pero uno tiene la virtud de insuflarles vida a 40 o 50 palabras, o a un haikú, y no tiene esa virtud para lograr lo mismo con 40 o 50 mil palabras como un narrador podría. En este punto se puede llegar a una conclusión provisional diciendo que, primero, la escritura, (o al menos un tipo de escritura), no se pone en marcha, no se genera sólo por un acto de voluntad. Segundo, que el escritor no *escoge* ser narrador o poeta, sino que el género lo escoge a él.<sup>43</sup>

Para continuar, es necesario traer a colación, de nuevo, la cita de Gola: el poeta argentino

utiliza una palabra clave en su reflexión: *organizar*. Diremos, entonces, que la poesía *organiza* de cierta manera las palabras y que el narrador (aún narradores

---

<sup>43</sup> El pintor Rodolfo Zanabria decía, a este respecto, que él no había escogido ni ser pintor, ni ser un pintor abstracto, sino que la pintura abstracta lo había escogido a él.



como Saer, Gardea y Rulfo) las *organiza* de otra manera. Por lo tanto el meollo del asunto radica en una *facultad constructiva* por parte del narrador o del poeta. El poeta Wallace Stevens, en el ensayo *Poesía y pintura*, dice lo siguiente sobre la facultad constructiva:

Si uno cuestiona el dogma de que los orígenes de la poesía se deben encontrar en la sensibilidad y si uno afirma que un poema o pintura afortunados son una síntesis de una concentración excepcional (*ese grado de concentración que tiene una lucidez propia en la que vemos claramente lo que queremos hacer y lo hacemos de manera instantánea y perfecta*), nos damos cuenta de que la fuerza operativa dentro de nosotros no parece ser, en realidad la sensibilidad. Parece ser una facultad constructiva, que más bien extrae su energía de la imaginación que de la sensibilidad.

[...] La mente retiene la experiencia, de modo que mucho después que ésta ha tenido lugar [...] esa facultad que poseemos hace sus propias construcciones a partir de aquella experiencia. Si tan sólo reconstruyera la experiencia o repitiera para nosotros nuestras sensaciones en abierta oposición, se trataría de la memoria. Lo que en realidad hace es usarla como material con el cual hace lo que quiere.

Esta es la función típica de la imaginación, la cual siempre hace uso de lo conocido para producir lo no conocido. (El elemento irracional 89)

Uniendo esta cita de Stevens con la de Gola, diremos que la *facultad constructiva* organiza, a partir de la imaginación, las palabras en un poema o en un cuento.<sup>44</sup> Así, un autor construye su objeto verbal, con su imaginación (y también con su inteligencia y sensibilidad, como dice Gola), y este objeto verbal logra concentrarse más a través de un género (narrativa o poesía), que le es más propicio o más natural.

En otra nota, del mismo libro de Gola, se encuentra otra vertiente o matiz de la reflexión de la cita anterior.

¿Es esta una diferencia que nace de los géneros –poesía, prosa- o son diferencias personales? Saer sin embargo no puede planear la escritura de poemas. Creo que el poema proviene de una zona de difícil acceso. Demanda combinaciones múltiples que se efectúan más allá de nuestro control. ¿Es posible participar con la voluntad en un acto que se gesta en un lugar del que no tenemos conciencia y que sólo lo

---

<sup>44</sup> De esta manera se deja de lado una idea generalizada, aunque largamente cuestionada (y, podemos decir, superada por muchos poetas) sobre la poesía como un género en el cual las palabras dan cuenta de los *sentimientos del autor*.

conocemos cuando todas las operaciones, prácticamente, han terminado? La mente en un momento se pone en marcha y participa activamente en la elaboración del poema, pero toda la lucidez es incapaz de promover inicialmente la escritura. Se necesita, para ello, no de la voluntad de escribir sino de una fuerza mayor que logre dinamizar la voluntad. La decisión, el deseo, el aislamiento, el ocio, el tiempo libre y vacío, tal vez ayuden a desencadenar el proceso pero de ninguna manera son su causa. (10)

Esta cita pone el acento en distintos asuntos. Primero, que Saer *planea* sus textos y que los poemas (líricos, ya que Hugo Gola es un poeta lírico), no se pueden planear previamente a su escritura. Segundo, que el poema no surge de la voluntad sino de una zona de difícil acceso que demanda combinaciones más allá del control personal; tercero, que mientras se escribe el poema, las operaciones que se realizan prácticamente se realizan en una especie de *fermento*, diría Ungaretti, o a través de una *filtración* de diversos materiales (recuerdos, memoria, sensibilidad, un estado emocional y psicológico de apertura, la atención al entorno, a lo que se vive, etc.), como diría Gola, en otras partes. Cuarto: que el poeta no escribe cuando quiere, no se sienta a escribir, sino cuando algo en su interior dinamiza la voluntad (la voluntad de forma, diría Paul Westheim), y se comienzan a organizar, mediante la imaginación, las primeras palabras (regaladas, como diría Valéry) con las que se va a trabajar y a construir el objeto verbal.

Retomando a Gardea, él en diversas entrevistas, refería que no planeaba sus textos; que sí se sentaba diariamente ante una mesa para escribir, pero que no sabía qué iba a escribir la mayoría de las veces; que la verdadera lucha que tenía era con el lenguaje:

Jesús Gardea (reflexionando sobre la diferencia entre la novela y la Historia), dice:

Me resulta difícil dar razón de las novelas que he escrito. Hasta ahora no me he rodeado de ningún aparato para hacerlas: apuntes, planes, esquemas. En cuanto a la investigación: si la hago es tan somera, tan poco o nada rigurosa, que apenas puede

considerársele como tal. Acudo sobre todo a mis recuerdos como cualquier hijo de vecino. Y quizás, sí, de lo único que me preocupó, 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. Este caminito está siempre lleno de escombros. A veces me imagino que, mientras que con una mano los aparto, con la otra escribo. De ahí, tal vez, mi lentitud, el trabajo que, generalmente, me cuesta una cuartilla. Al texto a escribir yo le entro, pues, a pata rajada. Sin guaraches.

([www.proceso.com.mx/140508/novela-e-historia-fernando-del-paso-jesus-gardea-y-jorge-aguilar-mora](http://www.proceso.com.mx/140508/novela-e-historia-fernando-del-paso-jesus-gardea-y-jorge-aguilar-mora))

Esta cita es muy interesante por diversas cuestiones: primero, que a Gardea le resulta difícil

*dar razón* de las novelas que ha escrito. ¿Significa, en este caso, no *poder dar razón* sobre la escritura de sus novelas, que Gardea no crea sus obras con la voluntad, que no sabe lo que va a escribir sino cuando, como dice Gola, *todas las operaciones, prácticamente, han terminado?* Por otra parte, ¿las novelas y cuentos se gestan, como dice de nuevo Gola, *en un lugar del cual Gardea no tiene conciencia?*

En el libro *Prosas*, de Gola, se encuentran una gran cantidad de reflexiones sobre el origen

del poema, sobre la lengua materna, sobre los procesos creativos del poeta y del narrador, sobre la palabra y sus diferentes modos de existir, sobre la imaginación, etc. En una de esas notas, Gola reflexiona sobre el proceso creativo de Witold Gombrowicz.

Un día, en los diálogos que C.R. Dominique mantuvo con Witold Gombrowicz, le preguntó: “¿Cómo le vino la idea de escribir *La pornografía*?” Y Gombrowicz contesta: “Bien dicho, porque mis obras *me vienen*, se escriben casi por sí solas...” Me interesa señalar la diferencia de acentos puestos en la pregunta y en la respuesta. Dominique pregunta: “¿Cómo le vino la idea?”, y Gombrowicz contesta: “Mis obras *me vienen* casi por sí solas”. Si leemos rápidamente podemos creer que la respuesta corresponde a la pregunta, sin embargo me parece que Gombrowicz, con toda intención, se desplaza de la *idea* de la pregunta, a la *obra* de la respuesta. Intenta, me parece, subrayar, que la obra de arte no proviene de una idea. Habla de la *obra que le viene* y no de la *idea*, como si se propusiera decirle al interlocutor que toda obra de arte nace de un fondo más oscuro, e insiste todavía en una explicación: “ellas (las obras) *se escriben casi por sí solas*. (18)

Se puede comparar o asentar, paralelamente, el *no puedo dar razón de las novelas que he escrito*, de Gardea, con *mis obras me vienen casi por sí solas* de Gombrowicz. Y, por otro lado, afirmamos que los procesos creativos de Gardea y de Gombrowicz se parecen más a los de los poetas que a los de los narradores.

Retomando la nota de Gardea, éste dice que *no realiza apuntes, planes o esquemas* previos a la escritura de un cuento o novela, lo que, aunado a lo anterior, enfatiza, aún más, que trabajaría como un poeta lírico, el cual prácticamente no sabe que va a escribir, no tiene ideas previas que va a plasmar dentro de su texto; diríamos que Gardea, como dice William Carlos Williams, *piensa con su cuento* (en lugar de con su poema) y *no tiene ideas, salvo en las cosas*, en el objeto que va construyendo.

Antes de continuar, es necesario citar un comentario de John Cage que es paradójico, que nos podría dar una pista para profundizar más en lo anterior: “Cuando escribo música estoy en la posición de no saber qué es lo que estoy haciendo. Eso sí sé cómo hacerlo”. (Artes Visuales 28)

Es interesantísima esta cita: Cage dice que *sí sabe hacer lo que no sabe que está haciendo*.

Parecería más que una paradoja, un sinsentido. Sin embargo, tiene sentido. Podemos aventurarnos a decir lo siguiente (tomando como base la cita de Wallace Stevens sobre la *facultad constructiva*): la imaginación, a partir de la facultad constructiva, según Stevens, no requiere saber *qué es lo que va a hacer*, antes de comenzar a operar, ya que ésta hace sus propias *construcciones* a partir de diferentes experiencias, a partir de un montaje. Una vez que, como motor, ha prendido, a través de una chispa de ignición (la primera palabra regalada, en el caso del poeta, o quizá la primera escena, nombre de personaje, paisaje, imagen, etc.), la imaginación, unida a la lucidez y la inteligencia van construyendo, sobre la marcha,

el objeto, la composición musical, en el caso de Cage y las novelas, en el caso de Gombrowicz y de Gardea; en el acto de escribir música o novelas, se encuentra lo que se está buscando. Es un buceo en el no saber el *qué* que se va revelando, de manera conjunta con el *cómo*.

Por otra parte, Gardea habla sobre el trabajo con los recuerdos de una manera no convencional: *¿a qué se refiere Gardea cuando dice 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. Este caminito está siempre lleno de escombros? ¿Qué es la vía, el caminito silencioso, los escombros que se interponen desde los recuerdos hasta su vida actual? ¿Son juicios sobre lo vivido, son alteraciones que se han producido por el paso del tiempo que imposibilitan saber realmente que fue lo que se vivió? No tenemos respuestas a estas cuestiones.*

Por último, en esta nota de Gardea, es importante señalar algo fundamental: el lenguaje que utiliza Gardea en su entrevista, es un lenguaje coloquial, desenfadado, emocional, vivo. Nada que ver con un lenguaje acartonado, erudito o libresco. Es un tipo de lenguaje coloquial que entra, no directamente, no como copia exacta, sino como germen para una construcción lingüística elaborada en su literatura.

Para reflexionar y analizar cómo opera lo irracional en algunos cuentos de Gardea es

necesario, primero, citar algunos fragmentos del ensayo “El elemento irracional en la poesía” de Wallace Stevens:

[...] lo que tengo en mente al hablar del elemento irracional en la poesía es la transacción entre la realidad y la sensibilidad del poeta, de la cual surge la poesía.  
[...] La transposición de una realidad objetiva en una subjetiva es precisamente eso.  
(7)

¿Pero cómo se da esta transposición, cómo una realidad objetiva, se convierte en una subjetiva? A partir de la imaginación del poeta unida a su inteligencia, a su sensibilidad, a su habilidad para manejar las palabras, para encontrar, una relación no evidente, como dice Reverdy, analogías, entre dos (o más) cosas distintas. Por otra parte, como dice el mismo Stevens en el libro *Los adagios*, esa transacción entre la realidad y la sensibilidad del poeta, esa transposición de una realidad objetiva en una subjetiva, no significa que se abandonan los elementos de la realidad: “Al menos en poesía, dice Stevens, la imaginación no debe desligarse de la realidad”.  
(25)

Regresando al ensayo “El elemento irracional en la poesía”, Stevens se refiere a una

circunstancia que le sucedió en cierto ocasión, circunstancia que podría (y quizá existe un poema que da cuenta de ello) haberse convertido en un poema:

Uno o dos días antes del Día de Acción de Gracias cayó un poco de nieve en Hartford. Se derritió un poco durante el día y luego volvió a congelarse por la noche, formando una capa delgada y brillante sobre el césped. Al mismo tiempo, la luna estaba casi llena. Un día me desperté varias horas antes de que aclarara y acostado en la cama oí las pisadas, casi imperceptibles, de un gato corriendo sobre la nieve bajo mi ventana. La debilidad y lo extraño del ruido produjeron en mí una de esas impresiones que con tanta frecuencia utilizamos como pretexto para hacer poesía. Supongo que en esos casos, uno expresa simplemente la propia sensibilidad y que la razón por la cual esa expresión se convierte en poesía es que toma cualquier forma que uno sea capaz de darle. El poeta puede darle forma de poesía porque la poesía es el instrumento de su sensibilidad personal. (7)

Es interesantísima esta cita. Primero, porque el poeta, en este caso Stevens, habla del

sentido auditivo tan fino o agudo que tiene, a tal grado que puede escuchar las pisadas de un gato sobre la nieve. Segundo, porque un suceso como ese, por “la debilidad y lo extraño del ruido” del gato corriendo, producen en el poeta, “una de esas impresiones que con tanta frecuencia utilizamos como pretexto para hacer

poesía”. Aquí habría que hacer un alto: la sensibilidad del poeta se ve afectada, se despierta a partir de una impresión que recibe de un suceso real, y este suceso real, ya que es tan particular, se convierte en un “pretexto” para hacer poesía, a través de cualquier “forma” que el poeta pueda darle, debido a que la poesía “es el instrumento de su sensibilidad personal”.

Regresemos, de esta manera, a algunas reflexiones hechas arriba, para ir completando las piezas de cómo opera el poeta. Diremos que el poeta recibe una impresión de la realidad, que ésta se convierte en un pretexto para hacer poesía, y que la *facultad constructiva* del poeta es la que es capaz de darle cierta forma a esa impresión, poniendo en juego su sensibilidad personal. Paul Valéry diría, en este punto, lo siguiente: “El encanto del arte reside, para mí, en la cantidad de modos de ver la misma cosa y en concebir una pluralidad de tratamientos posibles.” (*Notas sobre poesía* 47)

Es importante esta cita, unida a la de Stevens, ya que cualquier poeta, o narrador, le daría un tratamiento diferente al mismo suceso que despierta, también, en cada escritor, impresiones diferentes. Regresando a la cita de Stevens, ¿cómo, o qué se debe entender por *poner en juego la sensibilidad personal*? En este punto, habría que citar a Witold Gombrowicz. El escritor polaco, en su *Diario* continuamente está reflexionando sobre la *inutilidad* de la pintura frente a la narrativa. Sin embargo, indirectamente, reflexiona de cómo el pintor pone en juego su sensibilidad personal en una obra:

La pintura... Qué sé yo. Es posible que mi fobia sea exagerada. No puedo negar, a pesar de todo, que en un cuadro, incluso cuando no es una copia fiel de la naturaleza, hay algo que cautiva y atrae. ¿Qué es? Indudablemente, un paisaje pintado nos dice cosas distintas que ese mismo paisaje al natural, su acción sobre

nuestro espíritu es diferente. Pero no porque el cuadro sea más bello que la naturaleza, no, el cuadro siempre será una belleza torpe, una belleza estropeada por la inhábil mano del hombre. Pero tal vez en esto se oculte el secreto de la atracción. *El cuadro nos transmite una belleza sentida, ya percibida por alguien*, es decir, por un pintor. El cuadro no nos dice solamente: “Este paisaje es bello”, sino también: “Yo lo he visto, he sucumbido a su encanto y por eso lo he pintado”.

Si tenemos en cuenta que la contemplación de un objeto, cualquiera que éste sea (un paisaje, una manzana, una casa, un hombre), nos sume en la desesperación de la soledad –porque te encuentras cara a cara con la Cosa y la Cosa te aplasta–, tal vez en esta angustia nuestra ante la cosa como tal, encontraríamos la explicación de este fenómeno paradójico que hace que *un tronco pintado e imperfecto nos sea más próximo que un tronco natural con toda su perfección. Un tronco pintado es un tronco pasado por el hombre.* (Diarios (1953-1969) 385)

Gombrowicz da en el clavo. A partir de la cita anterior, se encuentra lo siguiente: la

belleza de la naturaleza (para Gombrowicz perfecta), el tronco real, difiere de una obra (belleza torpe e imperfecta) creada por el pintor. Sin embargo, el pintor, que ha visto el tronco real, que ha sido afectado o impresionado por ese tronco (ya que ha sucumbido ante su encanto), lo ha pintado. (Las Cosas, en sí mismas, en la realidad, aplastan, dice Gombrowicz, por lo tanto, inferimos, que el arte es un *mediador* entre la naturaleza y nosotros.) Un tronco pintado, aunque no tenga la perfección de la naturaleza, aunque sea imperfecto, nos es más próximo porque ha sido pintado, ha sido *pasado o filtrado por el hombre*: ha sido una belleza sentida y percibida por la sensibilidad del hombre.

A partir de todo lo anterior, analizando algunos fragmentos del cuento de “Último otoño”

de *Los viernes de Lautaro*, se observa lo siguiente:

Mi prima, Sofía, hace una media hora trajo una bebida caliente con ron y me sugirió que me la tomara luego. No le he hecho caso. *La taza se ha cansado de echar humo como un volcán. Pero el espíritu del fuerte licor está en el aire. Me remueve apetitos definidos.* [...]

Yo, mayor que Sofía, me he vuelto viejo en esta brega maniaca de ideas tan opuestas. A Sofía, por el contrario, *el bregar le da hermosura creciente, le sazona las carnes.* (Reunión 64)

En estos dos fragmentos, un suceso objetivo se vuelve, a partir de la sensibilidad de Gardea,



realidad subjetiva. Por una lado, en el primer fragmento, *la taza con ron se ha cansado de echar humo como un volcán*. Esta comparación, irracional, está anclada bajo una lógica particular: el humo que emerge de la taza caliente, adquiere monumentalidad, al ser comparada con el volcán. El volcán y la taza contienen, en el borde de su altura, un orificio, de donde surge el humo por el calor acumulado en el interior de ambos. En el caso de la taza, al contener ron, mezclado con canela (después lo sabremos), despiden, en el mismo olor, *el espíritu del fuerte licor* (que *está en el aire*), a partir de lo cual, la percepción (y posteriormente o al mismo tiempo la emoción) de “Benedicto”, el protagonista y narrador del cuento, se agudiza. Así, se puede decir, que el calor de la taza, (un calor potente de volcán), que despiden el olor fuerte del licor y que queda en el aire, afecta, con esa potencia, la sensibilidad del personaje a tal grado que le *remueve apetitos definidos*. De esta manera, lo irracional de la comparación (de la taza con el volcán, dos cosas que absolutamente nada tienen que ver, salvo por el humo), se han llegado a conciliar, a *acordar* (en el sentido etimológico de la palabra de aproximar a dos corazones, a dos cosas), a partir de la imaginación y sensibilidad de Gardea, adquiriendo una coherencia lógica. Por otro lado, la frase, *Me remueve apetitos definidos*, une el humo de la taza (del volcán) y el olor fuerte del licor en el aire, impactando a tal grado al personaje, removiéndole *apetitos definidos*, esto es, una pulsión sexual, que se concreta a partir de distintos indicios en el cuento. Se debe observar también que la musicalidad, la sutileza y la energía con que Gardea construye esta frase, es asombrosa: sólo basta ver la repetición de la vocal *e*, en *Me remueve*, y en la casi repetición de vocales en *apetitos definidos*, palabras de cuatro sílabas cada una: *a, e, i, o*, en “apetitos” y *e, i, i, o*, en “definidos”, terminando, las dos palabras en *s*. Así

se nota que, en ese fragmento, se encierra un complejo (emocional e intelectual, como diría Pound) juego de relaciones que Gardea, a partir de su *facultad constructiva*, concreta.

Es importante señalar que todo el rodeo que se ha hecho para encontrar esa lógica en el primer fragmento de Gardea, éste lo concreta en solamente tres renglones.

Relacionando el primer fragmento con el segundo, se tiene lo siguiente:

“Benedicto” dice “me he vuelto viejo en esta brega maniaca de ideas tan opuestas.”

