

BUSCANDO EL MITO EN JESÚS GARDEA

Looking for the Myth in Jesús Gardea

ELENA FÉLIX VILLAR

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

elena.felix.villar@gmail.com

Resumen: desde una lectura en clave cultural se identifica la presencia de trazas míticas en los cuentos de Jesús Gardea. La aparición del tiempo mítico, la figura de la mujer o la oralidad se analizan desde esta óptica de bienes culturales. Finalmente se ofrece una hipótesis acerca de cómo el autor establece una vía temporal de continuidad desde estas voces arcaicas hasta un escenario de posmodernidad como es el de la frontera norte de México.

Palabras clave: frontera, mito, mujer, oralidad, narrativa mexicana contemporánea

Abstract: after a reading in a key cultural, this text identifies the presence of mythical traces in the tales of Jesús Gardea. The emergence of the mythical time, the figure of the woman, or orality are analyzed. Finally this text offered a hypothesis about how the author set a via temporary continuity from these archaic voices to a scene of postmodernism as it is on the northern border of Mexico.

Keywords: Frontier, Myth, Woman, Orality, Contemporary Mexican Narrative



El presente trabajo es un acercamiento a la presencia del mito prehispánico en los cuentos de Jesús Gardea.¹ No se ha buscado la presencia de mitos puros de la tradición escrita, sino la posibilidad de la existencia de bienes culturales simbólicos en sus historias. Se analiza la presencia de trazas míticas en el uso del tiempo, en la figura de la mujer y en la oralidad; y qué función cumplen en las narraciones. Por último se ofrece una hipótesis acerca del modo en que convive una lectura/escritura transculturadora con otra anclada en la posmodernidad y de cómo el escritor actualiza lo mítico y simbólico en lo moderno.

Jesús Gardea desarrolla toda su obra en Ciudad Juárez, lejos de las corrientes centralistas de la capital y, junto con otros autores como Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo o Daniel Sada, ha sido encasillado como autor de “literatura del desierto” (Rodríguez, 2003: 23). Este autor, en su libro *Escenarios del norte de México* (2003), realiza un interesante acercamiento a la situación actual de la literatura en la zona del norte de México. Rodríguez Lozano destaca cómo “es impostergable observar un dinamismo cultural en el ámbito de la literatura que no sólo tiene constancia en la ciudad de México, sino también en otros lugares” (Rodríguez, 2003: 14) y añade que “[los autores] Escriben desde su ciudad, publican ahí o fuera de ella; se nutren del lugar desde el cual crean sus obras” (2003: 15). Cuando Rodríguez habla del norte de México se refiere a los estados norteros con frontera con Estados Unidos: “Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Sonora y Baja California” (Rodríguez Lozano, 2003: 15), y considera éste un rasgo que los distingue del resto de los estados de la República.

Los escritores de los cincuenta y sesenta, nacidos en estos estados, forman parte de este dinamismo literario y reflejan en sus obras las diferentes realidades con las que conviven. Por un lado, no pueden sustraerse a la cotidianeidad de sus ciudades: las problemáticas con las drogas, la inmigración, la explotación o la pobreza, escenarios de ciudades expuestas a los influjos de la modernidad a través de la frontera y de las gentes que provienen de otras zonas y van de paso o finalmente se quedan, o retornan y se instalan. En ese perpetuo movimiento poblacional, ideológico y de tendencias, persiste por otro lado la memoria de las tradiciones, la cultura propia de las gentes de los pueblos y las aldeas. Esta situación suscita la heterogeneidad del hecho literario. Cornejo Polar define la heterogeneidad como “un discurso cuyo productor pertenece a un mundo culturalmente distinto al mundo de su referente” (Cornejo Polar citado en Tarica, 2009: 131). Más adelante, en este mismo artículo, Estelle

¹ Gardea escribió seis libros de cuentos. El primero de ellos *Los viernes de Lautaro* en 1979 y el último *Donde el gimnasta* en 1999. Los títulos por orden de aparición son *Los viernes de Lautaro* (1979), *Septiembre y los otros días* (1980), *De Alba sombría* (1985), *Las luces del mundo* (1986), *Difícil de atrapar* (1995) y *Donde el gimnasta* (1999). Los primeros cinco libros se recogen en la antología *Reunión de cuentos* publicada en 1999 (Gardea, 1999) y es la que utilizaré en adelante para referirme a los cuentos. La antología contiene un total de 58 relatos repartidos en los cinco libros de cuentos.

