

DANIEL SAMPERIO JIMÉNEZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

dasj@azc.uam.mx

EMULACIÓN PICTÓRICA Y EXPERIENCIA ILUSORIA:
PICTORIALISMO EN *EL BIOMBO Y LOS FRUTOS* DE JESÚS GARDEA
PICTORIAL EMULATION AND ILLUSIVE EXPERIENCE:
PICTORIALISM IN *EL BIOMBO Y LOS FRUTOS* BY JESÚS GARDEA

PALABRAS CLAVE:

El biombo y los frutos, Jesús Gardea, pictorialismo, narrativa, pintura.

Correspondiente a la última etapa de Jesús Gardea, *El biombo y los frutos* es una de sus novelas más enigmáticas y desconcertantes. Este artículo examina la relación con la pintura en esta obra bajo la noción de pictorialismo como un fenómeno textual que crea efectos pictóricos en la narración. Particularmente, se analiza el diálogo que se establece entre la pintura y la mirada, donde la narración juega con la experiencia tanto vívida como ilusoria de la representación en la historia. Con ello se propone dilucidar uno de los elementos más sugerentes de la escritura de Gardea manifestado especialmente en esta novela, no sin buscar aportar una mayor comprensión de la última etapa creativa y propuesta estética del autor.

KEYWORDS:

El biombo y los frutos, Jesús Gardea, Pictorialism, Fiction, Painting.

Belonging to the last stage of Jesús Gardea, El biombo y los frutos is one of his most enigmatic and perplexing novels. This article examines the relationship with painting in this work under the notion of pictorialism as a textual phenomenon that creates pictorial effects in the narrative. In particular, the dialogue between painting and gaze is analyzed, where the narration plays with both the vivid and illusory experience of representation in the story. With this, it sets out to elucidate one of the most suggestive elements of Gardea's writing, especially manifested in this novel, not without seeking to contribute to a greater understanding of the author's latest creative stage and aesthetic proposal.

Aparecida de manera póstuma, *El biombo y los frutos* (Aldus, 2001) es la penúltima novela publicada de Jesús Gardea (1939-2000), autor que desarrolló un trabajo cercano al neobarroco y el *nouveau roman*. La novela pertenece al ciclo final de su obra que se caracteriza por la ambientación de las historias en espacios cerrados y en el transcurso de unas cuantas horas, como también se identifica por la nula referencia a Placeres, pueblo ficcional que el autor fue concibiendo en su amplia producción anterior, pero que después de *El diablo en el ojo* (1989) parece haber llevado a su expresión más acabada y, por ende, a su agotamiento. Tal estrechamiento del tiempo y el espacio en las historias se elabora mediante el manejo de un lenguaje denso y cercano a la poesía, el cual concentra procedimientos de elipsis, hipérbato e imágenes de forma pronunciada.

La novela transcurre a lo largo de un solo día, durante el cual dos hombres se ocupan en lijar y pintar un biombo ante la mirada de una mujer. En un sentido convencional, la trama de la obra se cifraría en este hecho aparentemente anecdótico. Sin embargo, éste transcurre en un ambiente hondamente cargado de sensaciones que remiten a minúsculos como recónditos universos de experiencia anímica y sensorial, donde lo imaginario y lo real se confunden, como es usual en el complejo mundo ficcional de Gardea. Además, especialmente en esta obra, los personajes no tienen nombre propio, ni intercambian diálogos o profieren palabra alguna. Este silenciamiento abona en el pronunciado carácter evanescente de la historia, cuyo desenvolvimiento más que acciones plantea atmósferas, experiencias y representaciones por medio de un diálogo sugerente con la pintura.

No obstante, antes de analizar esta relación, es necesario detenerse en la referencia al biombo que se hace desde el título de la novela. Éste representa un elemento central en la historia, mas también guarda relación con cierta concepción del texto como objeto pictórico. No sólo se refiere al biombo que los personajes reparan y se dan a la tarea de pintar, sino incluso aludiría a la concepción de la novela como un biombo propiamente dicho. Esta identificación sugerida por el título desencadena analogías que, ya desde el exterior de la obra, propician el diálogo entre el texto y la pintura: los cuatro capítulos que lo componen semejarían número igual de hojas de este biombo-novela. En cada una de tales secciones, la novela estaría contada como no menos pintada, con una impresión similar a como

se suceden escenas mitológicas e históricas, por ejemplo, en el biombo de factura colonial (cfr. Sanabrais: 787-788).

De este modo, hay una instancia narrativa extradiegética que desarrolla un eje argumental en los cuatro capítulos circunscritos a una combinatoria de espacios, personajes y momentos: I) una habitación iluminada por la intensa luz de una ventana, mientras un hombre y una mujer permanecen sentados frente a un biombo; II) dos hombres en un patio, donde lijan y preparan el biombo para que sea pintado; III) uno de los hombres en el patio ocupado en pintar el biombo, mientras la mujer lo observa desde la ventana; IV) la mujer y los dos hombres en el patio durante el atardecer. Cada uno de estos episodios, como cuadros, parecieran presentar escenas más que acontecimientos, en una particular línea de continuidad interrumpida constantemente por una elipsis a nivel argumental. Más aún, una luz distinta ilumina cada uno de éstos: al principio, bajo una luz tanto meridional y feroz que acosa y obliga a resguardarse a los personajes tras el biombo, como poderosa que sublima secretos aromas de los objetos; después, una luz más bien templada que permite a los personajes salir a un patio, donde el “maestro” puede pintar el biombo sin mayor cuidado del sol, y por último, su despenamiento bajo el crepúsculo en que concluye la novela.

