

El espacio textual de Jesús Gardea

NÚRIA VILANOVA

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS, LA PAZ, BOLIVIA

RESUMEN: El artículo analiza la narrativa de Jesús Gardea (Ciudad Delicias, 1939 - ciudad de México, 2000) a partir de la idea de que el espacio rural y desértico del norte de México, donde se sitúa gran parte de su obra, se convierte en espacio textual, al ser el eje constructor y generador de los elementos que formulan su estética textual. Con base en los planteamientos teóricos de William Rowe sobre la importancia de considerar otros elementos que van más allá del signo lingüístico significativo en la interpretación textual, tales como la música en la narrativa de José María Arguedas o el dolor en la poesía de César Vallejo, se argumenta que el espacio del desierto funciona en la obra de Gardea como un componente que permea y construye su narrativa. De manera que la presencia del desierto no es sólo explícita sino que está implícita en la propia aridez que determina el fondo y la forma de la narrativa gardeana.

ABSTRACT: The article analyzes the narrative of Jesús Gardea (Ciudad Delicias, 1939 - Mexico City, 2000) from the pivotal idea that rural and deserty areas of northern Mexico —where most of his stories take place— are converted into the textual space. These areas are the constructive and generating axis from which the narrative elements stem in his textual aesthetics. Based on William Rowe's theoretical statements about the importance of considering elements beyond the linguistic sign in textual interpretation —such as music in the prose of José María Arguedas, or pain in César Vallejo's poetry—, the article shows the deserty space in Gardea's work as a constructive and permeating component of his prose. Thus, the presence of the desert is not only explicit but also implicit in the barrenness that determines both contents and form in Gardea's narrative.

Literatura Mexicana

XI.2 (2000.2), pp. 145-176

El espacio textual de Jesús Gardea

A Jesús Gardea, *in memoriam*

El hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal, en la medida en que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema.

Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*

EL DESIERTO COMO ESTÉTICA NARRATIVA: INTRODUCCIÓN

JESÚS GARDEA (Ciudad Delicias, Chihuahua, 1939 - ciudad de México, 2000) es una de las voces más significativas y bellas de la narrativa mexicana. Ha publicado un libro de poemas y diversos libros de cuentos y novelas, aunque en realidad poesía y narrativa se funden en su obra. La vasta producción de Gardea contrasta con una prosa austera, frugal, concisa y escueta que le caracteriza. En su narrativa, las acciones son escasas, extremadamente lentas y se vuelcan en el texto a través de imágenes; el ambiente es opresivo, sofocante y los personajes suelen estar sucumbidos en el misterio y la soledad; el lenguaje es lírico y sensorial, y en él subyace el mundo oral que los textos de Gardea evocan. Sus cuentos y novelas se vacían de acción y personajes, y en su lugar se llenan de la fuerza de las palabras. Su gran contribución a la literatura mexicana es haber trasladado el paisaje desértico de la frontera norte de México a la estética textual de su narrativa. El desierto solitario y remoto que enmarca la frontera entre México y Estados Unidos,

árido y ajeno al bullicio de ciudades fronterizas como Tijuana o Ciudad Juárez, donde vivió Gardea gran parte de su vida, no sólo es el escenario donde transcurre casi toda su obra, sino que construye el propio discurso narrativo. De tal manera que 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.

Este artículo se propone abordar la narrativa de Gardea a partir de la idea de que el ámbito rural y desértico, donde se sitúa gran parte de su obra, funciona como eje constructor y generador de los elementos que formulan la estética textual. Así, el sol, el calor, la aridez del lugar, el aislamiento humano, la soledad, el silencio y la muerte son los rasgos constitutivos del discurso. Se parte de la premisa de que el espacio actúa como el generador de las características discursivas, a partir de las cuales se forma el engranaje narrativo. En otras palabras, el desierto funciona en las obras de Gardea como espacio narrativo, no sólo es el escenario en el que transcurren sus cuentos y novelas, sino que, incluso en aquellas obras situadas en otros lugares, el desierto construye la base estética del texto y permea toda la narrativa gardeana. El espacio se percibe aquí como un concepto dinámico, como un cruzamiento de movi- lidades, en palabras de Michel de Certeau, ya que “el espacio es un lugar practicado” (Certeau 129). El espacio es el lugar en movimiento, el lugar en acción. En este artículo, el espacio es tomado como el generador del relato, como el eje principal desencadenante de los elementos que construirán el texto, en el sentido más amplio.

William Rowe argumenta la importancia de “considerar a los textos verbales dentro del campo más extenso de las prácticas culturales” (Rowe 1996a 17). De manera que las posibilidades de in-

terpretación textual pueden ser ampliadas si el lector/crítico es capaz de leer más allá de los signos, de las palabras; de “ver, oír e inclusive tocar” (en palabras de Rowe) otros elementos vivos en el texto. Siguiendo esta idea, Rowe realiza un interesante estudio de la música en la narrativa de José María Arguedas, en el que ésta representa un elemento constitutivo textual, que permea la narrativa no como referente (o no únicamente), sino como sonido, como parte de la construcción estética del texto¹. En referencia a *Los ríos profundos*, Rowe comenta: “La voz del río que penetra en todo está implícita pero se le añade una concepción más poderosa, la del sonido como mediación, en la que el *espacio puede oírse*, porque en él la proximidad y la lejanía se registran” [las cursivas son mías] (Rowe 1996b 47).

En esta misma línea, Rowe analiza el dolor en la obra de Vallejo y argumenta lo siguiente: “[...] aunque indudablemente el dolor figura en la poesía de Vallejo como contenido, como expresado, este es el lado menos importante de la cuestión, porque *el dolor incide más decisivamente en la forma de expresión. Hasta se podría decir que es una fuerza decisiva de la aventura formal que marca la poesía de Vallejo de principio a fin*” [las cursivas son mías] (Rowe 1996-1 105). La propuesta de Rowe consiste, entonces, en considerar, 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. Es en este sentido que este artículo, cuyo argumento principal considera el espacio del desierto como el componente que permea y construye la narrativa de Gardea, tiene una gran deuda con la propuesta de Rowe.

¹ Rowe trabaja este aspecto de manera particular en *Los ríos profundos*. Véase Rowe 1996a 35-57.