Tarica nota cómo “no es cuestión de reflejar esa realidad conflictiva al nivel del contenido, sino al nivel del “modo de producción textual”, o sea, al nivel del mismo sistema literario y de cómo este funciona” (Tarica, 2009: 132; el entrecomillado pertenece al original). La heterogeneidad, pues, motiva un proceso discursivo, de significación y de estructuración, que delata formas existenciales y profundas del autor. Esto es lo que ocurre con los escritores de esta zona fronteriza. Aparece el uso de la ironía, la parodia, el bilingüismo. O los diferentes géneros literarios como el ensayo, la poesía o la narrativa “de ciencia ficción, la policíaca y la argumentativamente realista” (Rodríguez, 2003: 33).

Durante los años noventa, parafraseando a Rodríguez (2003: 20), hubo una tendencia a esencializar el concepto de frontera desde la capital, provocando que su imagen fuera homogénea; sin embargo, el trabajo de estos escritores evidencia las particularidades de cada zona geográfica y de cada ciudad. El epíteto “literatura del desierto”, otorgado desde México D.F., refleja esas tendencias a homogeneizar, “que nulifican o encasillan esa área de producción” (Rodríguez, 2003: 23-36), pero “a los autores de la frontera norte de México, no sólo los une el lugar geográfico, sino la diversificación de situaciones que se explican a partir del mismo ámbito espacial” (Rodríguez, 2003: 40).

Desde este escenario escribe Jesús Gardea, en el marco de un movimiento literario dinámico, inmediato, heterogéneo. Este escenario excéntrico, situado en la frontera “que recicla restos de las voces de las metrópolis y los suma a su propia voz, inventando así un derrotero particular” (Lorenzano, 2009: 229), es el propio de lo que se ha convenido en llamar posmodernidad. Es éste un concepto difícil de atrapar en una única definición, ¿es acaso lo que viene después de la modernidad o una crítica a la modernidad? Lo que sí parece claro es que se enfrenta a la visión moderna-global del mundo, del yo y de la realidad, “al ser humano-masculino-heterosexual-occidental-blanco-racional de la modernidad” (Lorenzano, 2009: 231), a la idea del progreso y del positivismo, de la globalidad y la homogeneidad.

De ahí salen las voces de los grupos subalternos –de la mujer, del emigrante, del indio– y aparecen las historias fragmentarias ajenas al progreso y a cualquier afán totalizador; pobladas de personajes antihéroes, con destinos grises o fatales, víctimas de situaciones sociales marginales.

Gardea construye sus universos mediante un discurso fragmentario, habitado por personajes desheredados y desdichados, ubicados en los márgenes de la civilización, con una escritura tejida de silencios y de imágenes plásticas que detienen el tiempo y el progreso. Tales características podrían inscribir la escritura de Gardea dentro de “el confuso caldo cultural e ideológico de la posmodernidad”, como lo describe Eduardo Becerra (1995: 396). Así “la recuperación de las voces de los márgenes, lo excéntrico como centro, la reivindicación de los particularismos culturales” son, entre otros signos distintivos, “de las orientaciones destacadas que sin demasiado esfuerzo

podrían ser armonizados con su adscripción 'posmoderna'" (Becerra, 1995: 397; el entrecomillado pertenece al original).

En este escenario moderno/posmoderno ¿cabe el mito o es un elemento anacrónico? En el prólogo a *La palabra recuperada* Helena Usandizaga se cuestiona si

la dimensión cíclica del mito, su carácter de repetición de algo prefijado, anularía con su eterno retorno, según algunos, la apertura de la libertad y el progreso; por otro lado cuando el mito lo que propone es una apertura hacia el futuro, cuando tiene un componente utópico, otros o los mismos lo rechazan porque esta visión utópica contraviene de otra manera la modernidad, o tal vez la posmodernidad, en tanto que alimenta falsas y románticas ilusiones de cambio. (Usandizaga, 2006: 7)

La respuesta no se hace esperar "los mitos autóctonos, además de un valor de resistencia y de construcción de la identidad, responden también a grandes imágenes iluminadoras, de carácter estético y artístico" y "es también un modo de expresar los enfrentamientos y las alianzas simbólicas" (2006: 8). En este mismo prólogo, Usandizaga hace un análisis de cómo se pueden encontrar los elementos míticos en los textos actuales:

El mito puede aparecer como una pieza ornamental y lúdica en el contexto de la obra; pero sus funciones suelen ser más profundas, bien para crear un efecto expresivo relacionado con el tema, que puede ser contrastivo o de apoyo, o para conducir el espacio de la veridicción hacia lo maravilloso, o para ilustrar, a la manera de un episodio emblemático, alguna idea representada en la ficción; el mito también puede abrir puertas temáticas, a veces estructuralmente tejidas con el relato, ya sean éstas históricas, existenciales, cognoscitivas o creativas... (2006: 11)

La búsqueda del mito en los cuentos de Gardea podría parecer una tarea infructuosa en un primer acercamiento, al no aparecer referencias directas a relatos míticos más o menos actualizados, como en las novelas de Luis Humberto Crosthwaite, donde encontramos héroes míticos renovados en personajes modernos, y las leyendas míticas se reproducen en escenarios posmodernos de la frontera. Tampoco se encuentran las estructuras "paramitológicas" mediante las cuales un autor construye una historia en la que se encuentran "referencias que tendrían como correlato un mito perteneciente a otra cultura" (Gras, 2006: 38). Esto, según Dunia Gras, es lo que se encuentra en *Mantra* de Rodrigo Fresán, una obra ubicada en Argentina, y cuyas referencias mitológicas pertenecen al imaginario azteca. En Gardea el mito aparece las más de las veces como un recurso, sin que se establezca una dependencia estructural ni anecdótica.

