



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa

**“LA DEVELACIÓN SONORA DEL LENGUAJE EN
JUEGAN LOS COMENSALES, DE JESÚS GARDEA”**

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

**MAESTRÍA EN HUMANIDADES
(TEORÍA LITERARIA)**

P R E S E N T A

ELENA SLOVENIA MARTÍNEZ TREVIÑO

ASESORA

DRA. LAURA A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

MÉXICO, D. F., 2010

ÍNDICE

I. Introducción	5
II. Lenguaje y re/creación literaria	9
2.1 Origen del lenguaje y su relación con el sonido	12
2.2 Autoconciencia lingüística y límites del lenguaje	25
2.2.1 Autoconciencia lingüística	
2.3 La sonoridad del lenguaje en la re/creación literaria	39
2.4 Escritura	45
III. Estado de la cuestión	48
3.1 Sobre Jesús Gardea	48
3.2 Antecedentes	50
3.3 La crítica literaria y la “literatura del desierto”	55
3.4 Relación con la escritura de Juan Rulfo	58
3.5 Espacio físico-geográfico, espacio textual	65
3.6 Espacio, palabra y lenguaje	73
3.7 Oralidad	76
IV. Re/creación de la sonoridad en <i>Juegan los comensales</i>	79
4.1 Trama	81
4.2 Sonoridad	83
4.2.1 Tono	
4.2.2 Ritmo	
4.3 De lo oral hablado a lo escrito	96
4.3.1 Economía del lenguaje	
4.3.2 Índole agonística	
4.3.3 Tendencias acumulativas (armoniosas)	
4.4 Otras correspondencias con la oralidad	106
4.4.1 Holismo conservador (presente homeostático)	
4.4.2 Pensamiento situacional	
V. A manera de conclusión	113
VI. Bibliografía	116

I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación fue motivada por el descubrimiento de la obra de Jesús Gardea (1939-2000); en particular, por la perplejidad ocasionada por el carácter inédito y peculiar de su escritura, principalmente la de sus últimas obras.

Desde los estudios de la literatura, ya sea desde la crítica o la teoría, existen diversos ángulos de análisis de un acto, en apariencia inocuo, como es el de la creatividad literaria. Sin embargo, este acto es resultado de una actitud de libertad y reflexión respecto de imaginar otras formas posibles de darse una expresión verbal literaria, a partir de la materia que posibilita diversas expresiones del arte verbal: el lenguaje. Se requiere entonces para este tratamiento lúdico y experimental, pero responsable, pues con Mijaíl Bajtín quedó asentado que la ubicación del ser humano en el mundo no halla coartada, una autoconciencia lingüística que, a partir de sus facultades éticas y cognoscitivas, reflexione y se acerque a esa materia compleja y paradójica (propia y ajena).

Así, desde la filosofía del lenguaje es posible analizar los elementos incidentes y puestos en juego en el acto de creación literaria para la conformación de una peculiar e inédita formación verbal artística, surgida de anteriores formas de expresión verbal y, por ende, de una visión de mundo.

El intrincamiento de la escritura de Jesús Gardea se da entonces por la vinculación en el acto de escritura de los elementos comunes a las formas de expresión verbal del habla y de la herencia literaria escrita. A su vez, la obra de Gardea es resultado de un proceso de insistente oficio y constante paciencia en la búsqueda de un determinado *telos* estético, logrado a partir del acoplamiento entre las diversas formas de expresión verbal, finalidad estética que, a partir de la elección y ejecución de diversas estrategias escriturales, apunta a

la re/creación de la sonoridad del lenguaje, a la vez que le otorga a la obra literaria un carácter oral.

La anterior estimación se desarrolla en los tres capítulos que constituyen la presente investigación y en los cuales se analizan los principales tópicos y elementos que muestran los aspectos incidentes en el trabajo de Gardea con el ser del lenguaje, específicamente en la re/creación de su sonoridad inherente en *Juegan los comensales* (1998).

El primer capítulo parte de la premisa de que el sonido es materia fundante para toda expresión verbal. Con los filósofos del lenguaje Johann Gottfried Herder y Wilhem von Humboldt, se estima a la materia sonora en su proceso de formación y dirigida a una finalidad expresiva, aquí estética en tanto se refiere al trabajo en el lenguaje en el ámbito del arte verbal literario y poético. A partir de este hecho, se deriva la relación del escritor con el ser del lenguaje en lo que he denominado *autoconciencia lingüística*, por inspiración de Laura Hernández y partir del término *conciencia lingüística* de Mijaíl Bajtín. Así, la actitud autoconsciente del autor al trabajar *en* el lenguaje, le permite el discernimiento de las propiedades que conforman su ser, de modo que este trabajo será dado a través de su plasticidad, misma que revela sus propiedades, límites y resistencias. En este sentido, la orientación en este estudio contempla la dimensión sonora del lenguaje que articula los elementos compositivos de la expresión verbal de *Juegan los comensales*. En dicha dimensión hay un reconocimiento tanto a diversas maneras de darse una expresión verbal hablada, ya sea a partir del dinamismo discursivo de la heteroglosia, como de una herencia literaria escrita que permite reposar sobre otras maneras de sonar el lenguaje en lo escrito.

En esta *actualización* del ser del lenguaje en el escritor, en su experiencia de vida con esta entidad compleja, la dimensión dialógica cumple una función instigadora para la conformación de la expresión verbal en la actividad de re/creación literaria, al revelarle al

escritor la paradoja del lenguaje: la de ser propio y ajeno a la vez. Por su parte, es en la dimensión dialógica en donde se columbra a la obra como participante en el diálogo mayor de la interacción discursiva, y es ahí donde se plantea el problema de los géneros literarios, trastocado a partir de la aparición de una inédita expresión verbal.

La revisión del trabajo de la crítica y la academia en torno de la obra de Jesús Gardea conforma el segundo capítulo. En él, destaco la orientación que ha seguido el análisis respecto del trabajo del lenguaje en las obras de Gardea a partir de lo que se ha considerado como escritura agramatical y disruptiva en el nivel discursivo. Asimismo, acuso a la generalización que aún impregna los estudios acerca del tratamiento del lenguaje en las obras de Gardea, al abordarlo desde una perspectiva predominantemente narratológica que privilegia los procesos para el desarrollo anecdótico o para la recreación de espacios narrativos, antes que analizarlos en conjunto con el trabajo *en* el lenguaje. El principio que sustenta esta acusación, es que sostengo que en todo caso si se desea desentrañar la anécdota en la obra de Gardea, ésta estaría constituida por la materia misma, es decir, por la develación de las propiedades del ser lingüístico, en donde el espacio re/creado sería el de la dimensión sonora del lenguaje. Así, se recurre al procedimiento de un mostrar –se muestra el ser del lenguaje a partir del trabajo en su plasticidad–, más que al de un decir que oblitera cualquier asunción ética, estética y cognoscitiva en el trabajo con esta materia de innegable complejidad. Asimismo, cito la interesante discusión derivada a partir de la consideración de Jesús Gardea como instaurador de la corriente “literatura del desierto”, que ha motivado la indagación respecto de la injerencia de las características físico-geográficas de esa región en sus obras. Mi postura –derivada de la perspectiva que guió mi acercamiento analítico a *Juegan los comensales*, así como del texto mismo de la obra– es que, si bien las condiciones ambientales del espacio físico-geográfico en el que

Gardea escribió el conjunto de sus obras inciden, con mayor notoriedad en sus primeras obras, no ocurre así hacia la última etapa de su producción literaria en la que el espacio que se re/crea es precisamente aquél que posibilita la develación sonora del lenguaje.

El tercer capítulo es propiamente el arribamiento metodológico del análisis en torno del trabajo del lenguaje en *Juegan los comensales*. Aquí, considero el influjo de la escucha de las diversas formas de expresión verbal habladas y escritas para la re/creación sonora del lenguaje. En este sentido, se estima lo oral como dispositivo metodológico que refiere a diversos aspectos de expresividad verbal puesto que la oralidad, a decir de Henri Meschonnic, no es origen sino funcionamiento, por tanto, es propiedad tanto de lo hablado como de lo escrito en donde destacan el ritmo y el tono como sus componentes más representativos. Advierto, a su vez, la relevancia de las estrategias escriturales en el acto de la re/creación sonora del lenguaje, mismas que fueron incesantemente ejercitadas en la trayectoria escritural de poco más de veinte años del escritor chihuahuense. Este empleo persistente, manifiesta la asunción autoconciente de un oficio cuya naturaleza escritural, evidentemente es acentuada. Así, en la indagación de la manera en que la vinculación de las formas de expresión verbal habladas y escritas re/crea la sonoridad del lenguaje, a la vez que conforma la obra y apunta al alcance del *telos* estético, recurro a los aportes de Walter Ong en relación con el uso de algunas fórmulas intelectivas de las culturas de oralidad primaria que me permiten un rastreo material y preciso en el texto de los indicios del carácter oral de *Juegan los comensales*.

II. LENGUAJE Y RE/CREACIÓN LITERARIA

Al hablar o escribir sobre literatura ineludiblemente se tiene que prestar atención especial al hecho del lenguaje, sea de manera implícita o explícita. Me refiero al lenguaje como hecho en tanto se aborda como creación artística, esto es, aquel que conforma las obras del *arte verbal* poético o literario. Desde el ámbito de los estudios literarios me enfrento aquí a una suerte de encrucijada para dar cuenta de lo que ocurre en la escritura de un autor como Jesús Gardea cuyo uso del lenguaje podría señalarse, desde un enfoque formalista, como *desautomatizador* en tanto causa extrañeza o perplejidad¹ por lo inédito de su conformación. La encrucijada me presenta diversos caminos a elegir para dar cuenta cabal de tal perplejidad; no obstante, la ruta elegida debe atender las expectativas teórico-metodológicas que contribuyan a la validación y permanencia del discurso académico en el que el presente estudio ha de inscribirse.

La inquietud para dar cuenta de la peculiar conformación del lenguaje escrito en *Juegan los comensales* (1998), va más allá de las pretensiones de un mero ejercicio o ensayo académico que quizá bastase con el señalamiento, tomando la obra del chihuahuense autotélicamente, del uso de figuras y tropos retóricos o del desvío de normas gramaticales a fin de establecer el dispositivo estilístico del autor.

De modo que la pregunta que me he hecho desde los primeros acercamientos a tan intrincada escritura es la pregunta misma por el lenguaje y qué de él podría ser llamado

¹ Los españoles Salvador Rubio y Javier Marzal revisan el fenómeno del metalenguaje a partir de las perplejidades estéticas señaladas por Ludwig Wittgenstein y consideran que: “La perplejidad es una suerte de rompecabezas conceptual (*puzzlement*), de *impasse* interpretativo al que llegamos en el lenguaje (o dimensión comprensiva) en el que nos hallamos instalados [...] es el momento en el que tomo conciencia de mi lenguaje como tal (algo que antes, como hablante, no hacía), lo veo desde fuera, en la necesidad de salir de él. Pero en la praxis no hay detención posible [...] cuando asumo la perplejidad como *impasse*, cuando veo mi lenguaje desde fuera, *en el salto*, ya estoy entrando en una nueva dimensión comprensiva [...] la perplejidad estética es fundamentalmente un *impasse* interpretativo que tiene sus raíces en el propio lenguaje cotidiano del arte.” Salvador Rubio y Javier Marzal, “Los cimientos de un castillo en el aire, (El segundo Wittgenstein y la estética)”, en *Acerca de Wittgenstein*, Ed. Vicente Sanfélix, Pre-textos, Valencia, 1993, pp. 161-162.

“literario”. En esta senda hube de recurrir al despeje de muchas intuiciones, no para eliminarlas, sino para buscar reconceptualizarlas y hallar otro ángulo de visión que me permitiera producir en el presente estudio un sentido comprensible y comunicable de aquellas inquietudes.

Así, lo primero que el texto de Gardea me sugería era la reproducción de un habla del norte del país debido a su laconismo y tono severo en los diálogos, así como por el concluyente hecho de que el autor escribió prácticamente la totalidad de sus obras en Ciudad Juárez, Chihuahua. No obstante, aunque la intención inicial me conducía hacia el rastreo de la reproducción mimética del léxico y la sintaxis de ese habla regional –a través de una disciplina como la sociolingüística–, comprendí que ese ejercicio sería similar al de la elaboración de un catálogo del uso de tropos y figuras retóricas o de fórmulas y moldes gramaticales, que, si bien es válido cualquier acercamiento siempre y cuando esté sugerido textualmente, encontraba más preciso pasar del nivel superficial y manifiesto de la conformación lingüística de la obra, el *cómo*, para poder articular el *qué*.² Y el *qué* de *Juegan los comensales*, a mi parecer y desde el acercamiento al ámbito de la filosofía del lenguaje, señala la naturaleza misma del lenguaje, quiero decir, una suerte de develación de su *ser*; pero no un ser elevado a los cielos de la metafísica, sino precisamente anclado al *cómo* material de la obra literaria, y de ahí su inédita y peculiar conformación.

En consecuencia, no pretendo la búsqueda de una ontología del lenguaje que oblitere alguna intervención en su transformación, a pesar de que a partir del estructuralismo funcionalista y con el ensayo “La muerte del autor” de Roland Barthes sea

² Respecto de lo que identifico como el *cómo* y el *qué* de la obra, parto de lo que Mijaíl Bajtín dice al respecto: “...hay que comprender el objeto estético de manera sintética, en su conjunto; se debe entender la forma y el contenido en su interrelación esencial y necesaria: la forma como forma del contenido, y éste como contenido de la forma, y también la peculiaridad y la ley de su interrelación.” Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*, Trad. Alfredo Caballero, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986, p. 81.

tentador considerar las estructuras del lenguaje³ como única fuente de sentido; perspectiva que, por otra parte, aún está fuertemente afianzada en nuestros estudios sobre literatura con la consecuente descalificación de acercamientos desde otros ángulos, como los de los estudios culturales, por ejemplo, al acusárseles de relativistas debido al énfasis colocado en la instancia de enunciación. La ontología que en todo caso se trate en este estudio, corresponde a la identificación de las propiedades del lenguaje que posibilitan la creación de expresiones verbales de diversa índole y que, aunadas a ciertas condiciones tanto textuales como contextuales, dentro del ámbito del arte verbal dan forma a lo que Mijaíl Bajtín⁴ denomina *objeto estético*.⁵ Cabe precisar que estas condiciones deben entenderse como motivaciones que van guiando el proceso de conformación de una peculiar expresión verbal, y no como condicionamientos que la determinen y con los cuales en la crítica o en

³ Respecto del concepto “estructura”, el norteamericano Jan M. Broeckman dice que puede considerársele bajo dos tendencias, la funcionalista y la hipotético-deductiva: “La primera de estas posibilidades es, o bien diferencial; cada elemento de una estructura –y una estructura puede funcionar también como elemento de una totalidad más vasta– se define por su oposición con respecto a todos los otros elementos; o bien isomórfica; es decir, se trata de dos estructuras completamente distintas por lo que hace a su contenido, pero que son idénticas en el aspecto morfológico. Esta concepción funcionalista acentúa en cada caso la contextualidad del concepto de estructura [...] En los empeños estructuralistas, guiados más por las matemáticas que por la fonología, el acento recae sobre la concepción hipotético-deductiva. Aquí el concepto de estructura va ligado por lo general a una construcción lógica. La estructura del objeto está dominada por la lógica de esa estructura. Pero también aquí persiste la dificultad de no poder eliminarse la plurivalencia del concepto [...] aún cuando la estructura de un sistema sea siempre el resultado de la aplicación hipotético-inductiva de una teoría, esa teoría siempre puede adoptar distintas formas lógicas.” Jan M. Broeckman, *El estructuralismo*, Herder, Barcelona, 1974, pp. 13-15.

⁴ 1895-1975.

⁵ Acerca de la naturaleza del objeto estético, dice Bajtín: “El objeto estético como contenido de la visión artística y su arquitectónica, como ya hemos señalado, son una formación existencial completamente nueva de índole no científico-natural (y no psicológica, por supuesto) ni lingüística: es una singular existencia estética que crece sobre las fronteras de la obra mediante la superación de su determinación objetivo-material y extraestética.” Mijaíl Bajtín, op. cit., p. 58. Por otra parte, para un acercamiento desde la semiología a la estimación de una obra literaria como objeto estético y los aspectos sobre consenso, norma y valoración, se pueden consultar los trabajos del estructuralismo checo, particularmente los de Jan Mukarovsky quien plantea que la obra es un signo que será evaluado colectivamente en función de determinadas normas y valores que le otorgarían, por consenso, la validación como objeto estético. Sin embargo, cabe señalar que Mukarovsky no se ocupa del manejo del lenguaje en la obra en tanto ítem valorativo o código comunicativo que entra en contacto con la colectividad en el proceso evaluativo, aspecto que Yuri Lotman sí plantea en su propuesta del arte como lenguaje modelizador secundario. Véase, referencias bibliográficas de estos autores en Bibliografía.

el análisis literario se establezcan relaciones causales que deriven en una recepción rígida de la obra, limitando con ello su posible aporte estético.⁶

Las condiciones contextuales surgen del posicionamiento y la participación del escritor en un entorno lingüístico dinámico en donde se conjugan factores de índole sociocultural, entre otros, que motivan la creación de distintas formas de expresión verbal, entre ellas las literarias. Las condiciones textuales son las motivaciones surgidas del contacto del escritor con la herencia literaria escrita, misma que en el proceso de generación de una expresión verbal deja de ser mera influencia o impronta pasiva para devenir interlocutora en el marco más amplio de interacción discursiva. Así, una auténtica interrelación de las propiedades del lenguaje con las condiciones textuales y contextuales circundantes al escritor, permitirá la articulación dinámica del acto de *escucha* de diversas tonalidades lingüísticas en la conformación de una peculiar e inédita expresión literaria.

2.1 Origen del lenguaje y su relación con el sonido

*El salvaje vio ese árbol de soberbia copa y se asombró:
la copa susurraba; ¡eso es divinidad en movimiento!
El salvaje se arrodilla y reza. He ahí la historia del hombre sensible,
el oscuro lazo por el que surgen los nombres a partir de los verbos,
así como el más fácil paso a la abstracción.*
J. G. Herder

Hacia fines del siglo XVIII Johann Gottfried Herder⁷ escribe que el lenguaje es invento del hombre⁸ cuyo origen fue posible por la facultad reflexiva propia de la especie humana.⁹ Esta facultad privativa permite el discernimiento de las propiedades ajenas de los objetos

⁶ Este tipo de relaciones causales pueden darse, por ejemplo, en el debate para la ubicación de una obra dentro un género literario establecido o en la identificación de los rasgos psico-biográficos que posea, en donde se cuenta apriorísticamente con un conjunto de parámetros que dicha expresión verbal podría cubrir.

⁷ 1744-1803.

⁸ Empleo el sustantivo “hombre” siguiendo al autor; pero entendido aquí como metonimia del genérico “humanidad”.

⁹ *Ensayo sobre el origen del lenguaje* (1774). La traducción que se cita aquí es de Pedro Ribas, J.G. Herder, *Obra selecta*, Alfaguara (Clásicos Alfaguara) Madrid, 1982.

naturales que conforman el entorno y que son percibidas por los sentidos –principalmente por el oído– e interiorizadas en el alma y convertidas posteriormente en signos verbales. A partir de una visión naturalista en la conformación sígnica del lenguaje, Herder se opone a la postulación filosófica de su origen divino según la cual el lenguaje habría sido ideado por un espíritu superior (Dios) para ser depositado pasivamente como producto terminado en los hombres (Herder: 140), y destaca el origen absolutamente natural y humano del lenguaje. Herder sostiene esta hipótesis en el análisis de las diferencias entre las facultades de adaptación de los animales y de los hombres con el medio, en particular, considerando los ámbitos de desarrollo (*esferas de acción*) de cada una de estas especies. Así, argumenta que el ser humano está dotado de facultades para habitar cualquier lugar de la tierra a diferencia de las especies animales, a su vez que esta diversidad geográfica de habitación es correlativa a la diversidad de las esferas de acción y desarrollo de las facultades humanas. Dentro de estas facultades humanas, el lenguaje se erige como la más distintiva en razón de su incesante actividad *in crescendo* que conlleva, a su vez, un alto grado de abstracción intelectual.¹⁰

¹⁰ Esta perspectiva evolucionista del lenguaje como facultad humana perfectible la retoma un siglo después Wilhem von Humboldt (1767-1835), quien considera que el desarrollo de las naciones est aparejado con la evolución de la forma de sus lenguas. La formulación teórica de Humboldt en torno de la función del pensamiento en los procesos lingüísticos, llegar a sentar precedente para los posteriores estudios de la lingüística estructural (y para disciplinas como la psicología, la filosofía analítica y la antropología, entre otras), pues el filólogo prusiano distinguir dos estratos en las formas de las lenguas: el sonoro y el conceptual, contemplando en este último la relación pensamiento-mundo. Humboldt analiza el desarrollo de la abstracción en el pensamiento en implicación con el desempeño fundamental del sonido en la articulación de una expresión lingüística (equivalente a expresión del pensamiento), de manera que mientras más elevados sean los niveles de abstracción del pensamiento, se mostrará una mayor evolución de las lenguas y viceversa. Véase, Wilhem von Humboldt, *Sobre el origen de las formas gramaticales y sobre su influencia en el desarrollo de las ideas. Carta a M. Abel Rmusat sobre la naturaleza de las formas gramaticales en general y sobre el genio de la lengua china en particular*, Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1972; así como, José María Valverde, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Gredos (Biblioteca Romnica Hispánica), Madrid, 1955, quien realiza una selección y traducción de W. von Humboldt, *Sobre la diversidad de estructura del lenguaje humano y su influjo en la evolución espiritual de la humanidad*. Introducción de la obra póstuma *Sobre la lengua kaki en la isla de Java*, 1836-1839.

Como consecuencia de la disgregación de las esferas de acción, el hombre carece de la facultad de agudización de los instintos, contrario a lo que ocurre en los animales que la poseen en medida proporcional a su delimitado espacio de acción. En compensación, el hombre posee *libertad*, facultad que le permite fijar la atención hacia su interior reconociendo con ello, y en correlación con las cosas del exterior, sus demás facultades:

...si el hombre posee sentidos que, para un ámbito reducido, para el trabajo y el disfrute de amplitud universal, son inferiores a los que tiene el animal que vive en ese ámbito, es ello mismo lo que explica la ventaja de la *libertad*; precisamente porque no son sentidos destinados a un punto, son más generales, son sentidos del mundo. [...] *Al no precipitarse ciegamente sobre un único punto ni quedarse ciegamente en él, estará libre, pudiendo buscar una esfera donde reflejarse, donde puede verse dentro de sí mismo como en un espejo.* No será ya una máquina infalible en manos de la naturaleza, sino que *se convertirá él mismo en objeto y fin de su trabajo.* [...] *se trata de la singular facultad positiva del pensar, que va ligada a cierta organización corporal y que en el hombre recibe el nombre de razón,* mientras que en el animal se convierte en facultad artística; es la facultad que llamamos libertad en el primero y que se torna instinto en el segundo. (Herder 150-51) Resaltado mío

En el ser humano la agudización vira hacia el interior donde hallan origen el pensamiento y la reflexión, facultades que, a través del lenguaje, permiten la adaptación con el exterior, mientras en los animales ésta es posible a partir del instinto. Así, haciendo uso de la libertad el hombre opera reflexivamente sobre el exterior apropiándolo y transformándolo por la razón, pues para Herder ésta “...consiste en la determinación entera de su facultad pensante en relación con su sensibilidad y sus instintos” (Herder: 152). En tanto facultad humana y dinámica, la racionalidad requiere para su ejecución y despliegue un material sígnico, condición imprescindible para la invención del lenguaje: “sin un signo característico, no sólo es inadecuado el empleo de la razón, sino que es de todo punto imposible emplearla [...] En consecuencia, el lenguaje se sigue, de modo perfectamente natural, del primer acto de la razón.” (Herder:159)

La elaboración interna del signo es posible a través del acto de percepción. Esto ocurre cuando el hombre, “sensorio común”,¹¹ es afectado en sus sentidos por las propiedades de la naturaleza (sonidos, texturas, imágenes); en consecuencia, reflexiona en torno de ellas y advierte diferencias entre las propiedades de los objetos externos y sus propias facultades humanas. Este *discernimiento* es posible a través de un *conocimiento reflejo* del alma, motivado a partir de la afectación que le provoca alguna característica del objeto animado externo¹² y que conforma el punto de diferenciación que Herder identifica como lo *tercero* imprescindible en todo acto reflexivo de discernimiento. Al interiorizarse en el alma esta propiedad ajena, se transformará en signo verbal:

El alma del hombre, juiciosa, puesta en movimiento, busca una característica... ¡la oveja bala! [...] la ha reconocido de forma *humana*, ya que la distingue y la nombra claramente, esto es con una característica [...] el alma está permanentemente obligada a conocer la diferencia entre dos cosas por medio de una tercera ¿Con una característica, por tanto? ¿Y qué otra cosa es ésta sino una *característica verbal*? El sonido del balar, percibido por un alma humana como distintivo de la oveja se convierte, gracias a este conocimiento reflejo, en el nombre de la misma, y ello aunque la lengua del hombre jamás haya intentado balbucearlo. Ha reconocido la oveja por el balido; ha sido un signo captado, con ocasión del cual el alma ha recordado claramente una idea: ¿qué otra cosa es esto sino palabra? [...] ¡El lenguaje ha sido inventado! Lo ha sido de forma tan natural y necesaria al hombre como éste es hombre (Herder: 157).

De esta manera, la palabra, en tanto signo verbal, es generada a partir de la facultad reflexiva del ser humano que le permite distinguir y *verbalizar* lo tercero que afecta sus sentidos. Esta distinción es posible porque la reflexión actúa sobre la totalidad externa

¹¹ El traductor remite este concepto a Aristóteles, y lo define como “percepción unida a la reflexión”. Véase, Herder, op. cit., p. 448 (nota 27).

¹² Me refiero con “objetos animados” a aquellos que poseen un carácter dinámico, innato o propiciado por condiciones externas, que motiva la excitación de los sentidos y la concentración de la atención en un aspecto particular. En este sentido, los animales serían los objetos animados por antonomasia. Herder identifica también el movimiento de las olas del mar, el de las espigas de un trigal e, incluso, los susurros de la copa de los árboles en el proceso de diferenciación de las propiedades naturales de los objetos de lo exterior, que son ajenas al hombre en tanto se percata que él no puede hacer eso característico que está percibiendo, pero que por la razón lo puede transformar en lenguaje.

percibida *aislando* la propiedad del objeto sobre la cual se concentra la atención (Herder: 156), misma que será homologada en el alma con el material sensible que ésta posee. Así, mediante el conocimiento reflejo la propiedad externa se capta internamente y a partir del uso de la razón se transforma en signo para ser proferido posteriormente con los semejantes en forma de palabra (Herder: 165 y 176). A su vez, el signo adjudicado a la propiedad ajena del objeto externo será aquél con el que se le reconocerá e identificará a dicho objeto en adelante, esto es, ya como palabra. Sin embargo, esta homologación no debe entenderse como una correlación representacional entre imágenes internas *ya establecidas* (en el alma o en la mente) y objetos externos, al modo que lo haría la filosofía analítica. Más bien Herder apunta hacia un proceso dinámico que, a partir de la afectación a los sentidos, deviene condensación de un lenguaje del alma debido a la producción sígnica y verbal de la experiencia sensible. En este proceso de captación y transformación verbal, los sonidos de la naturaleza se reconocen como las propiedades más elocuentes de los objetos animados; de manera que el oído le muestra con mayor contundencia al conocimiento reflejo las propiedades ajenas de aquello externo. El sentido del oído adquiere entonces primacía respecto de los sentidos restantes, incluso se muestra como mediador entre la vista y el tacto cuyas agudezas en el papel de la *esfera de la sensibilidad externa* son asimismo de suma importancia, convirtiéndose así en el sentido del lenguaje:

...mientras que en un lado es el sentir el que acompaña, en el otro es la vista: las sensaciones se unifican aproximándose así todas al punto en el que las propiedades se convierten en sonidos. Lo que se ve, lo que se siente, se hace así también audible. El sentido del lenguaje se nos ha convertido en el mediador, en el sentido de unificación: somos criaturas del lenguaje. [...] El oído es el sentido mediador en lo que se refiere a la viveza del lenguaje, constituyendo, por tanto, un sentido suyo. El tacto nos arrolla; la visión en cambio es demasiado fría e indiferente; el primero penetra demasiado hondo en nosotros como para convertirse en lenguaje; la segunda se queda excesivamente quieta ante nosotros. *El sentido del oído penetra tan a fondo en el interior de nuestra alma, que tiene que convertirse en propiedad, pero*

sin ser tan ensordecedor, que no pueda convertirse en propiedad clara: ahí tenemos el sentido del lenguaje (Herder: 177-178). Resaltado mío.

Cabe aclarar que el ser humano nomina las características sonoras no como acto imitativo, sino de reconocimiento, pues para Herder el lenguaje no se origina a partir de onomatopeyas o de interjecciones; en la percepción e interiorización del sonido ocurre algo más que una mimesis, pues antecede a este reconocimiento el proceso de discernimiento y apropiación interna de la propiedad ajena en donde el material audible se somete a la transformación sígnica. Con ello se advierte que el origen del lenguaje no está anclado a un nivel primario de imitación, a la vez que se pone de relieve la intervención reflexiva y creativa del ser humano en la producción lingüística.

Para Herder el signo verbal primigenio es verbo: “Los nombres han surgido de los verbos, y no éstos de aquellos. El niño no llama oveja a la oveja, sino criatura balante, convirtiendo así la interjección en verbo.” (Herder: 169) El verbo antecede al nombre en el proceso de nominación de los objetos de la naturaleza, en sentido inverso a lo postulado, por ejemplo, en el *Génesis* en donde Adán nombra las cosas por deseo y mandato divinos, o con Platón en el *Cratilo o del Lenguaje*, donde la perspectiva nominalista busca el origen y ajuste adecuado de los nombres en la esencia de las cosas nominadas. Verbo, en tanto acción y característica identitaria de los objetos externos animados, es la raíz de la cual surge la red lingüística. La anterior consideración muestra una evidente coherencia en la base naturalista del pensamiento de Herder, pues el verbo es enclave lingüístico que retiene acción e identidad, contrario al sustantivo que parece aprehender a los objetos en su estática, es decir, en la observación de una esencia, inamovible, a partir de la cual se les

puede clasificar (Platón, 285 y ss.).¹³ Por ende, el hecho de postular al verbo como el origen de la red lingüística, suscita la estimación del lenguaje como entidad activa y su atribución como poseedor de un carácter dinámico, a la vez que manifiesta su cambiante ontología expresiva. Al respecto, Wilhem von Humboldt postula que el lenguaje, lejos de considerarse entidad cerrada y fija, es producción constante y movimiento continuo; por ello, su verdadero hecho, en tanto manifestación material, es el habla:

El lenguaje, entendido en su ser real, es algo continuamente, y en cada momento, transitorio. Incluso su fijación por la escritura es siempre una conservación incompleta y momificada, pero cuya relación viva exige hacerse sensible. El lenguaje mismo no es una obra (*ergon*), sino una actividad (*energeia*). Su verdadera definición, por tanto, sólo puede ser genética. Es, a saber, el trabajo del espíritu, perennemente repetido, de hacer al *sonido articulado* capaz de expresión del *pensamiento*. Entendiéndolo estricta e inmediatamente, tal es sólo la definición del *hablar* concreto en cada ocasión; pero en auténtico y esencial sentido, sólo se puede considerar como lenguaje la totalidad de ese hablar concreto. (Humboldt: 100).

Para Humboldt la reducción a la que el lenguaje se somete en la escritura no puede dar cuenta de su ser como sí lo hace el habla, pues en ella se verifica la articulación del sonido en la expresión del pensamiento. No obstante, en el análisis comparativo de la evolución de las lenguas el filólogo identifica los aspectos fijos e invariables del lenguaje, destacando la *forma* como su elemento más estable:

Lo que permanece constante y uniforme en este trabajo del espíritu, de elevar al sonido articulado a expresión del pensamiento, esto, tomado en su conjunto y sistemáticamente representado, constituye la *forma* de la lengua. Así definida, ésta aparece como algo *abstracto* elaborado por la ciencia, pero sería erróneo considerarla meramente como tal entidad mental inexistente. De hecho la forma es más bien el *impulso* genuino por el que una nación da curso en el lenguaje al pensamiento y la percepción. (Humboldt: 102).

¹³ Valdría la pena revisar a la luz del imperio de las concepciones nominalistas de la filosofía analítica la aseveración de J. G. Herder para replantear la relación que establece el ser humano entre el lenguaje y el mundo; pero no es éste el espacio para traer a discusión las diversas tendencias derivadas de los aportes de este imprescindible filósofo romántico del lenguaje.

Al ser la forma¹⁴ el resultado material de todo proceso de producción y transformación lingüística, es ella en donde Humboldt advierte la diversidad y las diferencias entre los modos expresivos-verbales de las naciones, es decir, de sus lenguas, en donde el grado de evolución alcanzado por ellas estará dado en la articulación del sonido con el concepto. La forma de toda lengua se constituye entonces en la interrelación de los estratos sonoro y conceptual, interrelación que posibilita y vehicula la expresión verbal y a partir de la cual es posible establecer su correspondencia con determinada visión de mundo, existiendo así tantas formas de expresión verbal como visiones de mundo.¹⁵

El estrato conceptual concierne a la representación sígnica o de las palabras y, en un nivel de mayor abstracción, a las relaciones gramaticales en su conexión con el habla, en tanto materialización discursiva. En lo referente al estrato sonoro, Humboldt señala que “Absolutamente hablando, no puede haber en la lengua una *materia informe*, pues todo en ella se orienta a un fin determinado, la expresión del pensamiento, y ese trabajo ya empieza en su primer elemento, el sonido articulado, pues éste se hace articulado por una forma.”