Cabe mencionar que los juegos con trazos, colores, tonos, miradas y claroscuros constituyen imágenes sobre las que Gardea ha trabajado recurrentemente en sus obras. Especial atención ha prestado al contraste entre luces y sombras donde cada uno de estos elementos adquiere múltiples direcciones simbólicas en su mundo ficcional. Hasta cierto punto, se podría decir que la luz es el gran tema en la obra de este autor. No sólo por su diversa y polivalente presencia en toda la narrativa, sino incluso por la manera en que los hechos se relatan a partir de ciertas modulaciones de la luz, especialmente, en las últimas novelas. El lenguaje se torna sustancia espejeante de seres y formas, con los que el narrador va hilvanando una historia, cuyo argumento en ningún momento es claro. Todo esto a partir de una escritura que parece generarse casi por pulsaciones de luz en tanto se desenvuelve por asociaciones, intuiciones, casi presentimientos.¹ Al

¹ El mismo Gardea en algún momento reconoció este papel fundamental de la luz en su escritura: “Quizá la fuente que en verdad me ha inspirado ese afán por narrar sería la luz de Ciudad Juárez y de Chihuahua. Una luz especial, un punto luminoso demasiado fuerte. Para mí este tipo de luz tiene información. Pienso que las situaciones y los seres contenidos en mis relatos responden o se mueven por esta claridad de luz. [...] Ahora bien, volviendo al tema de la luz, estoy convencido que el lugar imaginario que conocemos como Delicias y yo bautizo como Placeres es un sitio inventado y definido por la luz” (Gardea 1994: 71).

final, este juego con el claroscuro en varios niveles llega hasta la construcción de sentido de la obra, como una tensión constante entre la claridad y la oscuridad textual.

Efecto pictórico: el pictorialismo

A pesar de que no se establece una referencia explícita con alguna obra pictórica en particular, la novela suscita una comunicación intensa y profunda con aspectos puntuales de la pintura.² Este diálogo en *El biombo* y *los frutos* puede seguirse inicialmente de acuerdo con el modelo diferencial propuesto por Valerie Robillard.³ Bajo el esquema de relaciones

Se echa de menos una mayor reflexión del autor con respecto a este sugerente tema. El trabajo doctoral de Dickon Hinchliffe, bajo la dirección de William Rowe, proporciona elementos de estudio, además de que recoge algunas afirmaciones interesantes que el propio Gardea sostuvo con Hinchliffe (por cierto, integrante de la banda de culto *Tindersticks*, cuyo segundo álbum en 1995 inicia con una canción llamada precisamente “El Diablo en el Ojo”). Por ejemplo, al referirse a los médanos de Samalayuca que se hallan muy cerca de Ciudad Juárez: “un gran espejo reflector de los rayos de luz [...] estamos viviendo en un baño de luz muy intensa... Es un fenómeno luminoso que no está bien en otra parte de la república y posiblemente América Latina, me han dicho” y “la luz en cierta manera es información... información en la luz, en el tipo de la luz que está moviendo” (Hinchliffe: 145, 166). El capítulo 4 de este trabajo, “Light and Perception: Histories of Luminous Motion”, es particularmente significativo, sobre todo, porque pone en perspectiva este tema. Desde las “filosofías de la luz” que han primado en Occidente, hasta ciertas experiencias vitales que alimentaron el mundo ficcional de Gardea, como la apariencia distinta de la luz en Delicias y Ciudad Juárez, así como la importancia de la luz eléctrica en la infancia del autor, la cual llegó a Delicias cuando éste contaba con siete años. De modo que no sólo se explica la insistencia y centralidad de fenómenos de luz en su narrativa con algunas implicaciones pictóricas —como se verá—, sino también de ambientes de oscuridad parcial o total, donde la trama gira en torno a personajes que realizan pesquisas inciertas con ayuda de velas (en la novela *Juegan los comensales*) y linternas Coleman (*Tropa de sombras*).

² Cabe señalar que, en la cuarta de forros del libro, hay una referencia a Paul Cézanne. Aunque no está firmado este texto, pertenece al escritor Gabriel Bernal Granados que en su momento se desempeñó como editor de la editorial Aldus, donde se publicó *El biombo* y *los frutos*. Más adelante, conviene prestar atención a los elementos que puede aportar este paratexto como un punto de referencia ineludible al momento de establecer el grado de interacción con la pintura en la novela.

³ Entre los conceptos y metodologías en torno a la écfrasis y la intermedialidad, la propuesta de Robillard me ha parecido convincente para establecer inicialmente el grado de interrelación con la pintura en el texto de Gardea. Aunque es un modelo que está más orientado a la poesía, ha resultado muy fructífero en este caso debido a que contempla los fenómenos de pictorialismo y no sólo de écfrasis. Tras retomar y adaptar el modelo intertextual de escalas de Pfister para abordar la écfrasis, Robillard lo articula con el modelo diferencial que propone, el cual especialmente ayuda a distinguir “los textos ecfrás-

descriptivas, atributivas y asociativas, el tipo de relación con lo pictórico que se genera en el texto tendería a un menor grado de interacción. Por tal motivo, la categoría asociativa (con estilos artísticos y mitos o temas) resulta de mayor utilidad que la descriptiva y la atributiva en el caso de *El biombo y los frutos*, esto es, aquella con que se puede reconocer relaciones con la pintura que aparecen de forma más tenue por no ser directas. Específicamente, no hay tanto referencias concretas a obras o pintores en el texto, como sí a “convenciones o ideas relacionadas con las artes plásticas” (Robillard: 39).

Aparentemente, la interacción con la pintura en la novela ocurriría de un modo más general o vago, pero con un mayor acercamiento se podrá ver que se alude no tanto a creadores y obras, como a preocupaciones pictóricas que subyacerían en éstos. Por lo tanto, ello establecería relaciones no menos consistentes. Más que hablar de écfrasis, es más específico hacerlo en términos de pictorialismo y aun de iconicidad como los entiende James A. W. Heffernan. Más allá de la sola écfrasis, cada uno de estos modos de interacción entre la literatura y las artes visuales “aims primarily to represent natural objects and artifacts rather than works of representational art” (Heffernan: 299). En la aproximación analítica al texto de *Gardea*, resulta importante considerar estas nociones que no suponen la representación de una pintura propiamente dicha como una interacción distinta con este arte; igualmente, conviene atender que no son términos que se excluyen mutuamente, al contrario, guardarían puntos de colindancia como se podrá ver entre la iconicidad y el pictorialismo (cfr. Heffernan: 300).