Gardea activa diferentes trazas arcaicas en sus textos, que se irán rastreando en las siguientes líneas. De éstas la más destacada es la temporal. En Pedro Páramo, de Juan Rulfo, se pueden identificar dos funciones del mito prehispánico: una intertextual entre la historia de Comala y sus personajes, y el viaje mítico de Quetzalcóatl, que en un nivel estructural organiza la novela; y una segunda de compilación de textos antiguos, muertos, para darles una nueva vida, en una función más semiótica (Zabalgoitia, 2013). En ambas el logro de recrear un tiempo mítico, ahistórico, es fundamental para la consecución de su objetivo, un tiempo que traspasa todas las capas de la novela: la estructural, la dialógica, la socio-cultural. En Gardea no existe una función estructural del mito en los cuentos —salvo en “Todos los años de nieve”—, tampoco existe una presencia de mitos puros prehispánicos con la subsiguiente recuperación anecdótica de historias antiguas, más bien actualiza algunos conceptos propios del imaginario popular —como la muerte— y otros de carácter cultural profundo, como la vinculación-dependencia con la naturaleza, o la idea de tiempo arcaico-no acumulativo, y los conecta con conceptos propios de la actualidad, ofreciendo una continuidad temporal, esta vez sí histórica, entre unos y otros. En una doble función, Gardea utiliza la profunda significación simbólica de los conceptos arcaicos para transmitir al lector los sentimientos-conceptos que desea, y al mismo tiempo establece esta conexión temporal que quiere transmitir —pensamos— la pervivencia de ciertos modos de conceptualizar y de percibir la realidad que serían ajenos a la imposición venida desde los centros modernizadores a las periferias rurales.

El tiempo que uno se encuentra en las narraciones de Gardea no se corresponde con la concepción de tiempo moderno-progresivo-acumulativo. Pese a que las historias están obviamente ubicadas en un tiempo histórico actual, carecen de detalles que las contextualicen, por lo que el tiempo histórico no existe. El tiempo subjetivo también desaparece al adelgazar el perfil psicológico de los personajes hasta convertirlos en estereotipos y herramientas para su discurso. En este proceso se entra en un tiempo extraño, sólo queda el tiempo mitológico.

El tiempo cíclico, ligado a la sucesión de las estaciones de la naturaleza, que huye de la progresión, aparece en alguno de los cuentos, aunque no es el recurso más utilizado. Lo hace en “Los viernes de Lautaro”; ya el mismo título da una pista de la circularidad o reiteración en el tiempo de lo que ocurre en el relato, también en “Difícil de atrapar”, con la frase que cierra el cuento: “Su voz se oía como el susurro de los muertos vagando por el mundo. —Pero mañana regresaremos a buscarlo. Mañana: todas las tardes” (Gardea, 1999: 469). Ésta enmarca toda una circularidad temporal.

Sin embargo, Gardea con mucha más frecuencia sitúa la acción de sus cuentos en un tiempo detenido, ralentizando la acción hasta convertirla en una sucesión de imágenes. Rulfo, en los cuentos de “El llano en llamas”, detiene el tiempo también, hasta crear sensación de atemporalidad. Sus

recursos para conseguirlo son otros distintos de los de Gardea, como detalla Blanco Aguinaga en un interesante artículo (1992).²

El uso del tiempo verbal presente, la sucesión de sintagmas nominales no consecutivos, las oraciones nominales, toda una serie de recursos estilísticos que crean un efecto de “tiempo detenido”.