Si partimos, entonces, de la base de que el espacio es el motor generador del discurso gardeano, se puede deducir que la frontera rural y desértica entre México y Estados Unidos está presente en las obras de Gardea. Si tuviéramos la oportunidad de poner su trabajo en una perspectiva regional, se podría argumentar que la narrativa del norte fronterizo de México es también una frontera textual; es decir, una frontera que se manifiesta en la literatura². A pesar de la gran diversidad de propuestas literarias y la heterogeneidad de perspectivas narrativas que caracteriza la producción novelesca y cuentística de la zona, un rasgo común para gran parte de la narrativa del área fronteriza es el estar permeada, en distintos grados y de diferente manera, por la frontera. En algunas obras, como las de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana, 1962) o Rosina Conde (Mexicali, 1954), la frontera se hace presente de forma explícita, articulada como referente, como tema, en los personajes y en el lenguaje. Es la frontera cotidiana, urbana, conflictiva, de los migrantes, los polle-ros, la Migra, el Border Patrol; es la frontera de contrastes y contradicciones la que suele evocarse en esta narrativa. Por otro lado, la frontera está presente sólo implícitamente en obras como la de Jesús Gardea, donde ésta no adquiere una presencia específica, sino que es el espacio del desierto el que la remite. La de la narrativa gardeana es la frontera rural, paisajística, de la soledad y el aislamiento, y, a la vez, de una cierta movilidad humana, de gente de paso, de transeúntes. En ambos casos, sin embargo, la frontera que se manifiesta o subyace en la narrativa del norte de México es la frontera real, la frontera física de tres mil kilómetros que forma la línea divisoria entre México y Estados Unidos³. Esta frontera de la narrativa

² Este estudio lo estoy llevando a cabo en un libro sobre la frontera en la narrativa del norte de México, que se publicará próximamente.

³ Socorro Tabuenca ha desarrollado el tema de la frontera real en la narrativa del norte de México en "Viewing the Border: Perspectives from the 'Open

mexicana contrasta con la de la literatura chicana; tema, sin duda mucho más estudiado por la crítica⁴. La narrativa chicana se acerca más al concepto cultural y hasta metafórico de *border writing* (literatura fronteriza), desarrollado por Emily Hicks, que enfatiza las diferencias de los códigos de referencia de dos o más culturas y que se aproxima a la experiencia de los que cruzan la frontera, de aquellos que viven en una realidad bilingüe, bicultural, biconceptual (Hicks xxv). La escritura fronteriza se define entonces como aquella que está entre fronteras —es el *in-between spaces* (entre espacios), del que habla Homi Bhabha—⁵, lo cual nos da la clave para comprender la gran diferencia existente conceptualmente entre los textos chicanos y los mexicanos de la frontera norte. La literatura chicana es efectivamente una literatura de cruces de fronteras, de

Wound”, 145-168; “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”. *La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel* (Tesis de Doctorado, State University of New York at Stony Brook, agosto de 1997). Sus ideas han inspirado gran parte de mi trabajo sobre la narrativa de la frontera norte de México.

⁴ Véase Rudolfo A. Anaya, *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*; Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*; Héctor Calderón y José David Saldívar, *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*; Antonia Castañeda Shular, Tomás Ybarra-Frauto y Joseph Sommer eds., *Literatura Chicana: Texto y contexto*; Emily Hicks, *Border Writing: The Multidimensional Text*; José David Saldívar, *The Dialectics of Our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History*; *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*; Ramón Saldívar, *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*; Marta Sánchez, *Contemporary Chicana Poetry: A Critical Approach to an Emerging Practice*.

⁵ Homi Bhabha utiliza este concepto para describir la realineación de los límites tradicionales entre toda clase de fronteras, no sólo geopolíticas, sino también otro tipo de fronteras como las existentes entre lo privado y lo público, o entre cultura mayor y cultura menor, por ejemplo. Es por ello que este concepto es metafórico, como lo es también el formulado por Emily Hicks. Véase Homi Bhabha, *The Location of Culture*.

textos que están *entre* lenguas, *entre* culturas, *entre* espacios. Mientras que la literatura mexicana de frontera no es, generalmente, ni bilingüe, ni bicultural. El espacio de frontera es absorbido textualmente como espacio físico, real, conflictivo y problemático externamente; mientras que en los textos chicanos, la frontera es metafórica, interior, conflictiva internamente. La frontera chicana es en gran parte la frontera metafórica que Luis Alberto Urrea capta poéticamente en su libro *By the Lake of Sleeping Children*, cuando escribe: "the border runs down the middle of me. I have a barbed-wire fence neatly bisecting my heart" (Urrea 4) (la frontera corre por mi interior. Tengo un cercado de alambre de púas bisecando pulcramente mi corazón). Los textos chicanos cruzan la frontera y la llevan interiorizada lingüísticamente, culturalmente, existencialmente y metafóricamente. Los textos mexicanos de la franja fronteriza experimentan la frontera desde un lado; en ellos, ésta aparece como paisaje, como conflicto socio-económico, en su vertiente cultural y lingüística, pero la narrativa mexicana no está cruzada internamente, existencialmente se podría decir, como la chicana, por la frontera.

A partir de la perspectiva de que el espacio es el desencadenante de los elementos que forman la poética narrativa de Gardea, se pasará seguidamente a analizar la obra del autor. En primer lugar, se verá cómo el espacio del desierto impregna la obra gardeana desde su concepción formal; después, se hará una retrospectiva de toda la obra de Gardea a partir del lenguaje, las imágenes y los rasgos de oralidad y, finalmente, se examinará de qué manera una serie de elementos como la soledad, el silencio y la muerte, vinculados al espacio del desierto, forman los ejes principales en el desarrollo del discurso narrativo.

La crítica literaria mexicana empezó a finales de los años setenta a hablar de los “escritores del desierto” para referirse a narradores como Jesús Gardea, Daniel Sada (Mexicali, 1953) o Ricardo Elizondo Elizondo (Monterrey, 1950), en cuya obra, el desierto adquiriría gran fuerza y presencia. El desierto ha sido desde entonces una referencia constante en la crítica literaria que se ocupaba de estos escritores y de la narrativa del norte de México, aunque haya sido para negar, como en el caso de Gardea, cualquier vinculación con este tipo de narrativa⁶. El rechazo absoluto de Gardea a ser considerado parte de una corriente o tendencia narrativa, como serían los escritores del desierto, se debe principalmente a su profunda resistencia a formar parte de cualquier colectivo literario, aunque fuera sólo a nivel categorial, o a ser identificado con otros escritores más que al propio hecho narrativo y estético de vincular su escritura con la denominada escritura del desierto⁷. En este artículo, ya se ha mencionado en la introducción, el desierto se aborda como espacio que impregna la obra gardeana desde su propia forma, su poética y su estética.