(Reunión 64)

Hasta ese momento, en el cuento, y en la totalidad del mismo, no se explicita a qué se refiere el personaje con esa *brega maniaca de ideas tan opuestas*. (Se puede inferir o escupecular sobre ello. Pero quizá no sea necesario hacerlo.) Es importante señalar la utilización, en ese momento del cuento, de la palabra *brega*. Gardea podría haber utilizado, en lugar de brega, lucha, confrontación, trajín, ajeteo, agitación, contienda, etc. Sin embargo, utiliza el sustantivo *brega*, tan particular (quizá en Chihuahua se utlice cotidianamente.) Diremos que Gardea tiene el don, continuo, de utilizar palabras escogidas, de encontrarlas, para darle a sus textos una entonación distintiva. (Borges hace lo mismo.) Continuando con la cita, dice el protagonista:

“A Sofía, por el contrario, *el bregar le da hermosura creciente, le sazona las carnes.*” (64)

En el fragmento anterior, la facultad constructiva de Gardea, une el sustantivo *brega* (anterior), con el verbo en infinitivo *bregar*. En el primer caso, el protagonista se ha vuelto viejo con esa *brega maniaca de ideas tan opuestas*; en el segundo, a “Sofía, el bregar le da hermosura creciente, le sazona las carnes.” En esta cita, es interesantísimo ese *le sazona las carnes*. Si solamente la frase terminara con el

*bregar le da hermosura creciente*, sería una frase que se quedaría en el tema del cuento, solamente en la narración de acontecimientos del mismo. Pero al agregar, *le sazona las carnes*, (le da sabor, condimento), une *el sabor*, a la hermosura, pasa del sentido de la vista, el ver la hermosura del personaje, al sentido del gusto, algo no muy común para hablar-narrar sobre el cuerpo femenino. (Diremos que pasa de lo visual a lo (casi) antropofágico). En este punto, se unen los dos fragmentos que hasta el momento se han analizado: al principio, el narrador enunció que el olor del ron en el aire *le remueve apetitos definidos* y, en el segundo que a Sofía, el bregar le *sazona las carnes*; así, el *apetito sensible*, los *apetitos definidos* de “Benedicto”, tienen la voluntad de ir hacia las carnes sazonadas de Sofía, que se han vuelto así, al contrario que con él, a partir del *bregar*. Se puede, antes de continuar a analizar otro fragmento, relacionar la secuencia de los sucesos, el encadenamiento de las impresiones, que construye Gardea, a partir de su narrador:

*La taza*, el té de canela con ron, *se ha cansado de hechar humo como volcán*. El licor fuerte, en el humo, *remueve apetitos definidos*. *La brega maniaca*, de ideas opuestas, al personaje lo ha vuelto viejo. A Sofía, el bregar, le ha dado *hermosura*, y le ha sazonado las *carnes*. Así tenemos:

Taza, canela con ron (calor, licor), volcán (calor), humo (vista, olor, licor), remueven apetitos, carnes sazonadas (despientan el sentido del gusto.)

Para continuar el análisis del cuento, es preciso decir que la imaginación, a partir de la facultad constructiva, va creando una secuencia de sucesos en los cuales el calor, como se vio anteriormente, se entrelaza con los sentidos del narrador, con el apetito por las *carnes sazonadas* de su prima, apetito no satisfecho del personaje.

Entresacaremos los fragmentos en los que el calor, los sentidos, y los apetitos son

motivos que se repiten a partir de diversas transformaciones en el cuento:

“*Sobre el teclado (del piano) (Sofía) enciende fuegos, que hábilmente controla*”. (67)

“*Sus ojos se pusieron redondos y encendidos; mi lengua imprudente se retrajo como ante dos carbones...*” (67)

“*Sofía descansó una mano en mi pecho. [...] Retiró la mano. Quedé ardiendo. Dije cualquier cosa en medio del torbellino de mis sentidos. [...] Pero esa noche, igual a otras incontables, iba a ser para mí [...] de hambre y sed infinitas.*” (65-66)

“*[...] yo quemaba desde temprano, el sábado, mucho incienso. Exponía directamente el cuerpo, y las ropas que lo vestirían, al humo del pebetero.*” (66)

“*Lo que escucha Sofía (la música del pianito de juguete) le abomba la frente*” (66)

“*Dos cosas me sorprenden hoy de Sofía: una, el conocimiento de canela; la otra, su tardanza: ella sabe cómo la reclaman mis sentidos. Los nervios empiezan a traicionarme.*” (67)

“*Quizás Sofía duerme o está labrando el vejestorio, olvidada, aburrida de mí, de mis deseos impotentes, sin ninguna resonancia, que la cansan con su girar huero en el vacío de los sábados.*” (67)

Completando el esquema, con los fragmentos entresacados del cuento, se obtiene lo siguiente:

Taza, canela con ron (calor, licor), volcán, ojos, fuegos, carbones encendidos, quedé ardiendo, sudor (calor), humo de taza y de incienso (licor, calor, vista olor), remueven apetitos, hambre y sed infinitas, carnes sazonadas, sentidos, deseos impotentes, con su girar huero (sentido del gusto, pulsión sexual.)

La palabra *huero* es muy interesante en el contexto del cuento, ya que puede verse *huero* como vano y como embrión que no germina (los deseos impotentes del protagonista.) Por otra parte, esta palabra, junto a otras en el mismo cuento, son palabras no tan usadas en la cotidianidad: algunas de este tipo de palabras, o conjunto de palabras son: Baqueteado, vejestorio, abomba, opulencia vulgar, tropa,

vocinglear, brega, bregar, macizo de tinieblas (piano), integridad del piano, filo del crepúsculo.

En todos los fragmentos citados de este cuento, se encuentra *la facultad constructiva* de Gardea, en la cual, se da la transformación de una realidad objetiva en una subjetiva, que da, como resultado, una *energía poética* que se desprende de tal construcción. “El elemento irracional (en la poesía) es simplemente energía poética” (9) Esta energía poética, dice Stevens, es un elemento irracional que se encuentra en la poesía, y que no se despegar nunca de los elementos de la realidad.

#### 4

En el cuento “Último otoño” encontramos, de manera general, tres temas entrelazados de manera irracional:

- a) La atracción sexual que ejerce “Sofía” sobre su primo “Benedicto” y la *parodia sacra*<sup>45</sup> que éste lleva a cabo a partir de esa atracción.
- b) El piano, como cosa que une la infancia y la vida adulta de los personajes y el pianito, como juguete y símbolo del piano.
- c) El asesinato de “Sofía” por parte de “Benedicto”.

Se ha reflexionado sobre el elemento irracional que se encuentra en este cuento, solamente alrededor de la atracción sexual que ejerce “Sofía” sobre “Benedicto”, y *las cosas* en las que ésta atracción se concreta.

---

<sup>45</sup> La reflexión sobre la parodia sacra se lleva a cabo en el capítulo “Algunas consideraciones sobre el Realismo grotesco en Jesús Gardea”

Se analizará el segundo tema, para ver cómo lo irracional se plasma en el mismo, como una variante distinta a la analizada anteriormente.

Retomando el ensayo, *El elemento irracional en la poesía*, Wallace Stevens dice: “[...] la elección de un tema es algo completamente irracional, suponiendo que el poeta se permita toda libertad de elección.” (10)

Y más adelante:

Ahora bien, así como en principio la elección del tema es impredecible, su desarrollo, una vez el tema ha sido elegido, también lo es. En poesía uno siempre escribe sobre dos cosas al mismo tiempo, y esto es justamente lo que produce la tensión característica de la poesía. Uno es el tema verdadero y el otro es la poesía del tema.<sup>46</sup> La dificultad de apegarse al tema verdadero, cuando es la poesía del tema lo que es primordial para uno, basta con ser mencionada para que se entienda. En el caso del poeta que hace del tema verdadero el primordial y simplemente lo embellece, el tema es constante y el desarrollo ordenado. Si la poesía del tema es lo principal, el verdadero tema no es constante ni su desarrollo ordenado. Esto último es cierto, por ejemplo, en la caso de Proust y de Joyce, en la prosa moderna. (11)

Antes de reflexionar sobre la manera en que se encuentra *el tema de la poesía* (según

Wallace Stevens) en el cuento “Último otoño” es importante, para unir lo anterior, con este punto, citar a John Cage en su libro *Visual Art*:

Es difícil decir cuándo estás haciendo algo, qué es lo que estás haciendo. Siempre estás sospechando (*risas*) de que puedes no estar haciendo lo que crees que estás haciendo. Simplemente no lo sabes, ¿hmm? A veces pienso: oh, tengo una idea nueva, ¿verdad? –nunca había tenido esta idea-. Y después descubres que es tan vieja como las montañas –¡contigo! que es *tu* idea-, por decirlo de una manera. Que no podrías haber tenido otra idea *en vez* de esa. ¿Por qué a ti te pareció nueva? ¿Por qué pareció fresca, cuando en realidad la conoces tan bien como tu mano derecha? Es muy extraño. Trabajar es muy extraño.” (77)

---

<sup>46</sup> La Dra. Tania Favela Bustillo, en su tesis doctoral *El lugar es el poema: aproximaciones a la poesía y la poética de José Watanabe*, tiene un capítulo titulado “Un poeta narrador /o la poesía del tema.” Favela Bustillo analiza algunos poemas de Watanabe y su peculiar manera de construir sus poemas, puntualizando el elemento narrativo (la parábola y la fábula) en sus poemas. Nosotros decimos que Gardea, al contrario de Watanabe, es un *narrador poeta* y que también, en su obra, se encuentra la poesía del tema, según la concepción de Wallace Stevens. Sin embargo, a diferencia de Favela, no trabajamos la parábola ni la fábula en los textos de Gardea, porque éstos no se encuentran relacionados con su obra.

Retomando las dos citas, diremos que el poeta, narrador y músico, al no saber que es *lo que está(n) haciendo* sino después, cuando *lo descubre(n)* en lo hecho, es natural que no se encuentre un *desarrollo ordenado* del tema (que ha sido escogido, como dice Stevens, irracionalmente), sino desordenado y no constante. En “Último otoño” se encuentra este desarrollo inconstante y desordenado en la secuencia de los sucesos, a partir de constantes digresiones. Si se toma el primer párrafo del cuento como modelo del mismo, se observa que el narrador va saltando de un lado a otro, de un tema a otro, de una percepción a otra, a partir de un monólogo interior:

En el patio de mi prima muere el sol. Sentado en una mecedora, contemplo las ramas desnudas de los árboles, el cielo dorado del otoño. Tengo entre mis manos un juguete que emite música si se le da cuerda. Es una melodía triste, que fácilmente evoca la vida en el mundo; la vida de cada uno de nosotros. Mi prima, Sofía, hace una media hora trajo una bebida caliente con ron y me sugirió que me la tomara luego. No le he hecho caso. La taza se ha cansado de echar humo como un volcán. Pero el espíritu del fuerte licor está en el aire. Me remueve apetitos definidos. Nunca pude relacionar la primavera con el amor. Para mí, es el otoño la verdadera estación sensual. Sofía no lo entiende así. Defiende, apasionada, el ruido y la opulencia vulgar de la vida que vuelve todos los años a su patio, al jardín. Además, gusta de agregar, como puntilla, que es el mes de abril el que desde antiguo han temido los ascetas. De esto hablamos cada verano, los sábados. (Reunión 64)

Haciendo un recuento de ese salto continuo, de esa discontinuidad del tema se obtiene lo siguiente:

Patio, mecedora, contemplación de ramas y cielo/ Juguete que emite música, melodía triste evocando la vida en el mundo/ Sofía, taza de té con ron que hecha humo, apetitos definidos/ El otoño, la estación sensual, no la primavera de opulencia vulgar/ Mes de abril, mes de los ascetas/ De esto hablan cada verano “Benedicto” y “Sofía”.

De esta manera, en todos los párrafos del cuento, algo que sucede lleva a otra cosa que no tiene nada que ver, o que se une apenas con la anterior. Así se va desarrollando no el tema de la poesía, sino la poesía del tema.

Retomando lo que se dijo anteriormente, se analizará todo lo relacionado con el piano en el cuento, como cosa que une la infancia y la vida adulta de los personajes.

Entresacaremos todas la referencias que se hacen en el cuento al piano y al pianito.

- a) Tengo entre mis manos un juguete que emite música si se le da cuerda. Es una melodía triste, que fácilmente evoca la vida en el mundo; la vida de cada uno de nosotros. (64)
- b) Hago girar, nuevamente, la llave del pianito de juguete. Sofía estudió piano de niña. Sus padres le compraron uno, usado, sin tapadera para las teclas, y negro como cajón de muerto. Mientras la vocación de la niña no se perfilara con claridad, no valía la pena adquirir una cosa mejor, decían mis tíos. Sofía me impresionaba sentada ante el vejestorio. *Era como si se encontrara vuelta de cara hacia un macizo de tinieblas, a las que desafiaba- por orden de mi tía- con una música débil y torpe, de notas aisladas*<sup>47</sup>. Mi tía, sentada atrás, la veía con ojos de pájaro carnicero; de cuando en cuando graznaba. Yo tenía que asistir todas las tardes por fuerza a todo esto: para mi familia, la prima era un modelo a imitar. *La lección de disciplina y voluntad que pretendían darme mis padres y mis tíos, fracasó*. Con la aparición de mis primeros bigotitos, medio invisibles, me rebelé. Grité que era humillante que a un hombre que andaba en los quince años de edad, le pusieran de ejemplo a una criatura que ni los diez tenía aún. Por entonces, cayó enferma Sofía; para muchos meses. Y eso, más que mi grito fue lo que me salvó. *Eso, y que también Sofía curada, no reinició nunca las clases*. (64-65)
- c) El piano sigue en la casa. El odio que Sofía siente por él traspasa la frontera de lo razonable. Porque Sofía lo tortura. Lleva años hiriéndolo con legras y buriles y vaciándole adentro cuanta porquería encuentra. Sobre el teclado enciende fuegos, que hábilmente controla, en los días de su cumpleaños o cuando el recuerdo de su madre es tósigo que no la deja vivir y la aplana. Lo que Sofía graba en la madera son frases obscenas, bellas algunas, que después rae para grabar otras. (65)
- d) Sólo una vez las he visto, un sábado, a la luz de la lámpara que Sofía me acercó tomándola de una mesita donde vi fulgir el acero de una docena de buriles. *Después de retirar Sofía la luz, le dije que a mi modo de pensar, el destrozo del piano, por moroso que fuera, y metódico, me pareciera ser cosa de niños y no de un adulto en sus cabales*. (65)
- e) Pero ahora es otra la estación. En otoño, Sofía y yo apenas hablamos. Ella se sienta a mi lado, nos turnamos el pianito para oírlo, en secreto, como si tocara, para cada uno de nosotros, distinta melodía. *Lo que escucha Sofía le abomba la frente, la pone pálida, la llena de sudor en la dorada tarde*. Sofía resplandece, pero me causa pena que se torture así. Mi regalo no le produce, no, ningún gozo. Muchas veces he temido por su vida; se lo he dicho aconsejándole que rompamos con la nociva costumbre; pero ni siquiera me contesta. También he considerado la posibilidad de

---

<sup>47</sup> Todas las cursivas son mías



aplastarle el alma al pianito y enterrarlo en el jardín. Ahora mismo vuelvo a considerarla. Cuando Sofía regrese y no halle su juguete le diré que tampoco yo lo vi al llegar, que quizás se lo robaron. (66)

f) Pero nada de lo que pienso tiene sentido; ella me vio con él en las manos cuando me trajo la bebida caliente, y de seguro lo ha estado oyendo todo este tiempo. Podría también, mientras estoy aquí sentado, estar espíandome desde una de las ventanas, acechando el momento en que atente yo contra la integridad del pianito para venir a expulsarme, como a un extraño. (67)

g) Por primera vez siento miedo de mi prima, de sus buriles que descubrí en la sala. (67)

h) Quizás Sofía duerme o está labrando el vejestorio, olvidada, aburrida de mí, de mis deseos impotentes, sin ninguna resonancia, que la cansan con su girar huero en el vacío de los sábados. (67)

El lector del cuento “Último otoño” no sabe si en el proceso de escritura Gardea escribió primero sobre el pianito y éste le llevó a referirse al piano o al revés para, a partir de ambos, relacionar una serie de situaciones, hasta cierto punto, extravagantes. Al principio el narrador protagonista se refiere a *un juguete que emite música si se le da cuerda*, sin nombrar al piano con el diminutivo, pianito. Éste emite *una melodía triste, que fácilmente evoca la vida en el mundo; la vida de cada uno de nosotros*. El pianito, inmediatamente después de darle cuerda, lleva al narrador a referirse a las lecciones que tomó “Sofía” en su infancia y sus peripecias y fracasos en las mismas. Es muy interesante como se refiere al piano: *a) usado, sin tapadera para las teclas, y negro como cajón de muerto b) el vejestorio... un macizo de tinieblas*.

Es interesante también cómo el narrador se refiere a su tía, madre de “Sofía”: *Mi tía, sentada atrás* (de la silla donde practicaba “Sofía”), *la veía con ojos de pájaro carnicero; de cuando en cuando graznaba*. Y el poder que tiene el recuerdo de ésta sobre “Sofía”: *cuando el recuerdo de su madre es tósigo que no la deja vivir y la aplana*. (Interesante, al igual que *huero*, es el uso del adjetivo *tósigo*, ya que podría

haber utilizado venenoso o ponzoñoso. Quizá Gardea utilizó *tósigo* por que tiene menos sílabas que las otras palabras, o aún por lo extraño de la palabra.) En realidad, sólo en las dos ocasiones anteriores el narrador se refiere a la madre de Sofía. No refiere nada más sobre ella. Preciso es decir que, al igual que los padres de “Benedicto”, los padres (sobre todo la madre de “Sofía”) querían que su hija fuera un modelo a imitar, ya que la niña era un ejemplo para el protagonista *de disciplina y voluntad*. “Sofía”, a los nueve años, tomaba clases de piano, todos los días pero muy poco tiempo y dice el narrador que, al *caer enferma* [...] *muchos meses*, ya *curada* [...] *no reinició nunca las clases*.

Es debido a esto que la reacción de “Sofía” ante el piano, *vejestorio- ataúd, sin tapadera*, es asombrosa, fuera de toda proporción:

El piano sigue en la casa. El odio que Sofía siente por él traspasa la frontera de lo razonable. Porque Sofía lo tortura. Lleva años hiriéndolo con legras y buriles y vaciándole adentro cuanta porquería encuentra. Sobre el teclado enciende fuegos, que hábilmente controla, en los días de su cumpleaños o cuando el recuerdo de su madre es *tósigo* que no la deja vivir y la aplana. Lo que Sofía graba en la madera son frases obscenas, bellas algunas, que después rae para grabar otras. (65)

En este punto es preciso detenernos, ya que este acto llevado a cabo por “Sofía” tiene muchas implicaciones. Al torturar al piano (hiriéndolo con legras y buriles, vaciándole adentro cuanta porquería encuentra, encendiéndole fuegos que controla, y al grabar en la madera del instrumento frases obscenas, bellas algunas, para después rae y volver a grabar otras), nos recuerda algunos *performances* realizados en los años 60 del siglo pasado, por algunos artistas contemporáneos conceptuales de Fluxus, sobre todo por Joseph Beuys. Marianela Drago en el texto *Los pianos silenciosos de Joseph Beuys*, refiere lo siguiente:

La forma particular de concebir la música le dará a los conciertos de Cage una apariencia visual distintiva. En este contexto, la característica performática visual que adquiere su trabajo, sumado a la creatividad de sus partituras, influirán decisivamente en los miembros de Fluxus, quienes en 1962 realizarán un Festival de música neodadá en Düsseldorf al cual Beuys asistirá para dos años después, el 20 de julio de 1964. [...]

Beuys da comienzo a su performance mediante la elaboración de una escultura con haces de luz ultravioleta, luego, con el propósito de iniciar el proceso curativo objetivo de sus acciones rituales, *llena un piano con formas geométricas, dulces, hojas de roble secas, orégano, una postal de la catedral de Aquisgrán y jabón en polvo, elementos suficientes para alterar el tono del instrumento, pero aún apto para producir sonido*. Para el segundo movimiento, calienta una estufa para derretir grasa, toma una pieza de cobre enrollado en fieltro y camina alrededor del piano. Momentos después, *con un taladro eléctrico realiza orificios* en el instrumento siguiendo las instrucciones de una partitura cubierta con manchas marrones. En este sentido, el objeto modificado no es silenciado: Beuys permite al instrumento expresarse modificando su lenguaje. *Para el artista el piano ya había sido enmudecido al pasar a formar parte de la decoración de la casa burguesa en donde la música deviene objeto de consumo de los miembros de aquellas élites. Convertido en mercancía, el piano objeto sólo se consideraba un emblema legitimador de poder.* (Las cursivas son mías) (proa.org/documents/2-Marianela-Drago.pdf)

Si relacionamos las acciones de “Sofía” en el cuento “Último otoño” y el performance de

Beuys podemos decir lo siguiente: para Sofía, también, sin que lo refiera, el piano

representa a la cultura de una clase social en la cual el instrumento deviene

*decoración de la (típica) casa burguesa en donde la música se vuelve objeto de*

*consumo de los miembros de aquellas élites, volviéndose un emblema legitimador*

*de poder*. En el cuento no se narra que los padres de “Sofía” vivieran en opulencia,

pertenecieran a la burguesía, pero se dice que tienen un patio con árboles, que

pueden comprar un piano viejo (con posibilidades de comprar una *cosa mejor si la*

vocación de la niña se perfilaba *con claridad*) y al darle clases la madre, es obvio

que ésta estudió piano, por lo tanto, que tuvo la posibilidad económica para hacerlo.