¹⁴ El término “forma” se entiende aquí como el resultado material que se obtiene a partir de la articulación de elementos varios con un fin determinado, en este caso de la interrelación sonido-concepto para la expresión lingüística: “...suponiendo que con los signos de casi todas las lenguas es posible indicar todas las relaciones gramaticales, lo que se concluye no es que todas posean formas gramaticales en el sentido que le confieren las lenguas que han alcanzado un alto nivel de cultura. La distinción, algo sutil, pero accesible, reside en la diferencia entre la materia y la forma.” Wilhem von Humboldt, op. cit., p. 11. Respecto de las formas gramaticales propiamente, Humboldt refiere: “En una lengua, cualquier término que constituya el signo característico de una relación gramatical, y sirva para designarla, de tal manera que se represente siempre igual en los mismos casos, cualquier término así, es una forma gramatical.” *Ibidem*, p. 19.

¹⁵ La visión de mundo está emanada del horizonte axiológico que circunscribe al escritor y en el que actúan e intervienen factores y condicionantes de índole ideológica y sociocultural, principalmente, pero también de carácter económico y político. Por su parte, para Henri Meschonnic la correspondencia entre visión de mundo y forma lingüística se plantea de la siguiente manera: “...hay un poema del pensamiento [...] La invención de una forma de vida por una forma de lenguaje e inseparablemente la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida. Invención y transformación.” Henri Meschonnic, *La poética como crítica del sentido*, Trad. Hugo Savino, Mármol-Izquierdo, Buenos Aires, 2007, p.33. Hay que señalar que en su estudio, Meschonnic plantea la necesidad de retomar los aportes de Wilhem von Humboldt en relación con la lengua, el pensamiento y la literatura para una nueva poética, la de la continuidad y no la de la discontinuo que es la que predomina a partir del imperio del signo lingüístico que separa sonido y sentido. En esta propuesta el ritmo adquiere una resemantización al acoplar en él tanto sonido como sentido al ser “...necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es entonces una teoría del sujeto en el lenguaje.” *Ibidem*, p. 71.

(Humboldt: 104). Si la conformación de las formas de las lenguas y de las expresiones verbales precisa de los estratos sonoro y conceptual, es posible señalar que antes de esta conformación se tiene una *materia* –en Herder, las propiedades de los objetos de la naturaleza conforman el antes de la transformación sígnica y verbal de la experiencia– que puede ser tanto de índole gramático-estructural (anteriores formas o palabras-base respecto de su declinación), como extralingüística (sensaciones, percepciones y sonidos). En todo caso, la materia se dirige hacia la forma a manera de elementos disgregados, y deviene esta última en la interrelación sonido-concepto en donde la expresión verbal, en un movimiento de implicación, da forma propiamente a dicha materia:

La verdadera materia de la lengua es, por un lado, el sonido en general, y por otro, el conjunto de las impresiones sensoriales y mociones espirituales espontáneas, que preceden a la formación del concepto con ayuda del lenguaje. Así, pues, se comprende por sí sólo que para obtener una idea de la forma de una lengua hay que atender preferentemente a la condición real del *sonido* (*Ídem*).

Con la advertencia de Humboldt respecto del sonido como materia de la lengua y condición primordial para el discernimiento de las formas lingüísticas, se reitera la importancia metodológica del habla al vehicularse en ella dicha interrelación, o, por el mismo principio de transformación, la conformación de una materia en determinada expresión verbal, lo que ni el lenguaje como sistema abstracto (lengua para Ferdinand de Saussure), ni el lenguaje escrito pueden manifestar con tal dinamismo. De aquí la importancia metodológica del habla como el objeto epistemológico (de observación y escucha) en el análisis de la diversidad gramatical y estructural de las formas lingüísticas, a pesar de que después de Ferdinand de Saussure se conserve como axioma la imposibilidad

de su abordaje científico en razón, precisamente, de que carece de un punto fijo de observación.¹⁶

¿Qué ocurre entonces con la sonoridad inherente del lenguaje en la actividad de re/creación literaria, evidentemente sin limitarla a sus características fonéticas? Si siguiendo a Humboldt lo que hay de común en cualquier expresión verbal es la articulación del sonido en expresión verbal, en el análisis de los aspectos implicados en la re/creación literaria no es conveniente reducir el ser del lenguaje a un instrumento inerte por el cual transiten exclusivamente relaciones de conceptos e ideas. Antes bien, el escritor encuentra una materia dinámica de la cual puede elegir alguno de sus atributos para la conformación de la obra: uno de ellos sería la sonoridad. Con este acto reflexivo de percepción y elección en el proceso de re/creación literaria, se dejan de lado consideraciones metafísicas que sugieren la existencia de una inspiración “adánica” y supraterrera que motiva al autor en la conformación de su obra; el verbo aquí carece de huellas y presencias metafísicas develadas y acusadas por Jacques Derrida, pues no se trata del Verbo de la divinidad, el mismo que J. G. Herder también impugnó al adjudicar a la racionalidad humana el origen del lenguaje.

No obstante la fecundidad del pensamiento legado por Herder y un siglo después por Humboldt en torno del lenguaje como entidad en incesante transformación –y en la cual la condición creativa del ser humano quizá no encuentre campo tan fértil, con mayor

¹⁶ Saussure fusiona ambos estratos del lenguaje (sonoro y conceptual) en su formulación dicotómica del signo: significado (elemento material) y significante (elemento acústico). Así, establece una división entre lengua y habla en la cual la lengua se conforma epistemológicamente como el *objeto de conocimiento* que permitirá a la disciplina lingüística apuntar las leyes del lenguaje, a fin de establecer el o los aspectos inamovibles y repetibles que validarán el abordaje científico de esta facultad humana. A su vez, el procedimiento teórico-metodológico basado en una perspectiva dicotómica, es imprescindible para la observación de las oposiciones internas del sistema de la lengua (eje sincrónico *versus* eje diacrónico, significado *versus* significante); así como para el establecimiento del significado y el valor de las palabras en el marco de dicho sistema. Véase, Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Origen/Planeta (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo), Barcelona, 1985 pp. 142-144.

notoriedad en lo poético y literario—, en la teorización y reflexión filosófica sobre el lenguaje comúnmente se ha privilegiado su estrato conceptual, soslayando o reduciendo a fenómeno fonético su propiedad sonora. En la filosofía analítica, por ejemplo, es más estimable la observación de las funciones de un álgebra general que dé cuenta de la manera en que el lenguaje se relaciona con la verdad, en tanto suceso extramental, en la medida en que lo que se dice tiene sentido al estar fundado en una proposición verificable con un estado de cosas en la realidad. A su vez, cuando a inicios del siglo anterior la lingüística saussuriana escindió dentro de la entidad del lenguaje sus formas de habla y lengua, e instauró esta última como el objeto epistemológico, sin duda alguna posibilitó el acercamiento de esta disciplina, y, por ende, de las ciencias humanas, a la anhelada antesala de las ciencias positivas, así como su aparición en el corpus “duro”. Por ello, en la actualidad goza de prestigio científico el abordaje del lenguaje en el ámbito psicobiológico en aras de la observación de los procesos mentales que intervienen en la *competencia* lingüística.¹⁷ No obstante, hay que considerar que en esta indagación se elude toda valoración de factores ajenos a esta dinámica mentalista (Hernández: *Ludus Vitalis*, 190-94), trayendo como consecuencia que dentro de los terrenos de la investigación académica habitualmente se desacredite el acercamiento humanístico al hecho del lenguaje (*Ibidem*: 189). Incluso, en el marco de los estudios literarios se valida como análisis objetivo y de cualidad científica aquel que oblitera elementos y/o aspectos impropios o contingentes a la estructura de la obra, en razón de que lo que garantiza el rigor metodológico es la

¹⁷ Me refiero a los estudios de la gramática generativa iniciados por el lingüista estadounidense Noam Chomsky en los años sesenta del siglo anterior.

determinación de su carácter de repetibilidad.¹⁸ Por tanto, en la detección de los elementos que pueden hallarse y repetirse en cualquier manifestación verbal es inevitable escamotear el carácter peculiar e inédito de la obra, pues para alcanzar la anhelada objetividad positivista es preciso considerar al lenguaje como andamio del texto, o, en el mejor de los casos, como transmisor de sentidos a partir de funciones estrictamente delimitadas dentro de los márgenes de la estructura autotélica¹⁹ con la que llega a homologarse a la obra literaria o poética, otorgándole con ello una condición de clausura y aislamiento.

Asimismo, en este ímpetu se llegó a eliminar al autor, en tanto instancia de enunciación,²⁰ sin reparar en que la intervención de un sujeto es imprescindible, con toda obviedad, para la conformación de la obra. Cabe señalar que esta instancia puede ser individual, colectiva o transpersonal;²¹ pero para la temática que abordo en este estudio, el sujeto al que me refiero es individual. Lo que habría que considerarse entonces es la manera en que el texto de la obra manifiesta dicha mediación; y aquí sí es pertinente sostener que

¹⁸ Véase, los estudios de Vladimir Propp respecto de la morfología del cuento, y de Algirdas Julien Greimas respecto del establecimiento de los actantes. Alicia Yllera, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza Editorial, Madrid, 1986, pp. 54-67.

¹⁹ Aquí estoy pensando en la concepción sobre la función poética del lenguaje postulada por Roman Jakobson, en la cual el lenguaje se mantiene sujeto a su estimación como estructura verbal al atribuírsele apriorísticamente el cumplimiento de una determinada función comunicativa (la poética) debido a su peculiar disposición, como ocurre en el multicitado ejemplo del eslogan político estadounidense “I like Ike”. La función poética consta de un procedimiento lingüístico a través del cual el principio de la equivalencia del eje de la selección se proyecta sobre el eje de la combinación para convertirse en el recurso constitutivo de la secuencia. Al desdoblar el principio de equivalencia de la selección (por similitud o metaforización) al eje de combinación (por contigüidad o metonimización), se efectúa una distorsión en el funcionamiento convencional de ambos ejes, y de ahí que se establezca, desde un criterio formalista, la estimación de que el lenguaje llama la atención sobre sí. De modo que al estar ceñido el lenguaje al cumplimiento de determinada función que lo mismo puede encontrarse en un eslogan publicitario que en un poema de Baudelaire, no hay una develación de sus propiedades expresivas ni tampoco un reconocimiento suyo en tanto materia de re/creación verbal.

²⁰ En este sentido, Damián Pedemonte en su detallado estudio *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, analiza la construcción del sentido en el poema de Vicente Huidobro desde la filosofía analítica de Gottlob Frege, y a partir del deconstruccionismo de Jacques Derrida y de los aportes del análisis del discurso de Teun van Dijk llega a la conclusión de que *Altazor* alude a la desestructuración de la identidad narrativa de la subjetividad. Damián Pedemonte, *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, Edicial, Buenos Aires, 1996, en particular pp. 264-265.

²¹ Un sujeto como instancia transpersonal es, por ejemplo, el sujeto del poema para Meschonnic, quien señala que es “subjetivación generalizada del lenguaje en un sistema de discurso.” Meschonnic, op. cit., p. 60.

en él habría indicadores que muestran la intervención de una presencia real, física y anterior que precisa ser atendida si el análisis sobre la actividad de re/creación literaria indaga la transformación *en* el lenguaje como principio conformador de la obra. Por tanto, no es en la estructura de la obra en donde se puede atender con precisión el proceso de re/creación literaria, sino en su forma.

Por su parte, en la escisión entre lo conceptual y lo sonoro, la sonoridad intrínseca del lenguaje es entendida por algunos filósofos²² como portadora de sentido en un intento de aparejarla con la primacía de lo representacional, que sería lo propiamente generador de sentido. En la teorización en el ámbito del arte verbal, el sonido se destierra, principalmente, al dominio de la poesía, pues se presupone que en este tipo de expresiones verbales se puede percibir con mayor precisión la articulación sonora. No obstante, también en las formas de expresión verbal que se han generalizado como prosa destaca el trabajo de esta articulación, y ello obedece a que la actividad de re/creación verbal que trabaje *en* el lenguaje podría buscar el énfasis de la sonoridad antes que la reproducción de elementos estructurales o modelos genéricos ya establecidos. Al respecto, cabe citar una apreciación del filósofo español Eduardo Nicol:²³ “un poema es una secuencia de sentido y de sonido. No todas las palabras combinan igualmente unas con otras, para producir la continuidad melódica sin saltos ni disonancias. [...] Pero la prosa, insistimos, también tiene sonoridades. Todo arte de la palabra es musical.” (Nicol: 69).

²² Al respecto, es común la identificación y rivalidad de los aspectos de interrelación entre filosofía y poesía. Un ejemplo, es el estudio *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, del filósofo Eduardo Nicol, UNAM, México, 2007.

²³ A pesar de que dentro del terreno de la metafísica Nicol postula el habla de la filosofía y de la poesía como “sublimes” por su separación del lenguaje ordinario (con lo cual estaría validando la postura formalista en torno de la escisión del lenguaje poético respecto del lenguaje prosaico o coloquial), admite que la sonoridad es propia de todo arte de la palabra, razón por la cual me parece pertinente citar en este estudio algunas de sus estimaciones en torno de la sonoridad del lenguaje.

2.2 Autoconciencia lingüística y límites del lenguaje

*La teoría es la escucha de las transformaciones
que intervienen en el lenguaje.*
H. Meschonnic²⁴

La intervención del autor en la conformación del objeto estético remite, con Mijaíl Bajtín, a la activación de los campos cognoscitivos y éticos de la experiencia. Aquí se trata, no de la transposición de la voz ni de la biografía de quien *escribió* la obra, evidentemente, sino de las características textuales derivadas de la transformación *en* el lenguaje efectuada por el escritor. La experiencia ética y cognoscitiva corresponde en este caso a la experiencia *vivida* del autor con el lenguaje, en su encuentro frontal, en la reflexión sobre el material lingüístico a partir de la herencia literaria escrita y de su propia experiencia como re/creador verbal.

Me refiero a la relación establecida entre lenguaje y texto, en donde el escritor se percibe como gestor entre una *esencia* lingüística (que, para matizar las resonancias metafísicas del sustantivo, hablaré de *plasticidad*²⁵) y la obra material, es decir, la materialización en la escritura de algunas propiedades del lenguaje y su manifestación en el texto. Actúa en esta gestión un sujeto pensante y activo quien paradójicamente al estar dentro de los límites del lenguaje,²⁶ *reflexiona* sobre este hecho al percatarse de que éste no

²⁴ 1932-2009.

²⁵ Con este término refiero las propiedades de maleabilidad y variabilidad que distinguen al lenguaje en la re/creación verbal (ya sea en la praxis del habla o de la escritura) y a partir de las cuales es innegable su constante transformación.

²⁶ La noción de “sujeto” como sustantivo, desde la reformulación estructuralista del problema psicoanalítico del incesto desarrollada por Jacques Lacan, adquiere doble registro semántico al contener también una acepción verbal debido a la identificación de un individuo “sujetado al y en el lenguaje” a partir del corte incestuoso y del reconocimiento de la instauración de la Ley. Dicho corte incestuoso, a su vez, asegura el tránsito de los órdenes imaginario y real al orden simbólico, es decir, al orden lingüístico. Dice Lacan: “La ley primordial es pues la que, regulando la alianza, sobrepone el reino de la cultura al reino de la naturaleza entregado a la ley del apareamiento. La prohibición del incesto no es sino su pivote subjetivo, despojado por la tendencia moderna hasta reducir a la madre y a la hermana los objetos prohibidos de la elección del sujeto, aunque por lo demás no toda licencia quede abierta de ahí en adelante. Esta ley se da pues a conocer

es entidad fija ni ley moral, divina o gramatical. Así, se “desujeta”²⁷ de estos modos de ser lingüísticos para re/crear uno distinto que será inédito²⁸ en tanto en esa re/creación exista una peculiar visión de mundo que conjugue su experiencia cognoscitiva y ética con el lenguaje.

En el apartado anterior señalé que J. G. Herder considera que la libertad y la reflexión posibilitaron el invento humano del lenguaje; en la actividad de re/creación literaria ambas facultades le permiten al escritor situarse *fuera* del lenguaje en la exploración acerca de lo que *en él* puede ser transformado para el alcance de determinado *telos* estético,²⁹ así como ubicar del contrapunto de dicha libertad, es decir, sus límites. Quizá la resolución más constante y práctica en este encuentro del escritor con el ser del lenguaje, sea el sometimiento de su plasticidad al considerarlo instrumento estable. Así, a

suficientemente como idéntica a un orden de lenguaje.” Jacques Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1971, p. 266.

²⁷ La idea de “desujección” del lenguaje remite al anterior planteamiento lacaniano de una entrada al orden simbólico, es decir, al orden del lenguaje. Jacques Lacan explicita la entrada al orden lingüístico en su formulación acerca del *estadio en el espejo* en el cual el niño, a partir del corte edípico, transita de los órdenes imaginario y real al orden simbólico. En este tránsito es imprescindible la presencia del Otro identificado como autoridad, como Ley. Así, el individuo se sujeta al orden simbólico, hecho que posibilita la interacción discursiva en tanto se reconocen las figuras de la Ley: “En el nombre del padre es donde tenemos que reconocer el sostén de la función simbólica que, desde el albor de los tiempos históricos, identifica su persona con la figura de la ley.” *Ibidem*, p. 267. Es revelador vincular la postura estructuralista lacaniana en torno de una figura de Ley que garantiza el correcto funcionamiento de la formulación simbólica en el sujeto, con las posturas en torno de una normatividad gramatical derivada de la premisa saussuriana que postula la existencia de un único sistema lingüístico, es decir, del reconocimiento de un Lenguaje, como figura de Ley. Evidentemente, análoga a la resolución psíquica del conflicto edípico, la instauración de un único lenguaje es un mero ejercicio de abstracción, no tiene lugar en la praxis.

²⁸ Acerca de lo inédito, Laura Hernández refiere a: “...aquello que señala un cambio de aspecto, es decir, una nueva posibilidad de expresión y de interpretación de la realidad que es la característica más relevante de la poesía.” Observa la conformación de la expresión verbal desde una alegoría wittgensteniana, en la cual el uso del lenguaje se asemeja a la expansión de una ciudad en donde junto a antiguas calles y construcciones, van surgiendo nuevas rutas y edificaciones, generando un peculiar e inédito aspecto al trazo originario de dicha ciudad. Ponencia “Filología y análisis del discurso”, presentada en el VII Congreso Latinoamericano de Estudios de Discurso: “Horizontes del sentido”, ALED y Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, septiembre de 2007, p. 5.

²⁹ Respecto de la estimación en este estudio sobre la persecución de una finalidad estética en la obra literaria, cito de nuevo a Bajtín: “...el componente estético [...] no es ni el contenido, ni la palabra, ni la representación visual, sino una peculiar formación estética que se realiza en la poesía con ayuda de la palabra, y en las artes representativas, con ayuda del material visualmente perceptible, pero que no coincide en ninguna parte ni con el material, ni con alguna combinación material.” Mijail Bajtín, op. cit., p. 61.

partir de un escenario de orden y *continuum* gramatical,³⁰ usará el lenguaje como medio para la transmisión de algún contenido que no pocas veces se reduce a una temática de corte ideológico, como ocurre en algunos escritos de denuncia social, o testimoniales de ciertas minorías.

En este marco interpretativo surgen las apreciaciones, por ejemplo, del escritor Fernando Vallejo quien desde la perspectiva gramatical que se encarga del “funcionamiento de las regularidades del lenguaje” (Vallejo: 15), identifica el uso de fórmulas en la escritura de autores como Miguel de Cervantes, Edgar Allan Poe e, incluso, Agustín de Hipona, entre otros. Con este ejercicio Vallejo llega a la conclusión de que el lenguaje literario es un lenguaje común a diversos escritores –de cuyas singularidades se encargan la retórica y la estilística–, debido al empleo cíclico e invariable de dichas fórmulas, rescatando con ello el lugar de la gramática en los estudios literarios. En consecuencia, en las obras de escritores tan disímiles como los revisados por Vallejo, puede percibirse una especie de estabilidad u homogenización lingüística debido a la sujeción a moldes gramaticales subyacentes en el proceso de su conformación. De ahí la inferencia de la existencia de *un* lenguaje literario: “cuando un escritor llena una hoja en blanco, lo que llena en última instancia son los esquemas sintácticos de su idioma y las fórmulas consagradas de la literatura. Y lo hace con las palabras recibidas.” (*Íbidem*: 529)³¹ Con esta aseveración, se desestima el significativo aporte de Wilhem von Humboldt en el sentido de que las formas gramaticales no son entidades estáticas sino que están en constante transformación: “Mientras los signos de las relaciones gramaticales son considerados como compuestos de elementos aislados, más o

³⁰ Con el término “*continuum* gramatical” me refiero a la normatividad lingüística que apela a la estipulación de un correcto uso del lenguaje estableciendo lo que gramaticalmente es permisible dentro de una expresión verbal, así como lo que se desvía de dicha corrección y que, por lo tanto, es transgresivo. El *continuum* gramatical es aplicable, evidentemente, lo mismo al habla que a la escritura.

³¹ Véase, Fernando Vallejo, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), México, 1983.

menos separables, puede decirse que es el hablante quien produce las formas en cada momento del discurso, en lugar de utilizar formas ya existentes”;³² lo que ocurre sobremanera en la actividad de re/creación literaria que apunta a una constante renovación de las formas expresivas.

En el mismo sentido, Edward Sapir³³ sostiene que el trabajo del escritor versa en dos posibilidades: la que busca un “álgebra universal” que supere las limitantes gramaticales de una lengua particular, cuyo lenguaje suena forzado debido a que la perspectiva de comparación es precisamente la tensión o dislocación de ese *continuum* y que, sin embargo, intuye un más allá lingüístico; y la que en armonía con los recursos gramaticales de la lengua se emplea para la transmisión de una experiencia personal e íntima, por tanto, inherente y común a la humanidad, en la que se tiene la impresión de que los materiales lingüísticos desaparecen (Sapir: 251-254). Evidentemente, en este estudio es pertinente la primera propuesta de escritura señalada por Sapir.

A pesar de que el lingüista norteamericano consigna que las obras de los escritores que crean sobre la capa lingüística general (el cómo) no logran permanecer en el tiempo, considera que “Su fracaso relativo es de enorme valor en el sentido de que nos indica la omnipresencia en la literatura de un medio lingüístico más amplio y más intuitivo, más amplio y más intuitivo que cualquier lengua determinada.”³⁴ El cómo de la expresión de la experiencia para Sapir, aún dentro de los límites gramaticales, apunta precisamente al afuera del lenguaje en tanto existe una desujeción de una determinada forma de ser normativo-gramatical. Sin embargo, no ocurre en ello lo que propone el autor, la búsqueda

³² Wilhem von Humboldt, op. cit., p. 27.

³³ 1884-1939.

³⁴ Edward Sapir, “El lenguaje y la literatura”, en *El lenguaje*, Trad. Margit y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 96), México, 1980, pp. 253-254.

de “un lenguaje artístico general [...] una especie de álgebra literaria que se relacione con el conjunto de todas las lenguas conocidas en la misma forma en que un simbolismo matemático perfecto se relaciona con todas las descripciones perifrásticas de los problemas matemáticos que el habla común y corriente es capaz de dar”,³⁵ porque, aunque en efecto el trabajo *en* el lenguaje en la re/creación literaria podría sugerir la búsqueda y el abarcamiento de una dimensión más amplia que la ofrecida por el lenguaje en tanto instrumento gramatical, evidentemente esta dimensión no puede ser equiparada a la de la abstracción y universalización de los símbolos numéricos. La imposibilidad de ello radica en el hecho de que al intervenir en el proceso de re/creación literaria las experiencias cognoscitiva y ética del escritor con el lenguaje, se sigue que la obra será portadora de una visión de mundo singular; además de la correspondencia existente entre las formas lingüísticas con las distintas visiones de mundo.

En consecuencia, al proponer que el escritor que se inclina al trabajo *en* el lenguaje pretende alcanzar una especie de lenguaje artístico general, se soslaya la articulación entre la forma y el contenido del objeto estético, de donde se sigue la inviabilidad del alcance de un único y generalizado *telos* en la actividad de re/creación literaria. En todo caso, si ocurre la búsqueda de algún elemento extragramatical, ésta apuntaría al sonido como factor articulador de toda expresión verbal, pues como apunta Humboldt “...la forma sonora es el principio propiamente constitutivo y rector de la diversidad de las lenguas...” (Humboldt: 106) Sin embargo, el hecho de que una actividad de re/creación literaria se motive y surja en la sonoridad del lenguaje, no implica que dé lugar a una misma y universal forma de expresión verbal. A su vez, los estudios sobre re/creación literaria que se sustenten una perspectiva que considere al lenguaje dentro de un marco de orden y *continuum* gramatical

³⁵ *Íbidem*, p. 254.

motivará, ineludiblemente, valoraciones de tipo generalizado o transgresivo, estas últimas propias de la escuela del formalismo ruso.³⁶ De manera que, será poco productivo establecer los límites de esta actividad a partir de la estimación del lenguaje como instrumento inscrito en una normatividad encargada de regular la diversidad de las formas de expresión verbal y de instaurar alguna de ellas como correcta, en torno de la cual las demás serán desvíos. Justo este marco teórico sirvió de fundamento al formalismo ruso para la diferenciación metodológica entre lenguaje coloquial y lenguaje poético en el establecimiento de la *literariedad* (*literaturnost*), el elemento suscitado en el desvío de ciertas normas gramaticales y que otorga al texto un carácter literario.³⁷

Por su parte, el análisis del trabajo *en* el lenguaje desde una perspectiva lingüístico-funcionalista, no pocas veces elude el acercamiento al contenido del objeto estético de la obra al reducirlo a simple ensamblaje de una *forma arquitectónica*,³⁸ pues al ocuparse de la identificación de las funciones que el lenguaje desempeña de acuerdo con su disposición estructural, anula la experiencia cognoscitiva y ética del escritor con sus propiedades: “El

³⁶ Nombre con el que se designó en la segunda década del siglo anterior a las escuelas de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOIAZ) y del Círculo Lingüístico de Moscú cuyo propósito, dice Eijenbaum, fue la instauración de “una ciencia literaria independiente y concreta”. Dentro de los más representativos integrantes del formalismo se encuentran: Victor Shklovski (1893-1984), Osip Brik (1888-1945), Boris Eijenbaum (1886-1959), Lev Iakubinski, Iuri Tinianov (1894-1943) de la Opoiiaz, y Roman Jakobson (1896-1982), fundador del Círculo de Moscú.

³⁷ Véase las principales aportaciones teórico-metodológicas del formalismo ruso acerca de este desvío gramatical en las formulaciones del término de desautomatización o desfamiliarización (*ostranenie*) y de oscurecimiento de la forma (*zartrudnennaia forma*), entre otras, en Victor Shklovski, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Comp. Tzvetan Todorov, Trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, 1995.

³⁸ En relación con las formas arquitectónicas, Bajtín reconoce: “...son formas del valor espiritual y corporal del hombre estético, formas de la naturaleza como el entorno de éste, formas del suceso en sus aspectos personal-vital, social, histórico, etcétera. Todas ellas constituyen logros, materializaciones; no sirven a nada, sino que se bastan tranquilamente a sí mismas: son formas de la existencia estética en su peculiaridad.” Y la diferencia de las formas compositivas de las que dice “...organizan el material llevan un carácter teleológico, auxiliar y, al parecer, intranquilo, y se someten a una valoración puramente técnica: a cuán adecuadamente realizan ellas la tarea arquitectónica. La forma arquitectónica determina la elección de la compositiva: así, la forma de la tragedia (la forma del suceso y en particular del individuo es de carácter trágico) elige la forma compositiva adecuada: la dramática.” Mijaíl Bajtín, op. cit., p. 26. La forma arquitectónica, como unidad, puede considerarse como *materia* para la obra literaria, que a partir de su manejo en una forma compositiva deviene un particular objeto estético.

lenguaje en su determinación lingüística no entra en el objeto estético del arte verbal.” (Bajtín: Problemas, 55) De aquí se desprende que un análisis teórico-metodológico de toda obra literaria que haya sido conformada a partir del trabajo *en* el lenguaje, reclama el paso de su estrato superficial para atender la singularización de su forma compositiva, misma que, a su vez, dará cuenta de la intención estética perseguida: “...la metódica del análisis compositivo material [...] es factible sólo después de una familiarización más pormenorizada con el objeto estético y su arquitectónica, por los que se determina la composición.” (Bajtín, problemas, 65)

2.2.1 Autoconciencia lingüística

La actividad de re/creación literaria que apunte a la dislocación de un orden como pretendido *telos* estético, si no rebasa su relación con el lenguaje en tanto instrumento, es decir, si enmarca el trabajo lingüístico dentro de los límites estrechos de una normatividad gramatical sobre la que se pretenda su transgresión, difícilmente será labor de una *autoconciencia lingüística*.³⁹ Ello se debe a que esta instancia subjetiva (en tanto actitud reflexiva y libertaria del sujeto en relación con el ser del lenguaje) desvanece ciertos mitos acerca del uso del lenguaje, como sería el de la existencia de una ley que restrinja la conformación de determinada expresión verbal, pues la autoconciencia lingüística requiere,

³⁹ El término “autoconciencia lingüística” lo empleo aquí tras la sugerencia y enseñanza que de él hizo Laura Hernández, en las conversaciones que sostuvimos sobre el avance de este estudio y del análisis de su pertinencia en la observación de los factores y condiciones incidentes en el acto de re/creación literaria. Por su parte, Mijaíl Bajtín señala: “...la conciencia lingüística tanto del hablante como del receptor [...] está relacionada con el lenguaje en cuanto conjunto de los posibles contextos del uso de una forma lingüística dada. [...] Es por eso que un miembro de un colectivo lingüístico normalmente no percibe jamás el yugo de las normas lingüísticas que son inexorables para él. La forma de la lengua actualiza su significación normativa tan sólo en los momentos excepcionales de un conflicto, momentos que no son característicos para la vida discursiva (para el hombre contemporáneo está situación concierne casi exclusivamente al discurso escrito).” Valentin Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Trad. Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 101. En este sentido, la incorporación del prefijo “auto” alude a la interrelación entre el ser del lenguaje y el ser del escritor a través de la cual este último se instituye como gestor entre una materia y la conformación peculiar e inédita de determinada expresión verbal; interrelación que motiva su participación activa en la re/creación literaria.

por parte del escritor o re/creador que trabaje *en* el lenguaje, un influjo de libertad en el sentido de lograr la desujeción normativa en su uso, así como de la facultad de reflexión acerca del ser lingüístico. Cabe agregar que los procesos reflexivos que intervienen en la constitución de una autoconciencia lingüística abarcan las propiedades visuales del lenguaje, es decir, la escritura, pues como señala Herder: "...una criatura que no sólo conocería, querría y actuaría de forma separada y libre, sino que, además, *sabría* que conocía, quería y actuaba. Esta criatura es el hombre, y a toda esta disposición de su naturaleza le daremos el nombre de reflexión..." (Herder: 152-53, resaltado mío) Hay que destacar que esta advertencia herderiana surge en una época de ya larga y amplia difusión escrita del pensamiento filosófico, de modo que para que los procesos gnoseológico e introspectivo en el ser humanos sean dados, se precisa de la estabilidad del relieve de la escritura que permite una reflexión más profunda y aguda, pues como también menciona Walter Ong:⁴⁰

La tendencia de la conciencia humana hacia un mayor individualismo había sido muy estimulada por la impresión. [...] Al sacar las palabras del mundo del sonido – donde primero tuvieron origen en el intercambio humano activo– y relegarlas definitivamente a la superficie visual, y al explotar de otros modos el espacio visual para el manejo del conocimiento, la impresión alentó a los seres humanos a pensar cada vez más en sus propios recursos internos (conscientes e inconscientes) como cosas, impersonales y religiosamente neutras (Ong: 130).

A partir de la difusión de la escritura, tras la invención de la imprenta, el ser humano pudo volcarse sobre sí incitando con ello un mayor despliegue de su facultad reflexiva y la gradual separación de su individualidad respecto de lo comunitario externo, condición última que conforma la perspectiva y el marco de interrelación primordiales en las culturas

⁴⁰ (1912-2003)

de oralidad primaria⁴¹ (Ong: 172-173). En este sentido, son precisamente las condiciones de fijación de la escritura las que permiten una reflexión más reposada sobre el lenguaje como materia, lo que evidentemente no ocurría antes de la aparición de la escritura en donde prevalecía el carácter efímero y sonoro de la palabra.

En consecuencia, el despliegue de las facultades humanas de libertad y reflexión del escritor sobre el ser del lenguaje, dará como resultado una relación de implicación entre esta entidad y la autoconciencia lingüística del escritor, autoconciencia en la que también se irán incorporando las experiencias ética y cognoscitiva previstas por Bajtín; de ahí que la intervención del escritor en la conformación de la obra literaria no pueda ser obviada, pero tampoco elucubrada como un mero traslado biográfico o de corte psicoanalítico al lenguaje de la misma. A su vez, esta relación conlleva lo que considero dos aspectos relevantes en la re/creación literaria. El primero lo constituye la develación de los atributos del lenguaje en tanto materia, a la autoconciencia lingüística. Esta constatación del ser lingüístico ocurre a partir de la transformación que se hace de él en la actividad de re/creación literaria, pues al actuar el escritor como “libre manipulador” suyo, el hecho de poseer esa cuasi libertad *puede advertir algo* de ese ser. Así, se muestra a la autoconciencia lingüística la plasticidad del lenguaje, atributo intrínseco que, a su vez, indica su naturaleza inestable y sus resistencias, pues plasticidad no es equivalente, con toda obviedad, a laxitud: es la característica primordial de una *materia* que ostenta sus propias leyes de transformación.⁴²

⁴¹ Sin conocimiento de la escritura.