⁶ Véase, por ejemplo, Santiago Vaquera Vázquez (1994) y el número especial dedicado a “Desierto y Frontera” de la *Revista de diálogo cultural entre las fronteras de México*. En una entrevista publicada en este número de la revista *Fronteras*, Gardea niega, como lo había hecho en repetidas ocasiones, la relación entre el desierto y su literatura. No era tanto que no reconociera los vínculos entre su obra y el espacio del desierto, sino que le molestaba profundamente que le incluyeran en cualquier tipo de corriente narrativa, como había manifestado en diversas ocasiones. Creo que el rechazo de Gardea debe interpretarse en este sentido.

⁷ En una entrevista personal, llevada a cabo en abril de 1999, pude corroborar que este rechazo se debía más a una postura personal profesional, que a un razonamiento sobre la propia escritura.

Desde esta perspectiva, el desierto tiene una doble presencia en la narrativa de Gardea. Por un lado, se hace explícito en la frecuente mención de palabras vinculadas a éste, como sol, sed, calor, dunas, arena. Esta referencia al espacio del desierto se mueve en dos planos, uno directo y real y el otro figurativo y metafórico. Por otro lado, el desierto, su desolación y aridez son una presencia implícita que impregna el lenguaje, el estilo, los temas y los personajes de toda la obra de Gardea.

De manera explícita, la mención frecuente de palabras relacionadas con el sol, el calor y el agua está reforzada por la escasez de adjetivos y una sintaxis formada por frases cortas que transfieren la sequedad del ambiente físico al propio texto. Así, la soledad y la aridez permean la narrativa y formulan su estética. De modo parecido a Rulfo, el discurso narrativo de Gardea está meticulosamente elaborado para trasladar el ambiente de su universo de ficción y de sus personajes a la propia construcción textual. De tal suerte que 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. Estos rasgos que van a caracterizar toda su obra se encuentran desarrollados desde su primer libro de cuentos, *Los viernes de Lautaro* (1979). “Hombre solo”, el segundo cuento del libro, empieza así:

En la calle, pequeños remolinos de polvo se persiguen. Son las doce del día y desde temprano ha estado soplando, flojo, el viento. Las sombras están de pie junto a las paredes, deslumbradas y mordidas por la resolana. Los tres árboles que hay en la calle soportan mal el furor de agosto. El calor casi los hace arder. Sus ramas rechinan como puertas viejas (Gardea 1979 18).

Descripciones de este tipo que captan un momento determinado, de quietud, más que de acción, o el estado de un objeto, más que de una persona, son frecuentes en este primer libro de Gardea. Poco después del inicio del cuento que da nombre al libro, “Los viernes de Lautaro”, se lee:

Hacia el mediodía ya no le bastará y tendrá necesidad de su tina de porcelana, con agua del pozo. Pero no todos los veranos la tina resulta suficiente. Hay estíos particularmente infernales, de cosas al rojo vivo (Gardea 1979 25).

A pesar de que el lugar donde se sitúan los cuentos no está nunca especificado, todos ellos parecen compartir un mismo escenario, ya que los rasgos que lo definen —un lugar desértico, caluroso, desangelado, deshabitado— son siempre los mismos. Este lugar tomará identidad bajo el nombre de Placeres que, como Comala en *Rulfo*, Macondo en *García Márquez* y Santa María en *Onetti*, adquirirá un importante protagonismo en la narrativa de Gardea. Placeres —ficcionalización de Delicias, ciudad donde nació y vivió Gardea—⁸ es un sitio arenoso, caluroso, solitario y prácticamente despoblado. Sus escasos habitantes son estos personajes tan gardeanos que parecen vivir en una eterna y agónica muerte⁹. Placeres es la concreción del espacio desértico que está presente en toda su obra, incluso cuando el escenario es otro; es, en definitiva, este espacio que impregna y formula la propia narrativa.

⁸ El mismo Gardea en varias ocasiones había comentado que este lugar imaginario que crea en su narrativa —Placeres— estaba inspirado en Ciudad Delicias, su ciudad natal (entrevista personal del 28 de abril de 1999).

⁹ En la entrevista mencionada en la nota 7, Gardea comentó que él tenía la sensación que sus personajes eran personas muertas que necesitaban o deseaban vivir algo que habían dejado pendiente y volvían al mundo a través de sus cuentos y novelas para realizarlo.

Se indicaba antes que la referencia al espacio desértico era también figurativa, metafórica. El sol, el calor, la sequedad y la sed se encuentran en los textos de Gardea formando un sinfín de imágenes y metáforas, como las siguientes: “La madre quedó alucinada por el sol de estas palabras”, “Y huelen a hierba del desierto, mil veces macerada por el sol” (Gardea 1979 29), o “Mi padre no era expresivo, pecaba de sequedad, como el desierto, pero ese día me sonrió, como el sol, desde arriba” (Gardea 1979 72). Estos fragmentos son ilustrativos del uso metafórico de los elementos vinculados al desierto; en ellos se observa como éstos no sólo están referidos al entorno físico, al paisaje y al ambiente en el que se sumerge la narrativa, sino también cómo sirven para describir a los personajes, para que éstos de manera muy armoniosa formen parte del espacio del desierto, ya que éste está en su manera de ser y de vivir.