Mediodía. El sol se hunde, se ensucia en el agua del canal. No tiene fin [...] La luz, una polvareda. No conozco sino estas soledades. Esta corteza seca. Oigo chicharras lejos. Debajo de mí levo sombra. Oigo también mis propios pasos y los de los otros. Me abruma 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, 1999: 365)

Con la elección de estos recursos estilísticos Gardea consigue un doble propósito: por una parte, el lenguaje estático en sí mismo detiene el tiempo y simboliza la fragmentación de las narraciones míticas, que no entienden el tiempo lineal-continuo (Zabalgaitia, 2013). Por otra, esta expresión fragmentaria, plástica, representa un tiempo no moderno (Rowe, 1998: 3) y es la prueba de que el lenguaje como tal puede actuar como símbolo del tiempo. En el trabajo de William Rowe, acerca de la multitemporalidad en César Vallejo, éste se pregunta: “¿se trataría simplemente, de un tiempo «más lento», provinciano y periférico? ¿no sería el caso que la desaceleración permite que surjan rendijas en el tiempo liso y continuo?” (Rowe, 1998. Las comillas son del original). En este caso podríamos hacernos la misma pregunta: ¿acaso Gardea no detiene el tiempo de la narración —tiempo continuo— hasta permitir que se cree esa fisura que dejará colarse, para llegar a dominar, el otro tiempo? No es una cuestión únicamente de estilo, pues como dice el mismo Gardea “[n]o se puede separar la plasticidad del lenguaje de la anécdota. La plasticidad, la manera en que uno maneja el lenguaje, funda al mismo tiempo la anécdota, sólo que por otra vía. El hecho de trabajar de tal o cual manera el lenguaje, ya va creando la historia” (Quemain, 2012: 25).

Gardea consigue hacer desaparecer el tiempo cronológico, quedando sólo el tiempo de la narración. Simultáneamente, el tiempo astronómico impone el ritmo a los personajes. Con el suceder de mañana, tarde y noche. Esta combinación de “tiempo detenido” y tiempo astronómico es un proceso que va adquiriendo importancia y peso en la narración a medida que se van sucediendo los cuentos, y es precisamente la que otorga un cariz mítico al tiempo. Según analiza Lienhard, en las sociedades agrícolas arcaicas predomina “un tiempo repetitivo, no progresivo ni acumulativo” “especialmente en las sociedades campesinas” (Lienhard, 1992: 848).

² En Juan Rulfo. *Toda la obra* Blanco Aguinaga describe detalladamente los recursos que utiliza Rulfo para crear el efecto de atemporalidad que caracteriza los cuentos de *EL llano en llamas* (Blanco Aguinaga, 1992).

Mediante este recurso Gardea aumenta la percepción de los sentimientos que se propone transmitir al lector, y este mismo acto de centrar la atención de la narración en los instintos y en los sentimientos ayuda a recrear la atmósfera intemporal, como explica Eduardo Becerra a propósito de la literatura de las escritoras hispanoamericanas: “el buceo por las pulsiones e instintos del deseo dota a la práctica narrativa femenina de un sesgo mítico e intemporal que enriquece la escritura” (Becerra, 1995: 395). Pero no perdamos de vista que los sentimientos que Gardea refleja en sus cuentos están fuertemente vinculados a la actualidad y cotidianidad de la vida en la frontera, pertenecen, pues, a un tiempo histórico, el actual, y es la forma que tiene Gardea de reflejar conflictos y problemas, atados a una cronología concreta, sin necesidad de mencionarlos expresamente en sus textos, al modo en que Rulfo denuncia en Pedro Páramo la pervivencia de ciertas “formas latifundistas sobrevivientes del ordenamiento capitalista y subjetivo colonial” (Zabalgoitia, 2013) sin hacer mención de ello.

Así vemos el miedo en “Los amigos” (Gardea, 1999: 398), en “Difícil de atrapar” (Gardea, 1999: 460) o en “Pálido como el polvo”:

Y de pronto, los fulgores. Los vidrios y la coraza de la otra camioneta, ardiendo en la raíz del polvo. El brilladero se nos acercaba rápido. En los silencios del tío, en el calor que estábamos respirando, yo sentí el miedo. (Gardea, 1999: 323)

el deseo en “Arriba del agua” (Gardea, 1999: 311) o en “Livia y los sueños”:

Livia extendió las piernas, se miró los pies. Los pies estaban iluminados como las manos de Santos. Parecían lámparas ardiendo en el piso. Mucho los había soñado así Livia. Pero en los sueños los pies siempre alumbraban un hombre. Deslizó las nalgas Livia para adelante. Entreabrió las piernas. El cuerpo del hombre apagaba las luces. Como una tormenta. (Gardea, 1999: 424)

la pena en “Ángel de los veranos” (Gardea, 1999: 168) o en “Senén”:

El vientecito metiéndose por aquella brecha, mantenía en el cuarto las penas de Senén. Las penas de Senén apestaban a viejos dolores. Nadie, ni Dios, ni él mismo, las habían sacado nunca al sol. Su lumbre las habría purificado. Pero la casa de Senén también daba otro olor. Cerca de la cama, y frente al espejo, olía a rosas. Senén decía que era el aroma de la esperanza. (Gardea, 1999: 443)

En sus historias parece que no ocurre nada, al saltar de imagen en imagen la acción transcurre de forma fragmentada, lo único que fluye a lo largo del relato es el sentimiento o la sensación que Gardea ha elegido hacer llegar al lector.