En especial, el pictorialismo tendría mayor centralidad en *El biombo y los frutos*, por lo que merece revisarse previamente su definición y empleo. Heffernan, por ejemplo, lo caracteriza en tanto “generates in language effects similar to those created by pictures” (Heffernan: 300). Es una formulación que guarda consenso con otras precedentes, algunas de

ticos marcados de forma explícita y contundente, de aquellos que manifiestan relaciones más veladas con sus fuentes pictóricas” (Robillard: 37-38). Por este motivo, el modelo de Robillard resulta prometedor, pues “proporciona un medio para clasificar no sólo textos ecfrásticos que buscan describir obras de arte gráfico tan vívidamente como si fueran observadas *in situ*, sino también para dar cuenta de aquellos textos cuyas fuentes pictóricas se hallan presentes de un modo mucho más sutil” (Robillard: 40). En efecto, éstos vendrían a ser aquellos que cabe analizar bajo la noción de pictorialismo, como se plantea más adelante. Se entiende entonces que Robillard proponga el modelo diferencial en buena medida “para ocuparse de aquellos textos que, de otro modo, serían colocados dentro del saturado grupo de ‘los pictorialistas’” (Robillard: 38).

las cuales cabe tener presente para entender suficientemente el alcance de este concepto.⁴ De acuerdo con Viola Winner, habría que reconocer un procedimiento textual: “the practice of describing people, places, scenes, or parts of scenes as if they were paintings or subjects for a painting” (Winner: 70). Mientras más extensamente, Marianna Torgovnick subraya algunos elementos oportunos para despejar de qué manera se genera un efecto pictórico mediante la descripción en tanto “each unit of the novel deemed pictorial is either directly based on the historical virtual arts or capable of being imagined as a painting or sculpture like those in movements known to the autor”, así como “is grounded in a scene or object described as being vividly ‘seen’ or ‘framed’ (terms common in James) or as ‘like work of art’ (a favourite of Wolf’s), or when words within a description or a scene allude to the visual arts and hint that the scene or object is to be experienced pictorially” (Torgovnick: 28).

Como se puede apreciar, se trata de un concepto que podría resultar algo general o ambiguo, si no fuera por una serie de factores que lo precisan. No basta con reconocer el pictorialismo en la descripción, sino más bien cabe considerarlo bajo el efecto pictórico que se estaría generando con este procedimiento textual. En esa dirección, es comprensible la intencionalidad de este efecto mediante otros factores como la alusión a alguna corriente o estilo en especial, o bien, por la manera en que se experimenta pictóricamente algún pasaje del texto —por ejemplo, con el enmarcado—. Como trasfondo de ello, habría una conciencia autoral que de manera premeditada trabaja ese efecto de forma más bien indirecta o difusa, puesto que textualmente no representa obras plásticas y repre-

⁴ La comprensión del pictorialismo ha sido razonablemente uniforme y clara a lo largo de los principales estudios que lo analizan: desde el libro de Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray* (1958), continuando con Viola Winner, *Henry James and the Visual Arts* (1970), y John M. Bender, *Spenser and Literary Pictorialism* (1972), hasta Marianna Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel* (1985). Habría que añadir que, para el análisis de ficción, esta categoría se ha ocupado especialmente de casos de narrativa moderna con autores como Henry James y Virginia Woolf. Es significativa la presencia del pictorialismo en este tipo de obras de ficción innovadoras en lengua inglesa. Junto con las obras de James Joyce, Gertrude Stein, William Faulkner o Henry Green, reflejan cierto grado de interrelación con la pintura en el contexto de la intensa interpenetración de las diversas artes durante la primera mitad del siglo xx, al derivarse del planteamiento de problemas comunes de renovación estética (cfr. Praz: 189-213). El pictorialismo supone una noción fructífera en el análisis de estas formas de narrativa como en otros casos similares con el *nouveau roman*, o la ficción de José Lezama Lima, Severo Sarduy, Fernando del Paso y Juan José Saer, por citar algunas obras narrativas donde se ha advertido una relación estrecha con la pintura.

sentacionales determinadas (cfr. Heffernan: 300) como la experiencia estética ante un fenómeno similar que se presenta en el poema o la historia. El trabajo con la materia verbal se convierte así en un aspecto decisivo, especialmente, en tanto el logro de ese efecto depende de la capacidad — Gardea sería el caso — para incorporar y emular textualmente el lenguaje pictórico con propios fines estéticos.

Iconicidad y distorsión textual

Cuando Robillard plantea el estudio del fenómeno intermedial subraya un criterio preciso. Se refiere a “la idea de considerar los textos ecrásticos como construcciones intertextuales” (Robillard: 31). No sólo considera al texto sino también al lector y la posible recepción de aquél, la cual se produce de acuerdo con los llamados “indicadores textuales”. Contempla éstos, por ejemplo, bajo conceptos como “catacrexis” o “agramaticalidades” según lo plantea Michael Riffaterre en *Semiotics of Poetry* (1978). Se trata del “reconocimiento por parte del lector de ciertos cortes en el tejido de un texto que señalan la presencia de un intertexto” (Robillard: 32). Ello es significativo en el caso de una obra como *El biombo y los frutos*, en que más que hallarse referencias directas a obras plásticas más bien se plantean alusiones y efectos pictóricos.

En grado pronunciado, la “rareza textual” del lenguaje de la novela se puede percibir en la aglutinación de imágenes poéticas, la elipsis y la dislocación sintáctica. El texto así conformado adquiere una particular fisonomía, por lo que conviene explorar cómo estaría en función de cierta exigencia al lector, la amplitud descriptiva del texto, la creación de atmósferas y demás aspectos que cabe entender en relación con la pintura. En este orden, el inicio de la novela es paradigmático del afán de representación en el texto: “Desde una sombra, los limones. Tardaba, el oscurecido amarillo, en irse aclarando, lentos días” (9). Ante todo, hay una mirada que presta atención al claroscuro y sus cambios en *los frutos*, en especial, a esa materia prima con la que suele trabajar el pintor: la luz. Se retrata ahí ciertamente unos limones, pero también cómo ésta los va descubriendo. La misma luz que al paso del relato develará otras figuras y hechos hasta convertirse en un elemento central del texto en conjunción con el color. Ahora bien, situada en la perspectiva del tiempo, la mirada inicial gana profundidad con respecto a la mutabilidad o inmutabilidad de los limones frente a ella. De este modo, la novela inicia con una imagen hondamente

plástica, la cual es apenas el comienzo de una narración que, bajo el mismo tipo de lenguaje del texto citado, sistemáticamente se demorará en describir ciertos aspectos visuales, cuando no francamente pictóricos como el claroscuro. En esta dirección, la diferencia entre el relato de acontecimientos y la descripción (cfr. Fowler: 27) es casi nula en *El biombo y los frutos*, por lo que hay la impresión de que, más que contarse una historia, se la está representando.