En este punto se tiene que hacer una reflexión extensa. Juan Alcántara Pohls, en su

tesis *Ruido y cultura: negociaciones con el ruido en el siglo de la burguesía* hace un

recorrido minucioso sobre la fiebre (o mejor “la peste”) de la educación y práctica femenina del piano a mediados de siglo XIX, en Europa y comienzos del siglo XX, en México. El capítulo *Laforgue y el teclear de las doncellas* se extiende en este asunto. He aquí algunos fragmentos del mismo.

Sobre la importancia del piano en una casa burguesa:

1. La sala burguesa, (hacia mediados del siglo) por más pequeña que sea, no puede carecer de piano –sería una desventaja en términos de sociabilidad-, y se eleva o “ennoblece” mientras pueda presentar el espectáculo vivo de nuevas, variadas, delicadas, exóticas o singulares melodías, danzas, “canciones sin palabras”. (298)

Esta es una reflexión de Alcántara sobre la práctica del piano en *Madame Bobary* de Flaubert una vez que se ha casado *Emma Bobary*:

2. Sus habilidades pianísticas empiezan a perder sentido –ya no necesita atraer a quien podrá ser su marido-, pero todavía las ensaya para “hechizar” a sujetos triviales: a su marido [...] y a un ayudante del juzgado local [...] (300)

En cuanto al éxito de *La plegaria de una virgen*, pieza interpretada por muchas jóvenes, popularísima en la segunda mitad del siglo XIX:

3. Característico de la pieza es no tener características sobresalientes [...] Es una pieza decididamente femenina y juvenil. Pertenece, digámoslo así, a una “cultura burguesa prematrimonial”. Quien la toca hace suya la emoción de la joven polaca y se suma, presumiblemente al ejército de las vírgenes que esperan su hora tocando el piano. Hildebrand se rió del título: “¿Qué es, pues, lo que una virgen puede pedir, imprecicar? ¿El seguir siéndolo? ¿El no tener que seguir siéndolo?” Pero no es preciso dudar: la *Priere* (La plegaria), la música de salón, el piano mismo son en gran medida señas de disponibilidad matrimonial. Las habilidades pianísticas, la sensibilidad y buen gusto musical son virtudes que toda hija de buena familia debe ofrecer desde el primer contacto. Una buena educación no puede descuidar el piano. Ofreciendo esa marca de distinción se espera conservar y aun mejorar el status social. La *Priere*, por eso mismo, más que expresión de una jovencita sensible que encontró eco en almas afines, es prescripción de lo que debe pensar, sentir y esperar una muchacha burguesa. (303)

En cuanto al status de la muchacha talentosa que toca el piano y el piano como instrumento de sujeción doméstica para la mujer:

4. La preferencia de la mujer por el piano frente a otros instrumentos musicales [...] responde más bien a la sujeción a la domesticidad que el piano entraña, en la cual la mujer se ve más absorbida por el hombre.

Si la muchacha demuestra ser una talentosa intérprete [...] quien la escucha sabe que es una buena hija que no sale de casa, y que además es sensible, disciplinada, constante, habilidosa, digna de figurar, por sus adornos en la sociedad. (303)

Para enlazar lo anterior, Alcántara reflexiona sobre el poema “El piano de Genoveva” de Ramón López Velarde escrito en 1908. Del poema extraigo dos versos:

*Piano de Genoveva, te amo por indiscreto;/ de tu alma a todo el mundo revelas el secreto*

5. [...] López Velarde, poeta de la provincia –Jerez, Aguascalientes, San Luis Potosí- no ha renunciado todavía a los prestigios románticos de lo que *deber ser* poético. Todavía, digámoslo así, lee el mensaje de los pianos femeninos. (304)

Hasta ahí Juan Alcántara Phols. Sin embargo, para complementar una idea general sobre las buenas costumbres que debían poseer las jóvenes en el siglo XIX y que permearon y continuaron teniendo peso en la provincia en el siglo XX en México, transcribimos este fragmento de la epístola de Melchor Ocampo “que se leía a los contrayentes al momento de casarse, establecía como obligación del varón”:

El hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y dará a la mujer protección, alimento y dirección, tratándola siempre como la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil.

La mujer, cuyas principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo. (Epístola de Melchor Ocampo).

([www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye15/art\\_hist\\_04.html](http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye15/art_hist_04.html))

Todos los fragmentos anteriores pueden darnos una idea del ámbito social en el que fue educada, (aunque no se explicita) “Sofía”, la personaje del cuento. Su educación

infantil provinciana, de aprender a tocar el piano, tiene como objetivo hacer de ella una joven educada, sensible, disciplinada, digna de figurar *por sus adornos* en sociedad para que cuando tenga la edad suficiente pueda atraer, como Emma Bovary, un “buen partido” con quien casarse, manteniendo o aun mejorando su status social. A partir de aprender a tocar piano (y como complemento), se le enseñará a ser abnegada, compasiva, tierna, obediente para que asista consuele y dé buenos consejos a su marido. El narrador en el cuento no explica si *cayó enferma Sofía para muchos meses* por la presión infligida por la madre para que su hija disciplinadamente aprendiera a tocar piano o si fue por otra causa. Aunque se puede inferir que sí, por lo exagerado de sus actos, ya que Sofía enciende fuegos sobre el piano *en los días de su cumpleaños o cuando el recuerdo de su madre es tósigo que no la deja vivir y la aplana*. El hecho es que, una vez curada *no reinició nunca las clases*.

Regresando al *performance* de Beuys, éste hace orificios en el piano con un taladro eléctrico para, simbólicamente, atacar a la típica casa burguesa, en donde el piano ha devenido un objeto de consumo. El *performance* de Sofía consiste en vaciar adentro del piano *cuanta porquería encuentra*. Beuys *llena un piano con formas geométricas, dulces, hojas de roble secas, orégano, una postal de la catedral de Aquisgrán y jabón en polvo, elementos suficientes para alterar el tono del instrumento, pero aún apto para producir sonido*. A Beuys le interesa, en este punto, el piano como instrumento modificado por elementos de la naturaleza y objetos diversos, pero éste aún puede servir como instrumento. (Recordemos las piezas de Cage con los pianos modificados.) Después, en el clímax de su

performance, Beuys con un taladro eléctrico realiza orificios en el piano, lo vandaliza, diremos. Así, el objeto representante de la burguesía, el piano, es violentado como *manifiesto* artístico por Beuys. Lo que hace realiza “Sofía” es un acto más radical que el de Beuys, en muchos sentidos. Primero, ella no realiza esta tortura del piano ante un público, como manifiesto, sino como un acto personal, también curativo como Beuys, pero sin fines exteriores al acto mismo. Recordemos que Hugo Gola en *Prosas* decía que el poeta no escribía para llegar a comunicarse con alguien: “No es el deseo de comunicar algo a otro lo que induce al poeta a escribir. Aunque no existiera nadie a quien destinar su escritura, con tal de que existiera lenguaje, él igualmente escribiría. No podría reprimirse. En ese momento inicial los demás no existen”. (67) Trasladando esta cita al acto de *Sofía*, se puede decir que Sofía no necesita realizar su acto *curativo* - artístico ante nadie, sino *expresarse* a través del mismo. Segundo: no vacía sobre el piano objetos, diremos, hermosos como Beuys: hojas de roble, dulces, formas geométricas, una postal, etc., sino *cuanta porquería encuentra*. Tercero, fundamental: Beuys hace orificios con un taladro en el piano, pero Sofía *lo tortura. Lleva años hiriéndolo con legras y buriles... Sobre el teclado enciende fuegos, que hábilmente controla... Lo que Sofía graba en la madera son frases obscenas, bellas algunas, que después rae para grabar otras*. De esta manera, sobre el piano realiza un acto continuado, un *performance solitario*, metódico, encendiendo fuegos controlados, grabando frases obscenas que rae para grabar otras, a manera de *palimpsesto*, para continuar con su acto transgresor. Es muy interesante el asunto de las frases obscenas: el

narrador no refiere si la madre de “Sofía” la reprimió sexualmente en algún sentido para que el recuerdo de la misma la haga grabar esas frases. También es interesante que el narrador se refiera a *grabar* (técnica artística que consiste en incidir una superficie (madera, metal, linóleo, etc.) para después imprimir sobre papel o tela el dibujo-grafía a partir de la misma), y no a *escribir* frases. El uso del verbo grabar en el cuento, no es casual: En una entrevista le preguntan a Gardea:

*“De no ser escritor, ¿qué te hubiera gustado ser?”*

Jesús Gardea: Grabador.”

([archivo.estepais.com/site/2014/jesus-gardea-redivivo/#sthash.ZLbKBu8M.dpuf](http://archivo.estepais.com/site/2014/jesus-gardea-redivivo/#sthash.ZLbKBu8M.dpuf))

Por otra parte, el hijo de Gardea, Iván, es un grabador mexicano destacado. Esto nos dice que utilizó el verbo grabar con toda precisión: lo que “Sofía” hace sobre el piano no es escribir frases obscenas, sino grabarlas.

De esta manera, grabando frases, encendiendo y controlando el fuego sobre el piano, el acto performático-artístico de Sofía, se fortalece en el cuento. Es interesante, en este sentido, que el narrador utilice las palabras legras y buriles: los buriles pueden utilizarse para grabar en madera y las legras son utilizadas sobre todo por los dentistas. Recordemos que Gardea estudió y trabajó muchos años de dentista. Y también que las legras ya gastadas pueden ser utilizadas por los grabadores para incidir en el material plano en el que trabaja. Por otra parte, podemos decir que las teclas del piano representan los dientes de una boca y así como el dentista *cura-tortura* a sus pacientes con buriles, “Sofía” tortura al piano con los mismos.



También podemos decir que grabar y roer para volver a grabar frases obscenas nos habla de una actitud obsesiva-artística también, de *palimpsesto*, pero no sólo de éste. Dice Hugo Padeletti que en el arte oriental, que piensa en la pincelada única, directa, cuando el pintor calígrafo se equivoca, no borra lo hecho (ya que esta pincelada representa a los actos que se realizan en la vida que no pueden borrarse aunque se repitan o traten de enmendarse), sino que se pega un papel sobre el lugar malogrado, se tapa esa equivocación, para pintar de nuevo sobre ella. El acto de Sofía se parece un poco a éste: raer lo grabado para volver a incidir en la superficie de madera del piano. También es importante señalar que en las artes visuales, algunos artistas pintan, dibujan o graban figuras o formas y vuelven a pintar dibujar o grabar sobre las mismas para enriquecer el plano pictórico-gráfico. Y por último, el acto piromaniaco de encender el piano y controlar el fuego para que no se llegue a consumir, nos recuerda las acciones del artista chino Cai Guo-Qiang que utiliza fuego y pólvora para crear sus obras.

Diremos, para finalizar, que en este cuento hay distintos elementos irracionales que se conjugan: los objetos que, a partir del olor y el calor van cambiando sus valencias a través de comparaciones distintas, de modo que una *realidad objetiva* se vuelve subjetiva; que el desarrollo de los sucesos en el mismo es discontinuo, ya que va saltando de una situación a otra sin una lógica ordenada (aún temporalmente, aunque esto no se haya analizado) y que existe un acto *performático* que desestabiliza y critica a toda una clase social sin mencionarla, que entronca con corrientes artísticas conceptuales neodadaístas. Lo más interesante es que en el cuento “Último otoño” todo lo anterior no se concreta a partir de discursos ideológicos, religiosos, sociales y artísticos (Gardea, diremos, no juzga a sus

personajes, sino que los deja ser), sino *en las cosas*, a partir de las acciones de los personajes, el lenguaje y las relaciones sorprendentes entre objetos que aparentemente no tienen nada en común.

**c) El Proceso Creativo de Jesús Gardea (Hacia los objetos en *La Canción de las mulas muertas*)**

**1**

La novela *La Canción de las mulas muertas*, al igual que toda la obra narrativa de Jesús Gardea, está poblada de objetos que se transforman, de hechos y acciones que se vuelven visiones, de comparaciones e imágenes antes que de ideas. Juan Rulfo decía que el narrador debía de evitar introducir sus ideas o pensamientos en sus textos narrativos, de juzgar, de hablar sobre moral y ética. No sólo eliminaba sus ideas, sus juicios sobre el actuar de sus personajes, sino también sus experiencias personales: “En mi caso personal -dice Rulfo- tengo la característica de eliminarme de la historia, nunca cuento un cuento en que haya experiencias personales o que haya algo autobiográfico o que yo haya visto u oído, siempre tengo que imaginarlo o recrearlo, si acaso hay un punto de apoyo. [...]

El problema, como les decía antes, es encontrar el tema, el personaje y qué va a decir y qué va a hacer ese personaje, cómo va a adquirir vida. En cuanto el personaje es forzado por el autor, inmediatamente se mete en un callejón sin salida. Una de las cosas más difíciles que me ha tocado hacer, precisamente, es la eliminación del autor, eliminarme a mí mismo. Yo dejo que aquellos personajes funcionen por sí y no con mi inclusión, porque entonces entro en la divagación del ensayo, en la elucubración; llega uno hasta a meter sus propias ideas, se siente filósofo, en fin, y uno trata de hacer creer hasta en la ideología que tiene uno, su manera de pensar sobre la vida, o sobre el mundo, sobre los seres humanos, cuál es el principio que movía las acciones del hombre. Cuando sucede eso, se vuelve uno ensayista. Conocemos muchas novelas-ensayo, mucha obra literaria que es novela-

ensayo; pero, por regla general, el género que se presta menos a eso es el cuento.”  
(ciudadseva.com/texto/el-desafio-de-la-creacion/)

Gardea, al igual que Rulfo, en su obra narrativa, evita “meter sus propias ideas” sentirse filósofo, divagar, plasmar su ideología o hacer novela-ensayo. Esto lo sabemos por experiencia: al leer sus obras, no existen ideas plasmadas expuestas, sino en los hechos, “en las cosas”, como quería William Carlos Williams. Por otra parte, a diferencia de Rulfo, Gardea utiliza experiencias personales, recuerdos, para escribir sus cuentos y novelas.

Gardea, en una entrevista, dice lo siguiente:

En cuanto a la investigación: si la hago es tan somera, tan poco o nada rigurosa, que apenas puede considerársele como tal. 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. Este caminito está siempre lleno de escombros. A veces me imagino que, mientras que con una mano los aparto, con la otra escribo. De ahí, tal vez, mi lentitud, el trabajal que, generalmente, me cuesta una cuartilla. Al texto a escribir yo le entro, pues, a pata rajada. Sin guaraches. Por otro lado, ¿no son también los recuerdos otra especie de historia? Los libros de historia que más me han gustado siempre me han dejado la sensación —lo que en ellos se relata— de cosa vivida. Es decir, de cosa recordada por mí y desde mí. Digamos que el caminito silencioso aquél, mío, tiene ramales y que el historiador —el de mi gusto— lo que viene a hacer, con su narración, es revelármelos, volvérmelos platicables.” ([www.proceso.com.mx/140508/novela-e-historia-fernando-del-paso-jesus-gardea-y-jorge-aguilar-mora](http://www.proceso.com.mx/140508/novela-e-historia-fernando-del-paso-jesus-gardea-y-jorge-aguilar-mora))

Regresando a lo que dice Rulfo, (dejar fuera de la literatura las ideas y la ideología del autor), podemos traer a colación lo que Francis Ponge piensa de las ideas y del por qué prefiere ir, o *ponerse de parte de las cosas*. Ponge, a lo largo del ensayo *My creative method*, enumera una gran cantidad de argumentos para desacreditar a las ideas. En general, podemos decir, junto con Ponge, que las personas piensan que la inteligencia equivale a tener o a construir ideas, por lo tanto, argumenta que, si eso es verdad, él no es alguien inteligente. Si entresacamos de tal ensayo todas las

reflexiones o el *combate* que Ponge lleva a cabo contra las ideas, se tiene lo siguiente:

Las ideas, dice Ponge: me decepcionan, no me dan su beneplácito, me dan desasosiego, melancolía, náusea, sensación de inconsistencia, no me interesan, son de lo que menos soy capaz. Me piden mi consentimiento, estando hechas sólo para eso, no me interesan, son de lo que menos soy capaz. No son mi fuerte. Aquel que las manipula con facilidad siempre posee el medio para salvarse por la retórica. El tono de convicción al exponer ideas (incluso el tono de la sinceridad) se adopta, para convencerse uno mismo o para convencer al interlocutor, y quizás para reemplazar la convicción. Las ideas están gobernadas por algo distinto al libre albedrío o al juicio. Es insoportable imponerlas. El valor de las ideas es inverso al ardor con que se sostienen. (27-33)

Ponge, señala, oblicuamente, lo mismo que Rulfo: dejar de lado las ideas del autor, sacarlas de la obra literaria. Por otra parte, en el mismo ensayo, encontramos que Ponge dice algo fundamental, que encontramos en la obra de Gardea:

“A diferencia de las ideas, los objetos, los paisajes, los acontecimientos, las personas del mundo exterior, me brindan mucho beneplácito.”

([www.proceso.com.mx/140508/novela-e-historia-fernando-del-paso-jesus-gardea-y-jorge-aguilar-mora](http://www.proceso.com.mx/140508/novela-e-historia-fernando-del-paso-jesus-gardea-y-jorge-aguilar-mora))

Lo que le interesa a Ponge de los objetos, los paisajes, los acontecimientos y de las personas del mundo exterior, son sus cualidades: su presencia, su evidencia concreta, su espesor, sus tres dimensiones, su lado palpable, indudable, su existencia, y escribe de ello a partir de describirlos, definirlos y crear objetos de arte literarios con ellos, a partir de “establecer correspondencias inéditas” que descompongan las clasificaciones habituales y se presenten de manera impactante y agradable. Debemos tomar en cuenta que Ponge utiliza dos cosas para crear sus descripciones- definiciones, objetos de arte literario: el tema, de qué va a escribir (que sería tomar en cuenta la descripción del aspecto sensorial de las cosas) y la

manera o el *cómo* lo hará (que sería tomar en cuenta las palabras, en su lado fónico, conceptual y como posibilidad para crear imágenes con ellas.)

A Gardea, al igual que a Ponge, le interesa describir el aspecto sensorial de las cosas, tanto como tomar en cuenta las palabras. Gardea considera que la importancia de la literatura radica en el uso particular o el cómo trabaja las palabras, ya que no se considera un teórico que plasma teorías narrativas en sus textos.

[...] la verdad no sé si reflexionaré sobre la estructura, porque no me planteo esa cuestión. Como, según se dice, Lezama tampoco se la planteaba. Y no es que yo quiera imitarlo, de ninguna manera, pero no me planteo esto de la estructura. Para mí el problema es la palabra y cómo acomodarla. Si eso me da por resultado una estructura, pues bueno. Además, no tengo conocimientos técnicos, ni teóricos, para pensar en términos de estructura. No estudié letras, ni leo textos teóricos sobre literatura. Mi problema es la palabra, tal cual, quiero tratarla de la mejor manera posible y espero que funcione para los demás. (Güemes 67, 69)

Por otra parte, diremos que Gardea se interesa en dos de los tres elementos que son fundamentales para Ponge: describe los objetos (esas descripciones las introduce dentro de sus narraciones, se insertan dentro de la trama de su narrativa, más que describir objetos a la manera de Ponge), se vuelven fragmentos integrados a un objeto de arte literario llamado cuento o novela, pero no le interesa, como a Ponge, la definición de los mismos, el cambio de significado que ha sufrido una palabra para definir a un objeto a lo largo de la historia de una lengua.

En otra entrevista, Gardea informa de su proceso creativo, de cómo trabaja esa palabra y de cómo, a partir de la misma, los temas y los personajes van surgiendo en el camino. Este proceder, a partir de la palabra, es muy diferente a lo que comúnmente se cree que es el proceder del narrador que comienza a escribir una obra narrativa: concibiendo una trama, en la cual un personaje hará ciertas cosas o le pasarán ciertas cosas: en otras palabras, que comienza con el qué y al narrar ese qué, busca y

encuentra las palabras que le servirán para concretar el *cómo*. Sin embargo, Gardea trabaja de otra manera: se puede decir que su proceso creativo se construye a partir no del *qué*, sino del *cómo*:

Nunca tengo un tema o personaje previo para escribir sobre él. Posiblemente lo que traiga por ahí es una frase suelta, la pongo en el papel y de allí para allá. Supongo que esas palabras iniciales encierran un mundo y hay que desentrañarlo. [...] Para mí escribir es como excavar un hoyo a ver qué encuentro. [...] Arranco sin esquema ni tema previo.” (Güemes 69)

En esta cita se plantea que el *cómo*, que el lenguaje, la resonancia de una frase, de ciertas palabras que encierran un mundo que hay que desentrañar, son las que motivan la escritura, las que encuentran una trama y ciertos personajes; o al revés, ciertos personajes que en su relación construirán una trama. Así, diremos que a Gardea le interesa el material de su arte, las palabras y a lo que las mismas remiten, más que las estrategias narrativas para construir una obra de arte narrativa.