⁴² Las leyes de transformación del lenguaje no están dadas, con toda obviedad, por una normatividad gramatical, sino a partir de sus propiedades inherentes que posibilitan determinadas formas de expresión verbal. De modo que la regularidad en las expresiones verbales obedece a las relaciones y formas gramaticales en el sentido en que Wilhem von Humboldt plantea, es decir, al procedimiento por el cual una materia se dirige a determinada forma compositiva o, lo que es igual, a cómo se relaciona el sonido con la expresión verbal del pensamiento.

De manera que no es una libertad absoluta de la que goza el escritor al trabajar *en* el lenguaje; ella está limitada por las propiedades del ser lingüístico.

El segundo aspecto actuante en esta relación de implicación es precisamente la advertencia de los límites en la transformación del lenguaje, mismos que para ser reconocidos por la autoconciencia lingüística, ésta precisa de la capacidad para salir del lenguaje. No refiero a una reflexión metalingüística en la cual el escritor, a manera de soliloquio, va trazando los límites del lenguaje con el lenguaje mismo; hablo, dentro del ámbito de la praxis, de la revelación de la siguiente paradoja:

El lenguaje me pertenece, porque lo produzco yo igual que actúo; y como el fundamento de esto reside igualmente en el hablar y escuchar de todo el género humano, en tanto pueda haber habido entre los hombres comunicación lingüística sin interrupción, también es el mismo lenguaje aquello por lo que experimento limitación. Sólo lo que en él me limita y determina le ha venido de naturaleza humana, en mí entrañada, y lo extraño en él lo es, por tanto, sólo para mi naturaleza individual momentánea, no mi naturaleza originalmente verdadera. (Humboldt: 119)

Estos límites se muestran en una *palabra ajena*,⁴³ aunándose así un horizonte más amplio que circunscribe la implicación entre el ser del lenguaje y la autoconciencia lingüística del escritor, y que abarca la ubicación de ambos en el mundo: *la alteridad*. Es el lenguaje el que le revela la alteridad a la autoconciencia lingüística y viceversa. No es entonces una dimensión oculta ni metafísica la que el escritor encuentra como realidad extralingüística al salir del lenguaje, sino precisamente la que es del dominio de un semejante, de *otro*. Con ello la experiencia cognoscitiva y ética del escritor con el lenguaje supera su índole autista para devenir auténtica autoconciencia lingüística.

⁴³ Respecto de esta ajenidad del lenguaje, Bajtín menciona: "...para la conciencia individual, el lenguaje como realidad social-ideológica viva, como opinión plurilingüe, se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno. La palabra del lenguaje es una palabra semiajena. Se convierte en <<propia>> cuando el hablante la puebla con su intención, con su acento, cuando se apodera de ella y la inicia en su aspiración semántica expresiva." Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 110.

Esta paradoja humboldtiana ilumina la concepción de *dialogismo*⁴⁴ de Mijaíl Bajtín, en particular por el señalamiento de la tensión lingüística en la que nace la *palabra bivocal*: “decir lo *propio* en un lenguaje ajeno y lo *ajeno* en el propio lenguaje.” (Bajtín, Teoría y estética, 132) En consecuencia, la alteridad marca el límite en la libertad de la re/creación literaria; la propia enunciación dirigida a *otro* –tanto como respuesta a un enunciado concluso, como motivación de uno por venir– se delimita precisamente en y por su carácter compartido. Por ello, no es posible sostener en la actividad de re/creación literaria la pretensión de una escritura autista, es decir, literalmente clausurada ni aislada.⁴⁵ En todo caso, dicha pretensión sería respuesta en sentido negativo hacia lo dado, es decir, en oposición o cuestionamiento de lo heredado y escuchado, y con ello se insertaría, invariablemente, en el marco dialógico de la interrelación discursiva. (Bajtín, estética, 263 y ss.)

El dialogismo, para la autoconciencia lingüística, implica salir del lenguaje: “El escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta.” (Bajtín: Estética de la creación verbal, 301). A partir del dialogismo la experiencia ética del autor con el lenguaje cobra dimensión, de manera que el contenido del objeto estético no se integra a partir de una experiencia autotélica del *yo*; está dado por y en la arquitectónica del *acto ético* postulada por Bajtín: *yo para mí, yo*

⁴⁴ Más que el señalamiento de un término o concepto que identifique el proceso o la naturaleza del dialogismo en los postulados bajtinianos, se trata de la plataforma axiológica del pensamiento filosófico de Mijaíl Bajtín (apuntado ya desde el artículo primario *Hacia una filosofía del acto ético*) en el cual se evidencia la relevancia de la concepción de alteridad, que, a su vez, permea el conjunto teórico-metodológico legado por el filólogo ruso.

⁴⁵ Al respecto, cito a Laura Hernández: “...si bien la expresión es un acto individual no funciona privadamente, sino que se instaura en la posibilidad de interpretación que deja abierta una expresión que no se acomoda a las reglas establecidas sobre la normalización discursiva. El discurso deja de ser un mero decir, para convertirse en un diálogo entre quien dice y quien escucha, cuya cualidad de ser generador de nuevos sentidos se afina en la posibilidad de que no esté predeterminada la interpretación de la imagen que evoca el lenguaje. Es ahí, en el nudo que se establece entre el que interpreta la realidad a través de la imagen que crea, y el hecho de que alguien la interprete, que le diga algo, donde existe la esencia dialógica del lenguaje y no en códigos compartidos entre los hablantes.” Laura Hernández, “Filología y análisis del discurso”, loc. cit., p. 6.

*para otro y otro para mí.*⁴⁶ A su vez, con la acentuación de la interacción social dada por y en el lenguaje, el análisis sobre los aspectos implicados en la re/creación literaria supera la visión estilística que estima la obra literaria como mera representación de un estilo individual, así como la de una estabilidad estructural en el uso del lenguaje propuesta por la lingüística saussuriana:⁴⁷

La conciencia lingüística socio-ideológica concreta, al devenir activa desde el punto de vista creativo, es decir, literariamente activa, se halla previamente inmersa en el plurilingüismo, y, de ninguna manera, en un lenguaje único, incontestable. La conciencia lingüística literaria activa encuentra, siempre y en todas partes (en todas las épocas históricamente conocidas de la literatura), <<lenguajes>> y no un lenguaje. Se encuentra ante la necesidad de *elegir un lenguaje*. (Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 112)

Así como no es pertinente postular en el proceso de re/creación literaria el ejercicio de una escritura clausurada o aislada, tampoco es efectivo considerar la existencia de un lenguaje único. Este modo de proceder es ejercicio de abstracción con fines teórico-metodológicos, o de instauración político-oficial de un modo de ser del lenguaje (en intrínseca relación con una normatividad gramatical) generada a partir del enfrentamiento de fuerzas centrífugas y centrípetas en la dinámica del plurilingüismo.⁴⁸ Bajo este criterio se valida asimismo la condición de libertad que motiva, dentro del amplio espectro de los lenguajes, la elección de aquél o aquéllos cuya transformación pueda delinear un *telos* estético. La experiencia cognoscitiva se despliega al advertir que no existe en lo vivenciado “el lenguaje”; aunque, paradójicamente, se conoce más de él (en tanto abstracción) al entrar

⁴⁶ Véase, Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético (De los borradores y otros escritos)* Trad. Tatiana Bubnova, Antrophos Editorial, Barcelona, 1998, particularmente las páginas 60 y 61. La formulación de una arquitectónica del acto ético, que a su vez requiere lo que Bajtín nombra como la *no coartada en el ser*, es decir, la asunción de la responsabilidad ética en la interrelación social, es muestra del núcleo dialógico y del estrato de alteridad que caracteriza su perspectiva teórico-filosófica.

⁴⁷ Véase, Valentin Voloshinov, op. cit., pp. 112-131. Remito a la revisión crítica de las perspectivas estilística (*subjetivismo individualista*) y lingüística (*objetivismo abstracto*) en la segunda parte del libro.

⁴⁸ Véase, Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética...*, op. cit., pp. 88-92.

en contacto en el plurilingüismo con sus diversas maneras de ser. Lo que se percibe entonces son diversas formas de expresión verbal y en esta sinfonía y colisión la escucha cumple función primordial para la conformación de la obra literaria.

Por su parte, a pesar de que “el hombre-sujeto singular se siente creador sólo en el arte” (Bajtín, Problemas, p. 80) en realidad su labor será de re/creación: “la actividad espiritual que produce la expresión del pensamiento se ve dirigida [...] sobre algo ya dado, y no crea puramente, sino que conforma” (Humboldt: 101).⁴⁹ Al encontrarse la autoconciencia lingüística instalada en un tiempo y espacio concretos, a través de la alteridad hereda y *escucha* las diversas formas de expresión verbal, mismas que serán materia a transformar en el trabajo lingüístico. Cuando párrafos arriba hablo de la plasticidad del lenguaje, refiero su propiedad maleable por medio de la cual, entre otras posibilidades, lo mismo puede captarse en sus formas de expresión sonora (en el habla o en la lectura –silenciosa o en voz alta) que en sus formas de expresión visual (en lo escrito); emplearse en su faceta representacional (vinculación lógica entre palabra-mundo), como abstraérsele en sistema y estructuras; emplearse como conductor (medio o instrumento) para la comunicación que como mensaje mismo.⁵⁰ A su vez, la estratificación del lenguaje postulada por Bajtín da cuenta de tal propiedad, aunque, por supuesto, estoy reduciendo aquí la complejidad de este fenómeno sociológico.⁵¹

⁴⁹ Véase también, Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1985, p. 312.

⁵⁰ Respecto de una apreciación del lenguaje como mensaje de nuevo recorro a la formulación de Roman Jakobson en torno de las funciones lingüísticas, señaladas en su ensayo *Lingüística y poética*. Para Jakobson la consideración del lenguaje como mensaje corresponde a la función poética, que en determinada expresión verbal prevalece sobre las funciones restantes: emotiva, conativa, referencial, fática y metalingüística; de modo que la atención se centrará en el factor mensaje por sobre los demás componentes lingüísticos de la expresión: hablante, oyente, contexto, contacto, código. Véase, Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, Comp. Nara Araújo y Teresa Delgado, UAM-Iztapalapa, México, 2003. [1960]

⁵¹ Véase, Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética...*, op. cit., pp. 105-112.

Al postular entonces que la plasticidad del lenguaje es el atributo que permite que en la actividad de re/creación literaria se trabajen *en* y no *con* él, observo precisamente la posibilidad de abstraer a la materia lingüística como unidad de análisis. Al respecto, cito la anotación de Mijaíl Bajtín:

El lenguaje literario es un fenómeno profundamente específico igual que la conciencia lingüística, con la que se halla relacionado, del hombre formado desde el punto de vista literario: en él, la diversidad intencional del habla (que existe también en todo dialecto vivo, cerrado) pasa a la diversidad de lenguajes; ya no es un lenguaje, sino un diálogo entre lenguajes. [...] *La unidad del lenguaje literario no es la unidad de un sistema lingüístico cerrado, sino la unidad, muy específica, de <<lenguajes>> que han entrado en contacto y se han entendido recíprocamente* (uno de ellos es el lenguaje poético, en sentido restringido). En esto reside la especificidad metodológica del problema del lenguaje literario. (Bajtín: Teoría 111-112) Subrayado mío.

El empleo del término *re/creación* pretende sugerir un sentido de implicación, pues, como dije antes, se “re/crea” a partir de formas de expresión verbal ya dadas, siempre algo antecede al acto y a ello responde la colocación del prefijo “re”; la diagonal delimita el *antes* del acto de conformación de la expresión verbal, acto expresivo que se identifica con el sustantivo “creación”; vocablo que, a su vez, se ubica tras la diagonal con el propósito de señalar el carácter inédito de la expresión. El resultado de este proceso, deliberadamente condensado en el término referido, es la verificación de una *transformación* del, y hecha *en*, el lenguaje. En este proceso el texto instituye el espacio de manifestación de dicha transformación, convirtiéndose así en un privilegiado campo metodológico, como plantea Barthes,⁵² para el rastreo de las condiciones textuales y contextuales que propician la conformación de una peculiar e inédita expresión del arte verbal: la obra literaria o poética.

⁵² No obstante mi desacuerdo con este pensador francés en torno de la obliteración de la figura del autor para la conformación de una obra literaria, encuentro viable su propuesta de considerar al texto como campo metodológico para el acercamiento y la observación de los aspectos implicados en la actividad más amplia del hecho literario (recreación, recepción, hermenéutica, crítica, etc.) Roland Barthes, “De la obra al texto”, en *El*

2.3 La sonoridad del lenguaje en la re/creación literaria

En este apartado me interesa destacar la manera en que se articula la sonoridad del lenguaje en la escritura y su develación en la textualidad. Este análisis, reitero, no está completo si no se contempla la mediación de la autoconciencia lingüística del escritor en tanto gestor entre la plasticidad del lenguaje y la conformación de la obra literaria. Como dije antes, la materia para la conformación de dicha obra no está dada por el lenguaje en tanto unidad abstracta, sino por las diversas formas de expresión verbal que el escritor percibe en la escucha del plurilingüismo y en la lectura de una tradición literaria:

La conciencia lingüística literariamente activa encontró, seguramente con anterioridad, un plurilingüismo mucho más variado y profundo, tanto en el lenguaje literario como fuera de él. Este hecho fundamental debe constituir el punto de partida de todo estudio de la vida estilística de la palabra. El carácter del plurilingüismo preexistente y los medios de orientación existentes en él, determinan la vida estilística concreta de la palabra. (Bajtín, Teoría, 113).

La actitud reflexiva del escritor permite el discernimiento dentro de la totalidad plurilingüística y polifónica de diversas formas y tonalidades de expresión verbal. La elección de alguna o varias de ellas motiva, además de la cualidad estilística de la palabra, el conjunto de la formación artística del objeto estético, ya que la sonoridad, al funcionar como principio rector por el cual la materia inestable deviene forma teleológica, posibilita dicha unidad: “La forma artística es la forma del contenido, pero culminada íntegramente en el material y <<fijada>> a él. [...] la forma no debe interpretarse en ningún caso como la forma del material –esto tergiversa de raíz la comprensión–, sino sólo como culminada en él y con su ayuda, y en este sentido, además de su objetivo estético, está condicionada también por la naturaleza del material dado.” (Bajtín, problemas, 65-66)

susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987. [1971]

La forma artística no se obtiene por la mera articulación compositiva de la materia en la que, pongamos por caso, en la poesía se explicaría la composición estructural del sonido a través de ciertos procedimientos del ritmo como la métrica, la aliteración y el encabalgamiento, por ejemplo, para el logro de cierto efecto sonoro. Para que esta articulación material devenga forma artística debe incluir el *contenido del objeto estético*.⁵³ Y es en este sentido que al participar la experiencia de la autoconciencia lingüística del escritor con el ser del lenguaje, la obra adquiere un carácter peculiar e inédito y, en tanto objeto estético, una determinada visión de mundo. Se constata con lo anterior la reducción en el análisis de la conformación de las obras literarias si se les aborda exclusivamente como “formas del material”; por cierto, esta acusación es la que hace Bajtín a la *estética materialista* del formalismo ruso.⁵⁴

Junto con la dimensión sonora del lenguaje como principio rector para la conformación de la obra literaria, considero su dimensión dialógica en tanto propiedad develadora de su ser a la autoconciencia lingüística. He anotado antes que la alteridad previene la consideración de la expresión literaria como acto clausurado y aislado al mostrarse en ella la paradoja propio/ajeno del lenguaje. La autoconciencia lingüística escucha la diversidad sonora en las varias formas de expresión verbal de la *heteroglosia*, es

⁵³ Respecto del contenido del objeto estético, Bajtín dice: “La realidad del conocimiento y de la conducta ética, que entra con su cognoscitividad y valoratividad en el objeto estético y se somete aquí a una unificación intuitiva concreta, a una individualización, una concreción, un aislamiento y una terminación, o sea, a una presentación artística multilateral con ayuda de determinado material, nosotros (de perfecto acuerdo con el tradicional uso de las palabras) la llamamos el contenido de la obra de arte (más exactamente, del objeto estético). El contenido es un elemento constitutivo indispensable del objeto estético; le es correlativa la forma artística que fuera de tal correlación carece totalmente de sentido.” (Bajtín, problemas, 39)

⁵⁴ Respecto de la estética formulada por el formalismo ruso, dice Bajtín: “Sobre el terreno de la estética material es completamente imposible una rigurosa diferenciación de principio de las formas compositivas y arquitectónicas, y a menudo se genera la tendencia a diluir por completo las formas arquitectónicas en las compositivas. La expresión extrema de esta tendencia es el método formal ruso, donde las formas de composición y de género se esfuerzan por absorber todo el objeto estético y donde, por añadidura, no hay una rigurosa diferenciación de las formas compositivas y lingüísticas.” Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios...*, op. cit., p. 27.

decir, de la interrelación de los lenguajes del plurilingüismo en su dinamismo discursivo.⁵⁵

Al estar inmerso el escritor en esta incesante interacción, es aquí en donde requiere de su facultad de reflexión para poder discernir un momento singular de su vasta experiencia con el ser del lenguaje a través de los demás “usuarios”. Robert Creeley⁵⁶ llama a esta experiencia del “darse cuenta” como la *actualización* dentro de lo real existente: “...el árbol es real (*real*), pero cuando lo golpeas se hace presente (*it's actual*)”. De modo que en este percatarse dialógico el lenguaje se hace actual⁵⁷ a la autoconciencia lingüística, y no puede ser de mejor manera que en la praxis ya que ella implica un “golpearse” constante.⁵⁸

En suma, la dimensión sonora del lenguaje le provee a la autoconciencia lingüística el principio articulador de la materia lingüística de la cual retendrá ciertos elementos, como algunas formas de expresión verbal, para re/crearlos a través del acto de escritura y, en

⁵⁵ Para Bajtín el plurilingüismo es una realidad a la que el individuo ingresa desde la infancia: “Los individuos no reciben una lengua acabada, sino que ingresan en esta corriente de la comunicación discursiva o, más bien, su conciencia se realiza por primera vez únicamente en esta corriente. [...] La lengua materna no se recibe por la gente: la gente despierta por primera vez dentro de la lengua materna. [...] El proceso de asimilación de la lengua materna por un niño es el proceso de un paulatino ingreso de la criatura en la comunicación discursiva. Conforme al grado de ingreso la conciencia se forma y se llena de contenido.” Mijaíl Bajtín, *Marxismo...*, op. cit., p. 115. Es evidente la diferenciación de su formulación más dinámica respecto a la adquisición de las habilidades verbales para la interacción discursiva, en contraste con las sujeciones que postula el psicoanálisis lacaniano.

⁵⁶ 1926-2005.

⁵⁷ El poeta Robert Creeley sigue a su colega Robert Duncan en la formulación de la experiencia vivencial entre *realidad* y *actualidad*: “Robert Duncan, con su claridad característica, postula la situación de estos dos ‘mundos’ como de *realidad* (*reality*) y *actualidad* (*actuality*). Lo real es lo que valoramos en bienes *reales*, y tiene que ver con las cosas de esta vida: *res*, *rei*: posesión, cosa [...] lo actual (*actual*) contiene ese ‘acto’: ‘*actus*: un ACTO’. Se mueve, hace que las cosas resbalen y choquen, que se involucren con él en un sentido concreto. Uno puede regresar a la realidad a través de lo *actuarial*, que tiene que ver con el cómputo de riesgos de seguros y gratificaciones, etc., etc., pero nunca será lo mismo.” De esta manera, la actualidad contiene la experiencia del ser con la realidad que remite al amplio entorno (afuera), en donde *están* los objetos inertes que la actualidad devuelve como sentido, como experiencia en la que los objetos *son*. El acto de la experiencia es reflexivo, como reflexión implica discernimiento y libertad para expresar verbalmente lo acontecido en la actualidad. El acto de la re/creación verbal, siguiendo a Creeley, sería gestado a partir de la actualización que experimenta la autoconciencia lingüística del escritor con el ser del lenguaje revelado por la alteridad; y no dado en contraposición a una realidad, ya sea mimetizándola, o creando una ficción para sacarla de una realidad rígida en el marco de la cual dicha ficción devendría “otra cosa”, marginal, por tanto, devaluada a la vista de los parámetros del mundo “real”. Robert Creeley, *Lo creativo y otros ensayos*, Trad. Patricia Gola, Universidad Iberoamericana (Poesía y Poética), México, 1998.

⁵⁸ Al respecto considera Meschonnic: “...es imposible pensar el lenguaje sin pensar en términos de conflicto. En el lenguaje, es siempre la guerra. Ya sea el discurso que es sin cesar un *agôn*, o los estatutos del sujeto, o la relación entre las palabras y las cosas.” Meschonnic, op. cit., p. 83.

función de determinada intención estética, en una inédita expresión literaria. El acto del habla sería entonces terreno privilegiado para el apereamiento de la diversidad sonora del lenguaje, aunque no el único, pues cierta herencia literaria escrita también se comporta como fuente significativa de la misma. En este sentido, una obra literaria se integra en el circuito de la interacción discursiva –en un nivel general–, si se le considera propiamente en su carácter de enunciado.⁵⁹ Este hecho aproxima el estudio al problema de los géneros literarios, principalmente si el énfasis en el análisis de la re/creación literaria recae en la dimensión sonora del lenguaje, pues, como mencioné antes, al indagar sobre dicha dimensión comúnmente se recurre a los estudios sobre poesía debido a que se presupone que este género es culminación del trabajo sonoro del lenguaje.

A mi juicio, deslindar y cualificar determinada composición verbal dentro de géneros y subgéneros literarios o poéticos, más que permitir la profundización y pertinencia analítica de su peculiar conformación constituye un prurito metodológico cuyo fin es contribuir a la validación académica de todo estudio de lo literario. Este deslinde, evidentemente, se realiza con fines teórico-metodológicos para asentar, *a priori*, las diferencias compositivas de cada una de las expresiones verbales y, con ello, mantener cierta estabilidad comprensiva en su constante diversidad; a su vez, responde a necesidades epistemológicas coyunturales. Aquí quiero decir, y siguiendo a Walter Ong, que sólo a partir de la cultura tipográfica pudo inducirse una especie de clasificación rígida de las expresiones verbales, debido a la objetivación y fijeza de lo impreso que permiten el

⁵⁹ Dice Bajtín: “Un libro, es decir, una *actuación discursiva impresa*, es también un elemento de la comunicación discursiva, como tal se discute en un diálogo directo y vivo, pero además, esta comunicación discursiva está orientada hacia una percepción activa [...] una semejante actuación discursiva está orientada hacia las actuaciones anteriores en la misma esfera, del mismo autor o de otros, y parte de un determinado estado de un problema científico o de un estilo artístico. Así pues, una actuación discursiva participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etc.” Mijaíl Bajtín, *Marxismo...*, op. cit., p. 133.

seguimiento detallado de las diversas maneras de darse las expresiones verbales, y cuyo marco de comprensión está constituido únicamente por lo escrito. (Ong: 122 y ss.) Por ejemplo, en las culturas de oralidad primaria (sin conocimiento de la escritura) las características que actualmente identificamos, *grosso modo*, distintivas de la poesía (ritmo, aliteraciones, epítetos, construcciones paratácticas) eran estrategias mnemotécnicas para la transmisión del conocimiento.⁶⁰

La reducción en la clasificación de las diversas maneras de articularse una expresión verbal, principalmente dentro de lo literario, pudo ampliarse con la formulación de Mijaíl Bajtín respecto de los géneros del discurso,⁶¹ la cual estima dichas expresiones en tanto enunciados en razón de su pertenencia al más amplio ámbito comunicativo de la interacción discursiva.⁶² Así, se identifica como género literario a determinada forma de expresión verbal relativamente estable (el enunciado), siempre y cuando esté dirigida a un destinatario prefigurado, es decir, que posea un carácter concluso por el cual se agote el sentido a comunicar al escucha (Bajtín, *estética*, 289). En esta perspectiva, el aporte bajtiniano más pertinente para una tipología y delimitación de las formas literarias es el ya muy conocido de los géneros primarios y secundarios: “La enorme mayoría de los géneros literarios son géneros secundarios y complejos que se conforman a los géneros primarios transformados de las maneras más variadas [...] Los géneros secundarios de la comunicación discursiva

⁶⁰ Al respecto, dice Walter Ong: “Según parece, la primera poesía escrita de todas partes, al principio consiste necesariamente en una imitación por escrito de la producción oral. Originalmente, la mente no cuenta con recursos propiamente caligráficos. Se garabatean en una superficie las palabras que se supone se pronuncian en voz alta en alguna situación verbal factible. Sólo muy gradualmente la escritura se convierte en una composición por escrito, en un tipo de discurso –poético u otro– que se arma sin la sensación de que quien escribe efectivamente está hablando en voz alta (como es muy posible que lo hayan hecho los primeros escritores).” Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 34.

⁶¹ El mismo Bajtín recurrió a una escisión teórico-metodológica entre la palabra en la poesía y la palabra en la novela, a fin de distinguir las propiedades monológicas de la primera (la aprehensión de la voz del poeta en el poema), de las dialógicas en la segunda; su ensayo sobre los géneros del discurso (1952-53) fue elaborado dieciocho años después del estudio acerca de la palabra en la novela (1934-35).

⁶² Mijaíl Bajtín, *Estética...*, op. cit., pp. 274 y 284-285.

suelen *representar* diferentes formas de la comunicación discursiva primaria.” (Bajtín, *estética*: 289) Hay que recordar, a su vez, que los géneros secundarios pertenecen a la esfera de la comunicación cultural, son de mayor complejidad que los primarios y por lo general requieren de la escritura para su conformación. En consecuencia, esta propuesta, más que privilegiar las características fijas de lo escrito en determinada expresión verbal para remitirla hacia algún género establecido, amplifica el lente de observación para notar su inscripción en la comunicación más amplia de la interacción discursiva: no es que la poesía que se precie de serlo deba acatar ciertos parámetros inamovibles legados principalmente a partir de la escritura; es que la poesía ha sido consecuencia de una manera arcaica de narrar sucesos, esto es, de hablar.

El índice a seguir sería entonces la manera de darse la expresión verbal, pero a partir de un principio formativo sobre el cual se articule y que podría ser común a toda expresión verbal. En la re/creación literaria este principio puede estar constituido por la dimensión sonora del lenguaje. De modo que antes de remitir determinada composición verbal a un género instaurado, mi propuesta –derivada de la conformación de *Juegan los comensales*, así como de las consecuencias que ha traído el análisis de la escritura de Jesús Gardea en diversos estudios–, siempre y cuando la obra manifieste relevancia del trabajo *en* el lenguaje, es analizar dicha composición en sentido inverso.⁶³ Es decir, averiguar en primera instancia el trabajo *en* el lenguaje y valorar después la posible adscripción de la expresión verbal a determinado género, o proponer uno nuevo en la tipología más amplia de los géneros del discurso; pero siempre conducente con las características mencionadas.

⁶³ De proceder con el prejuicio de que una composición verbal pertenece a determinado género, el análisis puede sustentarse en valoraciones negativas que acusen el detrimento de alguna de las características distintivas de tal género (por ejemplo de la anécdota, en la narrativa) como consecuencia del descuido en la observación del trabajo *en* el lenguaje. Con ello, se corre el riesgo de ofrecer un estudio parcial e incompleto de la obra. Véase, Estado de la cuestión.

2.4 Escritura

*“Leer” un texto quiere decir convertirlo en sonidos,
en voz alta o en la imaginación...
La escritura nunca puede prescindir de la oralidad.*
Walter J. Ong

La escritura, en tanto acto y objeto material, es el dispositivo de la re/creación literaria a través del cual se verifica el trabajo *con* o *en* el lenguaje. Como objeto material, es la superficie o el relieve generado en determinado espacio a partir de la fijación sígnica de algunas propiedades del lenguaje (su visualización, su sonoridad, su capacidad representacional, etcétera), y que ha sido posible a partir de la invención del alfabeto. (Ong: 86 y ss.) Objeto material, por lo tanto visible, en el que se articula cierta materia a partir de la ejecución de diversas estrategias escriturales⁶⁴ y que en la actividad de re/creación literaria comúnmente persigue un *telos* estético. Este objeto material no es equivalente a texto, pues este último es campo metodológico para el rastreo de dichas estrategias. El texto es lo inamovible, lo que no representa voluntad alguna y que, a su vez, soporta los índices de las condiciones tanto contextuales como derivadas de otros textos que han intervenido en la escritura de la obra, es decir, en el acto de su conformación: un texto escrito manifiesta indicios a resemantizar⁶⁵ (resemantización, a su vez, es re/creación).

La escritura como acto es el momento de inscripción de las estrategias verbales de la autoconciencia lingüística del escritor en la conformación del objeto material para el alcance del *telos* estético: es acto volitivo similar al acto de re/creación literaria; pero no

⁶⁴ Para referirme al trabajo del escritor con el lenguaje en la conformación de la obra, hablaré de “estrategias escriturales” a partir del siguiente planteamiento de Meschonnic: “La especificidad-historicidad de una escritura sitúa rápidamente la especificidad-historicidad de la poética tanto con relación al psicoanálisis como a la filosofía o a la lingüística, a la retórica, a la estilística o a la historia literaria. Su búsqueda supone la implicación recíproca del lenguaje, de la ética, de la historia. *Es por eso que toda concepción del lenguaje debe encararse como una estrategia.*” Meschonnic, op. cit. p. 169. Resaltado mío.

⁶⁵ Respecto del comportamiento del texto como campo metodológico para el rastreo de la transmisión de la voz en la literatura medieval, remito al estudio de Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*, Trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989. Particularmente el segundo capítulo.

equivalente. Respecto del acto de re/creación literaria, el acto de escritura es dispositivo, el conjunto de acciones que se ejecutan en aquella actividad de expresión verbal más amplia, la de transformación del lenguaje por parte de la autoconciencia lingüística. Es en este sentido en que asumo la escritura como dispositivo de materialización de una forma de expresión verbal inédita. La escritura como acto es el paso entre el material elegido para la conformación de la obra, traído a través de la escucha en el caso de la sonoridad, y la develación en el texto de una manera de *hablar* del lenguaje. Advierto que, para que surja de esa re/creación verbal el efecto sonoro pretendido, el texto debe ser leído en voz alta; no obstante, si una arraigada actitud escritocéntrica que privilegia lo visual impide este ejercicio, acudo una vez más a Nicol: “El texto escrito es como una partitura, cada letra es el signo de una nota musical. La lectura silenciosa reproduce *in rectore* (dentro de uno) los sonidos. Leer no es sólo captar significados: es saber cómo se pronuncia el vocablo.” (Nicol: 58)

Al ser la escritura también acto intermedio entre materia y objeto estético, lejos de silenciar el sonido inherente del lenguaje, es pretexto para incitar su constante re/creación al materializar ella su presencia en una peculiar e inédita forma de expresión literaria. Quizá la inmovilidad y mudez con la que comúnmente se identifica a la escritura sea más bien consecuencia de una actitud *escritocéntrica* en el acercamiento al texto, pues, como también reconoce Ong, toda obra escrita está indisolublemente unida con la oralidad: “...en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados.” (Ong: 17)

Considerando la activación de la escucha de la autoconciencia lingüística que atiende la sonoridad del lenguaje, tanto en las diversas formas de expresión verbal de la heteroglosia como en las de la tradición literaria, puede ser factible rastrear en el texto esta *manera de hablar del lenguaje*. Esta develación de la voz del lenguaje se da no a través de sonidos informes, sino justo a partir de la oralidad que “...reemplaza lo sonoro, en el sentido en que en la oralidad ya no se oye sonido, sino a un sujeto, una invención de pensamiento, una especificidad y una historicidad.” (Meschonnic: 50) Ocorre entonces que al intervenir la autoconciencia lingüística del escritor en la conformación de la obra, lo que materialmente se escucha en el texto es un ritmo peculiar, derivado justo por la experiencia vivencial de esa instancia subjetiva con el ser del lenguaje. No obstante, al indagar este estudio la manera en que el texto muestra la transformación de la materia en la obra literaria, la oralidad es asumida aquí no por analogía con el habla, sino como marco de escalamiento metodológico que va de lo hablado a lo escrito y viceversa, y que permite integrar un dispositivo para la localización de los indicios textuales de la implicación entre diversas formas de expresión verbal del habla y de la escritura, pues como apunta Meschonnic: “A partir del ritmo como organización subjetiva de una historicidad, distingo lo hablado y lo oral. Entonces no está más el modelo binario del signo, lo oral y lo escrito. Sino un modelo triple, lo hablado, lo escrito y lo oral. Lo oral entendido como una primacía del ritmo y de la prosodia en la enunciación. Compone una semántica particular [...] Lo oral es entonces una propiedad posible de lo escrito como de lo hablado.” (198)

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Considero que la literatura es fundamentalmente lenguaje,
y que éste me tiene que salvar de alguna manera,
¿para qué habría de plantearme un tema?*
Jesús Gardea

3.1 Sobre Jesús Gardea

Jesús Gardea Rocha nace en 1939 en Delicias, una recién fundada ciudad en el desierto de Chihuahua, donde transcurre su infancia y parte de su adolescencia. Después de un breve paso por las ciudades de Querétaro y de México para realizar estudios de secundaria y bachillerato, respectivamente, cursa estudios profesionales de odontología en la Universidad Autónoma de Guadalajara. Al terminar sus estudios superiores, se traslada a la fronteriza Ciudad Juárez, lugar en que radica por treinta y tres años y desde el que continúa y consolida el proceso escritural que había iniciado, incipientemente, en la capital tapatía.