Esta voluntad de representación del lenguaje de la novela se manifiesta puntualmente en el empleo interrumpido de la sintaxis en conjunción con fenómenos de elipsis. Hay con ello un afán de iconicidad bastante pronunciado en el texto.⁵ Por lo tanto, cabe advertir un paralelismo entre la enrevesada construcción sintáctica del texto y el posicionamiento estratégico de ciertas imágenes en la textura verbal. El sistemático uso del hipérbato suele demorar y colocar al final de la oración algún elemento cuando se lo busca poner de relieve. De este modo, bajo la misma concepción de los “limones” del inicio, a lo largo de la novela se busca enfatizar o situar en un plano especial imágenes precisas: “luego, resbalando hasta la orilla de la manga, en el brazo, ciñendo su torneado, la mirada” (20), en franca emulación pictórica, “allí, en los metales, generosamente pintados por el desbordado, la alegría del color, intensa estallaba” (59). Ciertamente, esto promueve un tipo de lectura abrupta, de retrocesos y saltos persistentes. Con ello, se rompe la linealidad y se brinda la sensación de lanzar miradas sobre la página como si se observaran los detalles de una imagen. La iconicidad se manifiesta así tanto en la construcción como en la impresión que produce el texto. Limones, miradas, colores, entre muchas otras imágenes, se desvinculan de la sucesión meramente narrativa y, redimensionados, imponen esa manera tan peculiar de leer el texto: suponen ejes alrededor de los cuales es posible reconstruir su unidad de sentido.

⁵ Como se había adelantado, la iconicidad es el otro modo de interacción entre la literatura y las artes visuales que Heffernan considera junto con la éfrasis y el pictorialismo: “Visual iconicity, which is what concerns me here, is a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify [...]. Like pictorialism, visual iconicity usually entails an implicit reference to graphic representation. [...] But once again, iconic literature does not aim to represent pictures [como el pictorialismo]; it apes the shapes of pictures in order to represent natural objects.” (Heffernan: 300). Ahora bien, en el caso del lenguaje de *El biombo y los frutos* es importante considerar lo siguiente: “Iconicity has come to mean any ‘natural’ or ‘motivated’ similarity between words and what they signify, so that it includes not only onomatopoeia and texts with visually significant shapes (concret poetry) but also certain kinds of syntax. Roman Jakobson, for instance, sees iconicity in Caesar’s ‘I came, I saw, I conquered’ because the order of the clauses corresponds to the chronological order of the events they signify” (Heffernan: 313).

Por tal motivo, ese empleo de la sintaxis de larga data en la poesía adquiere en la narración una lógica visual o aun icónica que, por cierto, se suma a su rica dimensión prosódica. Sin embargo, habría que preguntarse si con ello se está también frente a un fenómeno de pictorialismo y cuál sería el efecto pictórico que genera. Bajo la relación asociativa que se advirtió de acuerdo con el modelo diferencial, así como de acuerdo con la especificidad artística que Torgovnick enfatizaba, quizá pueda explorarse una correspondencia entre ese efecto producido por el manejo radical de la sintaxis y algún estilo pictórico determinado. En este sentido, la cuarta de forros ya mencionada proporciona alguna pista: “al leer las páginas de *El biombo y los frutos* uno se siente cerca de los pensamientos que pudieron ocurrirle a un pintor como Cézanne enfrentado al dilema de pintar una naturaleza muerta”.

Como parte de la expectativa de lectura que sugiere, este paratexto apuntaría a explicitar algunos vasos comunicantes específicos con la pintura que en la novela permanecieran premeditadamente encubiertos. Al final, con ello se invita a enriquecer la comprensión de este aspecto central de la novela, pues el texto —más que apelar a cuadros o pintores— plantea y traslada preocupaciones pictóricas en términos de su propio lenguaje. En este sentido, la tensión sintáctica y la iconicidad de diversas imágenes se podría entender en paralelo con cierta técnica de representación de objetos en el espacio: el estilo pictórico que desarrolló Paul Cézanne cuando “redescubrió el género del bodegón o naturaleza muerta sobre bases dimensionales y logró la profundidad de campo con medios exclusivamente artísticos” (Becks-Malorny: 55). De cierta forma, sería problemático dejar pasar la iconicidad de los “limones” desde el inicio del texto en correspondencia con esa forma de representación pictórica. Más aún cuando, de acuerdo con lo que se narra en la historia, éstos sirven de modelo para ser representados en el biombo como si se tratara, precisamente, de un bodegón o una naturaleza muerta. No conviene pasar por alto la relación que se podría tender entre el modo de representación trabajado por Cézanne en ese género y la lógica fuertemente icónica de la sintaxis a lo largo de la novela. Hasta qué punto cabría suponer que la constante y estratégica colocación de diversas imágenes, fuera del orden natural de la oración, produce un efecto parecido a la distorsión de la perspectiva en óleos como *Cerezas y melocotones* o *Mesa de cocina* (cfr. Becks-Malorny: 55). No hay que olvidar que ello se formula bajo un lenguaje propio y no sin dejar abierta alguna insinuación al redescubrimiento decisivo de un género pictórico determinado.