## 2

A continuación analizaremos algunos fragmentos de *La canción de las mulas muertas*,

donde Gardea toma a las abejas y a los jarabes (para hacer refrescos) para describirlos, y después a las fichas o corcholatas.

Vargas regresa adentro (de la fábrica de refrescos.) Un bullicio de abejas lo recibe. Lo acompaña hasta la mesa y luego se esfuma. Queda zumbando la luz arriba de los jarabes. La fragancia abate el negro humor de Vargas. (8)

Las abejas y las moscas hacían ovillos el silencio. (9)

El ruido monótono del gas al entrar a las botellas, el sonsonete de las abejas y las moscas, el rico olor de los jarabes, fueron apoderándose de la conciencia de Vargas y cerrándole los ojos. (12)

Vargas comenzó a dar vueltas entre sus empleados y la mesa. Las abejas y las moscas dormían. 14)

(Vargas) enfiló en dirección a su negocio. Entró haciendo agua, golpeándose en el marco de la puerta derecho a la mesa de los jarabes. [...] Una nube de abejas fue en seguimiento del averiado como si se tratara de un nectario. [...] Las abejas y algunas moscas que se les habían unido en las cercanías de la mesa, huyeron confundidas. (16-17)

Vargas, de espaldas a la calle, medía, mezclaba los jarabes. Las abejas y las moscas lo sobrevolaban constantemente. Lo apartaban del resto del mundo. Había un aroma denso de frutas en el aire cargado como un árbol. Las abejas, por turno, se acercaban a chupar de la boca de los tubitos de vidrio que Vargas estaba manejando. Carmelo miraba la fiesta de los animalitos y se reía con Gil. (21)

Fausto Vargas estaba sumergido en la fragancia de los jarabes, como la semilla en la fruta. Una abeja, con el rabito empinado, bebía ávida, en el borde del tubo de vidrio, esencia de fresas. Vargas la vigilaba. Le medía el tiempo. Esperando en el aire su turno había otra comilitona. Vargas la oía zumbiar, le notaba el apetito despierto. Una sacudida del tubo era la señal, para la ávida, de que el festín había terminado. Alzaba el vuelo con un ronquido grande de alas. Lerda, como un tetramotor. Vargas la seguía hasta que se incorporaba a las demás en un salón iluminado del aire, relamiéndose. Fausto Vargas era capaz, cuando trabajaba así, de lleno, de identificar a cada una de sus abejas. Ninguna de ellas hubiera podido volver, impunemente, a la mesa sin ser reconocida y expulsada lejos del paraíso. Ni el mismo Fausto Vargas sabía cómo es que lograba identificarlas. Pensaba en unas marcas, como claves, en el morro; en voces de júbilo distintas. En el cariño de los animalitos por él. (23)

A Gardea le interesa describir el sonido que hacen las abejas: *bullicio, sonsonete, zumbido, ronquido grande de alas*. También le interesa describir el elemento visual relacionado con las abejas: *una nube de abejas, queda zumbando la luz (que se desprende de las abejas)*

Por otra parte crea esta imagen que tiene que ver tanto con lo visual (concreto) y lo auditivo: *Las abejas y las moscas hacían ovillos el silencio*.

Describe la acción que realizan: *se acercaban a chupar de la boca de los tubitos de vidrio. Una abeja, con el rabito empinado, bebía ávida. Esperando en el aire su turno había otra comilitona... le notaba el apetito despierto*.

Describe también su forma de ser y su apariencia física: *Lerda, como un tetramotor. Ávida. Pensaba en unas marcas, como claves, en el morro; en voces de júbilo distintas*.



A partir de los extractos anteriores, se puede decir que Gardea trabaja con las cualidades de las abejas, como deseaba Ponge: con su presencia, su evidencia concreta, su espesor, sus tres dimensiones, su lado palpable, indudable, su existencia. Por otra parte, hay una gran precisión en cómo describe todas esas cualidades. En una entrevista, Gardea dice lo siguiente:

Escribo muy despacio porque busco ser lo más preciso posible. A veces me he tardado dos horas en hacer un reglón y no escribo más allá de tres horas al día, no podría aguantar más. Ese ha sido mi ritmo de trabajo durante años. Sí (cada vez resulta más difícil trabajar); y como sigues trabajando con las palabras, éstas se van volviendo más resistentes, más difíciles. No es que yo lo haga a propósito. Si lo hiciera, un buen lector lo percibiría de inmediato, y no creo que sea el caso. Creo que es un proceso dinámico: no sabes qué resistencia te va a levantar el lenguaje, y si eres escritor y si dejas de escribir no te sientes a gusto. Imagínate estar luchando con palabras que ya no te dicen nada, que no pueden traducir lo que yo estoy sintiendo. (Ladrón de Guevara El financiero 57)

Podemos decir también que Gardea, junto con la precisión en el uso del lenguaje, construye su obra contra el lenguaje común, contra el cliché, contra los comentarios automáticos de la conversación, como dice James Laughlin, ya que en Gardea encontramos un *pensamiento original*. Y esto lo hace mediante la utilización de palabras concretas que pocas veces palidecen (como sucede con las palabras abstractas, según el mismo Laughlin)

James Laughlin escribe:

Las variantes más comunes de los nexos asociativos entre las palabras están constituidos por las trilladas expresiones que llamamos ‘clichés’, los comentarios automáticos de la conversación. Pero el fenómeno cala mucho más profundamente en nuestro pensamiento, mucho más profundamente de lo que suponemos o nos gustaría creer. De hecho sólo la inteligencia excepcional es la que verdaderamente piensa; la mayor parte de nosotros cree que piensa pero en realidad sólo repite conjuntos de palabras predigeridas que ha retenido la memoria.” (2)

En la obra narrativa de Gardea no encontramos clichés, ni la utilización de frases o imágenes imprecisas que inducen a la uniformidad de la lengua, al *standard* (Rafael

Cadenas), sino a la variedad, al uso experimental de la misma, a través del *excavar un hoyo a ver qué encuentra*.

Regresando a cómo se acerca y trabaja algunos de los objetos que describe Gardea, se puede decir que lo hace como lo narra Hofmannsthal en su *Carta de Lord Chandos*: con una especie de *embriaguez*:

Sumido en una especie de embriaguez, toda la existencia se me aparecía en aquella época como una gran unidad: entre el mundo espiritual y el mundo físico no veía ninguna contradicción [...] Cuando en mi cabaña de caza bebía de un cuenco de madera la lecha espumeante y tibia que una mujeruca greñuda ordeñaba de las ubres de una hermosa vaca de ojos tiernos, aquello no era para mí distinto a cuando, sentado en el banco de la ventana de mi estudio, bebía de un infolio el alimento dulce y espumeante del espíritu. Una experiencia era como la otra. (Hofmannsthal, 37)

En la *Carta de Chandos*, como en ciertos objetos de Gardea, los objetos sencillos que se encuentran en la realidad, prácticamente indiferentes, revelan un sentido profundo:

No puedo esperar que me comprenda sin un ejemplo y debo pedirle indulgencia por la ridiculez de mis ejemplos. Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol [...] una rata, un escarabajo, un manzano atrofiado [...] una piedra cubierta de musgo llegan a importarme más que la más bella y generosa amante en la más feliz de las noches. (Hofmannsthal, 33)

Podemos tomar como ejemplo de lo anterior, lo que escribe Gardea en *La canción de las mulas muertas* sobre las corcholatas, o fichas de refresco: cómo estos objetos casi indiferentes, se convierten en objetos imantados de resonancias poéticas:

Las corcholatas, buceadas en la mañana por él en los fondos del cajón, centellean en la tabla. Vargas coge una. Nueva, el corcho interior cabal, es como un oro. Vargas la avienta al aire, la sigue con la vista, con el cuerpo, que se inclina hacia adelante, imantado por la volantinerá. Topa con las vigas. Espanta unas moscas y comienza a caer. Y Vargas la recupera en el momento en que se oyen voces; las de los

empleados. [...] La ficha ha ido a dar a una bolsa del pantalón. Vargas decide que, en lo sucesivo, será su amuleto. (8)

Sentándose a la mesa, Vargas comenzó a juntar en montoncitos las fichas. Le sorprendió que fueran tan numerosas. Se habían multiplicado al contacto con la luz de agosto y el aire dulce de la fábrica. Cuatro montoncitos rutilantes de diez fichas cada uno. Y no contaba el amuleto, en la bolsa del pantalón. Lo estaba sintiendo respirar a través de la tela, sobre su muslo; como a un bicho vivo. Llevó una mano a la pierna y la acarició. Caparazón de oro. Sobándolo era como venía la suerte. Esa lluvia. Circular Caparazón de oro. Y la lluvia era larga y no se iba del cielo hasta no haber penetrado a fondo la tierra. Porque allí latían las verdaderas semillas. {...} Vargas sobó con tanta insistencia la ficha, que sus bordes acabaron por clavársele en la carne, y entonces retiró la mano. (12)

Vargas estaba sintiendo los bordes, los dientitos de la ficha en la pierna. Llevaba una semana de vivir con ella. Casi eternamente en la bolsa del pantalón. Si no fuera por las noches que la sacaba a la luz de un foco, y la ponía a brillar. Tanto roce con la tela de la bolsa; tanta oscuridad y tibieza la habían pulimentado extraordinariamente. Fausto Vargas se puso de pie para que el amuleto dejara de morderlo. (20)

Si leemos los fragmentos en subrayados, nos damos cuenta del elemento dinámico que

Gardea le imprime a las fichas o corcholatas de refresco:

Las corcholatas:

centellean

son como un oro

se multiplican al contacto con la luz de agosto y el aire dulce de la fábrica

son rutilantes;  
una corcholata  
es una volantina  
se vuelve un amuleto  
respira como un bicho vivo  
tiene un caparazón de oro  
se le soba  
es un circular caparazón de oro  
sus bordes son dientitos  
brilla a la luz de un foco  
se ha pulimentado  
el amuleto muerde

Aparte de las cursivas, subrayé un fragmento que, diremos, es altamente poético, debido a que el lector tiene la sensación de que Gardea brinca o desemboca en algo totalmente distinto a la corcholata, algo inatrapable que surge a partir de una elipsis o de un elemento irracional, diremos pensando en Wallace Stevens, que se introduce en el texto:

“Sobándolo era como venía la suerte. Esa lluvia. Circular Caparazón de oro. Y la lluvia era larga y no se iba del cielo hasta no haber penetrado a fondo la tierra. Porque allí latían las verdaderas semillas.”

¿Podemos preguntar: cómo se da la relación o vínculo entre la corcholata y la lluvia larga que penetra a fondo la tierra donde laten las verdaderas semillas? ¿A qué se refiere Gardea? No lo sabemos, pero sentimos que el lenguaje, que la descripción de los objetos, causa que el lenguaje se desvíe de su curso lineal de causa y de efecto, de

su lógica, que se imante, que cree relaciones inesperadas entre objetos que, al menos aparentemente, nada tienen que ver. Juan José Saer, en una entrevista, dice algo muy interesante que se puede relacionar con lo anterior:

Yo no tomo un texto como algo tangible, con los personajes pasa lo mismo. A las personas no las conocemos linealmente como se conocen en las novelas de Isabel Allende, de principio a fin. Yo tiendo a borrar las explicaciones. A pesar de que muchos de mis relatos están compuestos en líneas claras, hablando en términos de historieta. Pero esa línea clara nunca es suficientemente explicativa en cuanto a la trama. Yo trato de darle a todo lo que cuento cierta opacidad.

([www.avizora.com/publicaciones/reportajes\\_y\\_entrevistas/textos/juan\\_jose\\_saer\\_en\\_trevista\\_0002.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/reportajes_y_entrevistas/textos/juan_jose_saer_en_trevista_0002.htm))

Así, las explicaciones, tanto en Saer como en Gardea, son borroneadas, borradas, elípticas, lo que hace que en sus textos exista cierta opacidad.

A partir de lo anterior, afirmamos que para Gardea las cosas son y significan algo vivo e inmediato, que le brindan beneplácito, al crear una obra de arte literaria poblada de objetos que, aunque silenciosos o mudos, a partir de Gardea, llegan a expresarse. Y esto lo hace yendo de *inmediato a los hechos o a los objetos*. Es importante señalar que para Gardea, las abejas y las corcholatas (entre otros objetos, como los sombreros, los lentes, los jarabes, en *La Canción de las mulas muertas*), le despiertan sensaciones particulares como los guijarros se las despertaban a Ponge.

Para cerrar sobre la importancia de los objetos en relación a las sensaciones, al interés que se observó que tienen los objetos para Jesús Gardea, Francis Ponge dice lo siguiente:

Los objetos del mundo exterior me encantan. Puede ocurrir que me causen sorpresa, pero de ninguna manera parecen preocuparse por mi aprobación [...] No los pongo en duda.

Cualquier guijarro (como objeto único) puede dar declaraciones inéditas del mayor interés: me hace experimentar una sensación particular o un complejo de sensaciones particulares [...] Se les niega todo interés a esos ejercicios porque, dicen, no hay allí nada humano [...] Una cualidad, una serie de cualidades (del guijarro) inédito, formulado. Razón por la cual resulta del mayor interés. Me

apasiona, porque me creo capaz de lograrlo. A condición de ser obstinado y de obedecerle a *él*. No se trata de decir sino una sola cosa justa.

Aquí estoy con mi piedra, que me intriga, que hace funcionar en mí instancias desconocidas.” (My creative Method 33)

Gardea, en *La canción de las mulas muertas*, podría haber dicho como Ponge: aquí estoy con mis abejas y mis corcholatas que me intrigan, que hacen funcionar en mi instancias desconocidas.

**d) Hacia una valoración objetiva de *Canciones para una sola cuerda*, único libro de poemas de Jesús Gardea.**

*La poesía tiene sus misterios*  
Arturo Corcuera

**1**

El poeta y editor Hugo Gola, en el texto *Importancia de la relectura*, señala algo

fundamental para este capítulo:

Desde hace algún tiempo he tomado la costumbre de volver a leer lo ya leído. En mi caso, tal vez este hábito saludable tenga que ver con una memoria bastante olvidadiza. Sin embargo, creo que después de haber reincidido en este ejercicio por algún tiempo, las ventajas van mucho más allá del mero efecto recuperatorio. Uno no relee todo lo leído sino sólo aquello que por alguna razón, de cualquier índole, desea volver a revisar. Y sucede que a veces esta segunda lectura, alejada de la primera –o próxima a ella- es la que nos permite aquilatar los reales valores de un texto. En esa relectura –se sabe- hay obras que suben y otras que bajan en nuestro juicio, pero tanto en un caso como en el otro uno adquiere una experiencia mucho más precisa, más sutil, y puede ubicar al autor con más objetividad en la “historia de la imaginación”. A veces esta segunda lectura revela el verdadero valor de una obra que antes habíamos confundido. (El poeta y su trabajo *No. 5* p.39)

Tomando en cuenta la cita anterior, y después de haber escrito el capítulo *El elemento*

*irracional y la poesía del tema* en “Último otoño”, donde se hace una valoración muy somera de los poemas del único libro de poemas de Jesús Gardea, *Canciones para una sola cuerda* (para compararlos con ciertas características poéticas que se encuentran en sus cuentos), hemos realizado una revisión, una relectura de esta obra. En ocasiones, cuando se lee una obra, no se tiene la disponibilidad, la apertura emocional e intelectual para poder valorizarla adecuadamente. Con la relectura, *esa experiencia mucho más sutil y precisa*, como dice Hugo Gola, de *Canciones para una sola cuerda*, hemos llegado a *aquilatar* el valor de la misma. Lo primero que hay que decir es que pensamos que no es conveniente comparar el único libro de

poemas de Gardea con su obra narrativa ya que suceden *cosas* distintas dependiendo de si el material verbal del escritor chihuahuense se conforma o construye en un cuento, una novela o en un poema. Hugo Gola, a partir de una reflexión de Juan José Saer (narrador y poeta, al igual que Gardea), se pregunta si el *instrumento verbal* que utiliza un narrador es el mismo que el utilizado por un poeta:

Saer me dijo una vez: “Hace más de dos años que no escribo un poema”. ¿Por qué razón logra escribir, como lo hizo alguna vez, una novela de 250 páginas en menos de un mes, y el poema, 10 versos, a veces 20, y otras aun las escasas sílabas de un *haiku*, le presenta – a él también- tanta resistencia? [...] no deja de sorprenderme que alguien (Saer) que puede organizar 40 ó 50 mil palabras, insuflarles vida en una narración y luego en otra y en otra más, no pueda, con la misma energía, ordenar 40 o 50 palabras y dar origen a un poema. ¿Qué se necesita para que ese milagro se produzca? ¿No se dispone del mismo instrumento verbal? ¿No se posee, acaso, la misma sensibilidad, inteligencia, imaginación, y sin embargo, por qué en un caso sí y en otro no?” (Prosas 10)

Gola, responde indirectamente a estas preguntas a través de una pregunta: *¿Qué se necesita para que ese milagro se produzca?* El milagro de la escritura de un poema lírico (a diferencia de una obra narrativa) consiste en escribir ciertas palabras que el mismo poeta no sabe antes de comenzar a escribirlas, no sabe cómo se engazarán, que sonidos tendrán, cuáles serán sus referentes o ideas que descubrirá al escribirlo. Este milagro, como dice el poeta argentino, surge a partir de una experiencia poética que moviliza la sensibilidad, la inteligencia y la imaginación y que nada, anterior a esta experiencia, puede movilizar. Gola, en otra anotación, puntualiza que el poeta no puede escribir un poema con la voluntad, que ésta no es suficiente para hacerlo surgir:

Creo que el poema proviene de una zona de difícil acceso. Demanda combinaciones múltiples que se efectúan más allá de nuestro control. ¿Es posible participar con la voluntad en un acto que se gesta en un lugar del que no tenemos conciencia y que sólo lo conocemos cuando todas las operaciones, prácticamente han terminado? La mente en un momento se pone en marcha y participa activamente en la elaboración del poema, pero toda la lucidez es incapaz de promover inicialmente la escritura. Se



necesita, para ello, no la voluntad de escribir sino una fuerza mayor que logre dinamizar la voluntad. La decisión, el deseo, el aislamiento, el ocio, el tiempo libre y vacío, tal vez ayuden a desencadenar el proceso pero de ninguna manera son su causa. (10)

Con esta cita comprendemos mejor a qué se refiere Gola con *el milagro* que hace que hace que la mente se ponga en marcha en la elaboración del poema, distante y distinta a la mera voluntad. Diremos entonces que el narrador voluntariamente planea obras narrativas de 250 páginas (en las cuales habrá muchos elementos que sólo al estarse escribiendo sucederán o se encontrarán) pero que el poeta, para escribir 40 ó 50 palabras, debe esperar el *milagro, ese momento privilegiado*, la “energía que necesita concentrarse para que un día se vuelva incontenible.” (11) y posibilite la escritura del poema. “Uno debe estar atento y concentrado, afinando el instrumento” continúa Gola, para que la energía que le dio origen al poema, “no se derrame, se destruya o se pierda” (8) y que quede contenida en su composición. Afinar el instrumento, para Gola, sería escribir notas y reflexiones sobre poesía, poetas y poemas y también el ejercicio de traducción de poemas, principalmente.

La razón por la que no se deben comparar los poemas y los textos narrativos en un narrador-poeta como Saer o Gardea, es que éstos surgen (como vimos arriba) y se construyen de distinta manera y apuntan a objetivos distintos<sup>48</sup> en cada caso: en el cuento se narra, se distribuye, se despliega un material verbal que cuenta algo y en el poema lírico prácticamente no se narra, se condensa a su máxima potencia el lenguaje a partir de la melopea, fanopea y logopea. Son conocidas las reflexiones de Saer sobre su intención de lograr la mayor condensación posible en la narrativa

---

<sup>48</sup> Es importante a este respecto señalar, sin embargo, que los objetivos distintos que se propone un escritor, pueden o no llegar a cumplirse. Saer, a este respecto, dice: “Un texto funciona por lo que es y no por lo que se propone”. (Una forma más real 115)

(objetivo de la poesía) y en la poesía trata lograr la mayor distribución posible (objetivo de la narrativa), pero leyendo sus poemas, encontramos que sólo algunos, los poemas narrativos, logran esa distribución, y que en realidad en sus poemas líricos no existe distribución sino condensación en grado alto.