EL DESIERTO IMPLÍCITO

Las menciones a elementos vinculados al desierto, tanto en un plano directo como metafórico, son constantes en los cuentos y novelas de Gardea, creando un ambiente de sequedad, soledad y desolación. Sin embargo, el aspecto que más me interesa desarrollar en este artículo es la otra dimensión del desierto: la que formula la forma y la estética narrativas. Comenta Roa Bastos, en el prólogo a la segunda versión de su novela *Hijo de hombre* (1960, 1994), que los libros buscan su propia identidad a través de “ese misterioso ajuste de dos abstracciones: el fondo y la forma” (Roa Bastos 1994 13), y alude a Víctor Hugo para indicar que “la forma no es sino el fondo que remonta a la superficie” (Roa Bastos 13). Creo que esta perspectiva sobre fondo y forma se aplica de manera indiscutible en Gardea, ya que en su obra, la relación entre fondo y forma su-

pone una estrecha unidad difícil de discernir. 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. El desierto del norte de México formula de esta manera el discurso narrativo de Gardea.

Uno de los rasgos más claramente asociados al espacio desértico es la aridez, la sequedad, producida por la falta de vegetación y la intensidad del sol en épocas de calor. Siguiendo el planteamiento que se propone este artículo, 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. Si nos vamos a la sintaxis, observamos que desde las primeras obras hasta las últimas asistimos a una importante intensificación de la depuración sintáctica. En las primeras obras, encontramos fragmentos de este tipo:

Evaristo enviudó tres años después. Yo acompañé a mi padre al panteón. Tenía mucho sol la tarde, pero tibio, y era como una paloma mecida en el cielo por el viento. El viento se oía en las hojas secas de los árboles. Yo tenía ya casi el tamaño de mi padre (Gardea 1980 131).

En un cuento titulado “El perro”, publicado en *Las luces del mundo* (1986), leemos el siguiente párrafo:

Se va. Espera a verlos desaparecer en la puerta de la casa. Toma la cuchara. Como sopesándola, no la quita del aire, ni tampoco la

hunde en la sopa. Mira a la ventanita. A la entrada del patio. El miedo otra vez en el estómago, nudo de los que matan. Él, agua sucia por fuera; desolaciones y resolanas adentro. Pienso en el perro, deseando que falte. Que nunca vuelva. Será difícil; cumplido, puntual, todo el verano, el perro. El nudo pesa. Hunde la respiración. Y el silencio y la luz del patio. Como aturcido, mete la cuchara en la sopa. Como si aún estuviera caliente, comienza a agitarla (Gardea 1986 56).

Un fragmento y otro fueron escritos con varios años de diferencia. La evolución que experimentan la sintaxis y el léxico narrativos es evidente. Por un lado, hay una cierta tendencia a acortar las frases, a hacerlas cada vez más concisas; por otro lado, hay una ausencia paulatina de verbos y adjetivos, y una progresiva profusión de figuras poéticas como la metáfora y la metonimia.

El siguiente párrafo es el inicio de la última novela de Gardea, *Juegan los comensales* (1998). Obsérvese la omisión de verbos —de acción— y la parquedad de los adjetivos, lo que imprime al texto uno de los rasgos más frecuentes de sus últimas obras: la extrema sintetización del lenguaje que da como resultado la aridez de expresión.

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. En la mesa, nadie, viéndolas el asociarlas con el placer de triturar, despacio, laminillas de un hojaldre. Centro de la alpaca, los desdeñados; y, en torno a ellos, en el metal, los fríos reflejos de la luz de la lámpara del comedor (Gardea 1998 1).

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. El siguien-

te fragmento pertenece a la misma novela, quizás la obra en la que el juego de imágenes, metáforas, metonimias y símiles alcanza su mayor grado de experimentación en la narrativa de Gardea:

Rápida mirada de los comensales al inconsistente que les había señalado Ostos; después, la misma mirada, otra vez, en el hospitalario: estaba sonriendo. Exhibía, hacía durar la sonrisa como a una máscara en la boca, pero encima de la enmascarada, sus ojos, los de un pájaro de presa, atacaban, a distancia, feroces, el perfil del imposable Morín. El ganchudo pico de las miradas, en los oídos de Surita, trabajando en la tabla del puente, hierro de unos picapedreros (Gardea 1998 25).

Uno de los últimos cuentos publicados, "Donde el gimnasta" (1999), recogido en el libro que lleva el mismo título, empieza así:

Se quejaron las coyunturas. Hecho pedazos, voló el silencio del cuarto. El gimnasta, frente a un espejo grande, oyó, atento, el ruido del silencio estropeado. El eco yéndose por los laberintos del aire. Y el gimnasta, el silencio ya restablecido, puso la música, el primer disco de la mañana (Gardea 1999 73).

Ambos fragmentos, extraídos, como decíamos, de sus obras más recientes, dan muestra de esta progresiva sintetización del lenguaje, de este acercarse a la esencia de las palabras.

LA POÉTICA DE LA PALABRA

Aunque es evidente que la narrativa experimenta un proceso mediante el cual, progresivamente, el lenguaje se depura, purifica y condensa, no es menos cierto que esta concisión lingüística es parte de la poética narrativa de Gardea desde los inicios. Sus textos se vacían de anécdotas, de acción y de personajes; se llenan de liris-

mo, de sensorialidad y de la fuerza de la palabra. Decía Gardea en el Primer Encuentro de Narradores "Edmundo Valadés" sobre Teoría y Práctica del Cuento (1985), que tuvo lugar en Chiapas hace más de una década, que la palabra es el cuento, y así tituló su intervención en el congreso. La siguiente cita corresponde a un fragmento de dicha intervención:

Escribir es salvarse por la palabra y nada más que por la palabra, a fin de cuentas y de cuentos. De la vaciedad y de la quietud de muerte de hoja en blanco en que me encuentro, sin atinar a cómo salir, sólo la palabra, parece, entiendo ahora, podrá sacarme. Y a ella me entrego. Y a ella me atengo. Y a ella vuelvo. Pero, ¿y el cuento a contar? ¿Y aquello de que yo soy el cuento? ¿Y qué tiene que ver la palabra dichosa con esta tesis ya abandonada, arbitraria? Mi solución es la palabra. Ya quedé en eso. Pero, ¿cuál es la solución que la palabra me ofrece en sí y por sí misma? ¿Llave normal para abrir la puerta de la hoja intacta al diablo y que haga de las suyas y de las mías? ¿O puro pretexto para que Dios tienda su puente y vengan sus legiones a poblar las blancas soledades que tanto me acongojan? ¿O, finalmente, chispa para encender guerra entre Dios y el diablo, que me llenarán, luego, el aire de pestilencial azufre y de suaves inciensos? Indudablemente, la palabra es todas estas cosas. En esta llave, puente y chispa, radica, también indudablemente, parte de la solución que ella me ofrece, pero sólo parte. Porque la palabra, y aquí asumo, con lo que luego sigue, mi siguiente tesis, teoría, invento; porque la palabra, repito, es el cuento. Tiene el cuento. Lo encierra como la cáscara al fruto. Y no hay otra sopa. Y yo no soy, sino deseo salir sobrando, más que mero servidor de la palabra y sus mundos (Gardea 1985 41-42).