Entre la pintura y la mirada

Además del manejo particular de la sintaxis, habría que considerar fenómenos de pictorialismo en la amplitud de descripciones y atmósferas que constituyen la peculiar “narración” de la historia. El capítulo tercero es propicio para analizar detalladamente este aspecto debido a la situación que se relata. Esta parte corresponde a aquella especie de cuadro en que uno de los hombres, identificado como el “maestro”, pinta el biombo en el patio y entretanto es observado por la mujer, quien se encuentra en el interior de la casa. Por consiguiente, el narrador de la novela principalmente describe el proceso creativo que realiza el maestro pero, en especial, desde la perspectiva de ella en la ventana. Se establece así un vivo lazo de comunicación entre la pintura y la mirada, en que la narración se demora en sensaciones de color y forma que abren una dimensión pictórica que marcadamente tendrá una apariencia ilusoria.⁶

En ese sentido, el campo de visión de la mujer —enmarcado por la ventana— simularía una representación tanto de líneas definidas como de matices cromáticos en la escena del patio, sobre todo, de esta última en tanto la narración describe ampliamente la profusión de color motivada por el trato del maestro con el pincel. De hecho, de acuerdo con estos modos diferenciados de representación, uno hacia lo formal mientras el otro a lo cromático, han de alternar percepciones tanto distantes como de inmersión respectivamente en el texto. Se tendrá con ello un diálogo entre la pintura y la mirada bajo un juego de estímulos, expectativas e ilusiones. Inicialmente, se entabla este diálogo estrechamente por medio de la atención al color y la luz que éste imprime a las cosas en torno suyo:

Como si emergiera no de la oscuridad del bote sino de un pozo de sol, reaparecía, embadurnado, amarillo hasta el ceñidor de lámina, el pincel. Medido salto de una flamita de oro. Ella [la luz] ardiendo, el del mono [el maestro], la calma del mundo suyo, empezaba a acercarla a una de las tablas,

⁶ A fin de tener presente lo que se entiende por “ilusión” en el pasaje de la novela que se analiza, se parte de la definición de “ilusión estética” formulada por Werner Wolf: “aesthetic illusion as a particular imaginative response to representational artefacts” (Wolf: 6). Relativa a toda clase de objetos como películas, libros, videojuegos, así como obras plásticas, entre otros, esta formulación es un punto de partida interesante para reconocer el papel de la imaginación, la expectativa y la sugestión en la experiencia ilusoria del espectador. Más adelante, se dilucida en qué sentido opera la ilusión pictórica en el texto analizado.

a una de las dos [tablas] corazón del biombo. El verde, la hoja de pino, se iban iluminando con la perfumada luz de la pluma que venía (70).

Además de la luminosidad del color, habría una alusión al olor de los limones que se van a pintar, sugerido por la intensidad del amarillo en una sinestesia que expresa una viva impresión de los frutos. Así, el color de la pintura con el que trabaja el maestro también sugiere el olor de los limones. Este desarreglo de sentidos entre lo visual y lo olfativo, en este caso como muchos otros a lo largo de la novela, da cuenta del ilusionismo y la ambigüedad entre lo imaginario y lo real que se suscita en el espacio de ficción. Ello supone un aspecto importante para considerar debido a la impresión ilusoria que se propone la pintura en varios casos y que bien constituye uno de sus mitos, donde la representación bajo circunstancias adecuadas sería capaz de engañar al espectador al llevarlo a creer que lo representado está de hecho presente. Sin embargo, cabe también tener en cuenta las condiciones materiales y técnicas que producen la representación y sugieren aun ilusoriamente cierto efecto de realidad.⁷

Ante la mirada, la pintura supone entonces una materia casi hipnotizante. Su cuidada manipulación por medio del pincel atrapa los ojos expectantes: “Llegaba la punta del pincel, como la de un rayo abundantemente dorado, a la tabla, al coloreado haz de la hoja y, antes de tocarla, dibujando un círculo, se detenía. Tiempo abierto, a propósito, el compás, por el del mono. Le bastaba para procurar, atraer y fijar, como un imán de lumbre a la complementaria llama de otro imán: al pincel atenta, la mirada de la observadora” (70). Este gesto del maestro propone un diálogo con la mirada atenta de la mujer a fin de juntos seguir y, más aún, experimentar el proceso creativo, pues el aseguramiento de esa mirada hace de ésta uno solo con el pincel: “como el otro lo había querido, la imantada llama de la

⁷ Se trata de una idea de representación que maneja, por ejemplo, E. H. Gombrich (cfr. 5) cuando expone el carácter dual de la experiencia pictórica entre, por una parte, ver realistamente la representación bajo cierto efecto de ilusión y, por la otra, percibir los medios materiales y técnicos con que ésta se elabora. De acuerdo con Gombrich, un tipo de experiencia alterna con la otra, pero ambas no ocurren de manera simultánea. Por lo demás, es una convención imprecisa para otros autores debido a que, en realidad, sería extraño creer que se mira lo representado más que su representación, además de que por lo regular hay conciencia simultánea de la constitución física de la pintura cuando se la mira (cfr. Newall: 24-25). Esto es más evidente en pinturas que plantean cierta crisis de la representación como las impresionistas. Por tal motivo, ese carácter dual ocurre más bien simultáneamente: “involves the veridical experience of seeing the picture surface, and the non-veridical experience of seeing the depicted subject” (Newall: 30).

mirada de la mujer, molde [era] el reciente trazo del pincel, de su propio trazo” (70).

Como se ha adelantado, la expectativa cumple un rol decisivo para la ilusión estética como en este caso, donde el maestro deja premeditadamente un espacio abierto en medio de su labor. Tal manejo del suspenso se vuelve propicio para integrar la participación de la mirada en la concepción de la pintura después de que el maestro ha perfilado la primera forma redonda para esbozar un limón:

Miraba como meditando en el dibujo, posibles otros círculos; cadena de estos enganchada al eslabón primero, pero, si no alineados, dispuestos en brillante enjambre, envoltura del redondo centro clave. En el ventanal detrás del transparente la imantada, tan silenciosa como el maestro, parecía estar aguardando la aparición, junto al perfecto inicial, de nuevos círculos (71).

Sin embargo, cambia de enfoque la mirada que ha permanecido centrada en la densidad y el color de la pintura tanto en el pincel, como en los incipientes trazos en el biombo. La narración refiere cómo la mujer amplía su campo de visión y observa por completo la escena enmarcada por la ventana. Tras un leve apagamiento del amarillo de los limones que la mantenía sujeta, su perspectiva ahora recoge formas y volúmenes a la distancia:

Su imán, piedra sola en la Rosa de los Vientos, abarcaba la totalidad de la escena: recortado, el corpachón del maestro en su overol, contra el fondo, verde, de las tablas; la mano, la diestra, demasiado grande y poderosa para el calibre del manguito que fácil estaba manejando; el pincel mismo, color madera, limpio como un lápiz el cuerpo, el cabo no peludo, punta, evocadora en la memoria de la mujer, de agresivos agujijones; el puente, agudo arco tendido de sol, entre el amarillo de la tabla y el, más denso, del montado instrumento; y todo, como un mundo en aparador, respirando el aire y la luz de la tarde, en el patio, como en una plaza de polvo, dando vueltas (71).