La ubicación cercana a la frontera marca, como ya se ha dicho, la obra de Jesús Gardea, no tanto en que haga referencia directa a la misma en sus obras, como en la selección de los temas que predominan en sus cuentos; tienen que ver con la violencia, la soledad o el miedo, también el deseo sexual y la fascinación por la figura de la mujer cuya presencia es muy escasa en algunas poblaciones. El tema de la frontera no aparece como tal en ninguno de sus cuentos, sin embargo, Gardea lo hace patente mediante su correlación con la muerte, estableciendo una suerte de paralelismo entre ambos conceptos.

Las representaciones realistas, inmediatas, de la cotidianeidad, de la pobreza, la soledad o la violencia, transcurren hacia la fabulación mediante la presencia de trazas míticas, de voces antiguas, no del todo occidentales. La acción traspasa la frontera entre los dos mundos, la desdibuja impidiendo al lector ubicarse a un lado o al otro de la misma. En relación a los cuentos de Rosario Sanmiguel, Rodríguez Lozano nota que éstos muestran las estrechas relaciones de los seres que habitan y se mueven a ambos lados de una frontera que “es un fantasma cotidiano e inevitable” (Rodríguez, 2003: 32). Los personajes de Gardea también viven y se mueven a ambos lados de esa frontera que es la línea de la vida.

En la frontera se encuentra Evaristo en “Según Evaristo” (Gardea, 1999: 123), una historia completamente realista migra hacia lo maravilloso al final del relato dejando a los personajes viviendo en la frontera entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos. Así, un hombre enviudado y ahora falto de su mejor amigo convive con los fallecidos “—Ellos están aquí— dijo, y aplanó la mano contra el pecho. [...] —Huelen a menta —murmuré.” (1999: 135), y en ese punto se establece la existencia del otro mundo. En “Está vivo” (1999: 411) el protagonista después de transcurrir todo el relato en un entierro entre muertos sin él saberlo, en el último instante se le revela la verdad y no es capaz de asumirla, ¿quizás él mismo esté también muerto?

Esta situación de frontera, que ocurre también en otros cuentos, refleja la permeabilidad de la auténtica frontera, la real con Estados Unidos, donde lejos de ser línea es una puerta entre dos mundos. En este caso el recurso a lo mítico sirve para establecer esta situación de permeabilidad de la frontera, de modo que tanto el lector que conozca la situación concreta de la zona fronteriza, como el lector de otro punto geográfico muy distinto, puede percibir la sensación de vivir entre dos mundos, aludiendo a una imagen tan extendida como esta de la convivencia entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.

Por otro lado, la frecuente presencia de los muertos en el mundo de los vivos es prueba del carácter trasculturador de Jesús Gardea. En todos los casos los muertos deambulan y se relacionan con los vivos en clara alusión a que convivimos con ellos, a que no es un asunto antiguo y el mito sigue vivo.

Si bien es cierto que la aparición de los muertos en estos relatos es utilizada por el escritor como resorte para destacar algún aspecto de la narración, el cuento “Todos los años de nieve” (Gardea, 1999: 254) merece

mención aparte. La historia se podría interpretar como un viaje al Mictlán. El cuento empieza introduciéndonos en el primer párrafo en una realidad mítica. Aparece el tiempo circular: “la descubierta cabeza...: se mecía como la de un niño en su cuna” (Gardea, 1999: 254), en referencia al ciclo completo de la vida al unir en una misma oración y en una misma acción al anciano en trance de muerte y al recién nacido que se mece en su cuna. Aparece, asimismo, el acto mítico, el último viaje hacia la muerte: “todos los ruidos que había en la tierra esa mañana, menos el de la rueda, morían aplastados por la plancha gris del cielo” (1999: 254). Nótese que dice “tierra”, se entiende que en este contexto de búsqueda de trazas arcaicas esta voz apunta al concepto mítico de “madre tierra”, “madre naturaleza”. Podía haber dicho en el pueblo, en los alrededores, pero dice en la tierra, aludiendo a la totalidad de la misma, abarcando con este suceso el espacio/tiempo completo. De modo que en este primer párrafo se abarca todo el tiempo posible —pues es un tiempo circular—, y todo el espacio posible —toda la “tierra”—, y nada menos que muertos por el peso de “el cielo” ¿la morada de los dioses?