Es interesante que tanto Saer<sup>49</sup> como Gardea hayan publicado un solo libro de poemas y que su obra narrativa sea extensa. Diremos que optaron por la narrativa, que la eligieron, o que ella los eligió, o les *exigió* fidelidad. Sabemos que Saer, a partir de Gola, deseaba seguir escribiendo poemas, pero no sabemos si a Gardea le sucedía lo mismo. El reverso de estos casos sería Bei Dao, el poeta chino, que siendo narrador y poeta, dejó de escribir narrativa para dedicarse al *oficio incierto* de escribir poesía, porque estos eran dos *oficios incompatibles*. Gola, en su libro *Prosas*, detalla lúcidamente esta particularidad de Bei Dao al dedicarse exclusivamente a la poesía:

En una entrevista reciente, a su paso por México, Bei Dao, el excelente poeta chino exiliado, afirmó que a cierta altura de su vida debió abandonar la narrativa, para dedicar todo su tiempo a la poesía. “Me di cuenta, dijo, que el poeta y el novelista eran dos animales diferentes. Que el narrador suele escribir todos los días, llenando un cierto número de cuartillas, y que el poeta, en cambio lo hacía muy espaciadamente, permaneciendo durante estos intervalos en un estado de hibernación, aguardando la llegada de la inspiración para escribir”. Agregaba que, cuando advirtió esta diferencia, se dio cuenta también de que estos dos modos de escritura, en él, eran incompatibles, y sin dudarlo, abandonó la narrativa. Establecer con claridad estas diferencias y adoptar el camino estrecho del poema, no es sólo – me parece – una opción de género, sino elegir –según su expresión– un animal diferente, corriendo el riesgo de escribir sólo en momentos excepcionales, que pueden o no llegar. Es decir, el poeta queda sometido a una necesidad interna imprevisible, donde no actúa la decisión ni la voluntad. Significa asumir, sin dudarlo, el riesgo mayor, y aun la posibilidad de que el silencio impere sobre la escritura. Habría que agregar que esto que en Bei Dao parece una elección libre, una opción incondicionada, quizá no lo sea tanto. Uno no elige la poesía después de reflexionar sobre el modo de expresión que le corresponde. La supuesta libertad de dedicarse a la narrativa o a la poesía es ilusoria. No se elige ser o no ser poeta. El “animal diferente” estuvo, seguramente, desde el principio, agazapado en Bei Dao,

---

<sup>49</sup> La editorial Seix Barral publicó en 2016 un libro que reúne poemas que Saer nunca publicó o que trae versiones de poemas que se desecharon antes de publicar *El arte de narrar*.

y en un momento dado salió a la luz y ocupó todo el campo. Exigió a Bei Dao que atendiera a su naturaleza esencial, y el poeta no pudo sino aceptar ese reclamo. Podríamos decir, entonces, que no fue Bei Dao quien eligió la poesía sino que fue la poesía quien lo eligió a él. La oscilación inicial llegó a su fin, y el poeta, que desde el principio estuvo en él, ya no aceptó la convivencia y alejó de sí al “intruso” narrador. (Prosas 109)

Con esta cita, entonces, se puede desenredar el ovillo y poner en su sitio exacto al narrador y al poeta, a su manera de acercarse y construir su escritura, al riesgo que corre el poeta de no poder llegar a escribir de nuevo, viviendo en la incertidumbre, esperando el milagro, y al narrador que, aunque utilice elementos poéticos en sus obras narrativas, planea, proyecta, se ayuda de la voluntad. Sin embargo, a pesar de todo lo anterior, quizás antes de que los “animales diferentes” tomaran su rumbo o se definieran como tal, lo cierto es que existe un libro de poemas de Saer, *El arte de narrar*, y otro de Gardea, *Canciones para una sola cuerda* y que en ellos se encuentran específicamente poemas y que éstos deben ser abordados como tales dejando de lado las obras narrativas de éstos.<sup>50</sup>

## 2

En el prólogo que Hugo Gola escribe para la antología de poemas de Juan L. Ortiz, *En el aura del sauce*, encontramos que abre su texto con una cita de Pavese que bien podría utilizarse para reflexionar sobre el libro de Gardea *Canciones para una sola cuerda*, ya que en éste (al igual que en la obra Juan L. Ortiz, y del mismo Gola), encontramos una *espléndida monotonía*, que lo vuelve un auténtico escritor. La cita es la siguiente: “Todo auténtico escritor es espléndidamente monótono, en cuanto en

---

<sup>50</sup> En esta tesis no me propongo abordar *El arte de narrar* de Saer, ni compararla con *Canciones para una sola cuerda*.

sus páginas rige un molde al que acude, una ley formal de fantasía que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son casi siempre las mismas”. (El oficio del poeta 132)

A partir de esta cita, se puede decir que en los poemas (y en los cuentos) de Gardea rige una ley formal de fantasía, *que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son casi siempre las mismas*. Esta espléndida monotonía, para Pavese y Gola, se cumple en diversos artistas de distintas disciplinas. Cuando uno observa, por ejemplo, una serie de cuadros de Mark Rothko o de Pollock, y aquí en México, cuando se observan los cuadros de Tamayo en cualquier museo, aun sin saber o leer que éstos son los autores, inmediatamente se reconoce que no pueden ser cuadros sino de Rothko, Pollock o Tamayo, porque hay una especie de huella dactilar que los hace inconfundibles.

En *Canciones para una sola cuerda* también encontramos esa huella dactilar que los hace inconfundibles a partir de varios elementos que llegan a conformar esa espléndida monotonía. Los primeros elementos repetitivos en este libro, son el elemento tipográfico y la disposición de las palabras en el espacio de la hoja. En cuanto al primer elemento, hay que señalar que todos los poemas están numerados, escritos en cursivas, comenzando el primer verso con mayúscula, sin utilizar ningún signo de puntuación salvo el punto al final del último verso o en algunas estrofas. Todos los poemas (salvo dos, el 7 y el 66 que ocupan dos hojas) están escritos en una sola página, oscilando entre seis y trece versos. Todos los poemas están escritos como columnas alargadas pegadas al lado izquierdo, contruidos entre una y seis estrofas, algunas de las cuales pueden consistir en un solo verso de una palabra, pudiendo ser un sustantivo, un adverbio, o aun una preposición, un pronombre o un artículo. Hay

poemas que casi consisten en una sola palabra por verso. Por ejemplo, el poema 25 formado por dieciséis palabras en trece versos:

25

*Por  
fruto  
tomaron  
los  
navegantes  
la carabela  
que  
el  
viento  
mecía  
en  
las  
ramas del mar. (33)*

El lector de estos poemas puede preguntarse cuál es el sentido de su disposición en la página y cómo leerlos: si los poemas se deben leer encabalgando los versos o darle la importancia, o mejor, el énfasis a cada una de las palabras, leyéndolas lentamente, en voz alta, que es lo que creemos. La disposición en la página de estos poemas de Gardea nos recuerda a otros poetas que también la han utilizado de manera parecida, salvo en el uso constante, monótono, de las cursivas: nos recuerda a Giuseppe Ungaretti, William Carlos Williams, e.e. Cummings, Ernst Meister y Hugo Gola.

Denise Levertov, en su ensayo *La función del verso*, señala que muchos poetas, aun experimentados, no tienen conciencia del por qué cortan el verso en una palabra y no en otra, y lo hacen, más que con una teoría de composición, de manera intuitiva. Hacerlo de manera intuitiva puede tener sus desventajas, dice, ya que algunos poetas pueden leer sus poemas sin respetar la disposición de los mismos en la página, o sus lectores pueden confundirse porque sus poemas no están anotados

como el poeta cree que lo están. Para demostrar que cortar en un palabra o en otra le dice al lector cosas distintas, Levertov toma como ejemplo una estrofa de un poema suyo y lo corta en distintos puntos. También toma el famoso poema de Williams, *To an old Poor woman*, para observar que la misma frase poética dividida en distintas partes pone el acento en distintas percepciones. Para Levertov, el corte del verso, *linebreak*, “incorpora y revela el *proceso* de pensar/sentir, sentir/ pensar, en lugar de enfocar exclusivamente sus resultados; y al hacerlo explora (o puede explorar) la experiencia humana [...] (esto es) valioso a la vez como testimonio humano y como experiencia estética.” (Poesía y poética no. 7 p.43) Aparte de incorporar ese proceso, la ruptura del verso informa el verdadero ritmo del poema y también da cuenta de su función melódica. Esta ruptura del verso demuestra las hesitaciones y dudas del poeta al escribir su poema, y la duración de ésta es, dice Levertov, de la mitad del tiempo que nos da o exige la coma. En otras palabras, la ruptura del verso en una palabra es un signo de puntuación, aunque invisible, pero que está ahí para indicarnos el ritmo, la melodía y los sentidos distintos que una palabra, en un lugar determinado, puede abrir o sugerir.

Nosotros, lectores, no podemos saber si Gardea conocía este ensayo de Levertov escrito en 1970, doce años antes que la publicación de *Canciones para una sola cuerda*, y publicado en español en 1991, nueve años después de la publicación de tal libro, o si los cortes de los versos de sus poemas los compuso de manera intuitiva. Lo que sí podemos afirmar es que su composición es muy peculiar. Si retomamos el poema de Gardea antes citado, podemos sacar algunas conclusiones (especulaciones, diremos más acertadamente) sobre su disposición:

*Por  
 fruto  
 tomaron  
 los  
 navegantes  
 la carabela  
 que  
 el  
 viento  
 mecía  
 en  
 las  
 ramas del mar.*

(Canciones para 33)

Lo primero que se observa es que en el sexto verso está unido, a diferencia de todos los

demás versos, el artículo y el sustantivo. ¿Por qué no unió el cuarto y el quinto verso también, *los/ navegantes* como en el sexto verso *la carabela*? Podemos decir que, quizás, porque en *la carabela* la vocal en el artículo *la* se repite tres veces en *carabela*, y así como comienza el verso con *la*, termina igualmente el verso con *la*.

Por lo tanto concluimos que Gardea une dos palabras en el sexto verso por una cuestión de melodía, de repetición de vocales (a) y de la consonante (l). Sin embargo, lo anterior no sucede con los versos doce y trece, aunque la vocal (a) se repite en el artículo *las* y en la primera palabra del verso trece *ramas* y en *mar*.

Podemos inferir que no unió el artículo *las* a *ramas*, para no saturar de vocales (a) al verso trece porque en el mismo encontramos suficientes vocales (a) en *ramas* y *mar*.

Y también, o sobre todo, porque en *ramas* está el anagrama de *mar*. A partir de todo lo anterior podemos decir que, intuitivamente o no, con o sin teoría de dónde cortar el verso, Gardea valoraba la función del verso en un poema y de esta manera, que no es un capricho que casi en cada verso se encuentre una sola palabra.

Es importante decir que Gardea en otros poemas no repite el procedimiento anterior (poner en casi todos los versos una palabra), ya que esto sería un juego fácil, una convención, algo artificial. Hay poemas en los cuales alterna tres o cuatro palabras en un verso con versos de una sola palabra, como en el siguiente:

13

*De las nubes  
y su puerta  
al monte*

*fuego  
hasta el ojo  
del pájaro*

*y en  
los frutos*

*y en la oscura  
raíz del hervor.*

(Canciones para 21)

Sin reflexionar mucho sobre este poema, nos salta a la vista que en cuatro estrofas distribuye los pocos versos (diez) con que está construido. También observamos lo extraño de la primera estrofa, esa relación no aparente entre *nubes/ y su puerta/ al monte*; vemos que en la segunda estrofa las tres palabras terminan en la vocal (o) y que tienen parecida sonoridad *ego, ojo, ájaro*, y por último, las dos primeras estrofas, se relacionan de manera no lógica, sino analógica con las dos últimas. Y diremos también que la imagen construida con los dos últimos versos *y en la oscura/ raíz del hervor*, es, inatrapable; es un resto, como diría Mario Montalbetti. Esa *oscura raíz del hervor* nos remitiría, más allá de sus palabras, a una sensación de erotismo o misticismo, del cual se hablará más adelante. Si regresamos al texto de Levertov, *La función del verso*, ésta dice que los poemas de *formas abiertas* “no



terminan necesariamente de manera inconclusa, pero su grado de conclusión es – estructural y, por eso, expresivamente- menos pronunciado, y (que) comparte(n) la naturaleza abierta del todo. No implican, por lo general, una certeza dogmática”. Y termina diciendo: “Las formas más aptas para expresar la sensibilidad de nuestra era son las exploratorias, las abiertas”. (Poesía y poética No.7 p.44)

Es importante señalar que en el poema anterior no hay una conclusión “dogmática” cerrada, sino abierta: el lector no puede hacer un recorrido lógico (o preciso) del poema: es más un poema que queda vibrando, “que sugiere, alude, vincula”, como quería Hugo Gola, y que *no necesariamente significa*. Gola, en sus Prosas, cita a Wallace Stevens sobre lo anterior, lo cual puede ayudarnos a relacionarlo con el poema de Gardea:

Wallace Stevens dice: “Un poema no precisa tener un significado y, como la mayoría de las formas de la Naturaleza, muchas veces carece de él”. Que el poema – reflexiona Gola- no tenga un significado preciso, o que no pueda reducirse a una significación conceptual, no quiere decir que carezca de sentido. El poema transporta un peso, “un aura sensorial”, una flexibilidad rítmica, sonora, capaz de producir en el lector un vivo placer. No hay que olvidar que la palabra en el poema tiene otro modo de comportarse, de respirar, de sugerir. En el poema la palabra es un material viviente, es porosa, grávida, subrepticia.” (16)

A partir de esta cita, releendo el poema, se puede afirmar que las elipsis continuas que se encuentran en él, sobre todo de la primera a la segunda estrofa (hay cierto vacío o salto entre cada una de las estrofas, dado por el espacio entre las mismas), cargan de un *aura sensorial* al poema, las palabras se vuelven porosas, grávidas, subrepticias. ¿Es acaso el sustantivo *fuego* el que ha incendiado todos los elementos del poema: nubes, puerta, monte; ojo, pájaro, frutos; el mismo que está en *la oscura raíz del hervor*? También es importante señalar que la conjunción (*y*) juega un papel muy importante, sobre todo en la segunda y tercera vez que la encontramos: en la

primera, la conjunción (y) es lógica (diría Levertov que se utiliza “como una parte de la oración regular”, ya que une *las nubes y su puerta*. Sin embargo, en la tercera y cuarta estrofa, la conjunción (y) se aparte de la oración regular: *y en/ los frutos// y en la oscura/ raíz del hervor* ¿qué?, preguntaríamos. ¿Por qué parece que con la conjunción (y), utilizada dos veces, estas dos estrofas están unidas a la estrofa anterior *fuego/ hasta el ojo/ del pájaro*? No hay nada lógico o causal que las una: quedan vibrando, se vuelven porosas, nos muestran sentidos no significados.

Saer, en el ensayo *El jardín secreto* dice que en los poemas de *Residencia en la Tierra*, de Neruda:

[...] el soliloquio se vuelve tan vagamente alusivo que por momentos resulta incomprensible; pero a pesar de la oscuridad de la anécdota, la emoción poética fluye sin interrupción. [...] (Ya que) el texto surge directamente, sin mediaciones conceptuales, desde esa zona crepuscular donde el lenguaje es blando y moldeable [...] (web10.unl.edu.ar:8080/coleccion/handle/1/7321)

Podemos decir, con Saer, que los poemas de *Canciones para una sola cuerda*, a pesar de la *oscuridad de la anécdota, la emoción poética fluye sin interrupción y que el soliloquio se vuelve tan vagamente alusivo que por momentos resulta incomprensible.*

Regresando al primer poema *Por/ fruto/ tomaron/ los navegantes/ la carabela/ que/ el/ viento mecía/ en/ las/ ramas del mar* nos preguntamos si este poema no surgió a partir de la lectura de algún cronista que compara la carabela en la que viajan con un fruto y esta descripción, lo original de la misma, Gardea la convierte en un poema a partir de su disposición-composición. Lo interesante es que son los navegantes los que *Por/ fruto/ tomaron.../ la carabela*, y no algunos observadores de la carabela en tierra. Y también es interesante cómo ese mar, se vuelve árbol ramificado: *las/ ramas del mar*. Y por último que el viento que mece a la carabela, une al *fruto*, con

el árbol, *las ramas del mar*. Es importante señalar que este poema está construido con palabras muy sencillas, comprensibles para todos y que por esta particularidad se emparenta también con Williams y con Gola. A partir de todo lo anterior diremos que este poema de Gardea, tan aparentemente sencillo, se convierte en una red compleja entre la disposición de la página (el corte de los versos), los sentidos distintos que se desprenden de las palabras, las relaciones internas de la imagen y la musicalidad y ritmo del poema.

Retomando la *espléndida monotonía* que se encuentra en Gardea, diremos que existe, no sólo “una ley formal de fantasía que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son casi siempre las mismas”, sino que utiliza repetidamente algunos sustantivos y también algunos verbos. Por ejemplo: en 74 poemas, se repite la palabra *viento* o *vientos* 19 veces, *flor-frutos* 9 veces, 12 veces la palabra *tigre* o *tigres*. Podemos decir, a partir de los sustantivos que utiliza, que sus poemas están saturados de animales, de naturaleza, del cuerpo y de comida. En los poemas se encuentran las siguientes referencias al cuerpo: ojos, bocas, orejas, ombligos, piernas, muslos, manos, hombros, corazón, pelo; se encuentran animales: toros, caracoles, palomas, abejorros, caballos (grupas), leones, tigres; se encuentran sustantivos relacionados con el mundo vegetal: hierbas, frutos, granos, hierbabuena, alhelies, maderas, semillas, cereales, trigos, trigales, árboles, bosque; encontramos también aire, luz, ríos, mar, lluvia, luna, noche, días, barro, piedras, sombras; encontramos miel, pan, manteles, sal, mandiles; encontramos también la cal continuamente, el verde, el canto, las canciones.

Sin embargo, todas estas palabras que pensaríamos que son de todos, el poeta Gardea las utiliza de manera particular, privada. Saer, de nuevo, nos da la pauta para

reflexionar del uso privado que Gardea hace de los sustantivos comunes que escribimos arriba:

La privacidad en sentido estricto, el uso personal de la lengua, es *el jardín secreto* en el que cada uno cultiva las especies de su predilección. En ese espacio íntimo, las leyes del idioma se relativizan y la infancia que persiste en el adulto, la ensoñación, la somnolencia incitan a veces a retorcerles el cuello a las palabras como otros antes a la retórica o al cisne. La acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia le da a cada una el tenor de una pieza única que reúne en ella, más allá del significado estricto que le atribuyen las gramáticas, la paleta multicolor de connotaciones recogidas en su ir y venir por los campos de la experiencia. El verde de la hierba no es un mero adjetivo, sino la vivencia simultánea de los mil matices de verde percibidos y almacenados en la memoria. (web10.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/1/7321)

A partir de Saer podemos decir que Gardea, cuando utiliza el sustantivo *viento*, éste, *por* (una) *acumulación asociativa única que el uso personal de las palabras obtiene en el transcurso de una existencia*) se vuelve *vivencia simultánea* de distintos *vientos* en distintos lugares *percibidos y almacenados en la memoria*.

Dijimos antes que el sustantivo *tigre* (o *tigres*) lo encontramos 12 veces en el libro de Gardea. Éste, a diferencia de *viento*, es utilizado de manera peculiar en los poemas. Primero, es importante señalar que *el viento* nos es más cercano que *el tigre*: convivimos cotidianamente con él más que con tales felinos. Por eso es interesante observar algunos ejemplos de cómo Gardea utiliza este sustantivo. Es importante señalar que en sus cuentos, no abundan los tigres como en sus poemas.

Transcribiré algunos poemas para reflexionar sobre el sustantivo *tigre*, sólo los necesarios para observar que Gardea lo utiliza de maneras diversas.

*La sola mirada  
del tigre*

*levanta  
polvo  
de palomas  
en el horizonte de tu cuerpo*

*tendido  
y manso  
junto  
al mío. (11)*

Empezaremos, diciendo, preguntándonos si *la sola mirada/ del tigre* se puede relacionar

con la voz del poeta, ya que en la segunda y tercera estrofa hay una referencia directa al cuerpo de la mujer y al cuerpo de quien enuncia, un yo, tendidos juntos:

*en el horizonte de tu cuerpo/ tendido/ y manso/ junto/ al mío.* Si es así, señalaríamos que *tigre* equivaldría al yo poético. Lo interesante de lo anterior, es que al buscar la etimología de la palabra *tigre*, nos encontramos con algo mucho más interesante que los atributos comunes del *tigre* como la fiereza, rapidez, majestuosidad y el porte que inspira respeto o temor de este felino. La etimología de la palabra *tigre*, nos dice lo siguiente:

La palabra tigre viene del latín *tigris*, que lo tomó del griego *tígrīs*, y éste del persa antiguo *tigra* (agudo, afilado, animal agudo y veloz). La palabra se formó sobre la raíz indoeuropea “steig”, raíz que significa picar o puntiagudo, que también dio en persa, en concreto en pártico, la palabra *tir* (flecha), a partir de la cual el latín formó el verbo tirar.