Semejante a un ejercicio ecrástico, el narrador describe una serie de elementos espaciales distribuidos ante la vista de la mujer. El narrador apela a un trazo detallado de la escena y, de acuerdo con el talante pictórico de su lenguaje, se explica la relativa elipsis de los verbos o la preeminencia del sustantivo en su textura verbal, evidentemente descriptiva. Todo parece estar suspendido en su sitio como la ilusión de un cuadro; no hay

acción, hay representación: el corpachón del maestro, recortado contra el fondo verde del biombo, la mano, el pincel, la punta del pincel, así como el puente de luz entre éste y el amarillo de los limones en el biombo. Cada elemento ocupa una posición definida dentro del recortado marco de la ventana por el que mira la mujer; por ejemplo: la corpulencia y la gruesa mano del maestro frente al delgado y pequeño pincel, como sugestivo contraste entre la fuerza y la densidad frente a la delicadeza de las formas y los volúmenes. En esta dirección, la visión de la mujer en el cuadro de la ventana adquiere los perfectos rasgos de una representación ilusoria con la presencia del color tanto en el biombo y el pincel, así como bajo la atmósfera de la luz alrededor.

Sin embargo, no se trata de una écfrasis propiamente dicha puesto que no se describe un objeto plástico y representacional, sino que a lo largo de este pasaje encontramos un fenómeno de pictorialismo dado el efecto estético que produce la visión de la mujer desde la ventana. La escena del patio, en primer lugar, aparece ante su mirada como una imagen perfectamente enmarcada y, en segundo, es percibida bajo diversos matices cromáticos y trazos definidos que adquieren centralidad en la narración. Hay una franca experiencia plástica que podría entenderse incluso bajo nociones como los estilos pictórico y lineal (cfr. Wölfflin: 30). La narración se estaría desarrollando bajo la emulación textual de cada uno de éstos, los cuales han de derivar en el desarrollo de la historia.

Si bien, al empezar el pasaje analizado, la luz y el color rebosantes habían atrapado y casi hipnotizado la mirada de la mujer, posteriormente, su visión se abre para distinguir las formas definidas que delimitan la profusión cromática inicial. La escena así trazada que se mira a través de la ventana llega a un momento de suspensión, pero es tan sólo una visión fugaz. El juego entre lo lineal y lo pictórico va a derivar en el desbordamiento del color y de la luz en una sucesión de cuadros (cfr. Gardea 2001: 70-75). Como consecuencia del trato del maestro con la pintura, la escena observada se comienza a iluminar bajo luces distintas. Mientras se refiere su quehacer, la narración se demora en la manera como el aire alrededor suyo cambia de color y tonalidad. Se suceden cuadros de luz apagada, de lenta y sutil transformación crepuscular, amarillo resplandor, sombras que comienzan a esfumarse, oro molido, azul y amarillo combinados, y tonos mortecinos al final. Hasta entonces, la mujer ha mirado al menos seis cuadros vivos bajo una luz distinta en que, esencialmente, el amarillo con que se pinta los limones se encuentra con la inminente oscuridad circundante de la tarde.

El motivo del claroscuro que Gardea ha trabajado recurrentemente tiene en este pasaje de *El biombo y los frutos* una característica singular dada su sistematización. Al enmarcarlo en la sucesión de cuadros que observa la mujer, la narración brinda amplitud y centralidad a un fenómeno que podría parecer circunstancial o secundario. Sería un aspecto que podría ser mínimo para el contador de historias, mas no para el pintor. Con ello se desencadena una forma de “acción”, en que la indagación del color y de la luz se vuelve lo primordial. El narrador estaría no sólo textualmente emulando un lenguaje pictórico, sino también por este medio sugiriendo una exploración similar, por ejemplo, a la planteada por Claude Monet con sus series de almiares, catedrales y nenúfares, centradas en las variaciones de la luz y sus efectos en el color (cfr. Kalitina: 32).

Además, habría que señalar otro fenómeno de pictorialismo en el pasaje analizado si se lo considera bajo la concepción más amplia del texto en tanto objeto plástico expuesto inicialmente: como biombo. Se trataría de un procedimiento casi metaficcional pero no en cuanto a una narración dentro de la narración, sino a una representación dentro de la representación. En este caso, hay una representación literaria pero que, especialmente interesada en emular el lenguaje pictórico y bajo esa concepción del texto, describe la labor de representación figurativa que se relata en la historia. Se plantearía así literariamente una metarrepresentación pictórica a lo largo de este capítulo\hoja de la novela\biombo, donde el narrador\ pintor plasma la visión de la mujer enmarcada por la ventana, en la que a su vez el maestro desarrolla su proceso creativo en una de las hojas del biombo.

Ahora bien, este efecto de metarrepresentación pondría, en el centro, el propio proceso creativo del narrador enfrentado a cómo relatar una historia de estímulos sensoriales y anímicos, expectativas, sugerencias, entreveramientos de lo imaginario y lo real, así como ilusionismo, tal cual se han venido presentando bajo el diálogo entre la pintura y la mirada. El dilema del maestro de cara al biombo y bajo la expectante mirada de la mujer es un reflejo paradigmático del narrador en medio de su ejercicio para formular un lenguaje de percepciones tan vivaces como ilusorias que configuren una representación eficaz. Esto es, el tipo de lenguaje denso en procedimientos que se ha venido manejando mediante la descripción, la creación de atmósferas, la iconicidad, la profusión cromática y los perfiles definidos en cada acontecimiento que se narra en la novela. Con el propósito de expresar un mundo de esencias y sensaciones que de tan sutiles parecerían casi inaprehensibles.