Aparecen también señas del sincretismo religioso, pues la voz del narrador dice: “las atrancadas puertas del cielo” o “no lo tomarán en serio ni el Diablo ni Dios”, o el nombre de la mujer que buscan “Trinidad” cuando ya intuimos que va hacia la muerte. Todo apunta a creencias judeocristianas. Sin embargo el viejo dice: “estaba observándonos la muerte, con su ojo de tinieblas, sin párpados, como el de las víboras” en alusión a Tezcatlipoca (Gras, 2006: 34), o “viento y nieve [...] haciéndose el amor”, ilustrando cierta animalización mítica de las condiciones meteorológicas —que se va a repetir en otras narraciones—, indicando creencias antiguas. Otra posible interpretación de este cuento sería el enfrentamiento de dos visiones cosmogónicas. Puede ser la intención del autor de representar la situación simbólica de las dos realidades del México rural: el joven que representa la modernidad, y cuyo imaginario corresponde al oficialista, y el anciano que representa a la visión arcaica que es llevada a la muerte. Y el empleo de dos lenguajes distintos quizás indique que el sincretismo oficialista aún no ha agotado lo indígena.

En los relatos en que existe una pulsión sexual la mujer aparece vinculada a la naturaleza como una alegoría de la primavera, de la naturaleza exuberante y productiva, colmada de frutas y de agua. Es significativo que esto ocurre frecuentemente en escenarios donde la dureza de la vida del llano se hace patente y protagonista, y la escasez de la mujer en esos escenarios también. Es entonces cuando vincula su imagen a la de la fertilidad. En el artículo acerca del sustrato mítico en Pedro Páramo que escribe Martin Lienhard, éste analiza la presencia de la lluvia y el uso que hace de ella Rulfo. Concretamente relaciona la figura de Pedro Páramo con el dios Tlaloc —dios de la lluvia (Lienhard, 1992: 849)—. Lienhard nota cómo “la relación entre el cielo (la lluvia) y la tierra aparece como sexual” (1992: 849; los paréntesis pertenecen al original) en algunos pasajes de la

novela. Explica que Tlaloc es el dios no sólo de la fertilidad, si no de la “oposición fertilidad/esterilidad” (1992: 849).

En el contexto de la obra de Gardea no consideramos prudente ir tan lejos en la relación entre la lluvia o el agua y los dioses aztecas. Sin embargo, sí es destacable la relación de la mujer fértil con una idea de paraíso en oposición a la dureza y sequía del llano. La idea de fecundidad y de abundancia que va unida a la imagen de la mujer, junto con la idea de su ausencia en determinados escenarios, contribuye a aumentar la sensación de soledad y desolación y, lo que es peor, la perdurabilidad de ese estado de abandono si no hay mujeres.

En “La orilla del viento” (Gardea, 1999: 269) la escena ocurre en el llano, y es una conversación acerca de un encargo: conseguir una muchacha. La imagen de dureza del clima: “El fuego del llano comenzó a aplacarse. En el aire flotaba la ceniza de los mezquites...”, hace tanto calor que hasta las moscas están muertas, “como desconchando una pared, arrancó al hilo varias moscas”, que eran efectivamente, “cuerpos sin alma”, contrasta continuamente con las alusiones a la mujer: “La visión de la muchacha se alimentaba de hierba, no de espinero amargo” o bien “yo esperaba, para exhibir la flor de las visiones que había traído conmigo, que Cobos abandonara su tono sombrío. La flor necesitaba la luz del corazón”. Otro cuento, “Arriba del agua” (1999: 311), parece narrar lo que podría ser una aparición o el sueño de un hombre con una mujer que viene del llano. De nuevo el contraste entre la aridez: “Las piedras revientan de sol. La sequía no va a dejarnos nada; ni el juicio siquiera [...] tantos años sin agua dan para todo. Espantos y fantasmas” y la visión de la mujer que trae el renacimiento de la naturaleza y el agua: “La mujer es una muchacha; y las muchachas son campos de alfalfa”, o “Crece el río. Se mecen los tules. En los remolinos caracoles, arena [...] Los caracoles son blancos como la muchacha”. En “Las luces del mundo” (1999: 390): “Las caderas de la mujer, nota el hombre al mirárselas por segunda vez, se mueven con ritmo profundo, acentuado. Son como un centro poderoso. Allí están mezclándose todos los ríos de la tierra. Turbios, caudalosos, pesados de murmullos y de hojas.” Esta imagen última recordaría los ríos tumultuosos de Arguedas en *Los ríos profundos*.

En todas estas historias existe una pulsión sexual que fluye a lo largo de la narración. Así la imagen de abundancia y fecundidad de la mujer se asocia a la de fertilidad y a la de sexualidad, convirtiendo la admiración por la mujer en pulsión sexual. A veces de forma sutil: “La muchacha se acerca. Vuelvo a soñar con el río, con los caracoles y la frescura. Los olanes de la blusa ceden al ímpetu de la corriente; se abren como las alas de una paloma volando arriba del agua, de las frutas” (1999: 314), a veces más explícitamente: “Esto inesperado de Santos despertó en Livia sus sueños. Un aire de tormenta comenzaba a moverle las ramas de la sangre [...] Deslizaba la mano iluminada a la entrepierna. Como si la mano hubiera acercado fuego a Livia, sus ramas empezaron a arder. Para no sofocar el fuego, Livia separaba las piernas; y más la blusa” esta escena acaba en “— Ven, Livia, toma” (1999: 428).