La raíz indoeuropea “steig” dio en latín los verbos *stingere* y *stigare* (pinchar, estimular), de donde nos vienen palabras como distinguir, extinguir, extinto, instinto, instigar, etc. Este elemento *sti* también lo encontramos en la palabra latina *stimulus* (aguijón, pincho), de donde proceden estímulo y estimular...”  
([etimologias.dechile.net/?tigre](http://etimologias.dechile.net/?tigre))

Al leer lo anterior, podemos entonces regresar al poema y observar lo siguiente: el tigre, *la mirada/ del tigre*, se puede referir no sólo al felino, sino al instinto y al estímulo, al aguijón; podría decirse que, en sentido figurado, *la mirada del tigre* es una flecha o un aguijón que despierta el instinto sexual de la mujer. ¿Trabajaría Gardea con las etimologías de las palabras para construir sus poemas o instintiva, intuitiva o aun casualmente, las utilizaba de forma que éstas recuperaran, como en el caso del sustantivo *tigre*, todas sus referencias etimológicas? No lo sabemos. Sin embargo, en este caso concreto llegó a conectar la variedad de referentes de la palabra a partir de su poema.

Por otra parte, en el poema antes citado, se podría decir que existe un “adorno”, algo que

Pound, en los presupuestos del *Imaginismo*, desestimaba en un poema. Pound dice:

“No usar ningún adorno, ni siquiera un buen adorno.”

([www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/los-imaginistas-68.pdf](http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/los-imaginistas-68.pdf))

Pensamos que el verso 6 *tendido (cuerpo)*, es más concreto, menos literario, ya que está incluido en él el verso 5, *en el horizonte (de tu cuerpo)*. En *tendido* ya está implícito *horizonte*. El poema, especulamos, para que tuviera más energía, más carga emocional (*poema: lenguaje cargado de emoción*), le podríamos quitar ese *horizonte*, quedando de la siguiente manera:

La sola mirada  
del tigre

levanta  
polvo  
de palomas  
en tu cuerpo

tendido  
y manso  
junto

al mío.

Sin embargo, después de leer esta versión y la original, sentimos que a esta versión *trunca* del poema, le falta un elemento sonoro que le dé fluidez rítmica, que Gardea concreta muy bien con *en el horizonte*. Por lo tanto, tal elemento que parece un adorno, en realidad no lo es, porque contribuye a construir la imagen global del poema. Recordemos que Edgar Bayley decía en el ensayo *Estado de alerta y estado de inocencia* que las palabras en el poema, aunque fueran las mismas del lenguaje corriente se diferenciaban de éste porque ellas “a diferencia de la prosa común, están allí para integrar imágenes.” (19)

Por otra lado, pensamos que el sustantivo *horizonte* cumple la función de algo extendido, muy largo, que el sustantivo *tendido* solo no lo da. En cuanto a los versos *levanta/ polvo/ de palomas/* encontramos también una imagen visual, de ascensión (en contraposición a horizontal y tendido), junto a una relación sonora entre *polvo* y *palomas*, donde encontramos la repetición de las consonantes *p* y *l* junto a la vocal *o*.

Pasemos a otro poema.

30

*Donde cae  
la nube  
nace el  
tigre*

*más hondo*

*más blanco  
que las  
flores*

*y cuando  
relampaguea*

*pueden verse  
los caminos  
de su sueño. (38)*

En este poema pensamos que el sustantivo *tigre* ya no se refiere al yo del poeta. Y si se refiere a él, podemos decir con Saer (cuando reflexiona sobre *Residencia en la tierra* de Neruda) que Gardea utiliza el lenguaje de manera “blanda y moldeable” donde “las asociaciones se liberan de las correspondencias lógicas entre las palabras de modo que nombre, adjetivo, verbo y prácticamente todas las otras funciones gramaticales son transgredidas por el uso privado del lenguaje”.

(web10.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/1/7321)

Podríamos decir, primero, que Gardea está utilizando ese *tigre* de manera privada y preguntarnos, sin llegar a ninguna conclusión: ¿A qué se refiere con *tigre// más hondo// más blanco...// y cuando relampaguea// pueden verse/los caminos/ de su sueño*? El poema desde el principio comienza con cierta extrañeza de relaciones: diremos, que una *nube no cae*, y que a partir de bajar o caer, no puede *nacer un tigre*. *Donde cae/ la nube/ nace el/ tigre*. Aquí *nube* y *tigre*, *cae* y *nace* se vinculan, no lógicamente, sino de manera analógica a partir de lo que decía Reverdy, en su ensayo *La función poética*, sobre la aproximación violenta entre cosas que aparentemente no tienen ninguna relación “Y (que) es por la revelación de este vínculo secreto entre ellas, del que, hasta ese momento, no teníamos sino un conocimiento imperfecto, que la emoción específicamente poética se obtiene.”

(localhost:8180/colecciones/handle/1/7575)



De esta manera, al aproximar de manera violenta *nube, tigre, cae, nace y tigre con más hondo, más blanco*, percibimos que Gardea ha generado una emoción específicamente poética, un acuerdo imprevisto entre las cosas que revelan un vínculo secreto. En este sentido, las palabras están sugiriendo y aludiendo sentidos (como quería Gola) más que significando de manera precisa conceptos o ideas. No podemos decir de *qué trata el poema*, no podemos decirlo con otras palabras salvo con las que está construido el poema. Sin embargo, se puede hacer una relación no directa sino indirecta entre nube y tigre (*Donde cae/ la nube/ nace e/l tigre*) si retomamos la etimología de la palabra *tigre*, que se relaciona con *Tigris*, el río. En el diccionario etimológico se nos dice: “Parece que nadie sabe con incertidumbre si ambas etimologías son coincidentes, si primero se aplicó al animal y después al río (Tigris) o viceversa. [...] el río, quizá se hizo merecedor de ese nombre porque en general, su cauce es mucho más rápido (flecha), si lo comparamos con su compañero de curso (el Éufrates).” De esta manera, la rapidez del tigre se relaciona con el río. Regresando al poema diremos que, *Donde cae/ la nube/ nace el / tigre* o el tigris podríamos decir. En cuanto a los versos *pueden verse/ los caminos/ de su sueño* (del tigre), hay otro poema donde se refiere al sueño y al tigre pero de manera distinta. El poema 67:

*Soy el sueño  
de los ríos  
  
de los tigres  
  
y de las palomas  
  
escúchame  
  
voy tan solo  
caminando*

*rumbo  
al mar. (76)*

En este poema, prácticamente los mismos elementos que conforman el poema 30 entran en juego: los ríos, los tigres, las palomas y el sueño. Interesante también ver que *el sueño de los ríos* están junto a los *tigres* y el yo poético se dirige sólo rumbo al *mar*.

Analícemos otro poema, el 61:

*La savia  
en tu guitarra  
suena a tigres  
caudalosos*

*dorada  
entre las  
frutas*

*verde  
en mi mirada  
dulce. (69)*

Antes de comenzar a analizar este poema, hay que señalar que Gardea escribió un cuento llamado *La guitarra* que se encuentra en el libro *De alba sombría*. En éste, la guitarra es una forma de mujer que ha surgido en la pared. En este poema, al igual que en el cuento, la guitarra se refiere al cuerpo femenino; pero el cuento y el poema no tienen absolutamente nada que ver, ni en el tratamiento del objeto, ni en las imágenes que encontramos en ambos. Por otra parte, en el cuento se narra y en este poema no.

En la primera estrofa encontramos el sustantivo *tigres*. Esta estrofa es la clave a partir de la cual se desarrolla todo el poema. Analicémosla:

*La savia/ en tu guitarra/ suena a tigres caudalosos*

En esta estrofa se encuentran cuatro elementos que violentamente chocan, que están en tensión, como quería Reverdy, para obtener, a partir de los mismos, la emoción específicamente poética: la savia, la guitarra, el sonido de ésta y los tigres caudalosos. Podríamos decir que, ya que guitarra equivale a cuerpo, savia equivaldría a sangre: la savia es la sangre de la madera (guitarra). Hasta aquí no hay un choque violento de cosas diversas. Pero el tercer verso es clave para que se dé este choque en la relación no evidente de cosas distintas: diremos que el oído fino del yo poético, escucha el sonar de la savia en la guitarra (en el cuerpo de la mujer), pero que ese sonar no es de ríos caudalosos, que sería la relación más lógica (entre lo ilógico de la misma), sino de *tigres caudalosos*. Podemos decir que en esta imagen se concentran todo lo que hemos reflexionado sobre la relación del sustantivo *tigres* con el río, la fluidez, el instinto y el estímulo sexual que se despierta. Lo interesante de ese *suenan a tigres caudalosos* es que en el mismo sonido y sentido de las palabras se encuentra esa rapidez, velocidad del sonido de la savia de la guitarra, del latido apresurado del corazón de la mujer. Debemos sugerir también algo fundamental, de lo que hablaremos más adelante, en cuanto a la visión poética y mística de Gardea: que esos *tigres caudalosos* nos remiten o son el eco del verso de San Juan de la Cruz, en el *Cántico espiritual* los *ríos sonoros* ya que comparten el mismo número de sílabas y en la primera palabra *tigres* y *ríos*, comparten la (*r*) y la (*s*) y en *sonoros* y *caudalosos* la (*s*) y las dos vocales (*o*). También, en el poema 3 y en el 67 está presente el referente *palomas* que en el *Cántico espiritual*, en el cual encontramos:

*vuélvete paloma*

*que el ciervo vulnerado*

*por el otero asoma.*

([www.los-poetas.com/f/cruz1.htm](http://www.los-poetas.com/f/cruz1.htm))

También se debe decir que en los poemas antes mencionados existe el sueño, el estímulo sexual y aquí es *el sonido de la savia* de la guitarra el que suena a *tigres caudalosos*. Hablando de otros elementos que se encuentran en el poema, es oportuno observar que todo el poema podría ser una naturaleza muerta (en verde y dorado) por los elementos que la componen (la guitarra *entre las frutas*); pero esos *tigres caudalosos* perturban esa naturaleza muerta, la vuelven algo distinto. Si pensamos visualmente podríamos aproximar y unir en un mismo cuadro, dos cuadros de Tamayo: en uno, una naturaleza muerta y en otro un león, un tigre o sus perros furiosos. Sin embargo, ¿cómo representar visualmente que la savia de la madera-guitarra suene a *tigres caudalosos*? No lo sabemos.

Por supuesto que la savia se relaciona con *dorada* y con el *verde* de la segunda y tercera estrofas. Por último hay que decir que el yo poético se revela en mi *mirada dulce* y que hay una rima, sin que la percibamos como intrusa o protagonista, entre *dorada* y *mirada*.

El siguiente poema que vamos a rodear, circunscribir, utiliza también el sustantivo *tigres*, pero nos llevará a reflexionar sobre el mirar y la mirada, el ver y el contemplar que encontramos constantemente en *Canciones para una sola cuerda*.

64

*Lejos ya  
mis tigres  
vuelvo a tu respiración  
de hoja nueva*

*a tu presencia  
de lluvia*

*y caracoles*

*a mirarte  
como te miré  
en la mañana  
del principio  
de las  
cosas. (72)*

Después de haber reflexionado sobre el *tigre* o los *tigres* en los otros poemas, diremos solamente que aquí los *tigres* le pertenecen al yo poético. Lo interesante es ver que la primera estrofa no contiene la preposición *de*: por lo tanto, podríamos preguntarnos ¿Lejos ya *de* mis tigres, o lejos ya *de mí* mis tigres? Esta elipsis, en cualquiera de las dos opciones, le da cierta extrañeza a la primera estrofa.

Para hablar de la mirada, traeremos a colación al ensayo *Realidad y literatura* de Rafael Cadenas. El poeta venezolano, a partir de la famosa carta de John Keats, donde va desmenuzando la “capacidad negativa” del poeta, al carecer de identidad, que “no tiene yo”, lo que le permite “acoger lo que se muestra, sin interferir, dejando que todo sea lo que es” (473), introduce dos poemas, uno de Tennyson y otro de Basho que D.T. Suzuki utiliza para diferenciar la manera en que, en general, Occidente y Oriente se acercan a la realidad. Como punto de partida diremos que Cadenas llega a la conclusión de que la realidad no es el exterior, ni la plataforma para que el “yo” realice sus fines personales, sino que el sujeto le cede el espacio a la vida para que ésta “ocupe el sitio de honor”; de esta manera, el yo sería parte de la realidad. (480)

Los poemas son los siguientes:

**Tennyson:**

Flor en el muro agrietado,  
te arranco de las grietas,-  
te tomo, con todo y raíces, en mis manos,  
florequilla –pero si pudiera entender

lo que eres, con todo y tus raíces, y todo en todo,  
sabría qué es Dios y qué es el hombre. (p. 475)

**Basho:**

Cuando miro con cuidado  
¡veo florecer la *nazuna*  
junto al seto!

La reflexión de Cadenas sobre estos poemas es la siguiente:

Basho deja ser la flor; Tennyson la arranca. En Basho hay verdadero respeto por el misterio; en Tennyson existe un interés en penetrar en él y por eso se queda fuera. Basho se mantiene en el sentimiento y lo expresa sin comentarios; Tennyson es inquisitivo y lo que priva en él no es la maravilla de la flor y el maravillado sentir ante ella, sino el dolor de no poder alcanzar el conocimiento. En suma, Basho vive en el enigma sin inquietarse porque su mente no pueda descifrarlo y más bien sintiéndose parte de él (tiene “capacidad negativa”), al paso que Tennyson se le enfrenta como entidad separada, a través del intelecto, y no puede dejar de permanecer aparte.” (476)

Hemos tomado estos poemas y cita porque consideramos, a partir de leer los poemas de

Gardea, que en éste “hay un verdadero respeto por el misterio”, ya que, como

Basho, se mantiene en el sentimiento y vive en el enigma “sintiéndose parte de él”.

Retomemos el poema anterior de Gardea:

*vuelvo a tu respiración/de hoja nueva...a mirarte/ como te miré/ en la mañana/ del  
principio/ de las/ cosas.*

En este poema, todo es descubrimiento, no hay un acostumbrarse, no hay rutina, ni nada ha sido codificado: el yo poético, como la primera vez, mira a la mujer *en la mañana del principio de las cosas*. Y, ¿no es muy interesante ese *vuelvo a tu respiración/ de hoja nueva*? Extraña imagen. Aquí podemos decir con Cadenas que la mente se ha inmovilizado, se ha vuelto pasiva para que (especulamos), de manera “repentinamente intuitiva”, Gardea llegue a relacionar la respiración de la mujer con la hoja nueva. Esta imagen no tiene nada de grandilocuente, de intelectual, no trata

de penetrar o de entender a como dé lugar el misterio, como Tennyson, no desea “impresionar a nadie” como dice Hugo Padeletti, sino que se muestra sencilla, simple, como se da en ciertos poetas Zen.

Tomaremos un fragmento de un poema y un poema completo para reiterar que el mirar y el contemplar en Gardea se da a partir del respeto por el misterio que captan sus sentidos, que vimos en el poema anterior:

66

*Me asomé  
a mirarte  
como el sol  
se asoma  
a una  
casa  
[...] (74)*

16

*La verdad*

*el mar  
no es verde*

*ni  
amigo  
de gaviotas*

*pero sueña mucho*

*y contemplo*

*llameando  
en el abismo*

*su viejo  
circo. (24)*

En el primer fragmento: ¿hay algo “más natural” que el asomarse del sol en una casa?

Aquí el poeta, pensamos, ha vaciado su yo, se ha dejado penetrar o ha sutilizado su

gesto (el asomarse) a tal grado, que lentamente, como el sol penetra por una ventana, el poeta se ha *asomado* a mirar a la mujer. Por otra parte el poema 66 se relaciona en el mirar, de nuevo, con el *Cántico espiritual*:

En el fragmento 32 y 33 se dice:

32

Cuanto tú me mirabas,  
su gracia en mí tus ojos imprimían [...]

33

No quieras despreciarme,  
que, si color moreno en mí hallaste,  
ya bien puedes mirarme  
después que me miraste,  
que gracia y hermosura en mí dejaste.

([www.2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106359\\_Archivo.pdf](http://www.2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106359_Archivo.pdf))

En este punto, en San Juan de la Cruz, el mirar es tan creador que deja gracia y hermosura en la amada, algo que solamente se puede lograr a partir de un respeto y de una vida vivida en el misterio.

En el segundo poema de Gardea, el 16, el yo poética acaba de encontrar o refuta una verdad obvia o un cliché:

*...el mar/ no es verde// ni amigo de gaviotas// pero sueña mucho...*

Por supuesto ese *sueña mucho* parecería una imagen infantil o ingenua, que también, no tiene intención de impresionar.

Nos interesa reflexionar sobre las últimas cuatro estrofas:

*y contemplo/ llameando/ en el abismo// su viejo/ circo.*

Lo primero que hay que decir es que no sabemos a qué refiere el poema con *circo*.

Podríamos especular que las criaturas que se encuentran en el abismo del mar, son



tan variadas, tan fantásticas que son parte del circo, pero sería sobre interpretar.

Independientemente de esto, lo que importa señalar son tres palabras: *y contemplo// llameando...*

El yo lírico contempla *llameando* en el abismo... Estos versos nos remiten a una experiencia mística o poética que tiene la virtud de convertirse en poema.

En el capítulo “La risa como elemento desestabilizador en “Aquellos Bamba” y en “Nazaria”, reflexionamos sobre la visión ético-poética de Gardea, de la necesidad de que el escritor se convirtiera en santo o que se opere en él una transformación interior. Dijimos que en sus cuentos directamente no trataba el tema del misticismo, sino de manera sesgada. Podemos decir que en algunos de sus poemas esa visión ética-poética, o mejor mística artística, sí se llega a configurar. Lo veremos más adelante en algunos poemas. Tomando el poema anterior, es interesante que el yo poético no diga *y miro llameando*, o *y veo llameando*, sino *y contemplo llameando en el abismo*, lo que nos remite a una observación atenta con una disposición sagrada, diremos a partir de la etimología de esta palabra. Por otra parte, en la palabra *llameando*, anagramáticamente está la llama (el fuego), el llamar y el amar (am(e)ando). En otros poemas, Gardea utiliza palabras o frases que dan cuenta de una experiencia poética profunda. Antes de analizar el poema 53, entresacaré algunos fragmentos o poemas enteros donde se cumple lo que hemos referido, a partir de exclamaciones o de palabras o frases:

7 ... *Ay el cereal/ amoroso/ de tu/ cuerpo...* (15)

9 *Ay viento/ constante...* (17)

10 *La escalera/ que va/ al trigo// arde/en tu cuerpo...* (18)

14 *Al pan/ en la tabla/ del día/ le nace un árbol...* (22)

- 19 *Hondo ciprés/ oscuro... (27)*
- 27 *Poder/ golpearle/ el ombligo al viento... (35)*
- 29 *...el zapatero/ en pleno/ mandil/ retinto// recibe/ la gracia. (37)*
- 40 *Cielo/ de sol/ por dentro.// Sol/ de tierra/ en su piedra de polvo.// Cuerpo/ y ojo de los  
soles/ que ruedan. (48)*
- 46 *Torre/ alucinada/ de cara/ al viento/ del agua... (54)*
- 50 *...Centro/ y llama/ navegantes. (58)*
- 51 *... Las/ últimas/ fulguraciones (59)*
- 55 *... recobramos/ lo perdido// el cielo// el fuego// y aquellos tigres (63)*
- 56 *... la clara espiga/ está ardiendo/ e/ ilumina/ la cal/de mis paredes (64)*
- 57 *De ti/ me vienen/ como del cielo/ más alto// la luz/ que abre/ mis puertas... (65)*
- 59 *... rodeada/ de mí// en mí ardiendo... (67)*
- 60 *Tu creces/ en mí como/ lluvia sobre/ los montes// hasta el/ júbilo/ hasta/ hacerme/  
brotar/ verdes// claros/ resplandores. (68)*

No es necesario detenerse demasiado para observar que Gardea continuamente se está refiriendo a *experiencias poéticas y místico-eróticas* que arrebatan los sentidos: en estos poemas hay fuego, ardor, fulguraciones, iluminación, alucinada, sol y cielo por dentro, hondo, nacimiento, brotar, júbilo, resplandores...

Lo interesante del poema 53, que bien podría estar en la lista anterior de poemas, es que tiene la peculiaridad de que comienza con el verbo *Arder*. Vimos anteriormente que en tres poemas se encuentra este verbo: *arde en tu cuerpo (poema 10)* , *está ardiendo (poema 56)* y *en mí ardiendo (poema 59)*

*Ardo*

*vaso  
hundido  
en el  
viento*

*los tigres*

*celebran  
mi amor*

*nos miran*

*bajo  
la sombra  
desnuda  
del árbol (61)*

Hay que decir que el poema consta de 6 estrofas (de las cuales tres son de un solo verso),

con un total de 13 versos y que 7 versos son de una sola palabra y 6 de dos.