En los primeros años de su asentamiento en Ciudad Juárez alterna su oficio de escritor con el de odontólogo, actividad última que abandona tras obtener la beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que le fue otorgada a partir de 1983 y hasta el año 2000, año en que muere mientras realizaba una breve visita en la Ciudad de México.

Este escritor chihuahuense, literalmente desconocido en el mercado mexicano de las letras e, incluso, inadvertido en cierto sector del ámbito académico, legó un vasto conjunto de obras publicado a lo largo de poco más de veinte años y conformado por seis libros de cuentos, trece novelas y un libro de poemas.⁶⁶ Su primer libro, *Los viernes de Lautaro*, se publicó en 1979 y sus últimas obras *El biombo y los frutos* y *Tropa de sombras*, ambas

⁶⁶ El poemario se titula *Canciones para una sola cuerda*, y fue publicado por la Universidad Autónoma del Estado de México en 1982. En la sección “A” de la Bibliografía se refieren las obras leídas para este estudio y en la sección “A bis” se añade el resto.

póstumas, se publicaron en 2001 y 2003, respectivamente. Al parecer hay una obra inédita de la cual únicamente se conoce el nombre: *Casa de Anfibia*. No obstante el desconocimiento de la obra de Jesús Gardea en nuestro país,⁶⁷ algunos de sus cuentos han sido traducidos en diversos idiomas, destacando el volumen *Stripping away the sorrows from this world* (1998) de Mark Schafer⁶⁸, quien compila y traduce al inglés varios de sus cuentos. Asimismo, Gardea fue acreedor en 1980 del premio “Xavier Villaurrutia” por su segundo libro de cuentos *Septiembre y los otros días*, publicado en el mismo año, y en 1985 del premio “Fuentes Mares”.⁶⁹

En cierto sentido, la marginalidad y el aislamiento de Jesús Gardea del campo literario de nuestro país, círculo hegemónico y de relaciones de poder de acuerdo con Pierre Bourdieu, fue un acto voluntario suyo, pues en referencia a estos cotos solía expresar que no le interesaba ese “mundillo” de simulaciones e hipocresías.⁷⁰ De modo que sus relaciones con el medio literario se redujeron a la impartición de talleres de lectura y redacción en el Colegio Nacional de Educación Profesional Técnica (CONALEP)⁷¹ y en la extensión de Ciudad Juárez de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH),⁷² así como a la impartición de conferencias y cursos sobre arte, literatura⁷³ y cultura en la ciudad en que radicaba, en Estados Unidos y en algún país sudamericano. Así, al comportarse Gardea como un escritor “políticamente incorrecto” e incómodo para el medio literario,

⁶⁷ No ocurre así, por ejemplo, en la frontera de Chihuahua con Texas, en donde sus obras han sido tema de tesis de posgrado en la Universidad del Paso, Texas. Véase, sección “C” de la bibliografía.

⁶⁸ Publicado por Aldus-Mercury House, EE.UU., 1998. Schafer también ha sido traductor de Alberto Ruy Sánchez, David Huerta, Gloria Gervitz, Virgilio Piñera, Eduardo Galeano y Antonio José Ponte. Disponible en: <<http://www.marksonpaper.us/>>

⁶⁹ Otorgado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

⁷⁰ Daniela Tarazona, “Jesús Gardea: Ananké”, en *El poeta y su trabajo*, núm. 32, México, primavera 2009, p. 75.

⁷¹ Durante 1980 y 1981.

⁷² Desde 1981 hasta 1987.

⁷³ En torno a la literatura, específicamente impartió dos cursos sobre la novela *Testimonios de Mariana de Elena Garro* en el Centro de Lenguas de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en 1986.

cuya expresión más contundente fue el arraigo en Ciudad Juárez, pues aún con el premio Villaurrutia, mientras varios de sus contemporáneos se trasladaban a la Ciudad de México para “acomodarse” en el centralismo literario, él decidió permanecer en el semidesierto de Juárez y acuñar desde allí una escritura personal. En este sentido, coincido con varios de sus críticos en el sentido de que el aislamiento del corporativismo literario le permitió a Gardea encontrar un estilo propio, engendrado a partir de las lecturas a las que era asiduo⁷⁴ y de las diversas formas de expresión verbal de los habitantes de su tierra de origen.

3.2 Antecedentes

Del conjunto de estudios académicos y acercamientos de la crítica literaria⁷⁵ a la obra de Jesús Gardea, desde la aparición de su primer libro de cuentos *Los viernes de Lautaro* a la fecha, es posible extraer, en sumaria generalización, dos ejes que han sustentado la valoración crítica y académica sobre su escritura que, cabe advertir, prácticamente omiten el tema que en este estudio me ocupa.

El primer eje de análisis lo conforma la díada uso del lenguaje-desarrollo de anécdota; eje del que se han derivado diversas interpretaciones para el establecimiento de las particularidades del estilo de la escritura del chihuahuense. La perspectiva bajo la cual se ha considerado la relación establecida entre ambos aspectos, comúnmente ha sido de

⁷⁴ En varias entrevistas Gardea menciona cuáles son estas lecturas: “A los 22 años descubrí la literatura norteamericana y empecé a leer, tanto filosofía, como poesía y narrativa. Hablo de un descubrimiento porque jamás me había acercado a este campo.” “Entrevista con Jesús Gardea”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 7 de febrero de 1981, p. 22. O: “Mis lecturas no fueron, como para otros, los rusos o los franceses; no: fueron los norteamericanos. También creo que en esto hubo fortuna porque los narradores gringos son, en términos generales, buenos para contar.” Sergio Cordero, loc. cit. Entre los escritores y poetas norteamericanos que menciona están Walt Whitman, William Faulkner y Ernst Hemingway, entre otros; véase Perla Schwartz, “Jesús Gardea y la soledad humana”, en *El Heraldo de México*, México, 27 de abril de 1980. Hacia 1995 Gardea habla de Calderón de la Barca, a quien releía con regularidad, de Luis de Góngora y Argote y de algunos autores más del Siglo de Oro español; véase César Güemes, “‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’: Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*”, en *El Financiero*, México, 27 de septiembre de 1995, p. 67.

⁷⁵ Véase, secciones “C” y “D” de la bibliografía.

índole evolucionista para uno e involucionista para el otro. Así, se argumenta que en los últimos textos del autor se aprecia una mayor estilización del lenguaje; pero anécdota casi inexistente. Al lado de la valoración de la interrelación de estos aspectos –el primero del orden de lo retórico-gramatical y el segundo perteneciente al campo de los estudios narratológicos–, se constata la valoración subyacente de un tercer aspecto en la escritura gardeana que, a su vez, es generado por dicha interrelación. Me refiero a la estimación de la *culminación* de dicha escritura cuyo resultado apoteótico, las más de las veces, ha sido calificado, paradójicamente, como agramatical. Desafortunadamente en este nivel de valoración ha quedado la exploración de la interrelación uso del lenguaje y anécdota en las obras de Gardea, particularmente en las del último periodo.⁷⁶ Sin embargo, ampliando el lente de análisis se constata que la posible dilucidación del proceso de transformación de la escritura de Jesús Gardea –y su consecuente culminación, si se sigue una premisa genealógica– puede observarse con mayor pertinencia desde el ámbito de los procesos de re/creación literaria que desde un ángulo sustentado en la subyugación o transgresión de normas gramaticales.⁷⁷

⁷⁶ En este estudio me he permitido apreciar, de manera informal, tres etapas en el desarrollo de las obras de Gardea, a partir de la transformación en su escritura. La primera etapa se caracteriza por el tratamiento de la anécdota en donde las estrategias escriturales sirven principalmente a este fin. No obstante, ya hay ciertos visos sobre aquellas estrategias que serán relevantes en la última etapa. La segunda etapa, después de 1985, muestra una suerte de absorción de la anécdota tradicional en lo que se ha identificado como la recreación del espacio del desierto y la edificación de un espacio textual. En la última etapa, a partir de 1997, hay un innegable énfasis en las estrategias escriturales, lo que permite percibir en las obras de Gardea, desde la óptica de la narratología, una aparente disolución anecdótica. Para la correspondencia de las obras de Gardea dentro de los periodos que propongo, véase la sección “A” de la bibliografía. Cabe advertir que algunos críticos ya han observado variaciones en la escritura de Gardea, que pueden auxiliar a un establecimiento más preciso sobre las transformaciones en sus obras para asentar con mayor claridad el paso de una etapa a otra. Véase, Vicente Francisco Torres, “Jesús Gardea: el obsesivo mundo de Placeres” en *Narradores mexicanos de fin de siglo*, UAM/INBA (Molinos de viento 71), México, 1989, pp. 39-63 y José Manuel García-García, “La geografía textual de Placeres”, en *Plural*, no. 193, México, octubre de 1987, pp. 55-56.

⁷⁷ Al respecto, menciona Ma. del Carmen Vera: “Debe reconocerse que Gardea en su narrativa nos muestra la transformación de una escritura que, si bien conserva los rasgos propios de una novela, no siempre nos da la impresión de que lo sea. Su narrativa está dotada de un estilo que rompe muchas veces con la estructura convencional de un relato, con el propósito de dar más importancia a la naturaleza de un lenguaje que exige ser punzante y certero en el momento de la enunciación de los acontecimientos para darle sentido a la

Por otra parte, tanto la academia como la crítica han enfatizado las técnicas narrativas empleadas por el escritor para la configuración de personajes, de atmósferas y de espacios físico-geográficos del desierto, específicamente. Al abordar el trabajo del lenguaje señalan el empleo de figuras y tropos retóricos o de vocablos de léxico regional, de manera que más que analizar el trabajo *en* esta materia, describen y clasifican su uso. Por su parte, la aparente complejidad de su escritura ha sido explicada desde una perspectiva normativo-gramatical, desde donde se acusa la falta del desarrollo de una anécdota. Así lo manifiesta un estudio que analiza las obras de la escritura temprana de Gardea y que señala que ciertas características en el uso del lenguaje, como su disposición gramatical, afectan elementos narrativos:

...desde las primeras líneas de *El tornavoz* el escritor busca el extrañamiento por medio de una narración construida con base en frases cortas; en éstas el orden de las palabras se invierte, resultando, en varios casos, en hipérbatons mal logrado, pues no tienen función alguna. El siguiente pasaje ejemplifica casos de hipérbaton, figura que abunda en la novela: “El padre no se encontraba allí. *Con unos amigos estaba*. Alumbrándose todos con una lámpara de gasolina. El ruido del capuchón incandescente llenaba el silencio. A Paniagua *como ido se le veía*” [...] Valga aclarar que las frases anteriores pueden leerse como una reproducción de la norma coloquial popular, una forma de expresión muy común en diferentes zonas de México [...] Sin embargo, la utilización de este tipo de enunciados se complica en la novela, al ser éstos proferidos por un focalizador y narrador extradieгético que no forma parte de la historia.⁷⁸

El estudio de María Elvira Villamil indaga la edificación de un espacio narrativo en la obra *El tornavoz* (1983) desde una perspectiva narratológica que, a mi juicio, impide

configuración del espacio y la actitud de los personajes.” En torno de las últimas novelas de Gardea, entre las que se ubica *Juegan los comensales*, dice: “... en estos relatos, ya de madurez, Gardea prácticamente se olvida de la anécdota y expone un universo pleno de tensión y portento verbal, donde la literatura recupera el don de la imagen, ausente en escritores que no van más allá de la narración plana y cuyas anécdotas se entronizan como fin y principio de la literatura. Gardea da la espalda a este modo tradicional de narrar para recrear uno que sobrevive por la naturaleza de un lenguaje poético asociado con la naturaleza de un paisaje llamado desierto.” Ma. del Carmen Vera, “El desierto como construcción metafórica en la narrativa de Jesús Gardea” en *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas. Encuentros literarios*. Universidad de Tlaxcala/Instituto de Cultura de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla/INBA/Siena Editores, México, 2005. pp. 212, 214-215. La apreciación de la autora es una suerte de síntesis que señala algunos de los elementos más representativos de la escritura gardeana presentes en sus tres etapas.

⁷⁸ Ma. Elvira Villamil, “El espacio en la novela fronteriza mexicana reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes”, tesis de doctorado, University of Colorado, 1997, p. 105. Subrayado de la autora.

abundar sobre la finalidad de la disposición de las frases y del empleo de figuras retóricas, pues al centrar la atención en los componentes narratológicos (focalizador y narrador extradiegético), la autora encuentra ociosa la peculiaridad de la forma de expresión verbal.⁷⁹ En consecuencia, la expectativa sobre el desarrollo de la anécdota queda frustrada, pues la iteración en el empleo del hipérbaton y de la elipsis trunca el relato: “Las frases cortas conforman la novela y son ejemplo del predominio de lo escaso en la expresión, tanto al nivel del relato como de la historia: es un discurso escueto en el cual queda para el lector, la falta de información acerca del mundo representado, impidiendo así su acceso a *lo que pasa, a de qué se trata.*”⁸⁰

Aunada a la estimación generalizada de que en las obras de Gardea la anécdota se debilita por el énfasis en la estilización del lenguaje, la crítica y algunos estudios académicos han considerado que este trabajo atiende fines pictóricos de escenas de índole impresionista más que narrativos, debido al manejo meticuloso de la palabra en la descripción profusa de objetos inanimados y de ambientes e iluminaciones en claroscuros. Asimismo, valoran la forma de este lenguaje como reproducción de las formas y ritmos del habla, ocasionando que sus obras se acerquen más a los géneros de la poesía (prosa poética) que a los de la narrativa propiamente.⁸¹

⁷⁹ Por ejemplo, dice Jonathan Culler: “El estructuralismo procuró elaborar algo así como una gramática de la narrativa, aislando diferentes niveles estructurales, tales como trama y narración, e identificando estructuras de trama básicas y variantes de ellas, así como los diferentes modos posibles de presentar los acontecimientos. Aquí los críticos estaban tratando de elaborar de manera sistemática las reglas que se reflejan en los juicios ordenadores de los lectores. [...] En los estudios norteamericanos del punto de vista narrativo, que pertenecen al mismo enfoque general, la distinción se realiza entre lo que ocurre en la historia y la visión de ello dada por la particular perspectiva narrativa que se ha escogido. La posibilidad de un análisis estructural de la narrativa depende de esta distinción: debe ser posible distinguir los acontecimientos de la historia respecto del modo en que son referidos o representados en el discurso narrativo.” Jonathan Culler, “La crítica postestructuralista”, Trad. Desiderio Navarro, en *Criterios*, 21-24, I-1987-XII 1988, La Habana, p. 34.

⁸⁰ *Ídem.*

⁸¹ Emiliano Romero dice: “...los cuentos tienen una elaboración estética cercana a lo poético, que aminora, casi hasta su anulación, la acción, concentrándose en la elaboración de escenas suspendidas, en un espacio-tiempo también estático.” Emiliano Romero, “ ‘Tolvaneras de almas secas’ un estudio sobre Jesús Gardea”,

El segundo eje derivado de los estudios sobre las obras de Gardea⁸² lo integra un aspecto que se desprende, ya no de las valoraciones técnicas de sus estrategias narrativas, aunque sí en estrecha relación con ellas, sino del tratamiento de la que se señala como la principal temática en su narrativa: la recreación del espacio físico-geográfico del desierto.⁸³ Prácticamente para el total de los análisis y críticas que anteceden este estudio, el espacio desértico constituye el tema primordial en sus obras; así, notan su tratamiento a partir de la detección de *leit motifs* vinculados con este espacio como el sol, el estío, la luminosidad y el silencio, entre otros. En este sentido, cabe advertir que en *Juegan los comensales* (1998) no hay un tratamiento expreso de los rasgos físicos-geográficos del desierto, aunque sí una cierta incidencia del sentir atmosférico (pero no determinante), materializada en el tono y el ritmo del lenguaje. Esta incidencia no se atribuye directamente a las condiciones climatológicas del desierto; más bien, las formas de expresión verbal de los habitantes de esas regiones son las que se relacionan estrechamente con los fenómenos atmosféricos, y es a partir de los tonos y ritmos diversos de estas formas de expresión de donde el escritor elige el principio formativo de su obra. La heteroglosia se convierte así en la principal condición contextual participante en este proceso de re/creación verbal.

En lo que se refiere a las condiciones textuales, a continuación señalo dos tópicos que también han sido ampliamente abordados por la crítica y, en menor medida, por la

tesis de maestría, UNAM, 2007, p. 50. Véase también José María Espinasa, “Jesús Gardea: Lo que se escribe no se puede contar”, en *Ovaciones*, Cultura, México, 19 de marzo de 2000, pp. 4-5. y Dolores Dorantes, “Jesús Gardea: el desierto de los placeres”, en *Crónica*, Cultural, México, 8 de marzo de 2002, p. 11.

⁸² En adelante, me referiré indistintamente a este conjunto de obras como “obra”, y también estaré hablando de una en particular con el mismo vocablo. El contexto de la frase indicará cuál de las dos acepciones se está refiriendo.

⁸³ Gardea manifiesta que comenzó a escribir hacia los 30 años de edad, ya establecido de Ciudad Juárez. A su vez, señala que el medio ambiente tanto de Delicias como de Ciudad Juárez es más bien semidesértico: “... según los críticos, formo parte de la llamada ‘literatura del desierto’ –mejor dicho semidesierto–; ellos lo han dicho, ésa es mi respuesta, pero es posible que en el mosaico de la literatura mexicana esté dándole voz a cierta zona del país sin proponérmelo. Vivo en Chihuahua y allí escribo lo que escribo.” Araceli Hernández, “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”, en *La Jornada*, México, 5 de septiembre de 1989, p. 20.

academia, como distintivos de las obras de Jesús Gardea, principalmente de las tempranas: la identificación de su escritura con la de Juan Rulfo y la inauguración de la corriente literaria denominada “literatura del desierto”.

3.3 La crítica literaria y la “literatura del desierto”

La aseveración de que Jesús Gardea inicia la corriente “literatura del desierto”⁸⁴ a partir de la aparición de *Los viernes de Lautaro*, es correlativa, de acuerdo con Miguel Rodríguez Lozano, a todo un movimiento cultural ocurrido en las últimas décadas del siglo anterior. Dicho movimiento instó la atención de la crítica literaria en torno de los escritores provenientes del norte del país cuya actividad tanto creativa como de difusión, se consideraba respuesta al centralismo literario del Distrito Federal,⁸⁵ así como al auge de los estudios académicos en las universidades sureñas de los Estados Unidos sobre literatura chicana y de la frontera con México (Rodríguez: 36-37).⁸⁶ El giro en la mirada de la crítica hacia la producción literaria de los estados norfronterizos obedece no sólo al dinamismo creativo, editorial y académico que en esos años alberga este movimiento cultural, sino a la atracción que en el plano socioeconómico ofrece esa región del país ante el establecimiento de diversas maquilas transnacionales y los consecuentes despunte financiero, variación

⁸⁴ Se debe este señalamiento a Vicente Francisco Torres quien dice: “Jesús Gardea [...] fue una de las voces más singulares que surgió a finales de los setenta. La punta de lanza de una serie de escritores que harían una prosa telúrica en la que el desierto ocuparía el sitio de honor.” Vicente F. Torres, *Narradores mexicanos de fin de siglo*, UAM/Conaculta (Molinos de Viento, 71), México, 1989, p. 7.

⁸⁵ A este respecto, cabe recordar la efervescencia de la producción narrativa en el centro del país y la difusión y hegemonía de los escritores de la generación de medio siglo y sus temas diversos, tanto eruditos como intimistas (Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Juan García Ponce), el despunte de los escritores de la onda con sus desenfadados lenguajes (Parménides García Saldaña, Gustavo Sainz, José Agustín), así como la hegemonía de los escritores latinoamericanos del boom (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa) y la consecuente boga del realismo mágico, principalmente.

⁸⁶ Como anteriormente referí, obsérvese que gran parte de los estudios académicos sobre la obra de Gardea se han realizado precisamente en la Universidad del Paso, Texas. Véase, sección “C” de la bibliografía.

demográfica y cambios socioculturales verificados en ella.⁸⁷ De esta manera, el punto de interés lo constituye la confluencia de lenguajes y el intercambio incesante de tonalidades verbales en la zona norfronteriza del país, es decir, el plurilingüismo y la heteroglosia.

Al respecto, Rodríguez Lozano señala que el hecho de que la crítica literaria homogenizara bajo la etiqueta “literatura del desierto”⁸⁸ el conjunto de las producciones narrativas provenientes de esas regiones, en particular de aquellas que dieran cuenta de los rasgos físico-geográficos del desierto, soslayaba las particularidades y diferencias de cada territorio, mismas que eran expresadas en temas, lenguajes o, incluso, en géneros literarios. Así, en su estudio *Escenarios del Norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*,⁸⁹ analiza la incidencia de la dinámica sociocultural de las regiones desde las que escriben estos autores y considera los rasgos físico-geográficos del desierto en un plano secundario, pero implícitos, de alguna manera, en sus propuestas narrativas. Dice en torno de la función del desierto:

A los autores de la frontera norte de México no sólo los une el lugar geográfico, sino la diversificación de situaciones que se explican a partir del mismo ámbito espacial. Los antros de Tijuana, el narcotráfico, la parodia de instituciones políticamente establecidas, la ciencia ficción, lo religioso y la constante experimentación a través de una escritura distintiva, fuera de todo realismo inmediato urbano, trascienden cualquier encasillamiento; se resalta la

⁸⁷ Rodríguez Lozano, pp. 17 y 19. En el caso del despliegue de la narrativa del norte del país, la función reveladora que desempeñó el factor socioeconómico es indudable; por ejemplo, es interesante observar las condiciones de fundación y población de Delicias, Chihuahua, que surge escasos cinco años antes del nacimiento de Gardea; dice el escritor: “Delicias fue fundado en el puro llano, en el páramo. Eran tierras no cultivadas que al gobierno le interesaba rescatar. Para ello, el presidente Elías Calles fundó el sistema de riego número cinco. Se construyó la presa La Boquilla, que alimentaría a este sistema de riego, y también los canales. Una vez hecho eso, el gobierno regaló las tierras a los colonos. Delicias se fundó a los lados de estos canales de riego. Hace 40 años el paisaje de Delicias era puro mezquite, puro sol y pura tierra. Naturalmente, la misma posibilidad de tener agua en la región hizo que, con el tiempo, se volviera una zona verde.”, Sergio Cordero, Cordero, Sergio, “Entrevista con Jesús Gardea, ‘Fundo espiritualmente a Delicias’”, en *La Jornada de los Libros*, México, 9 de enero de 1988, p. 8.

⁸⁸ En este grupo la crítica literaria sumó junto con Jesús Gardea a Daniel Sada (Baja California), Ricardo Elizondo (Nuevo León), Gerardo Cornejo (Sonora) y Severino Salazar (Zacatecas). Las obras de este grupo tuvieron una amplia difusión a finales de la década de los setenta y de los ochenta del siglo anterior.

⁸⁹ Miguel Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, UNAM (Letras del Siglo XX), México, 2003.

heterogeneidad de la práctica literaria. Con estilos diferentes, los autores enmarcan su escritura para trascender a veces los variados espacios de la extensa superficie del norte. [...] la crítica literaria ha reducido la experiencia al título de “literatura del desierto”. El desierto aparece sí, pero como un elemento más dentro de muchos y variados intereses estéticos.⁹⁰

Bajo la perspectiva crítica de la “literatura del desierto”, en efecto localista, en un inicio se vincularon las primeras obras de Gardea con una corriente regionalista desarrollada anteriormente por José Revueltas, Juan Rulfo y Agustín Yañez, entre otros. A su vez, en razón de una apreciación radicalmente centralista y hegemónica sostenida en la dicotomía “literatura urbana *versus* literatura rural”, desde la Ciudad de México se llegó a estimar la escritura de Gardea como ‘provinciana’,⁹¹ sin escamotear cierto desdén peyorativo. Hay que recordar que en los años iniciales de publicación de las obras de los escritores del desierto, en la Ciudad de México se verificaba una suerte de efervescencia de diversas producciones “ciudadinas”, de manera que hasta la aparición y difusión de las obras de los escritores norteños, aquella región había permanecido indiferente, incluso ignota, para el ámbito literario centralista. Al respecto, es pertinente citar la apreciación de Gardea en una entrevista realizada en 1996:

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

⁹⁰ *Íbidem*, p. 40

⁹¹ Al respecto cito, a modo de anécdota, el fragmento del reportaje de Eduardo Cruz: “...Jesús Gardea: marcó su personalidad no sólo a través de la literatura, numerosa y consistente que concibió, sino también en las formas de llevar su existencia, como el hecho de nunca abandonar su ciudad y su estado. (Cuentan que en una ocasión Carlos Fuentes lo presentó como un escritor “regional”, lo cual enfureció a Gardea, por eso ‘no lo quería’.)” Eduardo Cruz, “Gardea, escritor que escapó al centralismo y los funcionarios”, en *El Universal*, México, 3 de abril de 2000, p. 2. Otro comentario que muestra la estimación centralista de la crítica sobre la escritura de Gardea es el de Christopher Domínguez, quien aún cuando tras la muerte de Gardea reclusa en torno de las primeras valoraciones acerca de la escritura del chihuahuense, mantiene la estimación sobre de él como escritor de provincia: “Aquel ‘narrador del desierto’, a quien al principio identifiqué como un cumplidor artesano bien dispuesto a ‘colorear’ esas llanuras desérticas del norte de México, huérfanas de expresión literaria, resultó ser un solitario ejemplar que hizo de la nada natural y del vacío geográfico, una poética de la desolación. [...] disfrutó en vida de la fama de ser el primer novelista provinciano que alcanzaba cierto renombre sin establecerse en el Distrito Federal.” Christopher Domínguez, “La novela póstuma de Jesús Gardea”, en *El Ángel, Reforma*, México, 20 de junio de 2004, p. 3.

televisión. Un rancho que ve la televisión, o recibe el periódico, es ya un rancho urbano o sea es el suburbio de una gran ciudad. [...] Con la ciudad sucede lo mismo, existe un ruralismo muy fuerte. Mentalidades tradicionalmente acuñadas en el campo empiezan a permear lo urbano, esto sucede mucho aquí en Ciudad Juárez. [...] 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. Pero esa división es ya ficticia, es que a veces los críticos hacen estas divisiones desde fuera, por un afán, lo entiendo, de clasificar las cosas, de tener patrones para poderlas manejar, pero si uno no entiende esa necesidad en los estudios de la literatura, uno también puede defenderse un poco de estos clichés.⁹²

3.4 Relación con la escritura de Juan Rulfo

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. Ahora también puede hablarse de un sol *gardeano*.⁹³

En específico, se vincula la escritura de Gardea con la de Rulfo en tanto en las obras de ambos se manifiesta, temáticamente, la ineludible e intrínseca relación entre vida y muerte a través de la recreación de personajes de relevante significación semántica:

⁹² Miguel Ángel Quemain, "Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia", *Revista Mexicana de Cultura*, *El Nacional*, México, 28 de julio de 1996, p. 14.

⁹³ Sergio Cordero, loc. cit.

Pueblos de fantasmas vivos. Acaso sea por eso que muchos lectores se obstinan en emparentar a Jesús Gardea con Juan Rulfo. Es cierto que ambos tienen elementos comunes, como el sentir del regionalismo, los caracteres de los personajes, el habla de éstos, etcétera, pero que no son suficientes para intentar establecer símiles definitivos que irían en detrimento del chihuahuense. Los protagonistas de Pedro Páramo, por ejemplo, son fantasmas en el sentido estricto del término, su ambiente está impregnado por el tétrico hedor de la muerte, mientras que en Gardea privan seres vivos que parecen muertos. La diferencia, entonces, es enorme.⁹⁴

Así como por el empleo, en ambos, de lenguajes tendientes a recrear la sonoridad de un habla cotidiana y el préstamo de vocablos de cierto léxico regional:

Otro factor que influye en el pretendido emparentamiento entre ambos escritores, es el lenguaje que emplean. Y es que Gardea hace gala de un estilo literario espléndido, abundante en metáforas e imágenes, con giros a veces inusitados pero indudablemente felices; es, como Rulfo, adicto a las frases cortas, a la construcción de diálogos lacónicos que sugieren más de lo que dicen. Pero otra vez eso no es suficiente para hablar de símiles o de plagios, porque los referentes de un autor y otro, que en apariencia son los mismos, mantienen distancias inobjektables.⁹⁵

Por su parte, en un estudio académico que interpreta la obra inicial de Gardea desde un horizonte filosófico existencialista –y en el que a veces se echa de menos el uso de términos literarios (o narrativos) más precisos; pero que logra una certera apreciación–, Jirina Poncarova muestra dinámica y puntualmente el acercamiento entre ambas escrituras a través de los atributos de sus personajes y lenguajes:

...la parquedad de los dos ya es proverbial. Escuetos, parcos, no dicen más de lo que deben y cada palabra parece estar en su lugar exacto. [...] Para los dos, las tramas son secundarias. [...] los personajes de Gardea, tanto como los de Rulfo, son criaturas indefensas, frágiles, víctimas de sus propios conflictos internos, conflictos con otras gentes y, últimamente, víctimas de la naturaleza, del medio ambiente en que se mueven. [...] Los dos son maestros del lenguaje, combinando el lenguaje poético con el realista, y los dos pasan del mundo real al irreal con la mayor ligereza y naturalidad sorprendente. [...] Los elementos auditivos y olfativos también abundan en la obra de los dos escritores, así como las personificaciones o animaciones, numerosas en los dos [...] En general, los dos escritores no dicen

⁹⁴ Ignacio Trejo, “Jesús Gardea y su mundo ¿Semejanzas con Rulfo?”, en *Excélsior, Sección Cultural*, México, 18 de febrero de 1984, p. 5.

⁹⁵ *Ídem*.

mucho de sus personajes de una manera directa, sino que dejan que éstos se revelen por sí mismos. Más que descripciones directas, dejan sensaciones, crean atmósferas.⁹⁶

Sin embargo, más que la detección y enumeración mecánica de los elementos que apuntan hacia lo que suele nombrarse influencias literarias, en el análisis de la escritura gardeana resulta más ambicioso y metodológicamente más eficiente advertir las condiciones textuales que han nutrido la conformación de su obra, misma que se estima peculiar e inédita justo por la separación de dichos referentes y la ostentación de una voz particular. Lo deseable también sería observar la etapa y los tópicos de distanciamiento con sus antecesores, a fin de rastrear el trayecto que las estrategias escriturales del autor siguieron en la consecución de un determinado *telos* estético. Al respecto, el poeta y novelista uruguayo Saúl Ibargoyen deslinda ambas escrituras desde la reseña realizada a *Los viernes de Lautaro*: “Seguramente esta narrativa será vinculada a la de Juan Rulfo, pero Gardea se apoya en una mesurada dicción poética donde no cabe lo ‘irreal’ ni lo ‘mágico’, donde no se pasea ningún fantasma, donde el milagro consiste en ser profundamente trágico a partir de hechos mínimos, donde lo cotidiano no se disuelve en abstracciones sino que se revela de múltiples e insólitas maneras.”⁹⁷ Ibargoyen observa dos características relevantes en la escritura gardeana en las que radica la distinción respecto de la rulfiana; así, al señalar que en la escritura de Gardea existe una “mesurada dicción poética”, anticipa una de las constantes que, en efecto, irá adquiriendo mayor relevancia hacia sus últimas obras. Me refiero al énfasis en la sonoridad del lenguaje, particularmente en la última etapa de la

⁹⁶ Jirina Poncarova, “La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea”, tesis de doctorado, Universidad de Texas, 1989, pp. 159-161.

⁹⁷ Saúl Ibargoyen, “Jesús Gardea: más allá de la soledad”, *Plural*, México, junio 1980, p. 81.

escritura gardeana en la cual es notable la importancia que el chihuahuense otorga a las estrategias escriturales que le permiten la re/creación de dicha sonoridad.

Otro aspecto de indiscutible relevancia en la obra de Gardea, pero referido al tratamiento de lo temático es, como señala Ibarгойen, el desarrollo del acontecer cotidiano en el cual descansa el nódulo de la tragedia de un simple *estar*. Hechos tan comunes como la ejecución de un trabajo colectivo en los preparativos para un festejo (*El árbol cuando se apague*, 1997), las cenas diarias de un grupo de amigos (*Juegan los comensales*), o el traslado de un biombo y unos limones del interior de una casa a un patio (*El biombo y los frutos*, 2001) entre otros motivos, desentrañan tragedias humanas que no pueden evadirse porque no son imputables a la actuación de, por ejemplo, gobiernos a los cuales se podría derrocar, o al menos interpelar como ocurre en *Nos han dado la tierra*, de Juan Rulfo. La tragedia humana radica en estar ahí sin esperanza ni afán de transformación; en estar en un tiempo y espacio del cual no se quiere salir, pues a pesar de que los personajes “están imposibilitados para salir del mundo que los rodea [...] no anhelan vivir otra existencia, asumen, a su manera, la suya.” (Rodríguez: 110) La cotidianidad contiene la tragedia de un estar y no de un *existir* dado que los personajes no prodigan reflexiones profundas o pensamientos abstractos que justifiquen la asunción indolente de ese estar. Las razones que en todo caso se ofrecen, están vinculadas con los asuntos y objetos que entretejen lo cotidiano, lo cual es notable en las descripciones minuciosas y profusas que caracterizan a las obras de Gardea.

En este sentido, cuando párrafos arriba hablo de una intrínseca relación entre vida y muerte a través de la materialización de los personajes gardeanos, refiero a esa constatación de Ibarгойen de que en la narrativa de Gardea “no cabe lo ‘irreal’ ni lo ‘mágico’ [...] no se

pasea ningún fantasma”,⁹⁸ estimación que refuerza la apreciación de Ignacio Trejo en el sentido de que los vivos son entes que parecen estar muertos, mientras que en *Pedro Páramo* ocurre a la inversa. La valoración de los personajes gardeanos como seres vivos que parecen muertos obedece, en gran medida, a esa especie de pasividad impresa en sus acciones y correlativa con un mero estar, así como al aletargamiento generado por el entorno que los circunda. La muerte entonces es equiparable con una inmovilidad cuyo origen se encuentra fuera de la voluntad de los personajes y se inscribe en el orden de lo natural, es decir, en la irradiación del sol del desierto, por lo tanto, inaccesible e imposible de erradicar o modificar.