Gardea convierte los fenómenos atmosféricos como el sol, el calor, la lluvia o el viento en personajes. Son animados, dotados de vida propia. Preguntado por ello en una entrevista, Gardea explica que:

La aridez de mis espacios tiene que ver con la memoria infantil de un conjunto de paisajes que oprimen al que ve y al que vive aquí. Tal vez por eso el sol, como tú dices, cobra la dimensión de un personaje. Ni mis personajes ni yo nos lo podemos quitar de encima. Se trata de un personaje omnipresente que reclama y te roba la atención aunque te niegues. Intenta quitártelo de la piel a ver si puedes. (Quemain, 2012)

De algún modo estos fenómenos condicionan la vida de los personajes de forma tan importante que no pueden sustraerse de ellos. Incluso adquieren relevancia de personaje y como tales realizan acciones de las que son dueños.

Así el sol en “La guitarra” (Gardea, 1999: 333): “en mi ausencia, el sol bajó de mi cama, resbaló por el latón, caminó pasito por el piso, por mi cuerpo, hasta alcanzar la ventana y saltar a la calle”, en *La cizaña* (Gardea, 1999: 375). “El sol es terrible. La ha chupado su color al cielo”. El viento en “De Alba sombría” (Gardea, 1999: 294) cuando dice “El viento sigue aporreando nuestro cascarón. Cabalga por la azotea. Se mete con el agua. Se muere por quebrarnos”, y más adelante “El viento redobla en las tablas de la puerta. Jadean las aldabas de las pezuñas” y “se frota como un sarnoso en las esquinas de la casa”. O La lluvia: “con el peso del viento a sus espaldas, como una turbia procesión, se inclina hacia delante”, o “[l]os fuegos del cielo son continuos y no revelan más que la íntima y gris soledad del agua” y finalmente “el trueno se aleja después, como un viejo por solitarias habitaciones” en *Después de la lluvia* (Gardea, 1999: 199).

Todas estas interpretaciones animadas de la naturaleza, de nuevo es Lienhard quien detalla, “están muy difundidas en las cosmologías agrarias arcaicas” (1992: 849). Estaríamos de nuevo ante un elemento de heterogeneidad de la escritura de Gardea.

En los últimos cuentos, especialmente en los recogidos en el libro *Difícil de atrapar*, el peso de los diálogos aumenta hasta ser el principio rector de la narración. Gardea defiende en una entrevista la plasticidad y el hermetismo de su escritura: “La plasticidad no es ingenua ni está separada, en todo caso yo entiendo que es la manera de recrear un personaje a través del lenguaje tan válido como a través de la anécdota”, y explica el material de que están contruidos sus personajes: “Fundamentalmente ese es mi elemento de trabajo, las palabras, y si yo les tengo fe debo fiarles la creación de mi mundo, de mis personajes, casi exclusivamente, a las palabras” (Quemain, 2012). De este modo, las palabras “de sus personajes” van ganando terreno en la historia hasta prácticamente desplazar al narrador, que queda como un delgado hilo conductor estrictamente donde es necesario para que el lector no se pierda.

Este recurso alcanza su máxima expresión en estos últimos cuentos, en los que el lector debe hacer un esfuerzo por seguir ese apenas insinuado hilo entre conversaciones de personajes, de los que Gardea no ha facilitado ningún dato y deben extraerse de sus palabras. En *Difícil de atrapar* no sabemos nada de los protagonistas, sin embargo queda claro que ellos sí que saben a través de alusiones en sus conversaciones, no tenemos más material que ese para seguir la trama, el diálogo:

La palabra Montiel despertaba en mí un eco. Esperaba que el otro volviera a abrir los ojos. —¿Montiel es el apellido del hombre?. Yo volvía a mirar el barandal sin nadie. —Montiel. El hombre también miraba para arriba —Las camisas de Montiel. De regreso del barandal, la mirada del otro buscaba la mía. —¿Qué tienen esas camisas?. —Los faldones, demasiado largos. (Gardea, 1999: 464)

Realmente, en estos relatos Jesús Gardea convierte a sus personajes en lenguaje. ¿Qué queda si adelgazamos al narrador hasta la casi extinción y sólo existe el diálogo entre personajes? Sólo queda la palabra escrita pero hablada, la palabra dicha, la oralidad.