Esto será todavía más patente en la última visión de la mujer, pasaje por demás relevante al suponer un fenómeno más de pictorialismo: el trampantojo o *trompe-l'œil* en tanto “a specific case of pictorial aesthetic illusion. In this case, deception, the initial mode of reception, is brought about by extraordinary mimetic skill” (Pochat: 255). Como culminación del diálogo entre la pintura y la mirada, el maestro hace el gesto de descorrer una cortina “imaginaria” (77), tras la cual la mujer ve pintado un limonero. No se sabe en qué momento el maestro lo pintó. Su aparición súbita resulta al principio un poco irreal: “Fantasmas de la vespertina, un azar del aire, lo que retiene a la mujer en los recuadros [las ventanas]: contempla allí, como proyectado en una pantallita, el árbol limonero, pintura del maestro, afortunadas las exactitudes de su dibujo, en la tabla de pino” (77). De acuerdo con la tradición pictórica, la cortina que el maestro descorre sugiere que se trata de un trampantojo. Los limones representados que caen del árbol lucen empolvados, como si estuvieran ahí presentes en el patio al igual que el limonero. Más aún, una luz ambarina circundante que irradia de los mismos limones enrarece el aire donde “sonríe como niño en sueños el maestro” (78). Sin embargo, esta escena de ensoñación apenas se sostiene y está a punto de desplomarse ante la mirada:

Mal soportaban, las repisas los limones. La mujer, imaginadas auténticas, más a cada momento, las frutales envolturas, los lozanos continentes, nítido, de las repisas, creía oír el crujidero. A punto de volar estaban, como rubios y gordos pájaros de un árbol en otoño, los frutos; un vuelo, una caída libre, para, redondos de jugo llenos, estrellarse contra el suelo; allí, entonces, de botijas emplumadas pedacería. (78)

Con todo, la visión aún mantiene vívido el engaño en su colapso como un árbol que cruje y desprende sus frutos. No obstante, aunque el maestro se moverá lentamente en medio de la atmósfera ambarina para no acabar de precipitar su representación, la atmósfera de la ensoñación ya ha comenzado a desvanecerse: “Humo semejaba disipándose, removido por los brazos, el atmosférico ámbar” (79). De esta manera, el trampantojo termina esfumándose, y así el engaño que ha supuesto a la mirada. El cuadro se aclara: “El vidrio, como a golpes de aire desde el patio, lámina sin colores, cristalino. La transparencia del vidrio vuelta, los ojos de la observadora recuperaban, limpias y en la perspectiva justa, las visiones del mueble y su decorador” (79). La luz queda en una incolora transparencia tras varios

vaivenes ricos en estímulos y fantasías a lo largo del pasaje. Ya no es más la atmósfera amarilla, azul o ámbar del aire que se coloreaba en el cuadro donde la mujer veía al maestro en medio de su proceso creativo. Como una impresión tan fugaz, esta luz se disipa y así también, en tanto deja de ilusionar, toda la visión pictórica de la mujer enmarcada por la ventana.

Conclusiones

Como adscrita a una línea narrativa que apunta al neobarroco, la obra de Juan José Saer o el *nouveau roman*, la complejización del lenguaje de Gardea aparece además articulada con una serie no exclusivamente literaria. Así el autor llegó a reconocer el valor de la pintura para su propio trabajo: “Klee decía que escribir es como dibujar: me parece que eso tiene más miga, [...]. Me gusta contemplar obra de arte: el grabado, el dibujo. Eso me lleva a escribir de la manera que escribo. Mi ojo me lleva a relacionarme con el lenguaje” (Gardea 2009: 76).⁸

En *El biombo y los frutos* se han podido advertir fenómenos de pictorialismo y aun iconicidad dado su lenguaje y mundo narrativo tan característicos. Cada uno de sus capítulos se sintetiza en una escena doméstica bajo una atmósfera minuciosamente descrita. El tercer capítulo es particularmente nutrido en diversos efectos pictóricos como la distorsión, el enmarcado, las líneas definidas y volúmenes, la profusión cromática, el claroscuro, la metarrepresentación y el trampantojo. La narración los incorpora mediante una compleja elaboración textual que se propone emular el lenguaje de la pintura.

Ese manejo de la materia verbal supone un recurso técnico con que el autor es capaz de trabajar el efecto pictórico deseado. Al plantear aspectos de la pintura en su propio medio, el texto narrativo deviene un sugerente artefacto de representación para sugerir la experiencia pictórica. Es interesante reconocer de qué manera se produce una fuerte impresión no verídica de lo representado justo con base en la impresión verídica de

⁸ Aunque el autor no llegó a desarrollar más esta clase de reflexión en entrevistas o en algún texto ensayístico, este tipo de afirmaciones reflejan un profundo interés en la pintura para su labor, así como en las artes plásticas en general. Varios testimonios dispersos recogen esa inclinación no sólo por la pintura, sino también por la arquitectura sacra, el retablo barroco, la escultura prehispánica, los vitrales o la sillería gótica como un aliciente mayor para su trabajo creativo: “Mi mecanismo para elegir una lectura funciona más o menos así: entre un libro que trate sobre literatura y un libro de cristales, prefiero el último. Creo que me alimenta más para el oficio de escritor” (Gardea 1994: 70).

un lenguaje especialmente exigente para el lector. De este modo, ambas dimensiones de la experiencia pictórica también estarían operando simultáneamente en la recepción de este texto en particular.

Cabe advertir un espacio propicio a la ilusión dada la complementariedad de este carácter dual de la experiencia pictórica, donde se funden los medios materiales de expresión con la representación propiamente dicha. El escenario que mira la mujer puede resultar desconcertante para el lector y en efecto lo es de forma premeditada. Hay mucho de ilusorio en lo que se narra y conforme es más densa la escritura, ya no se tiene la misma certeza de cuanto sucede en la historia o bien todo permanece sugerido. En este segundo aspecto en especial, se lleva a cabo un manejo de la ilusión bajo una condición importante reconocida por Gombrich en el poder evocador de las formas indeterminadas. El espectador se muestra entonces propenso a la sugestión de su movimiento misterioso e inagotable: “El artista le da al espectador cada vez ‘más que hacer’, lo atrae al círculo mágico de la creación, y le permite experimentar algo del estremecimiento de ‘hacer’, que fue un día privilegio del artista. Es el viraje hacia estos jeroglíficos visuales del arte del siglo xx” (Gombrich: 169).