Otro crítico de las obras de Jesús Gardea, José María Espinasa, refiere algunas diferencias entre aquél y Rulfo acudiendo precisamente al vínculo entre las cualidades de los personajes y sus condiciones vida-muerte:

Lo que establece la diferencia con Rulfo –por ejemplo– es la cualidad impresionista de la anécdota. Los perfiles de los personajes comparten ese clima árido y polvoso, pero en Gardea se van con la polvareda, mientras que en Rulfo adquieren personalidad. En Rulfo hay personajes, en Gardea no. O por lo menos no así: se pierden en el paisaje, en la voluntad terrosa de la imagen. Sí, hay algo de pictórico en los cuentos de Gardea. Como si el mismo calor al aletargar a los personajes se comunicara a las palabras. Y entonces desaparece el aspecto “amarillista” (tómese la palabra con pinzas) de Rulfo o Revueltas, la tragedia no es anecdótica sino atmosférica. [...] La muerte por ejemplo no es como en Rulfo un irse descarnando sino un irse desmoronando. [...] No hay religiosidad, no hay más allá, no puede haber –como en Rulfo– murmullos, pero en cambio todo, todo, es un eco, aunque se esté viviendo por primera vez. A diferencia de Comala, en Placeres los muertos se van apenas muertos, se quedan los vivos, los siempre agonizantes, solos, con una soledad –compartida– absoluta.⁹⁹

⁹⁸ Cabe señalar que en la etapa temprana de la escritura de Gardea, en particular en su cuentística, sí aparecen ciertos elementos de realismo mágico, por ejemplo, en cuentos como “En la caliente boca de la noche” en *Los viernes de Lautaro*, en donde relata la ejecución por el ataque de abejas a un hombre y su inexplicable desaparición.

⁹⁹ José María Espinasa, “La soledad como un texto. Los cuentos de Jesús Gardea”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 9 de enero de 1988, p. 9.

Señala así que la tragedia es atmosférica, surge de ese estar ahí, cíclico y sin movilidad “...todo, todo, es un eco, aunque se esté viviendo por primera vez.” En consecuencia, el espacio circundante a los personajes de Gardea incide sobre sus voces, sus actos, su visión de mundo y su imaginación, como se muestra en el siguiente pasaje de *Juegan los comensales*:

—Tiempo llevamos, Surita, algunos de nosotros, imaginando agua, el aire. Y mar el comedor, o brazo de un río mordiendo la cola. (37)

[...]

Lleno de silencio, Ostos empezaba a comparar –tender lazos entre dos mundos era como evadirse de la caligine– el original del sol y sus réplicas. Superior a las fantasmales, el repujado; verlo invitaba a tocarlo; como a una fruta en sazón, las gustadoras yemas: y boca, lengua, después. Cabeza de puente, no acuáticas ruinas como los soles de abajo, el sol auténtico del depósito: la cabeza se alzaba, como brillando a la luz del día, en la seca orilla adonde no llegaban, sino en vagos flecos, las nieblas. (45-6)

La tragedia es atmosférica porque proviene de un espacio incandescente que hiperboliza y dilata las acciones escasas de los personajes, tornando espeso el acontecer cotidiano; sensaciones que se logran gracias a la cualidad referencial de la palabra que se destina a la descripción detallada y profusa de objetos y de analogías sinestésicas entre éstos (mundo exterior) con los pensamientos situacionales de los personajes (mundo interior). Se lee en la misma obra:

No sabe Morín cuánto quiero a mi vajilla. El blanco mantel de hilo. Explotan las santabárbaras, bajo la nariz de Fernández, la de ustedes; el humo, y luego, en la persona de los comensales, el daño, mínimo. Yemas pintadas de negro; pulpejos adornados con la flor de la pólvora, flor que se muestran, en la mesa, después del susto, unos a los otros. Pero en las cosas, los perjuicios, graves. (23-24)

[...]

Las alpacas descubiertas, muerto el brillo. Metida en la médula, la sombra de la servilleta. El hospitalario las miraba triste. Y a Surita, a Fernández:

—Si no las destruimos, las contaminamos; de cualquier modo, nunca, las cosas, a salvo de nosotros. Claridad en la mesa, los metales de Fernández. (31)

Al vincularse en las obras de Jesús Gardea la tragedia atmosférica con la descripción pictórica de objetos y escenas –en ocasiones a lo largo de varias páginas en *Juegan los comensales*–,¹⁰⁰ Espinasa nota que es precisamente en el trabajo del lenguaje donde se efectúa la separación entre los estilos de Rulfo y de Gardea; a la vez que distancia al escritor chihuahuense del realismo mágico, corriente literaria con la cual también ha sido asociado:¹⁰¹

Es evidente que si en Rulfo lo “crudo” de sus historias no funciona como un defecto en algunos de sus epígonos (o en los de Revueltas) sí lo es. Gardea se escapa de ser un epígono gracias a la personalidad de su escritura. Por la misma voluntad estilística se aparta de la tentación del realismo mágico. [...] toma distancia frente a sus antecedentes en el extremo formalismo de sus últimos libros. Al verlos en conjunto se muestra la evolución hacia un lenguaje voluntariamente seco, formalizado, que toma palabra, atmósfera o incluso ritmo del lenguaje hablado, pero no tiene nada que ver con él. Hay una clara conciencia de lo “literario” de los textos, de su factura.

Queda constatado para este crítico, desde una mirada que observa la transformación del lenguaje de las obras de Gardea sin acusar un supuesto detrimento anecdótico, que su escritura se personaliza, lo que yo identificaría como el resultado del proceso del trabajo *en* el lenguaje que otorga a la forma de expresión verbal su carácter peculiar e inédito. En este sentido, al igual que Villamil, Espinasa nota un acercamiento al lenguaje hablado en la escritura de Gardea, sin embargo, para el crítico ello sólo es leve escaqueo, pues la orientación de su escritura se dirige hacia lo que denomina “clara conciencia de lo ‘literario’ ”, es decir, hacia la factura de los textos que estaría dada en la correspondencia de

¹⁰⁰ Véase, *Juegan los comensales*, pp. 39-41 y 45-48.

¹⁰¹ Véase, por ejemplo, el artículo de María Elena Bermúdez, “Gardea: realismo mágico. Fichas de número doble”, en *Excelsior*, 10 de junio de 1982, p. 11.

lo escrito con lo hablado, pero en donde la orientación prevalece hacia las formas de expresión escritas.¹⁰²

Retomando las similitudes entre las escrituras rulfiana y gardeana, a mi juicio éstas se fincan en tres aspectos: trabajo del lenguaje, enclave situacional-existencial de los personajes (atmosferización imprecisa entre los límites vida-muerte) y la conjunción de ambos en la recreación de un espacio regional:¹⁰³ en Rulfo, la mítica Comala; en Gardea, Placeres, trasunto semántico de Delicias. En relación con la separación entre ambos, coincido con Espinasa en señalar que es en el tratamiento particular con el lenguaje donde se muestra la distancia y escisión, pues evidentemente cada escritor trabaja la materia lingüística a partir de un particular *telos* estéticos.

3.5 Espacio físico-geográfico, espacio textual

La apreciación de Jirina Poncarova respecto de los personajes en las obras de Jesús Gardea como “...criaturas indefensas, frágiles, víctimas de sus propios conflictos internos, conflictos con otras gentes y, últimamente, víctimas de la naturaleza, del medio ambiente

¹⁰² Uno de los ejemplos en donde la escritura de Gardea se estima a partir de la dicotomía planteada por Henri Meschonnic entre lo hablado u oral y lo escrito, es la apreciación de Nuria Vilanova quien considera lo oral como análogo de lo hablado, debido a la diferenciación que hace entre una escritura de raigambre netamente oral como la de José María Arguedas, con la de sedimento escritural como la de Gardea: “... en una narrativa como la de Gardea en la que hay un fuerte componente de oralidad encontramos [...] distintas estrategias para escribir la palabra hablada”, y añade: “Gardea transcribe la oralidad y la hace participar del texto, la hace dialogar con la escritura, ya que la escritura prevalece como lógica de su discurso narrativo.” En oposición, en la obra de José María Argüedas, a decir suyo: “la lógica de la escritura desaparece para dar paso a una escritura realizada a partir de la lógica de la oralidad.” Nuria Vilanova, “El espacio textual de Jesús Gardea” en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, México, 2000, p. 166.

¹⁰³ Empleo el término “regional” para la identificación de un determinado espacio de producción literaria, a partir del empleo metodológico del concepto “microhistoria”, propuesto por Rodríguez Lozano, para superar la dicotomía rural-urbano en el nombramiento del lugar físico-geográfico del desierto. Dice Rodríguez: “el concepto de microhistoria, usado en la historiografía, lo tuve presente como herramienta, para abarcar otros espacios no impuestos por la institucionalidad, con lo que se logra estudiar más campos semánticamente producibles. La frontera norte permite, por el modo en que se ha desarrollado en la práctica social y cultural, mirar de otra manera la literatura que se produce en el país. Se podría hablar entonces, y por cuestiones puramente metodológicas, de una microhistoria literaria, en cuanto a que es útil y flexible para abarcar espacios geográficos reducidos, sin negar ámbitos amplios que pueden o no influir en los procesos de construcción literaria.” Rodríguez, op. cit., pp. 38 y ss.

en que se mueven”,¹⁰⁴ indica el segundo eje de análisis que la escritura gardeana ha inspirado para la crítica y la academia: el de la recreación del espacio del desierto chihuahuense. Esta línea surge, como es obvio deducirse, del establecimiento por parte de la crítica de la corriente “literatura del desierto”, y se mantiene a la fecha con interesantes cambios de enfoque.

La adjudicación inicial de las obras de Gardea como recreadoras del territorio desértico del país, respaldada por la estimación de una suerte de mimetización en ellas de los rasgos físico-geográficos del entorno, desbordará su reducción al observar la manera en que los elementos atmosféricos podrían estar incidiendo en la elección y afinación de las estrategias escriturales, y no sólo por el señalamiento del tratamiento ambiental que circunda los relatos. Inicialmente, investigaciones académicas y reseñas críticas apreciaban en las primeras obras del chihuahuense la mención directa de elementos relacionados con el desierto a través de la detección de *leit motifs* como el sol y su luminosidad, el polvo, el estío y los efectos del clima sobre la existencia de los personajes como la soledad, por mencionar algunos, que sustentan el desarrollo dramático del relato.¹⁰⁵

Placeres parece ser una región del mismo Sol, por lo que el calor desquiciante se convierte en leit motiv de la narrativa de Gardea: una y otra vez éste construye afortunadas metáforas e imágenes que se sostienen en la presencia del sol devastador. Pero no sólo eso: esa característica infernal define el carácter de los habitantes del poblado, de los protagonistas de las novelas y relatos, y los hace seres inmóviles, fantasmales, sofocados. Estos parecen vivir (sobrevivir) sólo para sí mismos, gracias a su milagro individual; el resto no existe sino circunstancialmente, de modo que las relaciones que se entablan entre ellos dentro de la obra de Jesús Gardea son siempre hoscas, hostiles.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Jirina Poncarova, loc. cit.

¹⁰⁵ En este sentido, es revelador el título de su primera novela: *El sol que estás mirando* (1981) o el tratamiento de *Los músicos y el fuego* (1985).

¹⁰⁶ Ignacio Trejo, loc. cit.

En este primer acercamiento a la escritura gardeana se describen los efectos atmosféricos del entorno en las sensaciones y la psicología de los personajes. El desierto se percibe a manera de escenario en el cual sonidos e iluminación dimensionan las escasas acciones de los personajes, a su vez que los efectos más perceptibles (abrumador silencio e irradiación) inducen a la hostilidad en las relaciones personales no concretadas.¹⁰⁷ Posteriormente, los rasgos del desierto, que en un principio se consideraban *leit motifs* que entretejían y soportaban la anécdota, se condensan en la elaboración de la imagen de un espacio narrativo y textual. Los rasgos físico-geográficos del desierto se constituyen ya no como escenario, sino como espacialidad dimensionada que circunda la existencia de los personajes, generando en ellos un sentir de opresión por los efectos, no sólo de luz o del sonido/silencio, sino por *estar* en el desierto (Rodríguez: 105). Al respecto, conviene citar el estudio de Emiliano Romero¹⁰⁸ en el que se establece como prioritaria en la narrativa gardeana la recreación del espacio desértico, propósito que provoca el descuido de otras técnicas narrativas, a decir del autor:

Sus historias, pertenecientes a un mundo cercado ubicado en una geografía inclemente, recurren a un número un tanto limitado de recursos narrativos. La construcción de personajes acusa una debilidad técnica, al no tener un pleno desarrollo, en tanto que no tienen *actividad* en el mundo de ficción, no existe una diferenciación física ni vocal. Asimismo, estos textos carecen prácticamente de anécdotas a contar, por ello sus diálogos prescinden de riqueza estilística. Más allá de relatar propiamente, de referir una historia, los cuentos tienen una elaboración estética cercana a lo poético, que aminora, casi hasta su anulación, la acción, concentrándose en la elaboración de escenas suspendidas, en un espacio-tiempo también estático [...] Por ello, la representación del espacio emerge como el aspecto nodal de su narrativa, convirtiéndose en el aspecto al que más le dedica atención, y que intenta, en el mundo narrado, complementar la falta de eficacia en otros campos del tejido narrativo. (50)

¹⁰⁷ La referencia a una interrelación no concretada entre los personajes, se motiva, por ejemplo, a partir de la trama de *Juegan los comensales*, en donde se desencadena un juego de complicidades y traiciones entre un grupo de hombres, que desemboca en la ejecución de una revancha.

¹⁰⁸ Emiliano Romero, op. cit.

A partir del análisis de Romero podría postularse una etapa intermedia en la escritura gardeana en la cual, en efecto, el espacio narrativo se privilegia; pero para contener un tiempo, aunque en apariencia estático, más bien cíclico y un estar de los personajes carente de dinamismo. Sin embargo, la edificación de este espacio, más que constituirse en razón de una supuesta compensación ante fallas técnicas, apunta precisamente al acento que Gardea coloca sobre las estrategias escriturales para la consecución del *telos* estético. Por ende, resulta más pertinente ubicar y rastrear en sus textos los indicios y las pautas del trabajo *en* el lenguaje, ejercicio que, a su vez, dará cuenta del proyecto estético del autor, así como de las modificaciones ocurridas secuencialmente en sus obras, perceptibles tanto en las propiedades de su escritura como en tópicos de corte narratológico. Gardea refiere esta variación en un par de entrevistas: “Si ha habido un cambio de estilo [desde *Los viernes de Lautaro* hasta *El diablo en el ojo* (1989)], cosa en la que no entro ni salgo, de un libro a otro, tal vez obedezca a la creciente resistencia que me presenta el lenguaje.”¹⁰⁹ O, por ejemplo, “No hay nada nuevo en esta novela [*El diablo en el ojo*] [...] es el mismo pueblo de Placeres –nombre de ironía–, el mismo entorno geográfico, los personajes siguen siendo una tropa de infelices, de desarrapados de la vida, de la suerte. Si hay algo nuevo [...] quizá sea una variación en el lenguaje, una búsqueda, una experimentación distinta”.¹¹⁰

Para Romero, al privilegiarse la edificación del espacio narrativo en las obras de Gardea, el lenguaje se somete a una especie de estilización:

El espacio, al que narrativa y técnicamente se le dedica más empeño, es el tamiz que proporciona la profundidad de lo narrado. En este sentido, el desierto condiciona, pero también enriquece y da coherencia a la inactividad de lo contado; obliga a

¹⁰⁹ Juan Domingo Argüelles, “Jesús Gardea y su nueva novela II”, en *El Universal*, México, 24 de agosto de 1989, p. 5.

¹¹⁰ Araceli Hernández, loc. cit.

hurgar en la sombra los detalles que construyan la situación de sus personajes, también no del todo visibles, también significados a través de su penumbra. Por ello, lo descriptivo reemplaza a la acción, y con ello se da preponderancia a los recursos estilísticos que permitan la aprehensión de los momentos. *Es posible decir que se está frente a un autor más interesado por la enunciación ornamentada de lo que pareciera ser vacuo de origen, el desierto.*¹¹¹

La estimación acerca del trabajo del lenguaje como “enunciación ornamentada” del desierto, es constancia del sesgo derivado del prejuicio de que la escritura de Gardea busca la recreación del espacio físico-geográfico primordialmente, donde se percibe una suerte de ociosidad debido a la peculiaridad de la forma de expresión verbal. En consecuencia, el análisis narratológico encuentra improductivo este trabajo en el lenguaje, pues lo estima en un nivel de simple estilización por el empleo de figuras y tropos retóricos, sin mayor utilidad que el *glamour* de lo representado. No obstante, aunque desde esta perspectiva y en las obras intermedias de Gardea sí se privilegie la recreación espacial, no es mera estilización lingüística el trabajo del escritor con esta materia, sino que abarca una dimensión más amplia y un proyecto estético más complejo. Este trabajo atiende la transformación del lenguaje a partir de la re/creación sonora, la cual se anuncia, nítidamente, desde la etapa temprana de la escritura gardeana y en la que la orientación retórica representa una estrategia y no una finalidad o culminación estética.

Continuando bajo este marco de constitución del espacio textual relacionado con el desierto, Nuria Vilanova argumenta en su ensayo *El espacio textual de Jesús Gardea*, que el medio desértico en el que el escritor habitó y desde el cual produjo prácticamente la totalidad de sus obras, incide en ellas, casi a manera de mimesis, debido a la traspolación de los rasgos físico-geográficos hacia el conjunto de su escritura:

¹¹¹ Romero, op. cit., p. 106. Resaltado mío.

Su gran contribución a la literatura mexicana es haber trasladado el paisaje desértico de la frontera norte de México a la estética textual de su narrativa [...] los rasgos que definen el desierto, como la aridez y el aislamiento, junto a elementos que se vinculan a él y que Gardea traslada a sus obras, como la soledad y el silencio, impregnan su narrativa en la propia formulación estética y en la misma construcción discursiva [...] el desierto construye la base estética del texto y permea toda la narrativa gardeana. (147-148)¹¹²

Vilanova analiza la obra de Gardea desde la plataforma crítica de los estudios culturales con la intención de atender aspectos no lingüísticos que posibiliten el abordamiento teórico de las características particulares de dicha obra. Así, se auxilia de las propuestas de William Rowe para observar elementos “más allá del lenguaje y su significación, otros elementos (prácticas culturales), que no sólo actúen como referente, sino que impregnen el texto en el propio desarrollo formal y estético.” (149) Al abordar el trabajo del lenguaje antes que los tópicos narrativos en la obra gardeana, encuentra que el espacio textual y la construcción discursiva dan cuenta de la permeabilidad estética ocurrida entre el espacio físico-geográfico (desierto) y el espacio material (escritura). Para sustentar este proceso de transferencia, Vilanova recurre a la distinción entre fondo y forma: “El contenido de su narrativa aflora en la construcción textual, en la sintaxis y en las palabras; tal vez no sería tan atrevido proponer que el fondo está en la forma, que éste no tiene otro sentido en el conjunto de la obra que ser la forma.” (157) Al referir una forma, que puede entenderse como el espacio textual y la construcción discursiva que lo posibilita, la autora identifica como fondo de la narrativa gardeana la recreación del desierto que, en

¹¹² Premisa que mantiene invariable hacia el final de su estudio: “Silencio, soledad y muerte se erigen como ejes principales de la narrativa gardeana, que se asienta en el desierto textual que configura su estética narrativa. La concisión lingüística, la depuración léxica y la aridez, en definitiva, de las palabras arropan y sustentan el discurso narrativo. Si la desolación, aislamiento y sequedad son parte de un espacio desértico convertido en espacio textual, la presencia de este desierto noroeste mexicano que conforma el paisaje rural de la frontera entre México y Estados Unidos es, creo, innegable en la obra de Gardea. [...] el espacio del desierto determinado por el silencio, la soledad, el aislamiento, la sequedad y la muerte permea la obra de Gardea convirtiéndose en el espacio textual que engendra el discurso narrativo.” Nuria Vilanova, op. cit., pp. 173-174.

función de sus características áridas y dado el ejercicio de transferencia, deviene escritura árida también. La transferencia estructural se daría en dos momentos: el primero, del espacio físico-geográfico del desierto (entorno) al nivel temático de la obra (fondo) y de éste, al nivel textual (forma), siendo la aridez el elemento estético a través del cual se efectúa el desplazamiento estructural, a la vez que materializa el espacio textual de la obra gardeana:

... creo que la clave para penetrar y comprender la formulación discursiva de la narrativa de Gardea es la aridez, lo cual se hace tangible en la propia construcción sintáctica y en el lenguaje. Las frases de Gardea se caracterizan por su sintetización, por estar constantemente buscando la expresión más comprimida y depurada. Su lenguaje se condensa y purifica para mostrarse a través de la mínima expresión. Tanto la sintaxis como el léxico experimentan cronológicamente un proceso que tal vez se podría denominar de reducción. (157)

La aridez físico-geográfica del desierto se corresponde entonces con la aridez textual de la sintaxis y del lenguaje “reducido” de la obra gardeana. A su vez, esta reducción lingüística se consigue a través de un proceso que Vilanova denomina de purificación y condensación; sin embargo, al hablar de purificación surge la inquietud por la falta de precisión de los indicios textuales en la obra de Gardea a partir de los cuales sea posible evaluar con este término el trabajo del lenguaje. Respecto de la condensación, el texto mismo manifiesta pautas que justifican dicha valoración: una de las estrategias escriturales de Gardea es el empleo de las figuras elocutivas de la *detractio*¹¹³ que imprimen un carácter lacónico a la expresión. Sin embargo, esta reducción no obedece simplemente a una motivación exterior; el laconismo o la reducción del lenguaje en las obras de Gardea, como he venido argumentando, responde a una intención estética más amplia que la mera representación de rasgos ambientales. De modo que en la apreciación

¹¹³ Como zeugmas, elipsis, *reticentias* y *asíndetons*.

de la reducción del lenguaje en la obra de Gardea, Vilanova incurre en equívocos al manifestar, por ejemplo, que ésta adolece de escasez de adjetivos (154). Advierto sobre este desliz en razón de que, si a decir de la autora la edificación verbal del espacio narrativo de las obras de Gardea es análoga a las características del espacio físico-geográfico del desierto, se sigue que el traslado de estos atributos requiere una constante y consistente adjetivación para la recreación de los ambientes y las atmósferas; además del hecho de que, aunado a este procedimiento, una de las constantes en la conformación de dichas obras es el manejo sinestésico que, evidentemente, demanda una profusa adjetivación para lograr los efectos sensoriales requeridos.¹¹⁴

Para Vilanova la reducción del lenguaje en el espacio textual gardeano comporta cierta complejidad: “A nivel discursivo, una de las consecuencias de este proceso de condensación lingüística y sintáctica que recorre toda la obra gardeana es una creciente y paulatina complejidad textual.” (158) Al referir un componente de complejidad en el nivel discursivo de las obras de Gardea, se manifiesta la expectativa de la autora en torno del trabajo y las características de un lenguaje *a través del* cual se diga algo, es decir, de una construcción textual sustentada en el marco normativo-gramatical que ofrece esa aparente estabilidad lingüística y en la cual se considera al lenguaje como mero instrumento para el libre tránsito de significados externos o ajenos a su propia composición material; de ahí que Vilanova destaque la complejidad discursiva de la escritura gardeana como consecuencia de lo que denomina “procesos de condensación lingüística y sintáctica”.

Y aunque en los textos de la obra de Gardea sea posible rastrear la incidencia del entorno que lo circundó, dicha incidencia no se verifica a manera de transposición de una

¹¹⁴ “La palabra suple al acto y se torna, entonces, enumeración real y metafórica de objetos y sensaciones que poco a poco van configurando el estado anímico de los personajes y su fundición con ese paisaje desolador.” Ma. del Carmen Vera, op. cit., pp. 209-210. Véase también, la sección “Epítetos” del tercer capítulo.

aridez físico-geográfica a una escritural, pues de sostenerse este presupuesto se obliteran otros elementos imprescindibles para la conformación de sus obras. Estos elementos pertenecen al trabajo del lenguaje al que la autora se ha acercado, aunque, a mi juicio, de manera poco precisa.¹¹⁵ Ante ello considero más pertinente ubicar el análisis, ya sea de la re/creación de un espacio físico-geográfico, de las condiciones existenciales de los personajes, o de algún otro tópico, a partir de la actividad de re/creación literaria que desemboca en el trabajo del lenguaje realizado por la autoconciencia lingüística del escritor.¹¹⁶ Me refiero específicamente a las obras cuyo texto manifieste que el *telos* estético pretendido pertenece al ámbito de la develación del ser del lenguaje, por ende, es preciso analizar el trabajo *en* el lenguaje y, debo aseverar, no *a través de* él. A su vez, la reflexión teórico-metodológica centrada en el trabajo del lenguaje permite una investigación más puntual de la trayectoria y transformación que experimentó la escritura de Gardea a lo largo de más de veinte años.

3.6 Espacio, palabra y lenguaje

Siguiendo con el tópico de la importancia del espacio desértico en las obras de Gardea, Miguel Rodríguez Lozano vincula esa atmósfera opresiva y hostil con el uso del lenguaje,

¹¹⁵ Otra de las imprecisiones es por ejemplo: "...el sol, el calor insoportable, el agua revigorizadora, la tremenda soledad y la carencia absoluta de comunicación humana, están impresos en la lengua, en las imágenes, en la sintaxis y en el ritmo de cada uno de los cuentos y novelas escritos por Gardea.", Nuria Vilanova, op. cit., p. 154. La aseveración imprecisa, es la identificación de lo que Vilanova denomina "carencia absoluta de la comunicación humana". Desde una perspectiva bajtiniana, no es posible postular un hecho tal; pero, centrando la atención en la propia obra gardeana, en ella tampoco acontece una obturación comunicativa entre los personajes. Evidentemente, la comunicación no es afortunada, las interrelaciones no se concretan, hay resquicios de posibles fugas y deslizamientos para el cumplimiento de acuerdos y compromisos: existe comunicación; pero de índole disfuncional, violenta. Ahora bien, si la referencia es propiamente a la comunicación verbal entre los personajes, los diálogos son muestra irrefutable de ello. Finalmente, si esta apreciación surge de la constante referencia al silencio, éste también es expresión y al ser expresión comunica.

¹¹⁶ Dice Gardea: "Trabajo fundamentalmente con palabras, me tiene sin cuidado la psicología del personaje; éstos son seres creados del lenguaje. Me he propuesto hacer literatura forjando personajes a través del lenguaje. Esa es mi intención fundamental." Lo mismo, puede considerarse para la recreación de un espacio físico-geográfico. Araceli Hernández, loc. cit.

en específico con la función que cumple la palabra en la escritura del chihuahuense: “Aunado a la palabra, digamos plástica, por la fuerza de las imágenes que se nos presentan a lo largo de la cuentística, el espacio es quizá el componente fundamental que embona en la visión del mundo que se percibe en las diferentes historias.” (Lozano: 106) Con esta reflexión se infiere que si la palabra es plástica porque construye metáforas y metonimias que dotan de dimensión a la escritura, no ocurriría así si la plasticidad misma no fuera propiedad inherente del lenguaje. La palabra en la escritura de Gardea desprendida de la observación del trabajo *en* el lenguaje difícilmente significa (como en la lógica o en la filosofía analítica en que ésta es aislada de una realidad pragmática para llevarla a niveles de abstracción en la vinculación pensamiento-mundo); hay un contexto del cual surge y en el que adquiere sentido:

...las palabras están cargadas de significación, entonces claro que al usar una palabra va a tener resonancia. Y todo depende de la habilidad o del arte de la persona que la está usando para provocar una resonancia mayor o más intensa. Desde ese punto de vista creo que quizá habría un segundo texto, aparte del narrado. [...] las palabras serían mucho como símbolos, aparecen en vez de otra cosa, y quizá entonces el lector de algunos libros míos también tendría que registrar con el oído lo que está leyendo. Por eso a veces pienso que el hecho rebasa a la literatura, simplemente por este efecto propio de las palabras, y que es virtud de ellas: están cargadas de significados.¹¹⁷

El contexto en las obras de Gardea no está dado por una anécdota en la cual la palabra funcione como transmisor de referentes para conectar sentidos; está dado por la sonoridad del lenguaje, es decir, por la continuidad verbal que materializa determinado tono y ritmo, de modo que el espacio que este lenguaje constituye es el de la dimensión sonora.

No obstante, Rodríguez mantiene la premisa de que el espacio narrativo en las obras de Gardea se constituye a través de un movimiento negativo, pues considera que éste se

¹¹⁷ Jesús Gardea, “La palabra es el Poder de los Escritores: Jesús Gardea”, en César Güemes, loc. cit.

instaura a partir de la reducción de la anécdota, situación que, a su vez, genera el relieve de la palabra: “Cuando yo insinuaba una reducción de la argumentación por medio de un abigarramiento de la enunciación, que casi, y por momentos, vuelve hermético al texto, pensaba en el papel que juega el espacio.” (Rodríguez: 106) En consecuencia, Rodríguez estima que en la escritura de Gardea el “abigarramiento de la enunciación” se intensifica tornando hermético al texto, y esta advertencia lo vincula con las apreciaciones de Emiliano Romero y Nuria Vilanova antes citadas, y con la opinión generalizada de la crítica que postula que a mayor trabajo del lenguaje, menor desarrollo de anécdota. Sin embargo, lo que me interesa rescatar del estudio de Rodríguez es el guiño que lanza hacia la implicación palabra-espacio; pero no a manera de componente narrativo. Quiero extrapolar dicha implicación al hecho mismo de la re/creación literaria en donde interviene la autoconciencia lingüística del escritor respecto del lenguaje como materia para la re/creación verbal (Rodríguez: 99). De este modo, en el análisis del trabajo *en* el lenguaje es posible apreciar el punto de confluencia entre palabra, espacio textual de la obra literaria y espacio extra-textual del objeto estético. Quiero decir que es en el espacio textual donde se identifica la ejecución de ciertas estrategias escriturales orientadas hacia la consecución del *telos* estético, en este caso, el de la re/creación sonora del lenguaje. El espacio extra-textual es aquel que se configura en tanto se percibe el resultado de la ejecución de tales estrategias y que en las obras de Gardea se relaciona con la dimensión sonora del lenguaje. La confluencia entre palabra, espacio textual y extratextual funciona así como revelador de las posibilidades del lenguaje en donde éste se re/crea a modo de tema de una literatura que muestra,¹¹⁸ antes que condiciones existenciales de personajes o de espacios físico-

¹¹⁸ La distinción entre “decir” y “mostrar” conforma un aspecto fundamental, aunque por supuesto desde otra perspectiva, en la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein. En este sentido, en las obras de Gardea es

geográficos, una ontología del lenguaje. Así, más que un acercamiento meramente visual o una lectura silenciosa que pretenda captar el desarrollo de una anécdota, la escritura de Gardea precisa una lectura en voz alta en la que se re/crea la sonoridad del lenguaje a partir de su especificidad oral.

3.7 Oralidad

Rodríguez Lozano señala que en la narrativa de Gardea “El lector se enfrenta a una reducción consciente de la argumentación que provoca desconcierto, por el ritmo y el tono que ha elegido el autor para contar”. (104) A su vez, he citado a críticos y estudiosos como Espinasa y Villamil que han notado en las obras de Gardea una implicación entre lenguaje hablado y lenguaje escrito, aunque sin precisar las propiedades de esta interrelación. En este sentido, al advertir Rodríguez el carácter desconcertante del ritmo y el tono elegidos por Gardea “para contar”¹¹⁹ algo, somete estas manifestaciones de lo oral a la ya mencionada expectativa del desarrollo de una anécdota tradicional en la que *se diga algo*. El ritmo y el tono se estiman como elementos que entorpecen la enunciación, antes que como aspectos constitutivos de una forma de expresión verbal que re/crea formas antecedentes y que, dada su peculiaridad y carácter inédito, bien pueden señalarse como modos a partir de y en los cuales se constituye *otro tipo de anécdota*. Esta anécdota distinta estaría mostrando, precisamente, la manera en que confluyen en el tono y el ritmo de la

más pertinente argumentar que el tema “muestra” una manera de ser del lenguaje por la re/creación del lenguaje mismo, que “dice” una anécdota o una situación tal. Véase, Laura Hernández, “La formulación de una teoría del lenguaje en la filosofía de Ludwig Wittgenstein”, en *Signos. Anuario de Humanidades*, año VIII, UAM-Iztapalapa, México, 1994, pp. 469-472.

¹¹⁹ Al respecto, Jonathan Culler menciona: “...muchas obras narrativas aclaran que los acontecimientos no pueden ser considerados como hechos dados prediscursivos: nos hacen saber, de un modo u otro, que ciertos “acontecimientos” son los productos o efectos de ciertos requerimientos discursivos (exigencias temáticas o retóricas, por ejemplo) [...] los acontecimientos son efectos de requerimientos discursivos, generados por el discurso narrativo para lograr suspenso, o un efecto cómico, o trágico, o un viraje irónico. Tales historias nos muestran que tenemos dos niveles, historia y discurso, que no engendran armoniosamente en una gramática coherente, estructuralista, de la narrativa, sino que están en una interacción tensa, insintetizable.” Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 35.

secuencia verbal elementos comunes de diversas formas de expresión verbal habladas y escritas, a partir de los cuales se re/crea la sonoridad lingüística.