Hay numerosísimos estudios acerca del conflicto entre la oralidad y la letra escrita en Latinoamérica. Se podría citar a Cornejo Polar, Ángel Rama o Martin Lienhard, sólo por mencionar tres de los más importantes críticos de literatura latinoamericana. Los conceptos que manejan —transculturación, literatura alternativa, heterogeneidad, entre otros—, siempre analizan la relación que ha existido y existe entre la cultura hegemónica/letrada/occidental y las culturas subalternas/orales/americanas, y en la literatura analizan cómo la primera es permeada por la segunda. Si en este trabajo se busca la presencia del mito en los cuentos de Gardea, la presencia de la oralidad es uno de los principales elementos que nos la indican. Constituye una alusión directa o una recreación de la cultura popular mexicana.

Un escritor acostumbrado a los códigos de escritura y lectura occidentales, que produce literatura de tradición europea, pero que recurre a elementos tradicionales de cultura popular y mítico/religiosa mexicana es el ejemplo del escritor transculturador. Tanto el tiempo mítico, como la imagen de la mujer y la oralidad presente en estos cuentos, brotan entre los intersticios que deja la urdimbre que se crea al unir ambas culturas, la moderna/occidental y la popular/mítica americana. Lo mítico forma parte del sustrato cultural del escritor y traspasa, más o menos deliberadamente, el tejido literario occidental. Y es aquí donde está una de las claves para la lectura de Gardea. El autor mantiene una intencionada ambigüedad respecto a la presencia de una conciencia. Crea un vaivén entre una lectura que sería puramente occidental y otra transculturadora. Jesús Gardea escribe desde un escenario de posmodernidad, sin embargo, a diferencia de otros escritores de esos mismos escenarios, cuya visión de la posmodernidad sería lúdica o paródica, Gardea lo hace desde una visión experimental. Los elementos de este juego serían la presencia esas trazas

arcaicas que se han rastreado a lo largo de este trabajo, por un lado, y el recurso a la plasticidad del lenguaje, a la fragmentación del discurso y a la oralidad por otro. De modo que frente a un tiempo detenido, o la creación de imágenes plásticas, el lector puede pensar que detecta el rastro de trazas míticas, o bien identificarlo con el tiempo fragmentado/no acumulativo de la posmodernidad; o bien, frente a la oralidad, de igual modo, se puede pretender identificar presencias arcaicas, siempre de modo simbólico y oral; o bien un adelgazamiento del narrador como ejercicio literario experimental.

Así, fluyendo desde un tiempo mítico y un determinado ser y estar arcaicos, a un tiempo de posmodernidad, crea Gardea una vía de continuidad temporal que no se corresponde ni con la cosmovisión indígena pura ni con la de la patria centralizada y moderna (Zabalgoitia, 2013), una tercera vía de continuidad como inauguró Rulfo con *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*.

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, Eduardo (1995), "La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América", en *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Madrid, Editorial Universitas S.A., pp. 283-396.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1992), "Realidad y estilo de Juan Rulfo", en FELL, Claude (ed.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. Simultaneamente en Argentina, Brasil, Colombia, México y España, CEP de la Biblioteca Nacional, pp. 704-716.
- GARDEA, Jesús (1999), *Reunión de cuentos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- GRAS, Dunia (2006), "Del espejo enterrado al Mictlán", en USANDIZAGA, Helena (ed.), *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana.
- LIENHARD, Martin (1992), "El sustrato arcaico en Pedro Páramo", en FELL, Claude (ed.), *Juan Rulfo. Toda la obra*. Edición simultánea en Argentina, Brasil, Colombia, México y España, CEP de la Biblioteca Nacional, pp. 842-850.
- LORENZANO, Sandra (2009), "Posmodernidad", en MACKEE, M.S. (ed.), *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México, Siglo XXI Editores, Instituto Mora, pp. 228-234.
- QUEMAIN, M. Ángel (2012), "Figuras de la letra. Jesús Gardea", en QUEMAIN, M. Ángel (ed.), *Excéntrica online.com*. México. Consultado en marzo de 2013 en http://www.excentricaonline.com/libros/escritores_more.php?id=4439_0_8_0_M
- RODRÍGUEZ, Miguel (2003), *Escenarios del norte de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- ROWE, William (1998), "La multitemporalidad andina en César Vallejo y viceversa", *Kipus. Revista andina de letras*, pp. 85-98.
- TARICA, Estelle (2009), "Heterogeneidad", en MACKEE, M.S. (ed.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Siglo XXI editores, Instituto Mora, pp. 131-134.
- USANDIZAGA, Helena (ed.) (2006), *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana, prólogo*. Madrid, Iberoamericana.
- ZABALGOITIA, Mauricio (2013), "Pedro Páramo de Juan Rulfo: tiempo y decir míticos o hacia una tercera continuidad mexicana", en USANDIZAGA, Helena (dir.), *Palimpsestos de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien, Peter Lang, pp. 49-70.