Visualmente el poema, nos remite a una torre alargada, o mejor a una *torre alucinada* como dice el poema 43. Ya hemos hablado de la peculiaridad composición alargada, vertical de todos los poemas de *Canciones para una sola cuerda*. Se podría decir que este tipo de composición alargada, vertical (en lugar de la horizontalidad común de toda prosa, o aún de muchos poemas) y sobre lo místico-poético que se encuentra en los poemas de Gardea, posiblemente se deba a una necesidad de ascensión mística, de un abandonar o suspenderse de la tierra para buscar lo alto, el *cielo*, palabra que continuamente encontramos en *Canciones para una sola cuerda*. Podemos decir que la obra de Gardea da cuenta de lo que Mathías Goeritz decía que el artista actual debería poseer: “Lo que le hace falta al artista de hoy, es creencia metafísica, espiritualidad, no tanto politización. Esa era la esencia

del gran arte medieval.” (Conversaciones con 46) Y otra cita que podría haberla escrito el mismo Gardea: “Si el arte carece de función espiritual no se diferencia sustancialmente de la producción industrial o de lo que venden los supermercados.” (Conversaciones con... 60)

Regresando al poema, como vimos arriba a partir de Denise Levertov, Gardea cortó el primer verso dejando suspendido ese *Ardo*. Podemos especular, como decía René Menard y Hugo Gola, que después de la experiencia poética, la cual ha arrebatado los sentidos, se escribe el poema para tratar de dar cuenta de ella, aun sabiendo que el poema no alcanzará a decir la totalidad de la experiencia. Es muy interesante que ese *Ardo* esté en presente y no en pretérito o copretérito: *Ardí* o *Ardía*. Lo anterior daría cuenta de la experiencia poética posteriormente, en lugar de presentarla en el momento mismo en que se siente con *Ardo*.

Antes de analizar este verso y el poema, debemos decir que otros poemas de distintos poetas utilizan ese mismo verbo (*arder*) para dar cuenta de una experiencia poética, amorosa o carnal y mística, o una mezcla de las tres. El poema “Placer” de Ungaretti comienza con la misma palabra *Ardo*, el cual fue escrito en Versa el 18 de Febrero de 1917.

### **Placer**

Ardo con la  
fiebre  
de este torrente de luz

Doy la bienvenida a este  
día como  
a fruta dulce

Esta noche  
sentiré

remordimiento como un  
alarido  
perdido en el

desierto

([www.poesiaspoemas.com/giuseppe-ungaretti/placer](http://www.poesiaspoemas.com/giuseppe-ungaretti/placer))

Yeats, por su parte, después de cumplir 50 años, se contempló envuelto *en un repentino*

*ardor*, en el poema *Vacilación*. Veámoslo:

### **Vacilación**

Mi año cincuenta vino y se fue  
me quedé sentado, hombre solitario  
en un bar de Londres, abarrotado  
junto a una taza vacía y a un libro abierto  
en el mármol de la mesa.

Al rato, en el bar y en la calle vi  
a mi cuerpo en un ardor repentino  
y por veinte minutos, más o menos,  
fue tan grande mi felicidad  
que me sentía bendito y podía bendecir.

([cadenaaurea.com/2017/05/el-resplandor-de-la-bendicion-vacilacion-de-w-b-yeats/](http://cadenaaurea.com/2017/05/el-resplandor-de-la-bendicion-vacilacion-de-w-b-yeats/))

Encontramos también que Juan L. Ortiz, *En el aura del sauce* utiliza ese *arder* en distintos

poemas, referido directamente o no a un *yo*.

Transcribimos algunos ejemplos.

Del poema “Sí sobre la tierra”

Oh, arder en el amor de la tierra y de sus criaturas, de su  
criatura  
arder en la nostalgia de la total relación,  
[...]  
en la llama decisiva, quemarse si ella estalla (59)

En el poema “El aguaribay florecido”

Muchachas de ojos de flores y de labios de flores.

En la sombra exhalada -¿de qué su dulce hálito?-  
los vestido ligeros, muy ligeros, con pintas.

Arde de abejas el aguaribay, arde.

En el poema “Deja las letras y deja la ciudad”:

Pero no olvidemos, mi amigo,  
a las esbeltas criaturas que arden el azul, allá,  
delante no se sabe qué sacramento etéreo:  
no olvidemos, mi amigo, a las criaturas de los cardos

(En el aura del sauce 160)

Hugo Gola también utiliza el verbo arder en el primer poema del libro *Siete poemas*:

4  
[...]  
¿O por el contrario  
el recinto al que acudes es un horno  
un silo donde maduran  
alentadas por el calor  
las sustancias fluyentes  
siempre en combustión  
y que sólo germinan  
tocadas por cálidos efluvios  
que suben  
y los vapores  
y la variedad de voces  
y sonidos  
y la efervescencia de almas  
que arden en el atardecer  
(Filtraciones 146)

Blanca Varela también, en “Dama de blanco” escribe lo siguiente en el libro *El falso*

*teclado:*

distante en tu ventana  
ves al viento pasar  
te ves pasar el rostro en llamas  
póstuma estrella de verano  
y caes hecha pájaro hecha nieve  
en la fuente en la tierra  
en el olvido (...) (25)

Y del mismo libro, en “Juego amoroso”:

párpado sobre párpado  
labio contra labio  
piel demorada sobre otra  
llagada y reluciente

hogueras  
eso haremos a solas (13)

Por último, el místico español San Juan de la Cruz (o mejor, Juan de la Cruz como lo nombra Olvido García Valdés), utiliza también ese *Arder* en distintos poemas

En “Canciones del Alma” escribe:

En la noche dichosa,  
en secreto, que nadie me veía  
ni yo miraba cosa,  
sin otra luz y guía  
sino la que en el corazón ardía (users.ipfw.edu/jehle/poesia/nocheosc.htm)  
En el tercero de los “Romances”, “Creación” dice:  
Reclinarla he yo en mi brazo,  
y en tu ardor se abrasaría,  
y con eterno deleite  
tu bondad sublimaría.

(ciudadselva.com/texto/romances-sobre-el-evangelio/)

En “Llama de amor viva” no es el *Arder*, sino la *llama de amor viva y las lámparas de*

*fuego* que tienen una función sensual mística parecida a ese *Arder*

¡Oh llama de amor viva,  
que tiernamente hieres  
de mi alma en el más profundo centro!  
[...]  
¡Oh lámparas de fuego,  
en cuyos resplandores  
las profundas cavernas del sentido,  
que estaba oscuro y ciego [...]

(www.e-torredabel.com/Biblioteca/San-Juan-Cruz/Llama-Amor-Viva.htm)

Y en el "Super flumina Babylonis" encontramos:

Allí me hirió el amor,  
y el corazón me sacaba.  
Díjeme que me matase,  
pues de tal suerte llagaba;  
yo me metía en su fuego,  
sabiendo que me abrasaba,  
disculpando al avecica  
que en el fuego se acababa.

(trianarts.com/san-juan-de-la-cruz-la-noche-oscura/#sthash.rzaKGWBn.dpbs)

Antes de continuar, entresacaremos todos los fragmentos en que ese *Arder* se concreta en

los fragmentos de los poemas anteriores:

*Ardo con la/ fiebre/ de este torrente de luz*

*...en la calle vi/ mi cuerpo en un repentino ardor*

*Oh, arder en el amor de la tierra y de sus criaturas*

*...Arde de abejas el aguaribay, arde.*

*...las esbeltas criaturas que arden el azul*

*...y la efervescencia de almas/ que arden en el atardecer*

*...te ves pasar el rostro en llamas*

*...hogueras/ eso haremos a solas*

*...sin otra luz y guía/ sino la que en el corazón ardía*

*Reclinarla he yo en mi brazo,/ y en tu ardor se abrasaría*

*¡Oh llama de amor viva*

*¡Oh lámparas de fuego,*

*...yo me metía en su fuego,/ sabiendo que me abrasaba/ disculpando al avecica/ que en el  
fuego se acababa*

Para reflexionar a lo que se refiere, o mejor, cuál es la sensación de ese *Ardo* en el poema

de Gardea, que se toca de una u otra manera con los ejemplos anteriores a partir de



una sensación corporal de calor intenso, y sobre todo de gozo, encontramos que *Teresa de Jesús*, en el libro de Olvido García Valdés, reflexiona sobre el *Arder* intenso que experimentan los místicos, una experiencia centrada en lo corporal. (Debemos decir, que la experiencia mística de Juan de la Cruz se concreta tomando como referencia a la experiencia erótica por la intensidad de ambas). No queremos decir, por otra parte, que cada uno de los ejemplos antes citados tengan que ver exacta o específicamente con lo que refiere Teresa de Jesús, pero es interesante hacer esa relación ya que, como hemos visto, tanto en la visión artística de Gardea y en sus poemas, se tocan lo erótico y lo místico.

Olvido García Valdés va realizando un tejido entre la relación unitaria de lo corporal y lo místico a partir de la introducción de citas de Teresa de Jesús. Observemos cómo lo hace:

El cuerpo se hace poderosamente presente (en su escritura) como cansancio, como pesadumbre o como sufrimiento a causa de la amplia gama de males que padece, pero lo sentimos presente también como alegría, con todas las formas de *ligereza*, como gozo exaltado y difícilmente expresable. (121)

Durante esos días la torpeza, el dolor físico y el desánimo se apoderan de ella: “Apriétanme los males corporales en junto; túrbaseme el entendimiento [...] pareceme estoy llena de faltas, sin ningún ánimo ni virtud” (123)

La corporalidad está siempre presente en la experiencia de Teresa de Jesús; lo está en los momentos extremos como en el tan conocido de la *transverberación*, su *escena* más celebrada, aquella en que el imaginario popular ha querido ver el núcleo de la identidad teresiana. Como se recordará, se trata de una visión corporal (la ve con los ojos de la cara, no con una imaginación o entendimiento), cosa que nunca le sucedía. Ve un ángel –dice- delante de ella, a su izquierda, y lo describe así: “No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parece todos se abrasan”. Después elucubra sobre su categoría angélica, porque el ángel no se presenta: “Deben ser los que llaman querubines, que los nombres no me los dicen, más bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros que no lo sabría decir”. [...] En cualquier caso, el ángel llevaba en sus manos un dardo largo de oro acabado en una punta de fuego y Teresa relata así su actuación: “Éste me parecía meter por el

corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios”. (123)

Olvido García Valdés, en todas las citas anteriores y en otras que no se introdujeron, quiere acentuar el hecho de que la experiencia mística de Teresa se concreta, pasa por el cuerpo y que ambas se introducen en su escritura. Teresa relata cómo el ángel introduce en sus entrañas *ese dardo largo de oro acabado en una punta* y cómo al sacarlo de las mismas, parece que se las lleva dejándola *toda abrasada en amor grande de Dios*. De esta manera ella *Arde*, después de sentir ese aguijón, lo que le produce gozo, a tal grado que “suplico, dice Teresa de Jesús, yo a su bondad le dé a gustar a quien pensare que miento”. (126)

Es la experiencia de un goce -continúa García Valdes- aplicable a todos los que Teresa a menudo recoge en sus páginas [...] Se trata de lo que siente, un gozo del que nada se sabe salvo el sabor que da el sentir. (127) También es interesante señalar que el mismo ángel del que habla Teresa de Jesús tiene *un rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parece todos se abrasan*”. (126)

Podemos, decir, entonces que el ángel mismo participa del *ardor*, de la misma sensación que le hace sentir a Teresa de Jesús a partir de su lanza.

Cómo dijimos arriba, no podemos decir que todos los poemas antes citados traten del mismo tipo de *arder* místico de Teresa de Jesús, ese estar abrasado por un fuego corporal, en llamas, pero sí que si los poetas lo señalan como un hecho consumado, es porque ha pasado por ellos, han sentido corporalmente ese exceso de calor corporal<sup>51</sup>. Podemos decir también que ese *Arder* o *Ardor*, en todos los poemas

---

<sup>51</sup> Esta citas de W. Stevens nos pueden ayudar a argumentar lo anterior:

tratados, no es doloroso sino gozoso, como excedente vital. Como dice Juan de la Cruz: *¡Oh llama de amor viva,/ que tiernamente hieres...* Diremos entonces que el ardor, el gozo y el amor están entretejidos en todos los poemas de Juan de la Cruz, Ungeretti, Yeats, Juan L. Ortiz, Blanca Varela, Hugo Gola y también Gardea.

En cuanto a la experiencia de W. B. Yeats y la de Blanca Varela éstos tienen una relación común y ésta es que los dos ven, uno a todo su cuerpo y otro a su rostro fuera de sí en llamas.

Retomemos el poema de Gardea:

53

*Ardo  
vaso  
hundido  
en el  
viento*

*los tigres*

*celebran  
mi amor*

*nos miran*

*bajo  
la sombra  
desnuda  
del árbol (61)*

Como dijimos anteriormente, el primer verso *Ardo* queda suspendido en el espacio de la página por el vacío de la página (la falta de título del poema) y por el renglón vacío

---

La exactitud de la observación es el equivalente de la exactitud del pensamiento.

Cosechar poesía de la propia experiencia en el curso de la vida, es distinto de escribir simplemente poesía.

que le sigue, como si Gardea quisiera que el lector se detuviera en esa palabra que da cuenta de la experiencia intensa poética-amorosa, y corporal.

La segunda estrofa es interesante en muchos aspectos relacionados con ese *Ardo*. En la misma, como se ve, sólo hay un verso que se compone de dos palabras monosilábica (*en el*) y tres versos de una sola palabra. Señalaremos que ese *vaso/ hundido/ en el/ viento* incluye sonoramente dentro de sí tanto al *vaso* como al *vas/ hundido/ en el/ viento*. En cuanto al *vaso/ hundido/ en el/ viento*, podemos decir directamente que un recipiente transparente, con un hueco, el vaso, está hundido en algo que no se puede tocar y que es transparente también, el viento. Es interesante ver que lo anterior se toca con la reflexión sobre la mística Teresiana que realiza García Valdés: para que la divinidad entre al cuerpo y al espíritu debe primero “recogerse y acallar el entendimiento”. (111). Por otra parte, ese *vaso/ hundido/ en el/ viento* podemos decir que se refiere al yo poético, después del *Ardo*, es un cuerpo (objeto) vacío hundido también en un vacío (viento). García Valdes apunta lo siguiente:

La vida mística se ha dicho que parece estar regida por unas leyes de física espiritual: la plenitud viene a colmar los lugares en los que previamente se ha hecho un vacío. Ése es el sentido de la humildad que se relaciona con la desnudez de espíritu y con el propio conocimiento, y que exige ser ciegos, sordos y mudos para todas las cosas y ruidos que proceden del exterior y también de nosotros mismos: sentidos, imágenes, pensamientos y afectos. [...] )Y después García Valdes cita a Francisco de Osuna): “Para edificar de nueva perfección tu voluntad, los difusos y nocivos discursos de tu entendimiento se han de quitar primero”. (114)

De esta manera, creemos que ese *vaso/ hundido/ en el/ viento* se relaciona con ese *vaciamiento de nocivos discursos del entendimiento*, vacío que exige ser sordos, mudos y ciegos ante el exterior y ante lo que nos conforma: los sentidos, las imágenes, los pensamientos y los afectos. También es interesante ver que Olvido García Valdés reflexiona sobre el proceso o recorrido en fases de la experiencia mística y que una de éstas tiene que ver con la suspensión corporal o levitación. Teresa de Jesús, al narrar esta experiencia dice:

“Me llevaba el alma y aun casi de ordinario la cabeza tras ella, sin poderla tener, y alguna todo el cuerpo hasta levantarle”. (114) De esta manera podemos compara esa *vaso hundido en el viento* con la experiencia de Teresa de Jesús antes citada.

Ese *Ardo*, entonces, se ha podido sentir, experimentar, a partir de haber hecho un vacío previo en los sentidos y el entendimiento. Por supuesto, podrían hacerse otras interpretaciones y especulaciones al respecto. Lo interesante es observar que todo esto ha surgido por dos estrofas que suman sólo siete palabras.

Las tres estrofas siguientes son muy particulares: *los tigres// celebran/ mi amor// nos miran*. Los tigres han reaparecido, como en tantos poemas anteriores. Sin embargo aquí, diremos, que se han concretizado, que están *fuera* del yo poético, mirándolos, aunque no se nombre a la amada, celebrando su amor. Con estas estrofas vemos que ese *Ardo* despojado, *ese vaso hundido en el viento*, une la experiencia mística con la erótica; o la experiencia mística surge a partir de la experiencia erótica. Y por último, tomaremos la estrofa cinco de nuevo, ya que ésta funciona tanto para enlazar las estrofas tres y cuatro, como a la seis:

*nos miran// bajo/ la sombra/ desnuda/ del árbol*

En la estrofa seis, lo común, aún el cliché, podría haber dicho *bajo el árbol desnudo*. Esto sería atrapable, sencillo, entendible. Sin embargo, *la sombra/ desnuda/ del árbol*, ¿a qué se refiere? La sombra, esa oscuridad de distinta intensidad que arroja un objeto ante la luz, ¿puede estar vestida? ¿Y de qué? ¿Podemos decir que esa *sombra desnuda* es equivalente a *vaso hundido en el viento*? Lo interesante es que esa desnudez de la sombra, ese vacío en un vacío (sombra), relaciona a algo, o mejor, a alguien que sólo se ha insinuado en *nos miran*: a la mujer amada. Así, se ha desplazado la desnudez de la sombra del árbol a la desnudez de la mujer. Esto, diremos de nuevo, es una especulación que ha sido despertada por el poema mismo. Recordemos que la disposición de las palabras en el poema cambian de valencia, se vuelven distintas a las que aparecen en el diccionario: *vinculan, sugieren, aluden* como decía Gola.

Para cerrar este capítulo, hay que hacer un recuento de algunos de los aspectos que los poemas de *Canciones para una sola cuerda* han suscitado y que dejan en claro que su aparente sencillez está colmada de riqueza lingüística: la monotonía (la mayoría de los poemas están conformados por figuras que casi siempre son las mismas); la tipografía alargada, vertical; los cortes del verso que demuestran una conciencia rítmica y melódica; la melopea; la conclusión abierta, no dogmática de sus formas, que expresan la sensibilidad de nuestra era; las continuas elipsis que hacen que las palabras en los poemas se conviertan en un material viviente, grávido y poroso; la falta de anécdota en sus poemas que contraviene el oficio narrativo de Gardea; la utilización de los sustantivos y verbos de manera privada, personal, y lo místico y erótico entretejido en sus poemas. Como hemos visto, a partir de lo anterior, los poemas de *Canciones para una sola cuerda* (que prácticamente han pasado

desapercibidos para los estudios de la obra de Gardea, que se centran casi exclusivamente en sus cuentos y novelas), son obras de lenguaje cargado de emoción que deberían conocerse y estudiarse más para que nutran o entren en el cauce de la tradición de la poesía mexicana y latinoamericana.