Nuria Vilanova también se ocupa de la oralidad en las obras de Gardea; pero identificando la condición rural del desierto de Ciudad Juárez como proveedora de lo que denomina “efectos de oralidad”. Desde su perspectiva analítica, lo oral funciona como sistema contextual que incide en la producción de la obra gardeana, de tal suerte que dichos efectos pueden percibirse tanto en “...estrategias lingüísticas y narrativas como el cambio repentino de narrador, de primera a tercera persona; el uso frecuente del tiempo presente y el paso casi inadvertido del tiempo presente al pasado y a la inversa; el importante papel que juega la memoria; la propia comunicación que se establece entre los personajes; y el diálogo que establecen los personajes consigo mismos y con los demás” (165), como en la presencia de lo propiamente sonoro constituido por determinados ruidos, música y voces.

Manteniendo esta suerte de mimetización entre espacio físico-geográfico y espacio textual, Vilanova no precisa las propiedades de estos indicios de oralidad; por ejemplo, al considerar que la comunicación y los diálogos de los personajes son indicadores de los efectos de oralidad, no especifica si se consideran tales porque representan un léxico y sintaxis de determinadas formas del habla, o se refiere a la índole sonora en la cual se perciben y se imprimen un ritmo y un tono particulares. A su vez, al atender únicamente la construcción de un espacio textual por analogía con uno físico-geográfico, deja de lado la impronta de la herencia literaria sobre los efectos de oralidad ostensibles en el texto.

De modo que lo oral, en tanto índole de la forma de expresión verbal en la obra de Gardea, no está motivado exclusivamente por el espacio que la autora identifica como rural, pues, por principio en sus obras no hay estrategias discursivas que reproduzcan o representen las formas verbales de la heteroglosia de ese entorno. Las propiedades orales

del habla, en todo caso, son percibidas por la autoconciencia lingüística del escritor en un momento *actual* de la heteroglosia, a partir de la escucha de las formas sonoras de los lenguajes, esto es, de su ritmo y tono particulares, mismos que al ser reflexionados, van re/creándose junto con los elementos orales de la herencia literaria escrita en el acto de escritura y conformación de la obra literaria. No obstante, Vilanova sí refiere el ritmo de la narración como uno de los efectos de oralidad en lo que califica como cadencia lenta y entrecortada de las frases: "...la musicalidad, el ritmo de la narración [...] que tanto tienen que ver con la palabra hablada, con la oralidad, ya que funcionan bajo una lógica de discurso oral, están vinculados al espacio rural-oral que se traduce en la aridez discursiva formulada a partir del desierto, a través de la cadencia lenta y entrecortada de frases" (Vilanova: 162 y 165). La autora identifica voces, rumores y ruidos diversos en donde el silencio se muestra como trasfondo para la develación de lo sonoro, y en donde estos sonidos refieren una especie de espectro amorfo al ser asociados con la tensión que se mantiene *in crescendo* en el tono del texto. El incremento de la tensión se entrelaza con el ritmo de la expresión verbal, conllevando ambos una violencia implícita que detona justo al final del relato.

Al asumirse en este estudio la oralidad como atributo tanto de formas de expresión verbal escritas como habladas, y más allá de los aspectos narrativos del texto, la violencia entretejida con el nivel de tensión en las obras de Gardea es propia de una psicodinámica oral, pues como señala Walter Ong, la comunicación persona a persona está atravesada por un incesante matiz agonístico (Ong: 50-51). A su vez, en el marco de la expresión verbal escrita, la violencia muestra asimismo la tensión de la autoconciencia lingüística al enfrentarse a la paradoja propio/ajeno del ser lingüístico en el proceso de re/creación literaria.

IV. RE/CREACIÓN DE LA SONORIDAD EN *JUEGAN LOS COMENSALES*

Al entrar en contacto con el texto de *Juegan los comensales* (1998), lo primero que se percibe es una manera de escribir intrincada, la cual ha sido estimada como agramatical, en razón de su aparente separación de la normatividad en el uso del lenguaje escrito, así como de disruptiva debido a la dificultad para la transmisión de una anécdota. Al respecto, conviene asentar que la escritura de Jesús Gardea, lejos de pretender quebrantar un *continuum* o norma gramatical, manifiesta la escucha y posterior re/creación de diversas formas de expresión verbal, asumidas o elegidas como materia en la conformación de su obra. Estas expresiones verbales lo mismo proceden del habla que de la escritura, pero están entretejidas por el elemento sonoro que Gardea capta en el ritmo y tono del lenguaje, construyéndose así una anécdota sobre el uso de la materia lingüística, lo que imprime la peculiaridad y el carácter inédito a su obra. Por su parte, el análisis de la escritura de Gardea, en tanto objeto material, posibilita el seguimiento de las transformaciones en el conjunto de sus obras, pues en el dispositivo escritural se inscriben las pautas que fueron constantemente trabajadas para culminar en una suerte de *última intención estética*. En este sentido, dice un crítico que todas sus obras se parecen¹²⁰ y ocurre así en razón de la ausencia de considerables variaciones entre una y otra; lo común en ellas es la relevancia de las estrategias escriturales que apuntan al *telos* estético. La re/creación de la sonoridad del lenguaje se convierte así en el indicador más sólido de la poética del escritor chihuahuense.

Por otro lado, a efectos de interés genealógico conviene citar un hecho en el estado de la transmisión de *Juegan los comensales*, a fin de sugerir un deseable acercamiento

¹²⁰ Dice José María Espinasa: “Sus cuentos no se parecen, lo que se parece es la textura”, citado por Christopher Domínguez, “La novela póstuma de Jesús Gardea”, en *El Ángel, Reforma*, México, 20 de junio de 2004, p. 3.

teórico-metodológico desde la crítica textual sobre la transformación de las obras gardeanas.

...hace como un mes terminé una novelita que se llama *Juegan los comensales* [...] Trata de unos individuos, y no hay ni una mujer, por cierto, que son una bola de locos sentados a la mesa, jugando, inventando cosas. No sé ni porque fueron a reunirse ahí, pero llegaron y se sentaron. Según yo esto ocurre en una ciudad, aunque no doy constancia de ello; pero como algunos ya se quedaron con el esquema de que la mayoría de mis novelas se ubican en un pueblo rural semidesértico, pues ya me encasillaron como escritor rural y siguen atorados ahí. A lo mejor salen con la onda de que es un comedor que está en medio del desierto.¹²¹

Destaca en esta referencia a la obra el lapso transcurrido entre su conclusión (fines de 1992) y su publicación (1998). En entrevistas, reseñas, críticas y estudios revisados que abarcan este periodo, no se localizan menciones directas o indirectas del autor que podrían dar cuenta de variaciones realizadas al mecanograma durante esos cinco o seis años. Por su parte, en la cita anterior es destacable la opinión de Gardea respecto de su estimación como escritor rural y portavoz del desierto –no sin cierto dejo de sarcasmo–, en función del espacio físico-geográfico que circunda el relato de *Juegan los comensales*. En este sentido, como aclara Gardea, en la trama del relato no hay indicios a través de los cuales pueda identificarse irrestrictamente el espacio en que éste ocurre; sin embargo, hay una única referencia al exterior, pues los eventos se llevan a cabo en un espacio cerrado:

Miraba, esforzaba la vista en torno suyo Ostos; y el hospitalario:

—Nocturno el comedor, invisibles las entradas de que hablo. Embotamiento de los rayos, la esmerilada pantalla de la lámpara no los deja ir, Ostos, tan lejos. Y usted, el resto de los comensales, de día, invitados a un almuerzo, verlas como ven, ahora, la mesa.

—No le basta, Ascencio, inventarse reserva de pan apilado; quiere, además, llenas de misterio, unas puertas.

—Comunica con el resto de la casa el comedor, Ostos. El comedor no está en un páramo.

¹²¹ Verónica Ladrón de Guevara, “Mis libros no son para un lector que vive de prisa”, en *El Financiero*, México, 15 de enero de 1993, p. 57.

—En el domicilio de usted, Ascencio. Pero comensales ciegos, no sienta usted a su mesa; entrados al lugar, poco a poco, la sensación de hallarse, Ascencio, en él, como separados del mundo. Y el techo de bóveda, el cielo cóncavo encima, aumenta lo que sentimos. Nos encierra como en un huevo. (34, subrayado mío)

Respecto de la referencia temporal, en la obra sí hay indicios que refieren a una noche veraniega:

—Indeciso, el comensal Surita; su voluble, de soplo frío que no acaba de convertirse en cierzo, de correr, devastador, por el mundo de las frutas. Demoníaco, el incipiente juega con la posibilidad de helarlas. Juega con un posible, el de ser, en el cogollo de agosto, sorpresivo invierno. (65, Véase también pp. 36 y 41)

La afirmación manifiesta en el texto acerca de que el comedor no está en un páramo, se vincula con la idea que trabajé en el capítulo anterior respecto del traslado situacional de las condiciones existenciales de los personajes. En efecto, no hay una mención directa sobre el espacio físico-geográfico en que se desarrolla el relato; lo que sí se refiere constante y contundentemente es la sensación que se percibe dentro de ese microespacio, mismo que puede ser trasladado a cualquier otra región geográfica.

4.1 Trama

El desarrollo tramático del *Juegan los comensales* comienza *in extrema res* y es contado por un narrador omnisciente y extradiegético. El relato inicia cuando la cena ha terminado y uno de los asistentes hurta un pan sobrante, hecho que se convierte en el motivo que detona los juegos de componendas y traiciones entre los asistentes, y que van modificándose conforme transcurre la noche.

Había terminado ya la cena. La charola del pan, alpaca de ondulada orilla, estaba casi vacía. De los asaltos de los invitados, en la fuente, sólo dos piezas: ambas, leve el tostado. [...] Surita [...] comenzaba, aparte de la de Ascencio, a revisar las otras caras en la mesa. Como la de Ascencio, todas, a propósito, ciegas. Ninguna parecía haber visto cómo cruzaba la servilleta el aire. Y de su persona, miradas no había que se ocuparan. El acceso a los panes, libre de indiscretos, pues; fácil. Surita

desdoblaba el trapo vigilando el temblor de los párpados ajenos. El silencio suyo pulsaba la cuerda del silencio tendida por los demás. No, todavía, señales de que fuera a romperse la tirante. Aprovechable era la ocasión. Surita tomaba, rápido, un pan de la charola y lo ponía, como si le quemara brasa gorda la mano, en el trapo; a las caras miraba luego. (1-2)

El tratamiento temático se da en torno de una reunión nocturna en la que ocho personajes masculinos, dos de ellos mudos, asisten a un convite alrededor de una mesa de comedor para cenar piezas de pan blanco, de dulce y agua. Pero no es una sola cena, hay una cadena de anteriores eventos similares:

—Pero, ustedes, en el hartazgo, harinosos, les falla la memoria;¹²² que hay, de reserva, otra charola con igual número de panes que la primera, ¿he de repetíselos? Pero, nuevo, no dicho jamás, lo siguiente: en la segunda charola, forma de pirámide, no afecta la construcción; quise fábrica a modo de torre, incrustadas aquí y allá, nevados azulejos, los panecillos de la repostería. (5)

—Torre o pirámide, y la alacena, cuentos suyos. Ascencio. Centavos para un plan vasto de construcciones nunca, de nosotros; edificar con pan fino que luego, por estar guardado, si no escondido, endurece, es de locos. Las noches anteriores, las torres, Ascencio, ¿comida de usted? (14-5)

—No es cierto. Usted, el veleidoso. Las otras noches, norte suyo, polo que usted buscaba como a un sol, la cara de Ascencio; sin embargo, en la nocturna de hoy, manifiesto el ser de Morín, una veleta. Vemos cómo ignora, cambiada por el viento, a la lumbrera de días atrás. (25)

El eje en la variación de los juegos de los comensales es la participación del anfitrión Ascencio, primero a manera de guía del grupo, para devenir víctima hacia la parte intermedia y final del relato.

Ascencio miraba a Surita en la honda sombra de los ojos.
—Surita, usted habla de cambios. Surita, fuera de tiempo.
Volvía la sonrisa a Surita.

¹²² Alusión a un tiempo anterior, la función homeostásica de la memoria señalada por Ong, se remite a eventos inmediatos y cotidianos.

—El tiempo, Ascencio, nosotros lo manejamos. Veleta en su espiga, la media vuelta el que, con usted, estamos comenzando ahora.

—¿Conmigo? ¿sin mí? ¿sin consultármelo?

Morín, desde abajo, como un pistolero, enderezaba la linterna y ponía el rayo en el pecho de Magaña; el resplandor en pleno cuerpo, ahogado por la luz, Magaña le contestaba al hospitalario.

—Tiempo de llevar la iniciativa. Y tiempo de perderla. (78)

El inicio dado en pretérito pluscuamperfecto sirve como señuelo para atrapar la atención del lector respecto del evento que concluyó y que a la vez inaugura el relato; a su vez, funciona como *reticentia*, pues omite un evento anterior que, sin embargo, será narrado en sus consecuencias: “Había terminado ya la cena.” Este enunciado se comporta como vértice de una acción anterior (tiempo pasado) con la anticipación de una por venir (tiempo futuro), cuya estrategia discursiva incita dos cuestionamientos: ¿qué ocurrió en la cena? ¿qué ocurrirá después? La frase con la que inicia el relato comienza a dilatar el *tempo*, ya que insinúa un pretérito extendido aún no concretado que remite a una acción conclusa dentro de otra que comienza a configurarse.

4.2 Sonoridad

Al ser la re/creación de la sonoridad del lenguaje el principio constitutivo de la forma compositiva de *Juegan los comensales*, los elementos a partir de los cuales se logra dicha re/creación son el tono y el ritmo, así como determinados aspectos formales de una expresión verbal de carácter oral. Estas manifestaciones de oralidad permiten armar un escalamiento metodológico a partir del cual puede abordarse el texto de la obra para la detección y configuración de la re/creación sonora, la cual se lleva a cabo a partir de la operación enfática e iterativa de determinadas estrategias escriturales. Así, a partir de la indagación realizada en el texto acerca de las condiciones textuales y contextuales que intervienen en el proceso de re/creación literaria, puede sustentarse la participación de la

autoconciencia lingüística de Jesús Gardea en tanto escucha concentrada y atenta¹²³ de la sonoridad inherente de diversas formas de expresión verbal, así como de la herencia literaria escrita. El ser del lenguaje se le *actualiza* al escritor en esta escucha y en este acto de escucha y re/creación su voz se repliega para dar paso a la develación de la voz del lenguaje en su sonoridad: *telos* estético.

Por su parte, la importancia del acto de escucha es manifiesta en *Juegan los comensales*¹²⁴ en cuyo texto se localizan referencias directas a dicho acto. Identifico a continuación algunos pasajes que dan cuenta de ello y después me ocupo en específico de sus componentes:

—Fernández, un techo bajo de nubes, apaga los ruidos, sofoca. En una casa, estando plana la techumbre como el nublado que digo, similares, cuando el ruido, los efectos. Pero cóncavos los techos, ni el de artificio ni, menos, lo otro, sordinas. Y en este comedor, Fernández, la bóveda es una caja de resonancias singularmente fiel; dentro de él, todo se oye en todas partes; si hay palabras en la mesa, en los rincones, instantáneos espejos de ellas... (14)

—Diga, Surita.

—La imagen nos enseña una verdad; no es, la bóveda de Ascencio, de temerse.

—Exacto, Surita.

—Según nuestros ojos, Morín. Pero, más que de bóveda vista, habla Ascencio de una bóveda sonora. La imagen está coja. (79)

En *Juegan los comensales* no sólo se refiere la presencia del sonido que, por su parte, se aúna a los demás efectos sinestésicos que conforman la trama, sino que se precisa la fineza de esa escucha:

¹²³ Como dato biográfico, el padre de Jesús Gardea era sordo. Ello es condición que, sin duda, influye en la escucha tan afinada que el escritor presta a los sonidos, no sólo a los del entorno físico-geográfico sino a los de los objetos de uso cotidiano. Así, el silencio se estima como contrapunto de la re/creación sonora en sus obras. (Comunicación personal de la Sra. Socorro Martínez, quien conoció a la familia Gardea en Delicias, Chihuahua, en los años cuarenta.)

¹²⁴ Y en otras obras; véase, por ejemplo una exhaustiva descripción del acto de escucha en el *El biombo y los frutos* (2001), pp. 11-13.

...cada uno de los comensales, corriendo el riesgo de disgustar a Ascencio, abatía la barbilla, se ensimismaba. Observador de lo desatento de los comensales, Ascencio; pero los dispensaba sí, para escucharlo mejor, se metían, como los caracoles, en la concha; en la casa, en la bodega que era su cuerpo. (5)

Ascencio giraba a un lado la cabeza. Cerrado los ojos, escuchaba atento. (72)

La nota arrancada al vaso por el metal, gota luminosa, campanilla doblando alegre bajo la luz de la lámpara del comedor. Y los mudos, boca abierta, las bocas como pabellones de oreja, entrecerrando los ojos, escuchaban. (108)

Se despliega en la secuencia tensa de la alternación de voces y silencios, estos últimos perceptibles en las pausas, pues el sonido rebasa lo dicho y apela para ser percibido a su contraparte, es decir, al silencio.

4.2.1 Tono

Dice Jesús Gardea: "...detrás de cada personaje y de cada palabra que ese personaje convoca hay un mundo de conocimientos y ese mundo te da el tono. *El personaje es lenguaje* y es historia, historia de ese mundo conocido por él. Mis personajes no hablan de lo que no conocen. No es lo mismo un carpintero que un mesero. *Su experiencia del mundo es distinta y en esa medida su lenguaje también*, su tono, su intensidad."¹²⁵ Esta advertencia puede remitirse, sin reparos, a la experiencia ética y cognoscitiva de la autoconciencia lingüística del escritor con el ser del lenguaje, de modo que la visión del mundo ostensible en el objeto estético que conforma la obra de Gardea apela a la develación sonora de la escucha de diversas formas de expresión verbal en su índole oral.¹²⁶

¹²⁵ Miguel Ángel Quemain, op. cit., p. 14. Resaltado mío.

¹²⁶ En una entrevista se le inquirió a Gardea el origen de su manera de narrar, en particular acerca de las voces, y el escritor responde: "A la tienda de mis padres, en Delicias, iban colonos y se ponían a platicar ahí con ellos. Eran colonos del Sistema de Riego número 5, que hizo el gobierno allá por los años treinta. A esos colonos les dieron tierras gratis. Y luego hicieron una presa y un sistema de canales para alimentar esas tierras. Esas personas, que casi todas llegaron de Torreón, iban a la tienda de mis padres. No recuerdo pláticas

Por su parte, para Mijaíl Bajtín la expresividad del enunciado abarca al tono, de manera que no es sólo a través de la secuencia verbal que se re/crea la sonoridad del lenguaje, sino que éste se integra también a partir del dialogismo en tanto marco más amplio de interacción discursiva:

...la expresividad de nuestro enunciado se determina no únicamente (a veces no tanto) por el objeto y el sentido del enunciado sino también por los enunciados ajenos emitidos acerca del mismo tema, por los enunciados que contestamos, con los que polemizamos; son ellos los que determinan también la puesta en relieve de algunos momentos, las reiteraciones, la selección de expresiones más duras (o, al contrario, más suaves), así como el tono desafiante (o conciliatorio) [...] La expresividad de un enunciado siempre, en mayor o en menor medida, *contesta*, es decir, expresa la actitud del hablante hacia los enunciados ajenos, y no únicamente su actitud hacia el objeto de su propio enunciado. (Bajtín, *estética*, 282)

No obstante, la escritura de Gardea no reproduce ni representa las conversaciones cotidianas de los habitantes de Chihuahua; de manera que, al no haber en sus obras distinción ni alternancia significativa entre varias voces, el tono se percibe como variante re/creadora de la sonoridad verbal y elemento aglutinador de múltiples tonalidades, trasladando la tensión expresiva al conjunto de la forma compositiva en donde se despliega, propiamente, un tono homogéneo. En tanto gran parte de la sonoridad del lenguaje se percibe en los ambientes secos y desérticos en los que Gardea ubica a sus personajes, a quienes, dice Espinasa, parece que el calor aletarga su habla,¹²⁷ puede decirse que hay un tono homogéneo de hastío. Esa tonalidad homogénea está caracterizada, además, por una especie de violencia implícita, resultado de la paradoja del ser del lenguaje advertida por la

en especial de ellos, no tengo una conciencia clara de esto. Así que si esto está funcionando, será allá en la profundidad de la conciencia o en algún otro lado. Pudiera ser.” César Güemes, “‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’: Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*”, en *El Financiero*, 27 de septiembre de 1995, p. 67.

¹²⁷ El mismo crítico menciona en otro lugar: “Como si el mismo calor al aletargar a los personajes se comunicara a las palabras.” José María Espinasa, “La soledad como un texto”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 9 de enero de 1988, p. 9.

autoconciencia lingüística que le devala al escritor las resistencias de dicha entidad,¹²⁸ pues al trabajar *en* el lenguaje, al intentar vencer sus resistencias, al asumirlo como propio en la re/creación literaria se entabla, por ese ingreso dual en su ser (el de la ajenidad y de la propiedad), un acto de violencia consciente, vinculado con el acto de libertad para la re/creación de la materia lingüística en la consecución del *telos* estético.

El tono en las obras de Gardea tiende a ser homogéneo al prevalecer en ellas el principio de re/creación sonora debido a la relevancia de las estrategias escriturales que tejen el tono poético que muchos de los críticos estiman en su escritura. En este sentido, el tono que prevalece en *Juegan los comensales* está dado por la voz del narrador omnisciente. Es un tono homogéneo debido a que se emplea la misma construcción sintáctica de las frases y el léxico tanto en su intervención como en la de los personajes. Cito a continuación un largo fragmento en el que intervienen las voces del narrador y de tres personajes:

Narrador: Pero Ascencio, desviando su vista, la tenía ya clavada en Ostos, y Ostos, para recibirla, había pasado a ser, luego del otro, el siguiente en sonreír en la mesa, en la escena. Invitado por el obvio comprensivo del comensal, Ascencio, como estar deslizándose por el afectuoso eslabón de unos amigos, cambiaba el tono de sus palabras. Corrían las cálidas; el alma del anillo, aire de simpatías y contenidas lealtades, se incendiaba hasta iluminar, más que la lámpara, las caras de Ostos y el hospitalario.

Personaje 1: —Me complace, a qué grado no tiene, Ostos, idea, la parcialidad que acaba de mostrar usted a favor mío. En un flanco, el izquierdo, de mi línea, de pronto el destacarse de una avanzada; avanzadilla prefiero decir. La constituye un soldado, no de las fuerzas a mi mando; virtuoso del pulso, ¿con quién compararlo? Aparece su bala en el mundo, centro de flor, estallamiento del cristal del aire; pero también, simultánea rosa, humo. Y yo,

¹²⁸ Dice Jesús Gardea: “El lenguaje es como él decía [Octavio Paz], como una puta, hay que tratarlo así, órale, vámonos. Al principio todos pensamos que las palabras son bellas muchachitas y quién sabe qué, pero resulta que no, que hay que obligarlas a que digan lo que uno necesita. Entonces, el cambio interno que veo es que el lenguaje me ofrece mayores resistencias ahora que hace 20 años y tengo que vencerlas.” César Güemes, “Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH”, en *La Jornada*, México, 18 de octubre de 1998, p. 25.

al verla, menos que pensar en un desperdicio, no puedo. De ningún muerto, corona. Pero el soldado que, como todos, lleva la primavera en el cañón de su arma, es usted, Ostos, tirador enorme. Los tiros de Ostos, a destinatario cautivo. No fallan. La prueba de eso la tenemos a la vista. Para defender, y obrar venganza, intervención de un inesperado.

Narrador: Resplandecía como alpaca bruñida la cara de Ostos. Y, como plata, los dientes; como si estuviera mordiendo, para cerciorarse de la dureza del material, medallitas, condecoraciones de última hora. Y con ellas siempre en la boca, desde el fondo de la sonrisa, al hospitalario:

Personaje 2: —Puntería igualmente admirable, la suya. Nuestra vanidad, blanco escondido; su diana, el corazón de los círculos, el sediento pudridero de la sombra que somos. El agua, el mundo, suelen rodar lejos. Demonio esa sombra, no se conforma: los murmullos del agua, pero nunca el agua. Admirado Ascencio, brecha usted, traspasa, pocos saben hacerlo, el sistema de los envolventes; sin encerrarse allí, llegan a mí, voces auténticas, sus elogios.

Narrador: Callaba; paraba de sonreír Ostos. En él, y en Ascencio, las luces añadidas a su cara por el amigable de un momento, esfumadas, y cada uno, en su propio silencio, se volvía contra el eco del cumplido recién hecho. Morín, desde Ostos, la mirada a Ascencio; la detenía en su cara, apagada por el remorderse. Estaban, los amigos de mentira, desdiciéndose; el campo del agresor, se había dividido. Morín ensanchaba la división; medio giro del cuerpo, apoyaba, en la mesa, a un lado del plato, el codo derecho, encarando a Ascencio. Daba a entender Morín, su cuerpo esquinado, que, de Ostos, soldadito de papel, para qué guardarse las espaldas. Hablaba con Ascencio.

Personaje 3: —Acuerda usted simpatías en el aire y no hace, extraviando el sentido de las cosas, votos de alianza perpetuos. Frente a la avanzada, se reserva usted. Y es cortina de humo el discursillo al parcial. Esto, Ascencio, los aciertos; pero lo que no vio usted: del otro, vano el disparar. (26-27)

Hay otros ejemplos en los que la voz del narrador fusiona la de los personajes, o sus pensamientos, a partir del estilo libre indirecto. En estos casos, frecuentes a lo largo del relato, la puntuación indica el momento de fusión:

Pregunta de Ascencio luego: la inquietud de Surita, ¿por qué? Llevando la mirada a los panes, mudamente contestaba Surita. (1)

En este ejemplo se observa el uso de los dos puntos para abreviar la voz del personaje, cuyo empleo indica el estilo indirecto del narrador omnisciente al atrapar en su intervención la pregunta hecha por Ascencio. Por su parte, conviene resaltar el carácter no verbal de la respuesta del segundo personaje, Surita, dado que es descrita a partir de la dirección que sigue su mirada; ello, a modo de muestra del manejo sinestésico también relevante en el relato. Otro ejemplo:

Ciego a voluntad, los ojos mirruña por lo apretados, seguía Ascencio; alzaba la barbilla, apuntaba, directamente, a Surita, nido, en los últimos momentos, de sospechas. Qué estaba pretendiendo, de esa manera, decirle el otro, Surita lo sabía: su indagación, la de Surita, debía hacerse en dirección distinta: los espías, si los hay, no estaban, como pensamos, tan próximos a nosotros. (3)

Este caso mantiene una complejidad por el manejo de la intervención del primer personaje, Ascencio, y el pensamiento de Surita respecto de su mensaje gestual. La complejidad se genera por la fusión en la voz del narrador de ambas intervenciones, que, vale reiterar, no son verbales. Este párrafo, similar al anterior, recurre a los dos puntos y seguido para indicar la fusión que se realiza en la intervención del narrador respecto de las intervenciones de los personajes. Por ello, después de los dos puntos es necesaria la aclaración: “su indagación, la de Surita”. Sin embargo, tras el punto y coma resaltado hay falta de concordancia en los tiempos verbales: el verbo “haber” está conjugado en presente lo que indicaría que uno de los personajes, Ascencio probablemente, está hablando, pues el tiempo verbal usado por el narrador es el pretérito imperfecto de indicativo (copretérito). Refuerza la apariencia de que la voz del personaje es la que suena en lo escrito, debido al empleo del verbo “pensar” en presente de la primera persona del plural. La ruptura de esta apariencia se da por la intromisión de la voz del narrador, manifiesta por la conjugación del

verbo “estar” en copretérito, que remite inmediatamente al tiempo en que éste habla, pues para que esta última frase represente la voz de Ascencio el verbo debe conjugarse en presente.

Surita cerraba los ojos, volvía a abrirlos, pero, una mano, defensa contra el resplandor. El calor de la llama y el del vidrio hirviendo, vaho que se la quemaban. Alcanzado de lado por la luz Magaña, sin mirarlo, una pregunta a Ascencio: los encandilamientos a todo el mundo ¿necesarios? Ascencio no miraba a Magaña: —Partecillas del mundo, Morín, Surita. (95)

En esta última muestra se cumple, una vez más, la función de cohesión los dos puntos y seguido, absorbiéndose en ellos la intervención de cada uno de los personajes tras los dos puntos y seguido. No obstante, a lo largo del relato sí hay una clara intervención suya identificada por los guiones de inicio que indican el estilo directo, como se percibe en el anterior ejemplo, sin embargo, estas voces mantienen un sólo tono.¹²⁹ Más allá de la rigidez en la que se mantiene el tono de la obra, lo que de este acercamiento quiero destacar es el uso de las estrategias de la puntuación para el adelgazamiento verbal, pues la interpunción funciona como elipsis de cada una de las intervenciones señaladas.

Retomando la formulación de Jesús Gardea respecto del tono de las palabras, en *Juegan los comensales* es posible rastrear el uso de ciertos vocablos que remiten al contexto que les es funcional y que el lector tendría que considerar cuando le suene ajena su aparición en el texto. En este sentido, el uso de algunos regionalismos emanados de la heteroglosia junto con algunos cultismos o arcaísmos derivados de la herencia literaria va alternándose en la obra. Mencionaré a continuación, e indistintamente, algunos de ellos que, a mi parecer, considero reúnen estas características:

¹²⁹ Un análisis más detallado de los momentos en que se da paso en el estilo directo a las voces de los personajes, y de los momentos en que el narrador las fusiona, sería fructífero para señalar a profundidad el tipo de manejo de voces y estilos narrativos que abarcan la totalidad de la obra.

cantidad de los <u>manducados</u> (4)	casos de <u>angurria</u> (4)
Explotan las <u>santabárbaras</u> (23)	ojos <u>mirruña</u> (3)
<u>Berbiquí</u> hace usted de la mirada mía (70)	especie de <u>alfeñiques</u> (10)
Puede usted <u>dispensarse</u> de ese trabajo (89)	aviso de un <u>mortificado</u> (95)
Comensales <u>asaz</u> pendientes (36)	evadirse de la <u>calígene</u> (45)
La cristalina tiene <u>resolladero</u> (89)	la <u>tronadera</u> del vidrio (71)

La convivencia de estos registros de vocablos y de frases completas de tipo coloquial: “Tanto aliento quema las orejas, coce como a un huevo” (75), muestran en el texto ese cariz de convivencia entre las formas de expresión verbal del habla y de la escritura, es decir, su índole oral.

Finalmente, respecto del tono de tensión de las obras de Gardea aunada a la violencia final de la trama, mencioné ya que, más que responder a consideraciones narrativas, está sustentado por las condiciones de oralidad de la obra que vinculan formas de expresión verbal habladas y escritas.

4.2.2 Ritmo

Aunado al tono como componente oral en la obra, se encuentra el ritmo de la secuencia verbal, en donde las estrategias escriturales elegidas por Gardea para la inscripción de una peculiar forma de expresión verbal como frases breves, puntuación, hipérbaton o topicalización, elipsis o elisiones, señalan el ritmo de la disposición textual del lenguaje. Esta secuencia no debe asumirse como sintaxis en tanto componente estructural que determina el eje de contigüidad (sintagmático) de las frases, sino como resultado de la re/creación de la sonoridad.

Interpunción. El uso de la puntuación es uno de los aspectos que define la peculiaridad de la forma compositiva de *Juegan los comensales*. Cabe señalar que el uso de la interpunción,

a la vez que abrevia las frases, es una estrategia escritural de suma relevancia en las obras de Gardea al imprimirles un tono tenso debido a la brevedad de las frases, aunque ágil por esta misma razón. Como señalé anteriormente, la puntuación cumple una función elíptica en el relato, pues aglutina las acciones no narradas y las voces no dichas, apelando así al contexto que se presume circunda la producción literaria de Gardea. Por su parte, una obra en la que existe un enfático uso de la puntuación precisa una lectura en voz alta que responda adecuada y nítidamente a la intención estética de dicha preeminencia:

Una llamada, suave, de atención, jamás, Surita, desquicia. (76)

Es destacable en la anterior frase el uso de cinco comas para separar cada uno de sus seis elementos y acentuar en cada palabra su *propio sentido sonoro*.¹³⁰ tal como lo considera Gardea acerca del tono de las palabras. En este caso, el sentido sonoro las palabras se devela sólo en la secuencia verbal, pues al realizarse una lectura en voz alta que marque adecuadamente las pausas señaladas, la concatenación rítmica permite el apercibimiento sonoro de la unidad de los vocablos.

Nublaba, al finalizar, su vaso, el cristal, el agua. (1)

En este ejemplo se observa el uso consecutivo de dos comas, dos puntos y seguido, una coma y el punto final. De nuevo destaca el uso de la puntuación para separar cada elemento de la frase. Sin embargo, aquí aparecen dos puntos y seguido cuya función no es

¹³⁰ Al respecto, dice Eduardo Nicol: “La palabra es lenguaje articulado. La articulación se refiere a la mecánica de los órganos de fonación y también a la sintaxis, o sea, literalmente, al orden conjunto de los vocablos. Articulación es composición. Pero cada una de las oraciones compuestas, incluso cada palabra, es susceptible de variados tonos y acentos en la dicción. Cada voz personal tiene su propio timbre y tesitura, como el instrumento musical; es capaz, lo mismo que éste, de producir diversas inflexiones. *De suerte que el sentido no se define aparte, por pura lógica, sino que puede alterarlo el sonido*. Hay infinitas maneras de decir la misma cosa con las mismas palabras: de poseer y de ofrecer la cosa, según las inflexiones orales. La sonoridad se integra en la personalidad.” Eduardo Nicol, *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, UNAM, México, 2007, p. 60. Resaltado mío.