Por ello es significativa la relación que se puede insinuar con la pintura de Cézanne y Monet en cuanto a modos de representación, así como a preocupaciones pictóricas y no a cuadros en particular, esto es, como fenómenos de pictorialismo y no de écfrasis. En ambos casos, hay una voluntad de cierta desfiguración que los coloca en el camino de la pintura moderna y, en cierta medida, de la abstracción.⁹ Por lo mismo, habría que entender el grado de alcance en el texto de tales insinuaciones bajo un amplio y complejo proceso de tratamiento de la imagen representativa.

La escritura del autor ha participado en este proceso con sus propios medios para crear hondos efectos de sugestión. Como el *sfumato*, el tenebrismo, la perspectiva invertida, así como la preeminencia del color y la luz sobre el trazo en la pintura, el lenguaje de *El biombo* y *los frutos* se trabaja con una técnica paralela para crear la experiencia ilusoria de la representación. Con base en sus recursos textuales, este lenguaje gana volumen, profundidad y espesor para suscitar el particular mundo ficcional pleno de imágenes de la novela. Una dimensión de presencias se abre paso en tanto la luz prepara los sentidos de los personajes para explorar una realidad rica

⁹ Es conocida la valoración de la obra de Cézanne por parte de Picasso, Malevich, Klee, entre otros, como precursora de su propia pintura, mientras que la apreciación de *El almiar* de Monet marcó profundamente la propuesta pictórica de Kandinsky. Ambos pintores han sido reconocidos como cripto-abstractos (cfr. Besançon: 391-459).

en alusiones, sugerencias y reminiscencias que acaban descubriendo un mundo íntimo y secreto de estímulos.

Los fenómenos de pictorialismo inspiran ese juego de experiencias ilusorias que adquieren realidad en el espacio de la ficción, de los cuales el trampantojo es el punto culminante. El énfasis en las transformaciones de la luz seguido a lo largo del texto se entiende entonces como una indagación de la visibilidad, o una fenomenología aun: “esencia y existencia, imaginario y real, visible e invisible, la pintura confunde todas nuestras categorías, desplegando su universo onírico de esencias carnales, de semejanzas eficaces, de significaciones mudas” (Merleau-Ponty: 28). La forma de narrar desarrollada por el autor en *El biombo y los frutos* representa un mundo ficcional de visiones y delirios, derivada de una ardua técnica escritural que se ha propuesto emular el lenguaje de la pintura.

BIBLIOGRAFÍA

- BECKS-MALORNY, ULRIKE. *Cézanne. 1839-1906. Precursor de la modernidad*. Trad. Carlos Caramés. Colonia: Taschen, 2011.
- BESANÇON, ALAIN. *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclasia*. Trad. Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2003.
- FOWLER, D. P. “Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis”, en *The Journal of Roman Studies*, 81 (1991): 25-35.
- GARDEA, JESÚS. “Fustiga el narrador Jesús Gardea, ‘El ogro de las rosas’, a los escritores que usan la literatura para conseguir fama y poder”. José Alberto Castro (entr.). *Proceso*, 17 de octubre de 1994: 70-71.
- GARDEA, JESÚS. *El biombo y los frutos*. México: Aldus, 2001.
- GARDEA, JESÚS. “Jesús Gardea: Ananké”. Daniela Tarazona (entr.). *El poeta y su trabajo*, 32 (2009): 71-76.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Trad. Gabriel Ferrater. Londres: Phaidon, 2002.
- HEFFERNAN, JAMES A. W. “Ekphrasis and Representation”, en *New Literary History*, 22: 2 (1991): 297-316.

- HINCHLIFFE, DICKON. *Histories of Luminous Motion. The Space, Language and Light of Jesús Gardea's Placeres*. Tesis de doctorado. Londres: Kings College/University of London, 1998.
- KALITINA, NINA. *Claude Monet*. Trad. Gabriela García de la Torre. Nueva York: Parkstone International, 2011.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *El ojo y el espíritu*. Trad. Jorge Romero Brest. Barcelona: Paidós, 1986.
- NEWALL, MICHAEL. *What is a Picture? Depiction, Realism, Abstraction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2001.
- POCHAT, GÖTZ. "Aesthetic Illusion and the Breaking of Illusion in Painting (Fourteenth to Twentieth Centuries)", en *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Eds. Werner Wolf, Walter Benhart y Andreas Mahler. Amsterdam: Rodopi, 2013. 237-261.
- PRAZ, MARIO. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Trad. Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1981.
- ROBILLARD, VALERIE. "En busca de la écfrasis (un acercamiento intertextual)", en *Entre artes. Entre actos. Écfrasis e intermedialidad*. Eds. Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli. Trad. Rocío Saucedo Dimas. México: Bonilla Artigas/Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2011. 27-49.
- SANABRAIS, SOFÍA. "From Byōbu to Biombo: The Transformation of the Japanese Folding Screen in Colonial Mexico", en *Art History*, 38: 4 (2015): 778-791.
- TORGOVNICK, MARIANNA. *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel. James, Lawrence, and Woolf*. Princeton: University Press, 1985.
- WINNER, VIOLA. *Henry James and the Visual Arts*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1970.
- WOLF, WERNER. "Aesthetic Illusion", en *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Eds. Werner Wolf, Walter Benhart y Andreas Mahler. Amsterdam: Rodopi, 2013. 1-63.
- WÖLFFLIN, HEINRICH. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Trad. José Moreno Villa. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

DANIEL SAMPERIO JIMÉNEZ

Es doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Se desempeña como profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Su línea de investigación es la narrativa moderna y contemporánea. Ha participado en congresos y ha publicado diversos artículos, entre los que destacan: “Las voces narrativas de *Morirás lejos*: ‘eme’ y ‘Alguien’ que soy y eres” (*Texto crítico*, 31 (2012): 97-114); “Cascar las palabras como las nueces: formación y escritura de Jesús Gardea” (*Revista de Literatura Contemporánea*, 72 (2017): 55-69); “Ficción, historia y mito en *El río sin orillas* de Juan José Saer” (*Valenciana*, 21 (2018): 27-41); “Ambigüedad de la imagen: la dimensión pulsional en *El diablo en el ojo* de Jesús Gardea” (*Literatura Mexicana*, 30:1 (2019): 115-140). Ha coordinado el volumen colectivo *Casi toda la luz. Textos críticos en torno a Jesús Gardea*, Universidad Autónoma de Querétaro, 2019.