## Conclusión

Todo trabajo de investigación, si el que lo realiza está atento a lo que va sucediendo en el transcurso del mismo (a lo imprevisto que le llevará a encontrar, por ejemplo, una cita, del autor analizado o de otros autores, que le abrirán caminos insospechados, líneas de investigación que no se proponía en el proyecto de tesis inicial), es un trabajo de relaciones, de correspondencias azarosas y estimulantes, de continuos descubrimientos. Leer una obra con fines de análisis para desentrañar en qué consiste su relevancia artística, parecería, en un principio, algo muy distinto a la lectura por placer. Sin embargo, no siempre es así. La lectura analítica, dependiendo de cómo la aborde el investigador, puede ser tan placentera y estimulante como la lectura esencialmente hedonista. Lo anterior me ha sucedido al trabajar esta tesis sobre Jesús Gardea: no sólo *no la sufrí*, sino que me ayudó a ver *con lupa*, la importancia de su obra. Al haberme detenido en un fragmento de un cuento para ver su construcción, si se encuentran juegos sonoros, si los objetos se transforman, si se utilizan palabras de la lengua materna o de mexicanismos, etc., se desmontan los mecanismos artísticos que conforman una forma, que condensan un lenguaje. Decía Hugo Gola que traducir poesía, era tratar de desentrañar el mecanismo interno que permeaba o condensaba un poema, para traerlo a la lengua de llegada y también que, al traducir, el poeta afilaba sus propios instrumentos. Lo anterior de Gola es algo parecido al leer una obra para desentrañar su importancia, no sólo leyéndola de manera racional, lógica, analítica, sino también desde un acercamiento emocional y afectivo. Convivir mucho tiempo con una obra literaria opera en quien lo hace una modificación de lo que antes de realizarlo pensaba que el hecho literario; no sé cómo se ha hecho o se hará esta modificación, pero de seguro sucederá. Una de las claves para realizar esta tesis fue que participé, no sólo en los Seminarios de Investigación obligatorios, sino que continué asistiendo a los mismos, los cuatro años del



Doctorado. En estos seminarios centrados en *Las poéticas testimoniales* (según las bautizó el Dr. Juan Alcántara Pohls), que se pueden definir como las reflexiones sobre poética realizadas por los mismos poetas en ensayos, entrevistas, reflexiones, aun en poemas-ensayo como *El vaso de agua* de Francis Ponge (impartidos en una primera instancia solamente por el Dr. Juan Alcántara Pohls y después junto al mismo, la participación de la Dra. Tania Favela Bustillo), pude ir revisando y reflexionando si éstos textos y visiones del acto poético se relacionaban en algún punto con la obra de Gardea. Algunos de los poetas que revisamos en los mismos fueron José Ángel Valente, Eugenio Montale, Francis Ponge, Wallace Stevens, Paul Valéry, Hugo Gola, César Vallejo, Juan José Saer, Juan L. Ortiz, Edgar Bayley, Antonio Gamoneda, John Cage, entre otros. El lector de esta tesis se dará cuenta que estos nombres continuamente aparecen en la misma. De esta manera, las reflexiones de algunos de los autores que se abordaban en los Seminarios de Investigación (tomando en cuenta las participaciones, no sólo de los maestros de los mismos, sino también de los compañeros de posgrado), me ayudaban para analizar la obra de Gardea. De esta manera se conformaron la mayoría de los capítulos de esta tesis. Lo interesante de lo anterior, es que todos los autores estudiados eran poetas, por lo tanto, tenía que observar atentamente si la obra de Gardea resistía o se relacionaba de manera natural, sin forzar este abordamiento con tales poéticas. Estos seminarios fueron muy estimulantes y provechosos para realizar esta tesis y sin la participación en los mismos, la tesis posiblemente habría seguido otros cauces.

Sobre el trabajo con la musicalidad, el ritmo, el elemento irracional en la poesía y la función poética analizadas en la obra de Gardea, no puedo decir cuánto de lo que he investigado es totalmente novedoso. (Espero que más que novedoso, pueda ser interesane

para el lector.) En general, las tesis y los artículos que consulté, se fijan en cuestiones distintas a las anteriores y no en lo previamente enumerado<sup>52</sup>.

Sin embargo, existen cuatro contribuciones que pensamos que ésta tesis aporta a los estudios sobre la obra de Jesús Gardea: la relación de algunas obras del escritor chihuahuense con las reflexiones sobre el *realismo grotesco*, *la parodia sacra* y *el carácter subversivo de la risa* que Mijail Bajtín realiza en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. La segunda contribución tiene que ver con las metamorfosis poéticas que suceden en los objetos en *La canción de las mulas muertas*, a partir de los textos poéticos y las reflexiones de Francis Ponge. El tercer elemento tiene que ver con todo lo relacionado con la lengua materna y cómo esta se conforma en su obra. Otra contribución tiene que ver con una revaloración del único libro de poemas de Gardea, *Canciones para una sola cuerda*, libro del que prácticamente no se ha investigado. (No encontré ninguna tesis el mismo.)

Es importante decir que otros temas o líneas de investigación podrían seguir investigándose sobre la obra de Gardea, que en esta tesis no se llevaron a cabo:

---

<sup>52</sup> Citaré algunas tesis:

Ficción y Realidad en *El tornavoz* de Jesús Gardea; Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea; La soledad como consecuencia de la incomunicación entre los personajes de tres obras de Jesús Gardea; La Muerte y la Soledad en los cuentos de Jesús Gardea; Wandering stories: place, itinerancy, and cultural liminality in the borderlands; El espacio en la novela fronteriza mexicana reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes; El espacio textual de Jesús Gardea; El libro de Placeres y Nostalgias: Presentación de la obra de Jesús Gardea, Ricardo Aguilar, Enrique Cortazar; Hermenéutica de la muerte en *El Tornavoz de Jesús Gardea*; Identidad narrativa y alteridad en el tornavoz de Jesús Gardea.

Ahora cito algunos títulos de ensayos publicados sobre su obra:

Gardea: sepultando la provincia idílica; Los nombres que matan: Jesús Gardea; Placeres: El sofocado infierno de Jesús Gardea; La geografía textual de 'Placeres'; Placeres, nuevo territorio de la narrativa; Desire's Intransitive Dimension in Jesús Gardea's El tornavoz; Jesús Gardea: las soledades del llano; Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El Tornavoz* de Jesús Gardea.

- a) El cuerpo y los sentidos en los personajes de Gardea: en sus obras continuamente encontramos referencias a los fluidos corporales, algo que se relacionaría también con el *realismo grotesco* de Bajtín.
- b) Gardea y su relación con algunos escritores anteriores (y aún posteriores), que utilizan la lengua materna para crear su obra, y observar las convergencias y divergencias con los mismos. Algunos de éstos serían, Julio Torri, Nelly Campobello, José Joaquín Fernández de Lizardi, Guadalupe de Anda y Rafael F. Muñoz, Agustín Yáñez y Juan Rulfo en México. Y en latinoamérica, José María Arguedas, Lezama Lima y João Guimarães Rosa.
- c) La relación de algunos de los escritores norteamericanos (Whitman, Hemingway, Faulkner, Mc Cullers, Dos Passos) con Jesús Gardea.

Para finalizar, debo decir que con esta tesis (y con todos los textos de análisis hasta ahora realizados) la obra de Gardea no se ha agotado: *el misterio* de la construcción de la misma continúa intacto y todos los esfuerzos que se hacen para comprenderla y sentirla, lo único que hacen es acrecentar su valor.

Quien lea esta tesis, espero que la olvide y comience a leer o releer la obra de Gardea. Y después de releerla, que se olvide, y salga a vivir, como querían Whitman y Gide.

## **Bibliografía**

### Libros

- Adorno W. Theodor. Notas de literatura. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- Alcántara, Juan. Ruido y cultura: negociaciones con el ruido en el siglo de la burguesía. Tesis de Doctorado. UIA, México, 2012
- Alighieri, Dante. Obras completas. Editorial: Biblioteca De Autores Cristianos, España, 2002
- Bachelard, Gaston. La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.  
La poética de la ensoñación. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Bajtín, Majail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Alianza Editorial, Madrid, 2003
- Baudelaire, Charles. Poemas en prosa. Espasa- Calpe, Madrid, 1920.
- Bayley, Edgar. Realidad interna y función de la poesía. Argentina: Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1960.  
Estado de alerta y estado de inocencia (Algunas reflexiones sobre la poesía y el arte), Colección Poesía y poética, UIA/Artes de México, México, 1996.
- Benjamin, Walter. El narrador. Ed. Metales pesados, Chile, 2008.
- Benn, Gottfried. “Problemas de la lírica”. *El poeta y su trabajo IV*. (Traducción: Sara Gallardo y Eugenio Bulygin), Puebla: UAP, 1985.  
“Breviario”. *Poesía y poética 15*. Primavera. México: UIA, 1994.  
Breviario. Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- Bernstein, Charles, Language Contraataca. Ed. Aldus, México, 2011
- Borges, Jorge Luis. Obras Completas. Barcelona: Emecé, 1989.  
En Diálogo 1, Siglo XXI Editores, México, D.F., 2005
- Cadenas, Rafael. Conversaciones: *Withman*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1994
- Cage, John. Visual art, conversación con Joan Retallac, Ediciones metales pesados, Santiago de Chile, 1996  
Words, conversación con Joan Retallac Ediciones metales pesados, Santiago de Chile, 1996

- Casado, Miguel. La experiencia extranjera. Ensayos sobre poesía, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Cículo de lectores, 2009
- De Campos, Augusto. Verso Reverso Controverso. Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1988
- De Campos, Haroldo. De la razón antropofágica y otros ensayos, Siglo XXI Editores, México, 2000.
- Domin, Hilde. ¿Para qué la lírica hoy? Barcelona Editorial Alfa, 1986.
- Drummond de Andrade, Carlos. La bolsa y la vida (Traducción: Maria Rosa Oliver), Ediciones de la flor, Buenos Aires. 1973
- Favela, Tania, Coss, Jesús, Verdejo, Luis. Tocado por el fuego (homenaje a Hugo Gola), México, 2013
- Favela, Tania. El poema es el lugar: aproximaciones a la poesía y poética de José Watanabe. Tesis de Doctorado, UNAM. México, 2012
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. El periquillo Sarniento, Grupo Editorial Tomo, México, 2004.
- Gardea, Jesús. Los viernes de Lautaro. Siglo XXI Editores, 1979.
- Septiembre y los otros días. Joaquín Mortíz, México, 1980.
- El sol que estas mirando. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- La canción de las mulas muertas, Ed. Oasis, México, 1981.
- Canciones para una sola cuerda. Universidad del Estado de México, Toluca, 1982.
- El tornavoz. Joaquín Mortíz, México, 1983.
- Soñar la guerra. Ed. Oasis, México, 1984.
- De alba sombría, Ediciones del Norte, New Hampshire, 1985.

Los músicos y el fuego, Ed. Océano, México, 1985.

Sóbol, Grijalbo, México, 1985.

Las luces del mundo, Universidad Veracruzana, Veracruz, 1986.

Antología de cuentos de Jesús Gardea, Colección Premio Fuentes Mares,  
UACJ, Ciudad Juárez, 1989.

El diablo en el ojo. Ed. Leega literaria, Chihuahua, 1989.

El agua de las esferas. Ed. Leega literaria, Chihuahua, 1992.

La ventana hundida. Ed. Joaquín Mortíz, México, 1992.

Difícil de atrapar. Ed. Joaquín Mortíz, México, 1995.

Juegan los comensales. Editorial Aldus, México, 1998.

Donde el gimnasta. Editorial Aldus, México, 1999.

Reunión de Cuentos. Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

El biombo y los frutos. Editorial Aldus, México, 2001.

Girondo, Oliverio. Obra completa. Editorial Losada, Argentina, 1994

Monteforte Toledo, Mario. Conversaciones con Mathias Goeritz.

Gola, Hugo. Filtraciones. FCE, México, 2004

Prosas. Ed. Alción, Córdoba, Argentina, 2008, Siglo XXI Editores, México,  
1993

Retomas. Alción Editorial, Argentina, 2008,

Variations. (Traducción de la entrevista: Nadia Mondragón y Rogelio Castillo)  
Arcane 17, Saint Nazaire, Francia, 1991

- Gombrowicz, Witold. Diarios (1953-1969). Seix Barral, Barcelona, 2005
- Hofmannsthal, Hugo von. Carta a Lord Chandos. Alianza Editorial, Madrid, 2000
- Jakobson, Roman. Ensayos de poética, F.C.E., México, 1977.  
 Ensayos de lingüística general (tr. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- Juliet, Charles. Encuentros con Bram Van Velde (Traducción Hugo Gola), UIA. México, 1993  
Encuentros con Samuel Beckett. Ed. Siruela (Biblioteca de Ensayo), Madrid, 2006
- Levertov, Denisse. El poeta en el mundo. Caracas: Avila Editores, 1979.  
 “Sobre la función del verso”. Poesía y poética 7. Otoño. México, 1994.
- Michaux, Henri. Emergencias/Resurgencias. (Traducción Jorge Esquinca, UNAM, México. D.F. 1996  
Obras escogidas 1927/1984, IVAM, Centro Julio González, Generalitat, Valenciana, España, 1993
- Navarro, Raúl. (compilador y traductor). Poesía Moderna del Brasil, Editorial Raigal, Buenos Aires, 1956,
- Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Madrid: Alianza, 1985.
- Olson, Charles. Collected Prose. Los Angeles: University of California Press, 1997.  
 “El verso Proyectivo” El poeta y su trabajo II. Puebla: UAP, 1983.  
 “El Universo Humano” El poeta y su trabajo 9. México: Oak Editorial, 2002.
- Pavese, Cesare. El oficio de poeta. Colección Poesía y Poética. México: UIA, 1994.
- Paz, Octavio. El arco y la lira. FCE, México, Duodécima impresión, 1998.  
 Obras Completas, FCE, México, 2002
- Parra, Nicanor. Poemas y Antipoemas. Ed. Nascimento, Chile, 1954
- Piglia, Ricardo; Saer, Juan José: Por un relato futuro. Ed. Anagrama, Barcelona, 2015  
Diálogo. Ed. Mangos de Hacha, México, 2010
- Ponge, Francis. “El murmullo”. Poesía y poética 3. México: UIA, 1990.  
Métodos. Editorial Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008
- Pound, Ezra. El arte de la poesía. México: Joaquín Motriz, 1989.

- El abc de la lectura. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1977.
- Memorias de Gaudier Brzeska. Barcelona: Antonio Boch, 1970.
- Ensayos literarios. Caracas: Monte Avila Editores, 1989.
- Machine art and other writings. London, Duke, University Press, 1996.
- Reverdy, Pierre. Escritos para una poética. Carácas: Monte Avila Editores, 1977.
- “La función poética”. Poesía y poética 2. México: UIA, 1990.
- Rilke, Rainer María. Cartas sobre Cézanne. Barcelona: Paidós, 1992.
- Los cuadernos de Malte Laurids Brigge. Premiá Editora, (La nave de los locos), México, 1990,
- Teoría poética. (traducción: Federico Bermúdez Cañete, Ed. Júcar, Los poetas, Barcelona, 1987
- Rothenberg, Jerome. El ojo del testimonio. trad.: Heriberto Yépez, México, Aldus/Conaculta, 2010
- Rulfo, Juan. El llano en llamas. F.C.E. “Letras Mexicanas”, México, 1987.
- Pedro Páramo. Editorial RM, México, 2000.
- Textos sobre José Guadalupe de Anda, Rafael F. Muñoz y Mariano Azuela. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes, 2011.
- Samperio, Daniel. Tesis Doctoral Poéticas de la imagen en la narrativa de Jesús Gardea. El Colegio de México, CDMX, 2016
- Saer, Juan José. El concepto de ficción. Ed. Ariel, Argentina, 1997.
- El jardín secreto: [www.lanacion.com.ar/653730-el-jardin-secreto](http://www.lanacion.com.ar/653730-el-jardin-secreto)
- Trabajos. Ed. Seix Barral, Madrid, 2006
- Una forma más real que la del mundo. Ed. Mansalva, Bs. Aires, 2016
- Seféris, Giórgios. El sentimiento de la eternidad. FCE, México, 1992
- Starobinski, Jean. Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure), Barcelona, Gedisa, 1996.
- Stevens, Wallace. El elemento irracional de la poesía. México: UAP, 1987.
- Tarkovsky, Andrey. Esculpiendo el tiempo. México: UNAM, Centro Universitario de estudios Cinematográficos, 1993.
- Torres, Vicente Francisco. Jesús Gardea, Material de lectura no. 76, México, UNAM, 2010



Tsvietaieva, Marina. El poeta en el tiempo. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990.

Ungaretti, Giuseppe. Vida de un hombre. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

Valente, José Ángel. Las palabras de la tribu. Madrid, Siglo XXI, 1971

Valery, Paul. Teoría poética y estética. Madrid. Ed. Visor, 1990.

“Notas sobre poesía”: Colección Poesía y Poética. México: UIA, 1994.

Varela, Blanca. El falso teclado. Casa de la literatura, Perú, 2016

Westheim, Paul. El pensamiento artístico moderno y otros ensayos, SEP-SETENTAS, México, 1981

Tamayo: Una investigación estética: Ed. Artes de México, México, 1957

Williams, Carlos William. Poemas, textos y entrevistas. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

Selected Essays. United States of America: New Directions, 1988.

Yurkiévich, Saúl. Suma Crítica, FCE, México, 1997.

#### Periódicos

Castañeda, Salvador. Entrevista con Jesús Gardea. La Semana de Bellas Artes 18 de febrero de 1981 p.13

Entrevista con Gardea: Fundo espiritualmente a Delicias. La Jornada de los Libros 9 de enero de 1988 p.8

Espinosa Alfredo ( La literatura: noticia de los muertos. Revista Siempre México D.F. Jueves 7 de septiembre de 2000 p.60

Güemes, César. Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza: Jesús Gardea, autor de Difícil de atrapar El Financiero 27 de septiembre de 1997)

Ladrón de Guevara, Verónica. Jesús Gardea y su ventana hundida. El financiero, México, D.F. 14 de enero de 1993 p. 57

Ramos, Agustín, El financiero, México, D.F. martes 18 de mayo del año 1993. P.87)

Torres, Vicente Francisco. Jesús Gardea: mis maestros son los americanos. Revista Mexicana de Cultura suplemento de El Nacional 11 de diciembre de 1983 p.12

## Sitios de Internet

quartodejade.wordpress.com/tag/jose-watanabe/Tomado el 26 de abril del 2016

[profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2011/07/7363573-genette-palimpsestos-i-a-vii.pdf](http://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2011/07/7363573-genette-palimpsestos-i-a-vii.pdf)

[www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37802-2016-01-22.ml](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-37802-2016-01-22.ml)

La quiebra del lenguaje: morales-lenguajeycomunicacion.blogspot.mx/2010/10/la-quiebra-del-lenguaje-rafael-cadenas.html

www.fil.com.mx/premiofil/1991\_disc.asp)

[www.poesiaspoemas.com/giuseppe-ungaretti/placer](http://www.poesiaspoemas.com/giuseppe-ungaretti/placer))

revistalaboratorio.udp.cl/wp-content/uploads/2017/08/Tania-Favela.pdf

confabulario.eluniversal.com.mx/mucho-mas-que-desiertos-y-fronteras-eduardo-antonio-parra/

www.catholiceducation.org/es/religion-y-filosofia/otros-temas/el-humo-sagrado.html

Garibay, Ricardo la ponderosa incorrección

go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA61872662&v=2.1&u=uachih&it=r&p=GPS&sw=w&asid=161ade22ff1403ad7171914d46bf0b44

www.arcangelrafael.com.ar/ellibrodelosdialogosgregoriomagno.html

cultura.elpais.com/cultura/2017/03/02/babelia/1488455552\_039893.html

archivo.estepais.com/site/2014/jesus-gardea-redivivo/#sthash.ZLbKBu8M.dpuf

borgestodoelanio.blogspot.mx/2014/04/jorge-luis-borges-el-idioma-de-los.html

Users/luis/Downloads/residencia-en-la-tierra--0.pdf

Tarazona, Puig reforma.vlex.com.mx/vid/entrevista-llamado-jesus-gardea-193723959

web10.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/1/7321

siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM08chihuahua/municipios/08021a.html

cadenaaurea.com/2017/05/el-resplandor-de-la-bendicion-vacilacion-de-w-b-yeats/

[www.e-torredebabel.com/Biblioteca/San-Juan-Cruz/Llama-Amor-Viva.htm](http://www.e-torredebabel.com/Biblioteca/San-Juan-Cruz/Llama-Amor-Viva.htm)

trianarts.com/san-juan-de-la-cruz-la-noche-oscura/#sthash.rzaKGWBn.dpbs

[www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/festival-de-poesia-de-cordoba-hugo-padeletti-es-palabra-mayor](http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/festival-de-poesia-de-cordoba-hugo-padeletti-es-palabra-mayor))

[etimologias.dechile.net/?tigre](http://etimologias.dechile.net/?tigre)

[www.los-poetas.com/f/cruz1.htm](http://www.los-poetas.com/f/cruz1.htm)

[www.2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106359\\_Archivo.pdf](http://www.2.educarchile.cl/UserFiles/P0001/File/articles-106359_Archivo.pdf)

[www.lanacion.com.ar/653730-el-jardin-secreto](http://www.lanacion.com.ar/653730-el-jardin-secreto)

[www.excentricaonline.com/libros/escritores\\_more.php?id=4439\\_0\\_8\\_0\\_M](http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=4439_0_8_0_M) Tomado el 26 de abril del 2016

Reverdy, Paul, “La función poética”, <http://localhost:8180/colecciones/handle/1/7575> tomado el 20 de abril de 2016-04-29

Martínez Treviño, Elena Slovenia, La develación sonora en Juegan los comensales, de Jesús Gardea, Tesis UAM, 2010. <http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI14608.pdf> Tomado el 16 de abril del 2016

Meyer-Minnemann, Klaus, Octavio Paz-Haroldo de Campos Transblanco, Hamburgo, Universidad de Hamburgo, 1998, <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/download/31317/28981> Tomado el 22 de abril del 2016

Seis ensayos en busca de nuestra expresión de Henríquez Ureña

[www.cielonaranja.com/phuseisensayos.pdf](http://www.cielonaranja.com/phuseisensayos.pdf)

#### Revistas.

Revistas Poesía y poética No. 1 al 36

El poeta y su trabajo No. 1 al 35

[revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/download/31317/28981](http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/download/31317/28981)

Redes sociales:

[www.facebook.com/Jes%C3%BAs-Gardea-593942750646557/](http://www.facebook.com/Jes%C3%BAs-Gardea-593942750646557/)