Y, más adelante, en el mismo texto, Gardea matiza todavía más:

La mejor manera de cascar una nuez, y creo que estarán de acuerdo conmigo, es aquella que nos permitiría quedarnos con

su corazón, completo, entre los dedos, para llevárnoslo enterito, después, a la boca. Así es como yo entiendo se debe cascar, romper, la palabra, que según mi teoría, es, contiene, al cuento (Gardea 1985 43).

Efectivamente, la palabra encierra la narrativa de Gardea. La palabra se despoja de sí misma para irse depurando y erguirse como la principal protagonista de cada uno de sus cuentos y novelas. Es la palabra que se lee, porque está escrita, pero también es la palabra que se escucha y se oye, porque es oral.

LA ORALIDAD EN EL ESPACIO

En el mundo rural que subyace en la obra gardeana predomina la oralidad como forma cultural y el discurso narrativo de Gardea capta un “efecto de oralidad”, en palabras de Carlos Pacheco, “a través de un exigente proceso de elaboración estética”¹⁰, que en la obra de Gardea mantiene unos vínculos muy estrechos con la aridez lingüística que formula dicha estética. Cómo realmente se da esta relación entre oralidad y sintetización lingüística (aridez narrativa) es la primera pregunta que surge al hacer este planteamiento. La respuesta creo que tendría dos matices: por un lado, este “efecto de oralidad” vendría dado a través de estrategias lingüísticas y narrativas tales 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

¹⁰ Véase el libro de Carlos Pacheco sobre la oralidad en escritores como Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Augusto Roa Bastos: *La comarca oral* 21. La importante aportación que hace Pacheco al tema de la oralidad en estos escritores latinoamericanos ha sido de una gran ayuda para trabajar este tema en la obra de Jesús Gardea.

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. Por otro lado —y aquí retomo a William Rowe—, la oralidad se traduce en el texto a través del sonido y el silencio, como elementos narrativos que no aportan en sí un significado, pero que forman parte esencial del texto en su formulación estética (Rowe 1996-1 78-84). Seguidamente, voy a tomar algunos de los rasgos que, de una manera u otra, contribuyen a esta oralidad textual que permea la obra de Gardea.

Una constante del discurso narrativo de Gardea es el cambio repentino de tiempo verbal, en concreto el paso de presente a pasado. El siguiente fragmento pertenece al cuento “Acuérdense del silencio” (1980); desde su inicio, el cuento es relatado en pasado; repentinamente, se produce un salto al tiempo presente, en un párrafo que se encuentra en la página sexta:

El alcalde miró su reloj y dijo que había que terminar con el asunto, y entonces abrió uno de los cajones del escritorio y sacó una paqueta de billetes. Con diez billetes en la mano, les explicó que les iba a hacer un regalo para compensarlos de las molestias que había tenido al trasladarse al pueblo. Pero cuando ya estaban afuera otra vez, en el sol de la mañana, el alcalde, desde la puerta de la oficina, les dijo que los esperaba a la noche. A las nueve.

El no acostumbrado peso del arma, y la cansona tierra del suelo, los fatiga, los aflojera.

El cabo Anzures, por el olfato, porque está en el aire, repara en el cansancio de los hombres. La cólera contra su jefe retorna y le mueve pensamientos. Murmura de la autoridad consigo mismo, sin medirse, detrás del pañuelo (Gardea 1979 79).

El relato prosigue en presente, para volver poco después al pasado. En este movimiento verbal se produce una alternancia entre la historia escrita (en pasado) y el relato contado, oral (en presente).

El tiempo presente, sin embargo, predomina en gran parte de las obras de Gardea. El cuento "Las primaveras" (1979), por ejemplo, empieza de la siguiente manera:

Abandonamos el cuarto. El patio arde en la luz de la tarde. El sol entra de lleno en el corredor e ilumina un sillón de mimbre, el único mueble de la casa a la intemperie. No veo plantas por ningún lado, ni siquiera la huella en las baldosas del piso, de viejos macetones. El corredor tiene forma de media luna, cerrando por enfrente de mí, con una pared muy alta que ha perdido casi su color ocre. Al pie de la pared hay una pequeña pila de ladrillo. A mi lado siento que la mujer sigue mi mirada. Oigo no su respiración sino el fino intercambio de su espíritu con todas las cosas que andan por el aire. Es como si el aire le estuviera puliendo el mástil de un barquito secreto, anclado al pecho. Así deben de sonar nuestros sueños. La pila fue en otro tiempo, quizá, una fuente para los niños y los pájaros, se me ocurre pensar. Antes de ahora yo vi una fuente de este estilo, pero no sabré decir dónde (Gardea 1979 60).

El relato en tiempo presente, donde el sentir y el pensar del narrador se intercalan a la descripción minuciosa, en la que la luz, los colores y los sonidos adquieren una gran importancia, remite al discurso oral. La memoria fluye en la voz, hecha escritura, del narrador, pero mantiene los rasgos orales que subyacen en el mundo cultural que impregna el texto. Como menciona Walter Ong, con referencia a los pasajes bíblicos: "they obviously are written records, but they come from an orally constituted sensibility and tradition (evidentemente, se trata de documentos escritos, pero se originan en una sensibilidad y una tradición constituida oralmente)" (Ong 99). Creo que esta misma apreciación se podría hacer de los textos de Gardea.

El efecto de oralidad en el texto se consigue también a través de la musicalidad, el ritmo de la narración.

Zamudio es también un hombre alto y al andar se balancea hacia los lados. En la última pieza, la del fondo, tiene un tanque con agua y rodajas de limón. Y hacia allá se dirige, pensando en los árboles que atormenta el sol (Gardea 1979 19).