únicamente concatenadora de ritmo; en ellos se percibe la separación entre los tres elementos anteriores y los dos que les secundan. Evidentemente, para la entonación los dos puntos y seguido marcan una pausa mayor que la de las comas; pero no es esta la intención principal, pues como señalé en el análisis de la voz del narrador y de los personajes, los dos puntos y seguido se emplean de manera elíptica. En este caso ellos contienen el zeugma del verbo “nublar”, ya que se sobreentiende que lo que se nubla no es sólo el vaso sino su cualidad (cristal) y su contenido (agua); a su vez, ambas metonimias funcionan como *gradatio*.

Mi casa; sus habitaciones; techo de bóveda. (13)

La puntuación en esta última frase remite a la información contextual, en el sentido de que la comunicación hablada prescinde de nexos conectores, pues al percibirse visualmente las características de lo que se enuncia y refiere (los personajes están dentro del comedor con techo de bóveda), las reiteraciones verbales entorpecen la agilidad y el carácter elíptico del discurso. El manejo iterativo de la interpunción obedece, con toda evidencia, al registro visual de la escritura; pero ella no está regida por una norma gramatical, sino que transforma y re/crea el ritmo y la forma de cierta manera de hablar.

Secuencia verbal. Otro elemento que evoca persistentemente un ritmo peculiar en la obra de Gardea es la secuencia verbal. Se ha señalado que una de las características en la escritura de Gardea es el uso del hipérbaton como figura elocutiva que modifica el orden de los elementos de la oración. Sin embargo, al argumentar que la finalidad y el resultado del uso de esta figura es la dislocación de una “correcta” disposición del lenguaje escrito (incluso literario), se reduce el análisis de esta estrategia escritural. En efecto, el hipérbaton,

más que estimarse en su uso retórico, señala la estrategia escritural derivada de la convivencia de las formas de expresión verbal habladas y escritas, y a partir de la cual su uso adquiere un sentido distinto precisamente porque en el encadenamiento sonoro que esta figura logra es posible percibir una entonación y ritmo orales.

—La torre, Morín, no debe ser grande. Guardada, en la vitrina del cristalero. Acabo de adivinarlo.

—Entonces, mezquina, la decoración; y mentiras, lo del sol. Espacio para él; para que realmente sea tan inmenso que alumbre, no, en ninguna de sus caras, la torre.

—No lo sabemos. Pudiera ser que Ascencio quisiera el sol, de todos modos. Un alfeñique; una sola de las dulcísimas pastas, para sus fines, bastante. Desde luego, Morín, sol no como fogata. Pero si la torre está como he dicho, mínimos los apuros del castigado, leve el escarmiento. Templanzas, Morín, de Ascencio.

—Obligadas. Ascencio: la mesa, el comedor; a nuestra costa, el pan. Punitivo, uno, pero de acuerdo con nosotros. Hay que traer eso de vuelta a la memoria del hospitalario. Cuando él regrese. (10, subrayados míos)

Leyéndose en voz alta los anteriores pasajes se re/crea la sonoridad a la que la secuencia verbal alude. No obstante, si se leen a partir de la estabilidad de la fijación de la letra, así como del prejuicio de que el lenguaje escrito debe seguir una gramática categóricamente diferenciada del lenguaje hablado, habrá, como dicen algunos críticos de Gardea, desconcierto por la manera de relatar. Sin embargo, el interés estético por la re/creación de la sonoridad lingüística, se advierte desde sus primeras obras y reincide hasta la última de ellas.¹³¹ Por ejemplo, en *La canción de las mulas muertas* (1981) se lee:

En lo interior, Leónidas Góngora nada cambiaba. De piedra seguían siendo sus esquinas. Allí estaban como testigos de eso sus habituales de otro tiempo. (69)

Y en *Tropa de sombras* (2003):

Santini, con una mano apunta. Enfundada está la flecha. Nuestros ojos miran por la ventana. Vacío, profundo: el cielo. (7)

¹³¹ Jesús Gardea, *Tropa de sombras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

En la secuencia verbal es también relevante la función desempeñada por las figuras de la *detractio*, es decir, los zeugmas y asíndeton. Como acabo de mencionar, a través de la construcción elíptica de las frases se refiere al contexto, de manera que no es poco común notar en el texto la ausencia de conectores, principalmente de artículos definidos e indefinidos, conjunciones copulativas y de los verbos “ser” y “estar”:

La torre, Morín, no debe ser grande. Guardada, en la vitrina del cristalero. (10)

Esta construcción prescinde del verbo “estar” (zeugma), a la vez que dicho verbo funcionaría como copulativo entre ambas oraciones. A través de las figuras de la *detractio* se logra y se percibe la construcción paratáctica de las frases, característica de la escritura gardeana. Así, el hipérbaton y la elipsis en la secuencia verbal otorgan un ritmo semejante al del habla, a la vez que la puntuación indica con precisión la manera en que dicha secuencia debe ser leída a fin de percibir y re/crear la sonoridad del lenguaje.

Por otra parte, un factor que incide a nivel sintagmático en la sonoridad de la expresión verbal está dado a partir de la secuencia fonética de las palabras:

Pero luego Surita, endurecida la plumilla y sin atrabancarse, empujaba; no mucho tiempo, porque el cañón de la plumilla, enterizo el cachete, firme, había empezado a curvarse, a vencerse como la rama de un árbol con el peso de fruto descomunal. Globo ni otra muelle materia, la de los mofletes. (40, subrayado mío)

La construcción de la última frase se observa como resultado del encadenamiento iterativo del fonema “m”, cuya forma deriva justamente de la dimensión sonora prevaleciente en la secuencia verbal.

4.3 De lo oral hablado a lo oral escrito

Dice Diane M. Wriqth en un estudio acerca del tránsito efectuado del discurso oral al literario en la novela sentimental del siglo XV: “El lenguaje elaborado de figuras retóricas y de frases rítmicas, equilibradas y formulaicas, contribuye a su nivel acústico, mejor apreciado a través de una lectura en voz alta.” (Wright: 288) En efecto, una lectura en voz alta es lo que he sostenido como requisito primordial para la reactivación del *telos* estético de la obra de Jesús Gardea. Reitero, este *telos* está fundado en el trabajo *en* el lenguaje, en específico, en la re/creación sonora, que es el tema que me ocupa. Para efectos del apuntalamiento en el texto de la re/creación de esta sonoridad, y una vez señalados sus componentes más representativos (tono y ritmo), remito propiamente al fenómeno de la oralidad como plataforma metodológica que permite la localización de las estrategias escriturales que logran dicha re/creación. En este sentido, dice Ong:

...la mayoría de las características del pensamiento y la expresión que funciona con pautas orales [...] están muy íntimamente relacionadas con las virtudes del oído, que unifica, centraliza e interioriza los sonidos percibidos por los seres humanos. Una organización verbal dominada por el sonido está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias [...] También está en consonancia con el holismo conservador (el presente homeostático que debe mantenerse intacto, las expresiones formularias que deben mantenerse intactas); con el pensamiento situacional (nuevamente holístico, con la acción humana en el centro) antes que el pensamiento abstracto; con cierta organización humanística del saber acerca de las acciones de los seres humanos y antropomórficos, personas interiorizadas, antes que acerca de cuestiones impersonales. (Ong: 77)

4.3.1 Economía del lenguaje

Junto con los elementos que conforman el peculiar ritmo verbal (interpunción, hipérbaton y elipsis) y que otorgan un carácter lacónico al lenguaje, el uso de frases proverbiales o alusión a conocimientos colectivos contribuye al mismo efecto en la escritura de Gardea:

“[proverbios y refranes] ya prestados al uso literario, conservan una economía del lenguaje mientras que refieren a los lectores/oyentes a situaciones orales de narrar.” (Wright: 288)

—¿Qué verdad, Fernández?

—Ya la dije, Ascencio. Una. Camino muy andado. Si no paga usted, se le tolera, pero no manda. Podemos mandar, a la corta o a la larga, cuando somos nosotros los del pago; los que, de esa manera, sustentamos el orden, la procesión de las cosas. Las chicas y las grandes; que no se desquicien. (8, subrayados míos)

En este intercambio se defiende la validación de una verdad en función de su transmisión y permanencia en el tiempo. Así, se alude al legado del saber popular, pues bajo la glosa del dicho “el que paga manda” —que consigna una relación de sometimiento en el sentido de que quien paga para la obtención de un bien o servicio posee derecho absoluto para establecer reglas que el que no paga debe acatar— se pretende legitimar un tipo de verdad atemporal; así como indicar la autoridad moral de quien sustenta esa verdad.

—¿Y el sol? ¿Clavo también?

—No lo sé. Especie de alfeñiques, según entiendo, usaron a la hora de inventarlo. Pero el alfeñique, nervio de nada, ni hueso. (10)

La reafirmación en la transmisión del conocimiento/acontecimiento de la creación del sol como referencia metafórica se verifica en la expresión “según entiendo”, enunciada por el personaje para sustentar un saber reelaborado y carente del reconocimiento de una determinada fuente o autor. Este caso refiere no a frases proverbiales o refranes, más bien muestra la dinámica oral en la transmisión de acontecimientos un tanto imprecisos: “No lo sé”. Asimismo, en este diálogo es evidente la disminución valorativa del astro al mencionar alfeñiques en la labor de su edificación, objetos sin más función que de ornato.¹³²

¹³² Es común la visión irónica en las obras de Gardea. Por ejemplo, en el cuento “La carpa”, cuya trama se desarrolla a partir de un reclamo por parte de un grupo de trabajadores que colocó una bandera en lo alto de una carpa. El reclamo es hecho hacia el personaje que los contrató, cuya paga el grupo de trabajadores la

4.3.2 Índole agonística

Esta fórmula oral abarca el conjunto formal de *Juegan los comensales* en tanto se funda en ella el eje del relato, pues el tema de la obra lo constituye la ejecución de una revancha, la del personaje que hurta el pan, hacia el anfitrión de la cena. Así, la disputa –dilatada a lo largo del relato, con lo cual se mantiene el tono tenso– motiva efectos sensoriales en la ambientación del espacio, particularmente visuales en donde la palabra construye matices claros y oscuros y refiere constantemente a luces y sombras vinculadas con fuerzas de bondad y de maldad en enfrentamiento:

—Dos tipos de lámpara; dos diferentes maneras, artificios, para batir, en el interior, las tinieblas. La lámpara que lleva, como medallones, soles en el depósito y en la columna que lo sustenta, hace la guerra, como el sol a las nubes en un día encapotado, paciente, discretamente. (55)

[...]

Y ahora la linterna. Su manera de actuar, violenta. De la boca del rojo capuchón, la espada de una luz fría, desenvainada, parte hiriendo las tinieblas; en las oscuras, el acero se hunde como en una fruta; haciendo estrategias, remueve. Las cosas, conforme son alumbradas por el círculo, florecida punta de la espada, cambian de aspecto; les pone la luz fantasmas a flote. (57)

El tránsito entre los matices claros y oscuros:

Lo que todo el mundo podía ver, como nadie Fernández, el más cercano a la penumbra: en la cara, encendido en los ojos, brillo como el de la cabeza de un alfiler; a la mitad del cuerpo, otro; no como el de arriba, en puntos, sino como al amanecer, y en la línea del horizonte se presenta la luz.

considera injusta en función del riesgo corrido por uno de ellos al subir a lo alto de la carpa. En este sentido, para el contratista la bandera deviene símbolo al representar ella la posibilidad de ser vista alrededor del mundo (hipérbole del territorio cercano a la carpa); estimación que los trabajadores ironizan: “Subir hasta mero arriba de la carpa para plantar una bandera, un trapo: un capricho de usted”, el contratista responde: “La bandera no es un capricho... La bandera debe ondear” y encuentra la réplica del trabajador que colocó la bandera: “¿Cuánto tiempo? Trapo endeble, una tartalana; no resistirá una sola tolvanera”. Ironizan también el sentido simbólico para el contratista de la bandera, en el siguiente diálogo:

“-Como una llama, debe ser vista por el mundo entero.

-Qué mundo entero.

-¿No lo vio usted desde arriba?

-Unos pobres diablos no son el mundo entero.

-Más allá.

-Las soledades son ciegas.”

Jesús Gardea, “La carpa”, en *Donde el gimnasta*, Aldus, 1999, pp. 4-5.

[...]

Y la charola, firme, de la penumbra, a la luz; su alpaca, más clara y evidente a cada paso de Ascencio. (10-12)

Referencia al bien y al mal:

Ascencio, mirándolo comensal absorto, hubiera empezado a alimentar sospechas: en el otro hemisferio, a los soles ¿qué les pasaba? El cachete abombado no volvía a ser sólo el límpido de un principio; la tersura recuperada de su espejo, como la de un ojo de dios: luces y sombras. (41)

Fernández, a Morín, no se le acaba el miedo; él es una piedra, una tiniebla cerrada. No por fuera, como hasta hace poco; pero en el interior, Morín es piedra. Y usted, otro falto de luz, lo escucha. (19)

A su vez, sonidos (palabras) y silencios son muestra del antagonismo:

—Ascencio, he estado escuchando a Fernández, a Morín. Transcurre la nocturna; y ellos, hablando como hablan, ganan, en este transcurso, para su opaco, subidos grados de transparencia. Las palabras pueden ser como vidrios; empalmadas, cristal de un lente. Fernández y el otro, Ascencio, miedo, tienen miedo.

Ninguna señal, en Ascencio, de haber escuchado al comensal; Ascencio, peor de incisiva la mirada, continua, sin el menor apartarse, en Fernández. Ascencio volvía a hablarle.

—¿Oye, Fernández? Pero Magaña, con Surita, como usted; como ustedes.

[...]

—Quizás no, Ascencio. El silencio, que yo sepa, jamás lente, vidrio revelador. Mudos, los que me miran.

—No, Ostos; en sus apreciaciones, un equívoco. Ostos, los silenciosos, cuando pecan de mutismo, artífices de sus propios cristales. (15-16)

Por su parte, la índole agonística se muestra en el relato a través del empleo de oxímoros y antítesis. La antítesis más reveladora, aunque de carácter semántico, es la caracterización de la psicología del personaje Morín como violenta, en contraposición con la de Ascencio como paciente:

...rígido como muñeco atornillado a la silla, Morín; insensible al que se les aproximaba; las manos, empuñadas, a la vista de todos su arborescencia, descansaban a los lados del plato; pero Surita, Magaña, y los otros, sentados frente a ellos, sentían, en los puños de Morín, amenaza. (17)

Magaña, una pausa; comenzaba a distinguir, como emergiendo de una niebla o un polvo luminoso, la callada, como nunca, persona del hospitalario Ascencio. Debían cederle un tiempo, un espacio, en la nocturna cambiante, para que él hablara, argumentara; y quien debía quitarle lo hosco, Morín. Y Magaña a Morín:

—Ascencio necesita el rayo.

Ligeramente, la luz, más hacia el corazón de Magaña, como encaminándose a, calmada luna, rumbo al pecho de Ascencio, su próximo destino. (79)

Cabe señalar que aunque la revancha de la trama se da entre Surita y Ascencio, es Morín quien asume un papel activo en el duelo; ello se revela en la asignación a este personaje para llevar la linterna y la de Ascencio como portador de la lámpara. Respecto de los oxímoros:

No tan andado, Fernández. Inexplorados, tiene algunos recovecos. En los recovecos, yendo minuciosa, al alba, nuestra mirada, orillas de una selva, playas de un mar; el verde de una y otro, sumo embrollo, a un espejo de fuego. Los infiernos. De agua. De tinieblas. De soledad. Fernández, usted, en su verdad, cree demasiado; usted, como un ciego. (9)

Súbito desmemoriado del mar, Ascencio se volvía aliviado, alegre, a las cosas de la tierra: fin de los viajes; a nadie más, regalo a domicilio; en su mero puerto, a comensal alguno, y para siempre, nunca, cargadas embarcaciones. (36)

Proyecta usted, Morín, una luna negra. De ese círculo, cautivos Ostos. Malas artes, Morín, las suyas, para probar la linterna. (59)

Los comensales veían elevarse por arriba de sus cabezas la lámpara. El hospitalario la sostenía como una antorcha. Y, metido en la sombra de la claridad... (71)

En los anteriores ejemplos se constata la índole agonística como atributo de la forma de expresión verbal de la obra, enlazada a la trama de enfrentamiento y revancha del relato. A su vez, la peculiaridad agonística se entrelaza con el tono de tensión verbal característico de *Juegan los comensales*.

Intrínsecamente vinculado con lo anterior, la violencia subyacente en la tensión verbal obedece no sólo a un enfrentamiento anecdótico o a una manifestación psicológica de los efectos del ambiente hostil del desierto sobre los personajes, está irrigada por la conformación misma de la obra a partir de su índole oral: “la violencia en las manifestaciones artísticas orales también está relacionada con las estructuras de la oralidad misma. Cuando toda comunicación verbal debe ser por palabras directas, participantes en la dinámica de ida y vueltas del sonido, las relaciones interpersonales ocupan un lugar destacado en lo referente a la atracción y, aún más, a los antagonismos.” (Ong: 50-51)

Dejaba Ascencio en la mesa, compañeros de la segunda charola, el vaso, el cuchillo; y luego, turbio, encajonado, unas palabras a Morín:

-Hábleme cara a cara.

-Ostos ya me respondió, Ascencio.

-Ostos no soy yo.

-Piensa como usted.

-Se plega a mi opinión.

-Apenas un tiempito.

-Bien invertido.

-Ahora; por esta noche. Como llevar un grano de sal al agua, invierte Ostos.

Seguía Morín con la mirada en Ostos, despreciándolo.

-Mañana, Ascencio, de la voluntad del mimético, ni sombra, y sombra, menos aún, del grano entregado. (24-25)

4.3.3 Tendencias acumulativas (armoniosas)

Epítetos. Una de las estrategias escriturales de Gardea es el uso de epítetos en sus obras, mismos que responden a la convivencia de las formas de expresión verbal habladas y escritas, de modo que se les encuentra con abundancia a lo largo de los relatos (y no escasamente, como sugiere Nuria Vilanova). Sin embargo, los epítetos no se adjuntan al sustantivo, tal como se formula para la memorización en la recitación oral a partir de la caracterización de los personajes.¹³³ Su presencia en el relato está dada como resultado de

¹³³ Véase, Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 45.

la preeminencia de las estrategias escriturales aunadas al laconismo verbal. Es decir, el empleo de epítetos en *Juegan los comensales* cumple doble función al servir también como sinécdoques que refuerzan la percepción visual para la identificación de los objetos a partir de adjetivos ostensibles, por ejemplo, blanco por servilleta:¹³⁴

Y Morín, Surita y Magaña; y frente a ellos, Ostos, los otros, los hallaban jugando – ejemplo Fernández– con sus servilletas. Pero quien, como Fernández, se ocupara en doblar la propia, ni uno. Inspiración común; nadie consultando o viendo al vecino, empezaban a fabricar, con los blancos, monigotes. (48)

En este ejemplo no hay concordancia genérica entre el sustantivo “servilletas” y el adjetivo “blancos”, dado que, a su vez, hay sinonimia entre servilleta y trapo:

Fernández, quite usted, pero en seguida, la servilleta de las alpacas. Tienen grasa. Y la grasa pasa, está pasando al trapo. Como es de algodón, voraz absorbe. Zonas de urdimbre hay todavía, afortunadamente, ilesas, Fernández. (30)

Dicha correspondencia sinecdótica alude a las formas del lenguaje hablado en razón de que al relacionarse esta forma de expresión verbal con los objetos, se hace a través de sus propiedades identificadas sinestésicamente y no a partir de conceptos derivados de la abstracción del pensamiento.¹³⁵ Por lo tanto, la aparente incongruencia señalada de ningún modo representa un error o falla gramatical. Cito otros ejemplos:

La digital, agua y ácidos reaccionando; sudor, pues. El transpirado, él, como un vapor, tendría, en unos segundos, que desvanecerse; por fortuna, el marcado no era el de un sol de invierno, que, si así se ponía, podía coagular, condensar, las líquidas materias; los soles anidados en el frondoso, al contrario, lejos de la lagaña y el color

¹³⁴ Dice Wright: “Los epítetos sirven una función práctica en las culturas orales para economizar y transmitir el conocimiento colectivo. El epíteto, una fórmula corriente del estilo oral-formulaico, se transforma, en las obras escritas, en una estrategia narrativa que acentúa cierto rasgo descriptivo del sustantivo a la vez que refiere al lector oyente a un mundo semántico familiar.” Diane M. Wriugh, “Del discurso oral al discurso literario en la ficción sentimental del siglo XV: hacia un modelo de interacción”, en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Ed. Lillian von der Walde Moheno, UAM/UNAM, México, 2003, p. 290.

¹³⁵ Al respecto, dice Ong: “Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital.” Ong, op. cit., p. 55.

azafrán; blancos, cálidos, de agosto. Ascencio no sabría nunca nada de aquel pasajero empañarse de su lámpara. (40-41)

Los alientos del mundo comensal, suspensos; y Surita, y Magaña, veían cómo el otro estaba poniendo en práctica su cobarde venatoria: disparar el rayo encandilador a los ojos del que se le había, imprudentemente, atravesado en el camino. Enderezaba el pulgar de la acción Morín. El mudo Celorio si no veía, sí adivinaba listo, a punto, el resorte, alma del gordo. (63)

Surita llama a Fernández, a Magaña.

—Fernández, usted, la loza. Magaña, los metales, los vidrios, la fuente para el pan. Y las servilletas.

Pero luego:

—Ascencio, si usted no quiere, para nada, de nuestra incumbencia, los trastos. Los dejamos como están.

—Cambios al tope, a veces llevan a otros que no estaban en el juego último.

—Bien, Ascencio. Magaña, la de blanco, pieza suya. (98)

El uso de este tipo de epítetos sinecdóticos, a su vez, imprime agilidad al ritmo de la expresión verbal debido a que con ellos se prescinde de la constante referencia al objeto en cuestión, nombrándole de diversas maneras conforme se le alude en el transcurso de la trama. Con esta estrategia escritural se omiten exhaustivas paráfrasis en la descripción de eventos ociosos que poco pueden aportar a la gravedad de los acontecimientos. La índole elíptica de la trama no pocas veces implica un esfuerzo mayor para quien lee las obras de Gardea a partir de una actitud preeminentemente conceptual, que requiere de mayor información para la explicación de los acontecimientos y de la pertinencia de la aparición de los objetos en el relato. Al respecto, dice Ong:

El pensamiento oral es indiferente a las definiciones [...] Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. (52)

Hablo entonces de un encadenamiento de epítetos que agiliza la función de los objetos y de los personajes en la trama a partir de sus cualidades:

Ligeramente, la luz, más hacia el corazón de Magaña, como encaminándose a, calmada luna, rumbo al pecho de Ascencio, su próximo destino. Pero en la orilla misma del cuerpo alumbrado, burla el haz, que se enderezaba como el chorro de un surtidor y pegaba en el cielo, en la bóveda. Con la luz, y dirigidas a la honda oscura, las miradas del grupo. El rayo, obediente al juego de muñeca de Morín, silencioso, minucioso explorador del cóncavo. Idas y venidas suyas iban apretando, a los ojos de los espectadores, hilos de una malla de reveladora claridad. La bóveda, desnuda, sin misterios. (79)

Los tres comensales marchaban dando pasos iguales; la llamita en la lámpara, porque el trío parecía ir contra el viento, ondeaba como una bandera, volvía a soltar, rojas, amarillas, azules, pequeñas chispas. Ostos las observaba, las veía escapar por la boca de la bombilla: cualquiera de ellas pudiera convertirse en semillas de una lumbre, de un frondoso ardiendo. Pero las desprendidas apenas tocaban el aire, muertos sus vivos colores, hojuelas volando, grises, a la cara de Fernández y de Ostos. (91)

Pero enseguida, Vidal, su mano derecha, pulpo del aire, hasta el vaso de Ascencio. Rápida, la envolvente, lo izaba; subía por la luz el vidrio y, en un punto, cerca de los instrumentos de Celorio, fijo. Previo gesto, una sonrisa de Celorio, Vidal colocaba el vaso en la palma de su mano izquierda; luego, el buscarle, al montado, la estabilidad. [...] El cuchillo de Celorio, como imantado, empezaba a moverse en dirección al vidrio; más el reverbero de éste cuanto más corto el espacio que lo separaba del metal. Pero a punto de tocarse el avanzante y el que lo esperaba, Celorio desviaba la mano a un lado, y, sin darse tiempo, volvía enseguida el cuchillo –el lomo de la hoja– contra el vidrio. (107-108)

Acumulación por *congeries* y *gradatio*. Otra estrategia escritural característica en la obra gardeana es, contraria al laconismo verbal, la acumulación. Sin embargo, esta estrategia también responde a la forma de la expresión verbal del habla; dice Ong: “Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad [...] Dado que la redundancia caracteriza el pensamiento y la lengua orales, en un sentido profundo resulta más natural a éstos que el carácter lineal escueto. El pensamiento y el habla escuetamente lineales o

analíticos representan una creación artificial, estructurada por la tecnología de la escritura.”

(Ong: 46-47).

Cuando hay acumulación por *congeries*, la más común en el texto, se enumeran elementos sinónimos; la *gradatio* se identifica cuando existe una relación de incremento o decremento entre ellos. Ejemplos de la primera forma de acumulación son los siguientes:

—Espere, Fernández. Huele la mesa a cómplices del hospitalario incluido, ahora, Ostos. Están tendiéndole a usted, pensada, elaborada, una trampa. (20)

—Surita, explico, informo, pues. Dos hombres hay equivocados en esta mesa: Ostos, leve, apenas, puesto que se corrige; y Morín, de un modo que me abruma. (23)

Usted opta por lo espectacular, no es necesario, justificable; y, acabo de mencionárselo, incluso un riesgo para los compañeros. (44)

Los gemidos, que Celorio había reducido al mínimo, volvían a escucharse fuertes, se apresuraban a desgarrar el aire, llamaban, pedían, a los retenidos alientos, volver a respirar piedad. (63)

Ejemplos de *gradatio* son:

Ascencio, como se había ido, pasito a pasito, hacía, estaba haciendo su vuelta. (10)

Ascencio, Fernández, me comunica, fingida o no su sorpresa, que él no tiene noticia, memoria, de la señal dada por usted. (77)

La mirada de Ascencio procuraba alivio, descansaba en el burdo círculo de las manos que anudaban, estiraban, estilizando, la tela. Anillos, argollas, hasta ahí joyas a los que había estado ciego el hospitalario, fulgores fuertes, luces como de individuales lamparitas que iluminaban el campo de los creadores, los monigotes empezados. (49)

A pesar de que con la acumulación se pudiera suponer un contrasentido al indicar que una de las características de la escritura gardeana es el laconismo verbal, su ejecución

está asociada con el ritmo pausado que se obtiene en la lectura al obligar a detenerse en la pronunciación de un segundo o tercer elemento relacionado semánticamente con el primero. Este hecho genera dilatación, tanto semántica como sonora, en la secuencia verbal, aporta su carácter a la tensión mantenida de principio a fin en el tono de la obra e incide directamente en el estallamiento violento de la resolución final del relato. A su vez, en la lectura esta estrategia es similar a la de la interpunción que obliga a realizar pausas, en ocasiones exhaustivas, entre cada elemento de una oración breve.

El nivel de observación de esta estrategia escritural debe ser el de la re/creación sonora del lenguaje, pues refuerza el carácter oral de la obra verificándose con su empleo lo expresado por Ong: “Una organización verbal dominada por el sonido está en consonancia con tendencias acumulativas (armoniosas) antes que con inclinaciones analíticas y divisorias...” (77) En este sentido, dado que una de las características peculiares de la forma de la expresión verbal de la obra es, en efecto, el laconismo verbal, la acumulación por *congeries* o *gradatio* no interfiere en este proceso de adelgazamiento discursivo, pues su especificidad, al igual que la del hipérbaton y la de la interpunción, es rítmica, principalmente.

4.4 Otras correspondencias con la oralidad

Analizo a continuación dos aspectos que refuerzan la índole oral de *Juegan los comensales*, pero que apuntan no precisamente a la re/creación sonora del lenguaje, sino que señalan el enclave y convivencia en el texto de las formas de expresión verbal habladas y escritas.

4.4.1 Holismo conservador (presente homeostático)

Walter Ong habla de una homeóstasis para la transmisión de la información en las culturas orales, de manera que conocimientos nuevos, de importancia actual, desplazan información

anterior que ya no es útil a las demandas situacionales.¹³⁶ Respecto de *Juegan los comensales*, la analogía de esta suerte de equilibrio situacional se verifica con un esquema temporal cíclico que genera la repetición de los acontecimientos:

De lleno las miradas de Morín en Ascencio; apagaba la linterna, la desviaba del rostro alumbrado, y mirando aún a Ascencio, sobre el metal el puño de una manga: —No es pulcritud, Ascencio. En la linterna, huellas que no me gustan. Trato de borrarlas.

Surita, enseguida:

—No le gustan las digitales de Ascencio. Morín. Las de usted, tampoco.

Frotaba con rigor en un mismo lugar de la linterna Morín.

—Surita, son como marcas de fuego sutil. Manos, no las mías, no las de nuestro hospitalario, presentes en el espejo del tubo. Surita, antes de mí, otra gente, somete a prueba la eléctrica.

De nuevo Morín a Ascencio:

—¿Conocidos de usted?

Miraba Ascencio la linterna.

—¿La gente, Morín?

Morín le daba vuelta a la linterna, en el vidrio del capuchón, como en un espejo, se buscaba la cara.

—Sí.

Movía apenas, negando, la cabeza el hospitalario.

—No importan. Morín, no importan. (62-63)

El tiempo narrativo en *Juegan los comensales* centra la acción en un presente; no obstante, es relato de un acontecimiento pasado y anticipación de uno futuro: “Había terminado ya la cena.”¹³⁷ Este inicio, como dije antes, se inscribe en la cadena espacio-temporal del acontecer, a partir del reconocimiento de un antes y un después. Se establece el punto de partida del tiempo presente en la voz de los personajes: “El silencio viene de lejos, Magaña. Esta noche, al menos.” (58) El reconocimiento de un tiempo anterior se sugiere a partir de la evocación de voces anteriores (la disputa sobre la verdad atemporal o

¹³⁶ *Íbidem*, pp. 52-54.

¹³⁷ Es similar este inicio al del cuento “La carpa”: “Habían terminado de levantar la carpa.” Jesús Gardea, op. cit., p. 1.

la legión de voces despertada en la bóveda), y de uno futuro a través de las consecuencias del cumplimiento del ciclo:

Les digo: quizás la pérdida no sea definitiva; mañana por la mañana, retiradas las aguas, desnudo el piso, factible la búsqueda; la recuperación, creo, de los objetos. (37)

Y los soles de la columna: de ellos me falta hablar. Menores que sus hermanos de arriba; parejos en calidad en cuanto a la semilla de lumbre que los anima, por la posición que ocupan, por la mano empuñando la columna como al pomo de una arma, van a entrar en funciones hasta después; cuando haya terminado el tránsito de la lámpara; y, fuego, metal y cristal, abandonados, reposen en un mueble. (56)

La visión de un mundo abismado, más allá de sustentar la estimación de una estructuración narrativa de tal índole, se percibe como la reproducibilidad del acontecimiento a partir de la cual se genera el equilibrio situacional:

Ambos comensales podían ver, en el excesivo reflejante, un mundo abismado, colonias pululando en las cuarteaduras que las voces le habían hecho, estaban haciéndole, esa noche, al aire. Colonias enteras de comensales se sentaban a mesas largas como trenes; dispuestas al fondo de las cuarteaduras, las mesas estaban iluminadas, en su centro, por un cordón de lámparas a petróleo: hojalata y vidrio velado, humoso. Y, en las cuarteaduras más recientes, desnudas tablas, todavía sin mantel ni luz, las mesas. Falta había, también, del grupo comensal nutrido; las maderas para el convite, meros tablones, tendidas cunas del polvo que, sombrío, suele llover. Los atrapaba, a Surita y Magaña, la visión de los profundos descubiertos; hundiéndose perdían conciencia de quien –el hospitalario, a la cabeza de todos– podía estar, a su vez, mirándolos cómo contemplaban. (41-42)

La frase acumulativa “Le habían hecho, estaban haciéndole esa noche al aire” establece, asimismo, ese tiempo presente en el que ocurren los eventos y a partir del cual viran, a modo de veleta, las referencias temporales. Este es el caso de la observación de “cuarteaduras recientes”, así como de la presencia del polvo como referente del paso del tiempo. Sin embargo, la imagen abismada muestra un tiempo estancado (homeostático) que, aunque en apariencia se reproduce linealmente “Colonias enteras de comensales se

sentaban a mesas largas como trenes; dispuestas al fondo de las cuarteaduras, las mesas estaban iluminadas, en su centro, por un cordón de lámparas a petróleo”, el reiterado cumplimiento de ciclos similares lo muestra a modo de espiral. Así, la visión abismada motiva la sensación de que lo que se está viviendo por primera vez ya ha ocurrido y seguirá ocurriendo, esto es lo que los personajes ven en el reflejo, se ven a sí mismos, al pasado y al futuro.

El final del relato sustenta el cumplimiento del ciclo esa noche, pues en la última escena se descubre la mesa y se apagan todas las luces; escenario anticipado en el que habrá “desnudas tablas, todavía sin mantel ni luz, las mesas. Falta había, también, del grupo comensal nutrido; las maderas para el convite, meros tablones, tendidas cunas del polvo que, sombrío, suele llover”. La representación de un escenario dispuesto en y por el tiempo, tiempo sombrío porque no hay manera de cortarle el paso ni de detener la reproducibilidad del acontecimiento: la cena de esa noche se repetirá:

Llenos de prisa, atropellando metales, vidrios, arriscaban el mantel: el oscuro espejo del barniz quedaba libre.