Este tipo de ritmo marcado por la rima y la cadencia de las frases más bien largas, determinadas por la puntuación, se hace presente en la narrativa de Gardea de forma muy diversa. El siguiente fragmento, por ejemplo, contrasta con el anterior y, sin embargo, tiene una musicalidad semejante:

Un ruido de Iginio; su nariz, como si estuviera, de la punta de los dedos, absorbiendo sustancia, polvos medicinales. Los poderes, el ojo que la olfativa tenía para orientarse en el mundo de los aromas certero, esfumados; el de repente rayo clavado en el cuerpo, hasta las fosas luego (Gardea 1997 18).

Ese compás narrativo se combina con el ritmo seco, a veces lento y en ocasiones abrupto, proporcionado por las frases cortas, la escasez de adjetivos y la carencia de verbos, y que predomina en la obra gardeana. Su novela *Soñar la guerra* (1984) empieza así:

Hay vientos malos. A un lado tengo el sol, ancho y espinoso. Tres soldaditos sacan los caballos de mi casa. Grande les queda el uniforme. Ninguno, que yo recuerde, pertenece a la Guarnición de Placeres. Para 1º de marzo, no hubiera servido. En el hervor de la banqueta, se detienen. Uno, de vivo fulgor en los acicates, cierra el zaguán. Todos están pisando su sombra. El del fulgor regresa. Y el grupo comienza a andar. Mis animales huelen a llanto oscuro; tropiezan con las piedras y las levantadas figuras del polvo. Blanco. Negro. Las sogas con las que los jalan humean en el aire del verano. El negro el más triste perece (Gardea 1984 7).

En otros textos, esta cadencia lúgubre es todavía más marcada. “Puente de sombra”, uno de los cuentos recogidos en *Las luces del mundo* (1986), por ejemplo, se inicia con una frase de una sola palabra: mediodía.

Mediodía. El sol se hunde, se ensucia en el agua del canal. Corre lentamente el agua. No tiene fin. Con los ojos la sigo hasta el fondo de la luz en el llano. La luz, una polvareda. No conozco sino estas soledades. Esta corteza seca. Oigo chicharras lejos. Debajo mío llevo sombra. Oigo también, mis propios pasos y los de los otros. Me abrumba la claridad del cielo. Su infierno blanco. A mi lado, nada rompe el silencio del agua. Hace rato que siento sed y ganas de tumbarme. Quisiera cerrar los ojos y abrirlos cuando ya hubiera caído la tarde (Gardea 1986 31).

Este tipo de ritmos y musicalidad 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 como las del fragmento anterior.

Además de estos rasgos lingüísticos, que producen lo que se ha llamado efecto de oralidad, hay otras huellas orales que no sólo producen este efecto sino que a través de ellas, la oralidad permea el texto, forma parte de él, lo constituye. Estas huellas están vinculadas a la aridez del texto, es decir, a la aridez del espacio que se convierte en aridez textual; son principalmente el sonido y el silencio. Según Walter Ong, “Without writing, words as such have no visual presence, even when the objects they represent are visual. They are sounds (Sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual, ni siquiera cuando los objetos que representan son visuales. Son sonidos) (Ong 31); en una narrativa

como la de Gardea en la que hay un fuerte componente de oralidad encontramos, como veíamos, distintas estrategias para escribir la palabra hablada¹¹. Una de ellas, como ya se ha mencionado, es el transmitir el sonido y el silencio a través de la aridez que predomina en el texto. En este sentido, mientras que el sonido se transmite a través de la música, de las voces que como una fuerte presencia son escuchadas por los personajes, y de los ruidos y susurros que recorren las páginas de Gardea, el silencio es una constante en su obra y viene dado, principalmente, por el aislamiento, la soledad, la parquedad de los diálogos y la escasa acción.

En la narrativa gardeana, la música sustituye en muchas ocasiones la comunicación hablada entre los personajes y también llena la soledad de muchos de ellos. En el cuento "Aquellos bamba" (1979), que abre el libro *Los viernes de Lautaro*, Candelario, que había permanecido en silencio toda la vida, habla por primera vez el día que va a cumplir cuarenta años para poder construir una flauta, que no dejará de tocar. El silencio de este personaje se transforma en música sin pasar por la palabra; la música es su voz. También otro cuento del mismo libro, "De otro lado" (1979), gira en torno a la música y a los ruidos de unos tambores que oye la pareja protagonista. El relato entero se desarrolla a partir de este hecho y no hay otra acción que la de los protagonistas que perciben estos ruidos de la casa de al lado y escuchan la música de la radio:

¹¹ En una obra como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), de José María Arguedas, la lógica de la escritura desaparece para dar paso a una escritura realizada a partir de la lógica de la oralidad, lo que contribuye a que su lectura, desde la escritura, sea tan compleja. El caso de Gardea es distinto. 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.

Almorzábamos, la mayor parte del tiempo, callados. Mi mujer comía atenta a la música de la radio. No estaba mal la música. Nunca estaba mal la música del radio a esas horas. Sin darme cuenta, yo había adquirido la costumbre de llevar el ritmo de la música con mis pies, bajo la mesa (Gardea 1979 147).

El final del cuento llega con la resolución por parte de la mujer de poner fin al ruido de la casa de al lado. El cuento se cierra como un círculo con el siguiente fragmento:

“Imagínate —me dijo mi mujer— lo que será si el día de mañana esa gente dobla el número de sus tamborcitos. Tenemos que pararles el alto”. Mis pies, debajo de la mesa, continuaban moviéndose como en sueños por la falta de música. “Sí, hay que hablarles”, asentí. Mi mujer encendía de nuevo el radio: el locutor estaba anunciando el título de una canción (Gardea 1979 148).

De la misma manera que la música llena el vacío que en muchas ocasiones deja el silencio, las voces, a veces no claramente identificadas, susurros, murmullos, silbidos y ruidos diversos tienen una significativa presencia. En uno de los artículos dedicados a la música y la sonoridad en la obra de José María Arguedas, William Rowe comenta:

[...] existe un universo sonoro en el que se intercambian e interpenetran lo humano y lo no humano. Los sonidos de las cosas no humanas se oyen como si fuesen humanos, o viceversa; y las voces que se oyen son las voces de un coro, no de un individuo (Rowe 1996b 43).

Teniendo muy en cuenta que la obra de Arguedas está permeada por el mundo quechua-andino y por lo tanto hay una serie de especificidades que se escaparían de cualquier generalización, quisie-

ra retomar aquí la interpretación que hace Rowe de la obra argue-
diana porque hay en la narrativa de Gardea una multiplicidad de
voces que, en muchas ocasiones, no están claramente identificadas
como voces humanas y que en algunos casos refuerzan la presen-
cia de los objetos:

El susurro se interrumpió. El dueño arrastraba lentamente un
mueble en el otro cuarto; lo alejaba en dirección opuesta a los
hombres, a la mesa. Los hombres seguían el ruido con los ojos.
Colunga sintió el miedo en los cuatro. Y el dueño no se detenía.
Como si se tratara de sacar la cosa al llano y plantarla allí. En la me-
moria de todos brillaban sus blancas canillitas (Gardea 1986 16).

El ruido que emite el mueble al ser movido es lo que lo identifica
como tal y le da protagonismo en este fragmento. Como en mu-
chas otras ocasiones, el mueble, igual que tantos otros objetos, ad-
quiere un importante papel. El ruido que distingue a los objetos y
que casi siempre los acompaña es parte también de esta significati-
va presencia. En el cuento “Los viernes de Lautaro” (1979), Lautaro
Labrisa, personaje principal del relato, se mueve a lo largo de la
historia mediante sus percepciones auditivas, visuales y olfativas:

Desde temprano, Lautaro oyó el motor, pero no le hizo caso.
Seguiría allí, sonando en el aire de la mañana, hasta que el ca-
mión entrara al último círculo de la espiral y topara con la casa
del oasis (Gardea 1979 26).

A veces, el ambiente se llena de voces y rumores, identificadas co-
mo humanas, que participan de este mundo que está en el umbral
entre la vida y la muerte en el que se desarrolla la narrativa gardea-
na. El siguiente fragmento pertenece al cuento “Hombre solo”
(1980):

Zamudio duerme apenas. Emplea las noches en volver a las voces y en tratar de entenderlas. Se acuesta boca arriba y espera. Las voces se anuncian como se anuncia la lluvia. A Zamudio se le agita entonces una fronda íntima y se le llena el pecho de rumores.

Esto no dura. Las voces quieren ser descifradas. Zamudio va a sufrir en el afán. Será acosado por ellas: se le pondrá sitio de lumbré a la cabeza. Viniendo el alba, medio ardido, humeante, se arrepentirá —como siempre— de haberse tenido que esperar (Gardea 1979 20).

Voces, rumores y ruidos tienen su contrapunto en el silencio, que invade el texto. Las referencias al silencio son una constante. “El cuarto” (1999), uno de los últimos cuentos de Gardea, empieza de la siguiente manera: “Cerró la boca el hombre, los labios apretados. Había atrapado entre los dientes la cola de su propio silencio” (Gardea 1999 21).

Este silencio que acompaña a los personajes, “Almorzamos, la mayor parte del tiempo, callados” (Gardea 1979 147), “La luz y el silencio llegaban juntos desde el patio, me rodeaban en la mesa” (Gardea 1981 61), es a veces un silencio que se escucha, un silencio-sonido, un silencio conflictivo, como el que aparece en su penúltima novela, *El árbol cuando se apague* (1997):

Escuchaba el ayudante el silencio de Constantina brusco. Predador, el silencio, el engullimiento de las palabras inermes a su alcance. Pero la palabra Guzmán, presa resbaladiza, la que más tardaba en ser devorada. Batis la miraba meneándose sombra en la tela de la falda; veía desprenderse, de su figura, prolongaciones, negras llamitas ondulantes; las curvas de cada fuego arriba, en el aire, se correspondían, curva a curva, con las del sonoro del cuerpecillo. A su condición de bocado lábil se habían añadido, refuerzo de otra índole, como flamas resonantes, levantadas aletas complementarias, sembradas en el campo del piciforme. Pues

como terminaban esas ondas en rica punta, sonando dentro de la cavidad del silencio, agujas cuyos pinchazos impedían, como lo amargo el imperio de lo dulce, que el silencio del cazador, satisfecha oscuridad, se cerrara. Pero Constantina, firmemente callada. El sonido Guzmán también se acabaría, igual que los otros: gastadas ya las sombras de las llamas y las llamas que sonaban (Gardea 1997 43).

La novela transcurre a partir de estos dos polos silencio-sonido y, de la misma manera que, como habíamos visto anteriormente, la forma discursiva se va haciendo más compleja, los significados, el contenido, experimentan también un proceso de rebuscamiento que los hace más inaccesibles e inasibles.

El silencio, a veces referido, como en los fragmentos anteriores, y en otras muchas ocasiones, implícito y subyacente, pero que, en todo caso, remite a la oralidad, es parte del espacio textual gardeano estrechamente vinculado a la aridez discursiva que lo caracteriza.

SILENCIO, SOLEDAD Y MUERTE EN EL DESIERTO TEXTUAL

El silencio, como acabamos de apuntar, es también y en gran medida un silencio subyacente e implícito. Forma parte, en este sentido, de la estética que determina la narrativa de Gardea y, por ello, es uno de los ejes principales de su discurso. El silencio es la ausencia de acción, la parquedad de los diálogos, la pausa entre frases cortas y sucintas; es el vacío de este desierto convertido en desierto textual, que se impregna de soledad. El silencio, referido o implícito, remite al aislamiento que invade a personajes, paisajes, objetos y, en general, a cada uno de los elementos que forman parte de esta narrativa. Soledad y aislamiento de un desierto árido y textualmente conciso que remite constantemente a la muerte. Decía Gardea (véase nota 9) que cuando él creaba a sus personajes

sentía que éstos le pedían vivir en su obra experiencias, acciones, deseos, sentimientos y sensaciones que habían dejado sin acabar en vida, ya que sus personajes, según él los percibía, eran seres reales muertos que volvían a la vida temporalmente a través de su ficción narrativa. Este dato que nos da el propio autor está en los textos. La muerte recorre, como en Rulfo, su narrativa. Está inmiscuida en los personajes; los determina y los ciñe como tales y, como resultado, las obras de Gardea se perciben, en este sentido, como un desfile de seres en agonía, que aparecen en el texto en su prolongada y nunca acabada muerte. La muerte, sin embargo, también subyace en los objetos y en el ambiente que se proyecta en la narrativa gardeana; es una presencia que se siente a lo largo de la lectura, porque se proyecta a través del silencio, la soledad y la austeridad lingüística y narrativa. La muerte, además, es el desenlace final de gran parte de los relatos de Gardea. A veces, es una muerte explícita que, en muchas ocasiones, se anuncia desde el inicio del cuento, como en “Último otoño” (1979), que empieza de la siguiente manera: “En el patio de mi prima muere el sol. Sentado en una mecedora, contemplo las ramas desnudas de los árboles, el cielo dorado del otoño” (Gardea 1979 85).