[...]

Llegaban a la mesa Surita, los acompañantes; se detenían. La luz de la lámpara de Ascencio, despuntada por la luz de la lámpara del comedor, como nunca, mortecina. Celorio, reaccionando, adelantándose a Vidal, le pedía al hospitalario la lámpara; Ascencio, con muestras de un verdadero desprendimiento, se la daba. Media vuelta del mudo, y luego, a la vista de todos, la luz en el descubierto espejo. Después, Vidal, ofrecía al hospitalario, para que tomara asiento, su propia silla. Ascencio miraba en los ojos a Surita. Y Surita:

—Acepte usted, Ascencio. Cortés el mudo.

Ascencio buscaba la mirada de los mudos; los mudos lo rehuían. Volvía a hablar Surita:

—Ascencio, la noche se nos va.

[...]

Los invitados, desde el silencio de Ascencio, atentos a Surita. Largo el suspiro de Surita:

—Basta de dilaciones; de no querer.

Como una punta en el grupo, levantaba la voz Morín:

—Surita.

—Morín, la lámpara del comedor. Apáguela.

[...]

Localizado el interruptor, ojo inmóvil como el de una serpiente el cristalino de la linterna; Morín escuchaba juntas, sonando urgidas, las voces de Surita y Fernández: —Apague, Morín.

Entonces Morín, el desprenderse del grupo. La linterna rápido devoraba, como a un puente solitario tendido en la noche, su propia luz. Morín se cambiaba de mano la linterna y hundía el botón. Y, antes de volverse de cara a la mesa, Surita, sus palabras, oscuras, ahogadas:

—La linterna también, Morín.

Morín se volvía, miraba: Surita, los demás comensales, transfigurados por el tenue resplandor de la llama de la lámpara de Ascencio; Surita, inclinándose, pantalla una mano en la boca de la bombilla, de un soplo, muerte a la llama. Y enseguida:

—Celorio, Vidal... Ahora.

Entonces, contra la bóveda, el grito de Ascencio, profundo, ganándola. (110-112)

Se garantiza así la invariabilidad de las principales condiciones para la verificación del acontecimiento (mesa, lámpara, comensales), siendo la variante las personas que cumplirán los mismos papeles (las huellas que a Morín le desagrada encontrar en la linterna). Precisamente esta verificación del tiempo que arrastra la reproducibilidad de los acontecimientos, es la que determina la valoración de la tragedia del estar, sin deseos por cambiar la situación existencial que determina la visión de mundo de los personajes.

4.4.2 Pensamiento situacional

Al mencionar arriba, y en el capítulo anterior, que la tragedia existencial de los personajes gardeanos surge de un estar, se sobreentiende la referencia a un presente cotidiano con poca variación de acontecimientos y con elementos de repetibilidad. En este sentido, las obras de Gardea prescinden de elaborados relatos anecdóticos, de memorables personajes dinámicos y de profundas y sistemáticas reflexiones filosóficas. En los actos habituales, comunes a cualquier persona, es donde germina la significación de ese estar. A la vez que la instalación en un presente logra la homeóstasis situacional, en el relato la significación de ese estar para los personajes, a partir de la simbolización de ciertos objetos de uso cotidiano

como cubiertos, platos o jarras de agua, conserva en equilibrio la explicación que se dan a sí mismos en torno de sus situaciones de vida. Lo que genera la invariabilidad en estas explicaciones, y por lo tanto en las acciones de los personajes, es precisamente la simbolización que condensa en los objetos los significados situacionales y las razones de ese estar indolente:

Se sacudía Fernández la mano que estaba deteniéndolo. En el salto, la mano de Morín, como una garra, llamaba la atención. Iluminadas por la luz de la lámpara, sus uñas, como las de Ascencio, crecidas, herían como a una seda el aire, paralelos rastros de sombra.

Pero la seda, ya no volvía a ser la misma; en su profundidad, donde era revestimiento de los cristales, del metal y la loza, persistentes, como de tinta, las marcas. Y las marcas no se quedaban en el fondo sino que pasaban, como de un papel entintado a otro en blanco, a los objetos. Acabado el vuelo de la mano, Morín, puño de nuevo la descansaba, como si estuviera apasentando sus ríos, a un lado del plato. Uno tras otro, los comensales habían descubierto la huella; levantaban su vaso, gente llena de admiración, lo miraban a la luz. Ostos preguntaba:

—Cómo hizo, usted, Morín.

—Qué, Ostos.

—Ardiendo, fría, la sombra de sus uñas en el vidrio. Se la tragó el aire; pero Morín, aquí la tenemos, reaparecida.

Sin apartarles el mirar, bajaban los comensales los vasos a la mesa, los dejaban allí, después, con un solo ojo, redonda todavía la sorpresa, miraban la jarra del agua. En ese cristal, por los efectos de su líquido espejo, las marcas, múltiple reflejo; no había en la mesa quien, desde su sitio, no pudiera apreciarlas y comprobar, como en los metales, en los vasos, el tránsito, fino, de la zarpa. (20-21)¹³⁸

En el pasaje anterior los objetos cuyos atributos son de transparencia como la jarra y los vasos de cristal, así como los elementos de carácter diáfano como el agua o la “seda” del aire, reciben los efectos negativos de una ejecución gestual en donde a un movimiento de mano se le simboliza como el tránsito de un zarpa que los daña directamente, pero cuyos efectos llegan de manera oblicua a los asistentes. En este pasaje es significativo que a elementos de cualidad transparente y diáfana sean a los que se les inflija el daño, pues si se atiende lo enunciado anteriormente respecto al enfrentamiento de fuerzas de bondad con

¹³⁸ Véase también pp. 29-30.

fuerzas de maldad, lo bondadoso sería lo diáfano mientras lo dañino sería lo oscuro: "... la sombra de sus uñas en el vidrio". El entretrejimiento de un acto de violencia, muchos de los cuales son propios de las obras gardeanas, requiere entonces de la simbolización objetual a partir de la cual los personajes van leyendo y encontrando explicación a las situaciones que les son directamente atribuibles, pero que, debido a que no asumen las condiciones de un estar sino que las relegan a circunstancias ocasionales, aunque repetitivas, estos objetos y elementos adquieren en la trama relevancia semántica. Asimismo, al dirigir y condensar en la aparición de los objetos de uso cotidiano los efectos de violencia, a lo largo del relato se percibe cierta incertidumbre en el sentido en que como la violencia no se inflige sobre los personajes, salvo pocas excepciones, hacia el final del relato la resolución de la anécdota (el golpe asestado al anfitrión) adquiere un fuerte sentido dramático.

Así, los objetos, en apariencia inertes, se revelan como la eclosión de los sentidos a partir del vínculo imprescindibles que los personajes establecen entre dichos objetos y el acontecer.

V. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En la actividad de re/creación literaria el escritor asume su oficio a partir de motivaciones diversas que le exhortan a la elaboración de la obra de arte verbal, literaria o poética, en donde, comúnmente, se persigue un *telos* estético. Esta actividad voluntaria y reflexiva se finca sobre una materia ya existente, de modo que, en la ejecución de los procesos de re/creación verbal, dicha materia se revela y transforma en función de la intención estética del autor. Una formación verbal artística, inédita y peculiar, mostrará entonces la ontología de la materia que posibilita lo literario o poético: el lenguaje.

Para que la materia lingüística pueda ser re/creada se requiere el trabajo constante *en* su plasticidad, es decir, a partir de la elección y transformación de alguno de sus atributos. La autoconciencia lingüística del escritor escucha y reflexiona sobre las múltiples y variadas expresiones verbales que muestran distintas maneras de ser del lenguaje y, por ende, de visiones de mundo. En este apereamiento auditivo los atributos del ser lingüístico se revelan en la *actualización* de los diversos lenguajes sociales, es decir, en el plurilingüismo, en el incesante dinamismo discursivo, la heteroglosia, así como en el contacto voluntario con la herencia literaria escrita. La autoconciencia lingüística se interrelaciona así con el ser del lenguaje a partir de sus propiedades inherentes, cuya cualidad más identitaria es su carácter dinámico (lenguaje como *energeia*).

Las motivaciones incidentes en la re/creación literaria provienen tanto del entorno del escritor como de la herencia literaria o poética y funcionan como condiciones que permiten la conformación de la obra. Sin embargo, estas condiciones no tienen un carácter determinante sobre la misma, sino que sirven como fuente de las propiedades de la materia que el escritor elige para la re/creación verbal.

En este sentido, la develación sonora del lenguaje puede conformar el *telos* estético, a la vez que dar paso a la conformación peculiar e inédita de la obra. Así, al ser la re/creación sonora del lenguaje el principio articulador de la forma de expresión verbal, se requiere para el alcance de la intención estética la ejecución de diversas estrategias escriturales que puedan captar y transformar las propiedades sonoras de antecedentes formas de expresión verbal, habladas y escritas. La escritura entonces, es el dispositivo para la transformación de los atributos del lenguaje, a la vez que conforma el objeto material del objeto estético en tanto éste ostenta una particular visión de mundo emanada de las condiciones contextuales y textuales participantes en la conformación de la obra.

En el caso particular de este estudio dedicado a *Juegan los comensales*, de Jesús Gardea, el propósito ha sido delinear y ofrecer pautas para el acercamiento a su conformación material desde un ángulo en donde se requiere, primordialmente, la actuación auditiva del lector, a fin de percibir la re/creación de la sonoridad inherente del lenguaje, el principio articulador de la forma de expresión verbal de la obra.

En este sentido, la recepción por parte de la crítica literaria y la academia acerca del trabajo *en* el lenguaje en las obras de Gardea, han apuntado hacia aspectos que guardan estrecha relación con la re/creación sonora del lenguaje, aunque dicho trabajo ha sido señalado con una intención más bien de estilización lingüística, cercano a la tonalidad poética o participante de las formas de oralidad en analogía con las formas verbales del habla.

La amplitud de visión y análisis del trabajo *en* el lenguaje en las obras gardeanas, puede lograrse precisamente en la atención que se preste, junto con los aspectos ya tratados por críticos y estudiosos, al perfilamiento de las estrategias escriturales que el autor eligió

para la conformación de cada una de sus obras, pues el análisis de dichas estrategias mostrará los principios de articulación material de la expresión verbal, así como la respuesta ofrecida para el alcance de la intención estética. No debe considerarse entonces, que la escritura de Gardea es oral por analogía con el habla, pues en la re/creación sonora del lenguaje no existe una trasposición de una forma de expresión verbal a otra, sino una articulación de ambas a partir de elementos comunes. En este sentido, dice Henri Meschonnic que lo oral es atributo tanto del habla como de la escritura, pues no es origen sino funcionamiento; de manera que el ejercicio a realizar para sostener que a partir del carácter oral de *Juegan los comensales* es donde puede rastrearse la re/creación sonora del lenguaje, es la localización en el texto de los indicios materiales de dichos componentes de oralidad que imprimen una sonoridad particular a la expresión verbal.

He analizado los elementos de tono y ritmo como los principales componentes de oralidad, así como las estrategias escriturales a partir de las cuales se logran los efectos sonoros de la obra, mismos que no se circunscriben a una estructura poética, pues lo sonoro es propio de cualquier forma de expresión verbal al ser atributo y condición imprescindible para la generación la misma, de acuerdo con J. G. Herder y Wilhem von Humboldt. En este ejercicio de lectura y escucha del texto de *Juegan los comensales*, los aportes de Walter Ong en torno de la psicodinámica de la oralidad han funcionado como plataforma metodológica para el análisis de dichos componentes orales, a la vez que me he servido de la aproximación retórica para la descripción de la peculiar disposición lingüística en el texto. Finalmente, no niego mi ánimo amoroso para un escritor alejado del ruido verbal que pudo, por esa incólume convicción, legar a las letras mexicanas una vasta experiencia del arte verbal sonoro.

VI. BIBLIOGRAFÍA

A. Directa. Obra consultada de Jesús Gardea (novelas)

Gardea, Jesús, *La canción de las mulas muertas*, México, Oasis, 1981.

_____, *El sol que estas mirando*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

_____, *El tornavoz*, México, Joaquín Mortíz, 1983.

_____, *Soñar la guerra*, México, Oasis, 1984.

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

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

_____, *El diablo en el ojo*, México, Leega literaria, 1989.

_____, *El agua de las esferas*, México, Leega literaria, 1992.

_____, *La ventana hundida*, México, Joaquín Mortíz, 1992.

_____, *El árbol cuando se apague*, México, CONACULTA (El Guardagujas), 1997.

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

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

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

A bis. Obra de Jesús Gardea

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

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

_____, *Canciones para una sola cuerda*, Universidad del Estado de México, México, 1982.

_____, *De alba sombría*, Ediciones del Norte, New Hampshire EE.UU., 1985.

_____, *Las luces del mundo*, Universidad Veracruzana, México, 1986.

_____, *Difícil de atrapar*, Joaquín Mortíz, México, 1995.

_____, *Tropa de sombras*, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), México, 2003.

B. Teoría literaria y filosofía del lenguaje

- Araújo, Nara y Teresa Delgado, Comps., *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, UAM-Iztapalapa, México, 2003.
- Bajtín, Mijaíl, *Hacia una filosofía del acto ético (De los borradores y otros escritos)* Trad. Tatiana Bubnova, Antrophos Editorial, Barcelona, 1998.
- _____, “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela*, Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989. [1ª. ed. en ruso 1975]
- _____, *Estética de la creación verbal*, Trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1985. [1ª. ed. en español 1982, 1ª. ed. en ruso 1979] pp. 248-323.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski*, Trad. Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 417), México, 2005. [1ª. ed. en ruso 1979]
- _____, *Problemas literarios y estéticos*, Trad. Alfredo Caballero, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986. pp. 11-82.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Trad. C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987. pp. 65-87.
- _____, *El grado cero de la escritura*, Trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1993. [1ª. ed. en francés 1972] pp. 10-57.
- Broeckman, Jan M., *El estructuralismo*, Herder, Barcelona, 1974.
- Bubnova, Tatiana, “Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtín. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso”, en *Discurso. Cuadernos de Teoría y Análisis*, año 1, núm. 4, UNAM, México, mayo-agosto 1984.
- _____, “El texto literario, producto de interacción verbal teoría del enunciado en M. Bajtín” en *Acta Poética* 4-5/1982-1983, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, México.
- Ceserani, Remo, *Introducción a los estudios literarios*, Trad. Jorge Ledo Martínez, Crítica (Letras de Humanidad), Barcelona, 2004. [1ª. ed. en italiano 2003].
- Creeley, Robert, *Lo creativo y otros ensayos*, Trad. Patricia Gola, Universidad Iberoamericana (Poesía y Poética), México, 1998.
- Culler, Jonathan, “La literaturidad” en *Teoría literaria*, ed. Marc Angenot et al., México, Siglo XXI, 1993.

- _____, “La crítica posestructuralista”, Trad. Desiderio Navarro, en *Criterios*, 21-24, I-1987-XII 1988, La Habana.
- Eijenbaum, Boris, “La teoría del <<método formal>>”, Araújo, 49-97. Tomado de *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Comp. y Trad. Emil Volek, Fundamentos, Madrid, 1992. [1925]
- González, César, *Función de la teoría en los estudios literarios*, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM (Cuadernos del Seminario de Poética, 7), México, 1982.
- Herder, Johann Gottfried, *Obra selecta*, Trad. Pedro Ribas, Alfaguara (Clásicos Alfaguara) Madrid, 1982. pp. 133-450.
- Hernández, Laura, “La formulación de una teoría del lenguaje en la filosofía de Ludwig Wittgenstein”, en *Signos. Anuario de Humanidades*, año VIII, UAM-Iztapalapa, México, 1994.
- _____, “El origen del lenguaje: un tema reactualizado” en *Ludus Vitalis*, vol. XII, núm. 23, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano de la Secretaría de Educación Pública/UAM-Iztapalapa/Universitat de les Illes Balears, México, 2005.
- Humboldt, Wilhem, von, *Sobre el origen de las formas gramaticales y sobre su influencia en el desarrollo de las ideas. Carta a M. Abel Rémusat sobre la naturaleza de las formas gramaticales en general y sobre el genio de la lengua china en particular*, Trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1972. Trad. de *De l'origine des formes gramaticales, Memorias de la Academia de Berlín, 1822-1823*, de A. Tonnelé, 1859. pp. 5-41.
- Jakobson, Roman, “Lingüística y poética”, Araújo, 187-211. Tomado de Roman Jakobson, *Lingüística y poética*, Trad. Ana Ma. Gutiérrez Caballero, Cátedra, Barcelona, 1988. [1ª. ed. 1960]
- Lacan, Jacques, *Escritos I*, Siglo XXI, México, 1971.
- Lotman, Yuri, “El concepto de texto”, Araújo, 391-402. Tomado de Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Trad. Victoriano Imbert, Ediciones Istmo, Madrid, 1988. [1970]
- Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, Trad. Hugo Savino, Mármol-Izquierdo, Buenos Aires, 2007
- Mukarovsky, Jan, “El arte como hecho semiológico”, Araújo, 101-110. Tomado de *Arte y Semiología*, trad. del checo I.P. Hložik, trad. del francés Simon Marchan, Alberto Corazón, Madrid, 1971. [1ª. ed. 1934-1936]

- _____, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975.
- Nicol, Eduardo, *Formas de hablar sublimes: poesía y filosofía*, UNAM, México, 2007. [1ª. ed. 1990]
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1999 [1ª. ed. en inglés 1982]
- Pedemonte, Damián, *La producción del sentido en el discurso poético. Análisis de Altazor de Vicente Huidobro*, Edicial, Buenos Aires, 1996.
- Platon, *Diálogos*, Porrúa (Sepan Cuantos...), México, 1973. [1ª. ed. 1962]
- Rubio, Salvador y Javier Marzal, “Los cimientos de un castillo en el aire, (El segundo Wittgenstein y la estética)”, en *Acerca de Wittgenstein*, Ed. Vicente Sanfélix, Pretextos, Valencia, 1993.
- Sapir, Edward, “El lenguaje y la literatura”, en *El lenguaje*, Trad. Margit y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 96), México, 1980. [1ª. ed. en inglés 1921]
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Origen/Planeta (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo), Barcelona, 1985.
- Shklovski, Víctor, “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Comp. Tzvetan Todorov, Trad. Ana María Nethol, Siglo XXI, 1995. [1ª. ed. 1917]
- Starobinski Jean, *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*, Taurus (Cuadernos para el diálogo), Madrid, 1974.
- Vallejo, Fernando, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), México, 2005. [1983]
- Valverde, José María, *Guillermo de Humboldt y la filosofía del lenguaje*, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1955. pp. 91-155.
- Voloshinov, Valentin Nikólaievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*, Trad. Tatiana Bubnova, Alianza Editorial, Madrid, 1992. [1929]
- Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Grijalbo/Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, Barcelona-México, 1987.

Wright, Diane M., "Del discurso oral al discurso literario en la ficción sentimental del siglo XV: hacia un modelo de interacción", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Ed. Lillian von der Walde Moheno, UAM/UNAM, México, 2003.

Yllera, Alicia, *Estilística, poética y semiótica literaria*, Alianza Editorial, Madrid, 1986 [1ª. ed. 1974]

Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Trad. Julián Presa, Cátedra, Madrid, 1989 [1ª. ed. en francés 1987] pp. 17-64.

C. Crítica y estudios académicos sobre Jesús Gardea

Domínguez, Christopher Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Espinasa, José María, "Hacia el otro" en *Textos de Difusión Cultural*, UNAM, 1990.

Espinosa, Alfredo, "Placeres: El sofocado infierno de Jesús Gardea" en *Entorno*, núm. 7, mayo 1986.

Morales, Sonia, "Jesús Gardea: mis personajes, una tropa de infelices", en *Los escritores*, CISA (Revista Proceso), México, 1981.

Orozco Castellanos, Ricardo, "Gardea: Sepultando la provincia idílica", en *Sin Embargo, La crítica bimestral*, núm 2, México, marzo-abril de 1981, pp. 15-20.

_____, "Jesús Gardea: las soledades del llano" en el *I Encuentro de Narradores y Críticos del Norte de México*, Universidad Autónoma de Baja California, 1993.

Patán, Federico, "Recent Mexican Fiction", en *The Novel in the Americas*, Ed. Raymond L. Williams, University Press of Colorado, 1992.

Pavón, Alfredo, "El nuevo cuento mexicano: Señas de identidad", en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, núm. 1, México, 1995.

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

Torres, Vicente F., *Narradores mexicanos de fin de siglo*, UAM/Conaculta (Molinos de Viento, 71), México, 1989.

Vaquera Vásquez, Santiago, “Lejos, donde el tiempo no premia (Los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada)”, en Alfredo Pavón. *Hacerle al cuento (La ficción en México)*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994.

Vera Álvarez, Ma. del Carmen, “El desierto como construcción metafórica en la narrativa de Jesús Gardea” en *Literatura hispanoamericana: rumbo y conjeturas. Encuentros literarios*. Universidad de Tlaxcala/Instituto de Cultura de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla/INBA/Siena Editores, México, 2005.

Vilanova, Nuria, “El espacio textual de Jesús Gardea” en *Literatura Mexicana*, vol. XI, núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, México, 2000.

- **Tesis**

Drew, Alejandrina, “Ficción y realidad en *El tornavoz* de Jesús Gardea”, tesis de maestría, University of Texas at El Paso, 1985.

García, José Manuel, “Lo real maravilloso en la narrativa de Jesús Gardea”, tesis de maestría, University of Texas at El Paso, 1986.

Poncarova Valenzuela, Jirina, “La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea”, tesis de doctorado, University of Texas at El Paso, 1989.

Romero, Emiliano, “ ‘Tolvaneras de almas secas’ un estudio sobre Jesús Gardea”, tesis de maestría, UNAM, 2007.

Vaquera Vásquez, Santiago, “Wandering stories: place, itinerancy, and cultural liminality in the borderlands”, tesis de doctorado, University of California, 1997.

Villamil Barrera, Maria Elvira, “El espacio en la novela fronteriza mexicana reciente: Campbell, Ramos, Gardea y Fuentes”, tesis de doctorado, University of Colorado, 1997.

D. Hemerografía

“Entrevista con Jesús Gardea”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 7 de febrero de 1981, p. 22.

Albores T., Jaime Luis, “Jesús Gardea: Juega los comensales”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 18 de julio de 1998, p. 11.

Alcántar Flores, Arturo, “Los escritores en México somos una ficción”, en *Excélsior, Sección Cultural*, México, 18 de agosto de 1989, pp. 1-3.

- Anhalt, Nedda G. de, "Novela. El sol que estás mirando. Gardea como Rulfo", en *Sábado, Unomásuno*, México, 7 de febrero de 1981, p. 10.
- _____, "Novela. El tornavoz. Vivir de muerte", en *Sábado, Unomásuno*, México, 7 de enero de 1984, p. 12.
- Argüelles, Juan Domingo, "Jesús Gardea y su nueva novela", en *El Universal*, México, 23 de agosto de 1989, p. 5.
- _____, "Jesús Gardea y su nueva novela II", en *El Universal*, México, 24 de agosto de 1989, p. 5.
- _____, "La obra de Jesús Gardea (1939-2000)", en *El Universal*, México, 15 de marzo de 2000, p. F2.
- Bermúdez, María Elvira, "Gardea: Realismo Mágico. Fichas de número doble", en *Excélsior*, México, 10 de junio de 1982, p. 11.
- Bravo, Roberto, "Jesús Gardea. La ventana hundida", en *El Nacional*, México, 22 de febrero de 1993.
- Camargo B., Angelina, "Jesús Gardea habla de la soledad en sus cuentos", en *Excélsior*, México, 18 de diciembre de 1979.
- Cárdenas, Noé, "En la muerte de Jesús Gardea", en *Crónica*, México, 16 de marzo de 2000, p. 13b.
- Castañeda, Salvador, "Entrevista con Jesús Gardea, Premio Villaurrutia. Un mundo auténtico", en *La Semana de Bellas Artes*, México, 18 de febrero de 1981, pp. 12-13.
- Cordero, Sergio, "Entrevista con Jesús Gardea, 'Fundo espiritualmente a Delicias' ", en *La Jornada de los Libros*, México, 9 de enero de 1988, p. 8.
- Cruz, Eduardo, "Gardea, escritor que escapó al centralismo y los funcionarios", en *El Universal*, México, 3 de abril de 2000, p. 2.
- Domínguez Michael, Christopher, "La novela póstuma de Jesús Gardea", en *El Ángel, Reforma*, México, 20 de junio de 2004, p. 3.
- Dorantes, Dolores, "Jesús Gardea: el desierto de los placeres", en *Crónica, Cultural*, México, 8 de marzo de 2002, p. 11.
- Enrigue, Álvaro, "Tercia de cuentistas", en *La Jornada Semanal*, México, 20 de agosto de 1995, p. 13.

- Espinasa, José María, “La soledad como un texto. Los cuentos de Jesús Gardea”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 9 de enero de 1988, p. 9.
- _____, “La ventana hundida”, en *La Jornada Semanal*, México, 28 de febrero de 1993, p. 13.
- _____, “Jesús Gardea: Lo que se escribe no se puede contar”, en *Ovaciones, Cultura*, México, 19 de marzo de 2000, pp. 4-5.
- Espinosa, Alfredo, “Jesús Gardea: el sol que estás mirando”, en *El Diario, Opinión*, México, 26 de abril de 2009. Disponible en:
<<http://www.eldiariodechihuahua.com.mx/notas.php?IDNOTA=148543&IDSECCION=Opini%C3%B3n&IDREPORTERO=Alfredo+Espinosa>>
- Gámez, Silvia Isabel, “Afirma Jesús Gardea llegar tarde a la literatura”, en *Reforma*, México, 29 de marzo de 1998, p. 3c.
- _____, “Describe Jesús Gardea el mundo desolado”, en *Reforma*, México, 1 de julio de 1999, p. 3.
- _____, “Fallece el escritor Jesús Gardea”, en *Reforma*, México, 14 de marzo de 2000, p. 3C.
- García, Gustavo, “La escalera y la hormiga”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 23 de febrero de 1985, p. 8.
- García-García, José Manuel, “La geografía textual de Placeres”, en *Plural*, núm. 193, México, octubre de 1987, pp. 55-57.
- Giardinelli, Mempo, “La última novela de Gardea. Magia belleza, inmensidad”, en *Excelsior, Sección Cultural*, México, 1 de abril de 1982, p. 1.
- Güemes, César, “La palabra es el Poder de los Escritores: Jesús Gardea”, en *El Financiero*, México, 18 de agosto de 1989.
- _____, “‘Escribir es un oficio donde tiene mucho juego la esperanza’: Jesús Gardea, autor de *Difícil de atrapar*”, en *El Financiero*, México, 27 de septiembre de 1995, p. 67.
- _____, “Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH”, en *La Jornada*, México, 18 de octubre de 1998, p. 25.
- Hernández, Araceli, “Trato de cascar las palabras como las nueces: Jesús Gardea”, en *La Jornada*, México, 5 de septiembre de 1989, p. 20.
- Herrera, Ernesto, “Una sabia complejidad”, en *El Semanario Cultural, Novedades*, México, 8 de marzo de 1998, p. 6.

- Ibargoyen, Saúl, “Jesús Gardea: más allá de la soledad”, en *Plural*, México, junio 1980, pp. 80-81
- _____, “Gardea en la Novela. Narración Singular”, en *Excélsior*, México, 23 de noviembre de 1981.
- _____, “Jesús Gardea: Pelear por la luz”, en *Excélsior, Sección Cultural*, México, 7 de agosto de 1984, p. 6.
- _____, “Jesús Gardea: la luz implacable”, en *Plural*, México, septiembre 1980, pp. 102-103.
- Jiménez, Arturo, “Murió Jesús Gardea, autor de *Juegan los comensales*”, en *La Jornada*, México, 14 de marzo de 2000, p. 28.
- Ladrón de Guevara, Verónica, “El mundo de los grupos literarios me atrae muy poco”, en *El Financiero*, México, 14 de enero de 1993, p. 57.
- _____, “Mis libros no son para un lector que vive de prisa”, en *El Financiero*, México, 15 de enero de 1993, p. 57.
- Matadamas J., Ma. Elena, “Escribir es mi respuesta a ciertas inconformidades”, en *El Universal*, México, 24 de junio de 1986.
- Mejía, Felipe, “¿Qué prosa estás mirando?”, en *Siempre!*, *La cultura en México*, México, 31 de marzo de 1982, p. XII
- Méndez Asencio, Luis, “Jesús Gardea. El libro por el que obtuvo el Premio Villaurrutia 1980”, en *Excélsior*, México, 30 de enero de 1980.
- Mendoza, Eduardo, “Jesús Gardea: ‘Escribir me ayuda a vivir’”, en *El Universal*, México, 18 de agosto de 1989, p. 5.
- Molina, Javier, “En el cuento, la relación entre el medio ambiente y el hombre es de violencia enmascarada: Jesús Gardea”, en *Unomásuno*, México, 1980, p. 19.
- Muñiz, Ariel, “Las ramas del árbol”, en *Plural*, México, noviembre de 1985, p. 63.
- Palacios Goya, Cynthia, “Jesús Gardea, poeta del desierto”, en *El Universal*, México, 3 de julio de 1999, p. 1.
- Paredes, Alberto, “Jesús Gardea”, en *Siempre!*, México, 11 de enero de 1990.
- Patán, Federico, “Cuentos. Jesús Gardea: Difícil de atrapar. Narrar ocultamientos”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 26 de agosto de 1995, p. 11.

- Perry Guillén, Ricardo, “Luces de sol pleno”, en *La Jornada de los Libros*, México, 16 de mayo de 1987, p. 6.
- Pinto, Margarita, “Novela. El tornavoz. Jesús Gardea”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 24 de noviembre de 1983, p. 11.
- Quemain, Miguel Ángel, “Jesús Gardea: El insondable misterio de la gracia”, en *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, México, 28 de julio de 1996, pp. 13-15.
- _____, “Memoria de Jesús Gardea”, en *El Financiero*, México, 11 de marzo de 2005, p. 56.
- Ramos, Agustín, “Jesús Gardea: Producirse a sí mismo y desde sí mismo, I”, en *El Financiero*, México, 27 de abril de 1993, p. 69.
- _____, “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo, II”, en *El Financiero*, México, 4 de mayo de 1993, p. 67.
- _____, “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo, III”, en *El Financiero*, México, 11 de mayo de 1993, p. 63.
- _____, “Jesús Gardea: producirse a sí mismo y desde sí mismo, IV”, en *El Financiero*, México, 18 de mayo de 1993, p. 57.
- Ronquillo, Víctor, “El tiempo de ‘Placeres’ ”, en *El Nacional*, México, 19 de diciembre de 1985.
- Sáenz, Jorge Luis, “Gardea y las obsesiones del lenguaje”, en *El Universal y la Cultura*, México, 19 de agosto de 1989, pp. 1, 5.
- Schwartz, Perla, “Jesús Gardea y la soledad humana”, en *El Heraldo de México*, México, 27 de abril de 1980.
- Solares, Martín, “Estrategias para combatir el centralismo”, en *La Jornada Semanal*, núm. 15, México, 18 de junio de 1995, p. 3.
- Tarazona Velutini, Daniela, “Brillo ensombrecido”, en *Hoja por Hoja*, México, marzo de 2004, p. 5.
- _____, “Jesús Gardea: Ananké”, en *El poeta y su trabajo*, núm. 32, México, primavera 2009.
- _____ y Joan Puig, “El llamado de Jesús Gardea”, en *El Ángel, Reforma*, México, 13 de marzo de 2005, p. 3.
- Torres, Vicente Francisco, “Novela. Los músicos y el fuego de Jesús Gardea. Una escritura ensimismada”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 16 de noviembre de 1985, p. 10.

_____, “Novela. Sóbol de Jesús Gardea. La saga de Placeres”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 4 de enero de 1986, p. 13.

_____, “Cuentos. Las luces del mundo de Jesús Gardea. Dialogar con los muertos”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 13 de diciembre de 1986, p. 11.

_____, “Novela. Jesús Gardea: El diablo en el ojo. Las obsesiones de un escritor”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 3 de junio de 1989, pp. 11-12.

Trejo Fuentes, Ignacio, “Jesús Gardea y su mundo ¿Semejanzas con Rulfo?”, en *Excélsior, Sección Cultural*, México, 18 de febrero de 1984, p. 5.

_____, “Cuento. Las luces del mundo de Jesús Gardea. Cuando el placer termina...”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 11 de abril de 1987, p. 10.

Urtaza, Federico, “Relato. Jesús Gardea: Soñar la guerra. La guerra como despropósito”, en *Sábado, Unomásuno*, México, 14 de junio de 1984, p. 10.

_____, “Gardea: placeres desérticos”, en *La Jornada*, México, 29 de marzo de 1986, pp. 1-2.

Valdés Medellín, Gonzalo, “A 10 años de El tornavoz, de Jesús Gardea, I”, en *El Nacional*, México, 25 de septiembre de 1993, p. 15.

E. Diccionarios y manuales

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2004. [1ª. ed. 1985]

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria, Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Trad. José Pérez Riesco, Volúmenes I, II y III, Madrid, Editorial Gredos, 1983.

Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Trad. Ma. José Vega, Madrid, Editorial Cátedra, 1991.



Casa abierta al tiempo

Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Iztapalapa

“LA DEVELACIÓN SONORA DEL LENGUAJE EN JUEGAN LOS COMENSALES, DE JESÚS GARDEA”

IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN HUMANIDADES (TEORÍA LITERARIA)

PRESENTA

ELENA SLOVENIA MARTÍNEZ TREVIÑO

ASESORA

[Handwritten signature]

DRA. LAURA A. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