Desde el propio título y con las primeras frases, se crea un ambiente mortecino a través del lenguaje y las imágenes, que desencadenará en un final de muerte “real” del personaje:

Huele mal la recámara.

Sofía sigue tumbada en su cama.

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

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

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

(Gardea 1979 91).

La muerte, sin embargo, no siempre está relatada. En ocasiones, está implícita en la ausencia de vida, en la desaparición de ésta. El cuento “La pecera” (1979), que narra el transcurrir de la vida monótona de un padre y un hijo, entre los que no existe otra comunicación que el silencio en sus diarias visitas al mismo restaurante, donde realizan sus comidas, termina con la desaparición del padre:

El lunes no encontré a mi padre en su cuarto. Tampoco estaba en la sala. Las cortinas cerradas, y la luz eléctrica encendida, daban la sensación de que aún fuera de noche. Me fijé que en el reloj de la sala eran las ocho de la mañana. Generalmente a esta hora estábamos desayunando en el restaurant porque mi padre debía entrar a su trabajo a las nueve [...]

El dueño del restaurant no se sorprendió de verme entrar solo. Esperaba que mi padre apareciera después de mí, sin duda. El restaurant estaba vacío. Uno de los meseros doblaba servilletas en la mesa que mi padre y yo acostumbábamos ocupar. El mesero no reparó en mí. Yo me detuve, mudo como un palo, frente a la caja registradora. El dueño hizo sonar una campanita en la caja, accionando una manivela. Cuando la campanita se calló, me dijo:

—¿Y tu padre?

—No sé —le respondí—.

El dueño me miró desconcertado.

—¿Cómo que no sabes?

—No sé —repetí—.

El dueño me miró con buenos ojos.

—No he comido —le dije—.

—Sí —me dijo, y buscó con la vista al mesero que estaba doblando las servilletas (Gardea 1979 77-78).

Ambos finales, el del cuento anterior y éste, uno con el relato explícito de la muerte del personaje, y el otro con una muerte implí-

cita, nunca narrada, muestran un rasgo significativo de la obra de Gardea: la práctica desaparición de fronteras entre vida y muerte, entre ser y no ser, entre la presencia y la ausencia.

La frialdad mostrada por el primo en “Último otoño” y el hijo en “La pecera”, al descubrir la muerte (desaparición) de sus seres cercanos responde, creo, a este paso inexistente entre vida y muerte. La muerte es tan presente en la vida de los personajes de Gardea que cuando llega para determinar el desenlace de éstos no supone una ruptura sino una continuidad. Esto se explicaría por la propia idea que Gardea tenía de sus personajes, concebidos como seres muertos que revivían en su ficción, pero, más allá, creo que también se puede argumentar textualmente como parte de la estética narrativa de su obra, íntimamente vinculada a la aridez, soledad, silencio y muerte.

LA ARIDEZ DE LA PALABRA: CONCLUSIONES

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 norteño mexicano que conforma el paisaje rural de la frontera entre México y Estados Unidos es, creo, innegable en la obra de Gardea.

Partiendo de esta perspectiva y con base en los planteamientos teóricos de William Rowe, que argumentan que más allá de los signos lingüísticos significantes, los textos tienen otros elementos vivos, como el sonido, la música, el silencio y el dolor que deben

ser escuchados y sentidos en la interpretación de las obras, este artículo ha intentado mostrar que 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.

Núria Vilanova



- BABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Desierto y Frontera, número monográfico de la *Revista de Diálogo Cultural entre las Fronteras de México*. 4.12 (primavera 1999).
- GARDEA, Jesús. *El agua en las esferas*. México: Leega, 1992.
- *El árbol cuando se apague*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- *La canción de las mulas muertas*. México: Oasis, 1981.
- *Canciones para una sola cuerda*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1983.
- *De Alba sombría*. New Hampshire: Ediciones del Norte, 1985.
- *Difícil de atrapar*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- *El diablo en el ojo*. México: Leega, 1989.
- *Donde el gimnasta*. México: Aldus, 1999.
- *Juegan los comensales*. México: Aldus, 1998.
- *Las luces del mundo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986.
- *Los músicos y el fuego*. México: Océano, 1985.
- *Reunión de cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *Septiembre y los otros días*. México: Joaquín Mortiz, 1980.
- *Sóbol*. México: Grijalbo, 1985.
- *El sol que estás mirando*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- *Soñar la guerra*. México: Oasis, 1984.
- *El tornavoz*. México: Joaquín Mortiz, 1984.
- *La ventana hundida*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- *Los viernes de Lautaro*. México: Siglo XXI, 1979.
- HICKS, Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1991.
- ONG, Walter. *Orality and Literacy*. London: Routledge, 1991.
- PACHECO, Carlos. *La comarca oral*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello, 1992.
- ROA BASTOS, AUGUSTO. *Hijo de hombre*. Barcelona: Plaza & Janés, 1994.
- ROWE, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1996a.

- ROWE, William. *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1996b.
- TABUENCA, Socorro. "Viewing the Border. Perspectives from the 'Open Wound'". *Discourse* 18. 1-3 (otoño-invierno 1995-1996).
- "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". *Frontera Norte* 5.18 (julio-diciembre 1997).
- *La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel*. Tesis de Doctorado. State University of New York at Stony Brook, 1997.
- URREA, Luis Alberto. *By the Lake of Sleeping Children*. New York: Anchor Books-Doubleday, 1996.
- VAQUERA VÁSQUEZ, Santiago. "Lejos, donde el tiempo no premia (Los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada)". En *Hacerle al cuento (La ficción en México)*. Tlaxcala, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994 33-47.