

RELATOS EN LA ARENA: ESPACIO E IDENTIDAD DEL NORTE MEXICANO EN  
LA LITERATURA DEL DESIERTO.

by

LEONEL CARRILLO

B.A., Universidad Autónoma de Chihuahua, 2001

M.A., New Mexico State University, 2003

A thesis submitted to the  
Faculty of the Graduate School of the  
University of Colorado in partial fulfillment  
of the requirement for the degree of  
Doctor of Philosophy  
Department of Spanish and Portuguese

2010

UMI Number: 3433275

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI 3433275

Copyright 2011 by ProQuest LLC.

All rights reserved. This edition of the work is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

This thesis entitled:  
Relatos en la arena: Espacio e identidad del norte mexicano en la literatura del desierto  
written by Leonel Carrillo  
has been approved for the Department of Spanish and Portuguese

---

Dr. Juan Pablo Dabove

---

Dr. Peter Michael Elmore

---

Dr. Leila Gómez

---

Dr. Julio Baena

---

Dr. José Manuel García

Date \_\_\_\_\_

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we  
Find that both the content and the form meet acceptable presentation standards  
Of scholarly work in the above mentioned discipline.

IRB protocol # \_\_\_\_\_

## DISSERTATION ABSTRACT

Carrillo, Leonel (Ph.D., Spanish, Department of Spanish and Portuguese)

Relatos en la arena: Espacio e identidad del norte mexicano en la literatura del desierto

Thesis directed by Associate Professor Juan Pablo Dabove

This dissertation addresses problems of space, solitude, and representation of the desert region of northern Mexico by examining the narrative works of six contemporary Mexican writers –Ricardo Elizondo, Gerardo Cornejo, Severino Salazar, Miguel Méndez, Jesús Gardea, and Daniel Sada. *Relatos en la arena* identifies a series of specific rhetorical devices in a corpus of texts produced as part of a new literary phenomenon known as Desert Literature (literatura del desierto) produced in the last three decades of the Twentieth Century. These authors propose the use of several narrative models such as Historical Novel, Latin American Boom, Regional Novel, Bildungsroman, etc., in order to expose differences and similarities in the construction and definition of desert region of north Mexico. Situated in the desert landscape, the four novels and two volumes of short stories propose the re-writing of a series of traditional discourses that have defined this arid territory.

The first chapter is an introduction to the main topic of the desert and its multiple meanings throughout history. The second chapter examines Ricardo Elizondo's *Setenta veces siete* and Gerardo Cornejo's *La sierra y el viento*, and how these novels propose the Mexican desert as a place where progress and wealth are possible, contrary to canonical literary works that

embrace most the traditional myths regarding the Mexican desert as a site for political and spiritual testing and self-scrutiny under extreme conditions of violence and poverty. The third chapter focuses on Severino Salazar's *Desiertos intactos* and Miguel Méndez's *El sueño de Santa María de las Piedras*, and how these works establish a particular dialogue with narrative models such as Historic and Regional Novel in order to question the ways by which the official discourse has represented specific events that occurred in the area of northern Mexico. Salazar presents a story, in which past and present appear closely linked by the actions of the main characters. On the other hand, Méndez proposes an ironic version a narrative called "desert" and its products –wetbacks, chicanos, tourists, drug dealers, politicians, philosophers, common citizens, etc. Méndez focuses on the arid territory as a complex experience that claims its own identity.

The fourth and last chapter explores the topic of solitude as an essential condition of inhabitants of the arid territory of northern Mexico, as marked out in the narrative works of Jesús Gardea and Daniel Sada. The former establishes solitude as a result of lack of human contact, absence of reference, and a constant silence in his characters. The latter proposes solitude as a consequence of abandonment. These short stories present a series of events that reflect aspects of daily life of the desert dwellers and their contradictory condition of abandonment in the open space. The significance of this study lies on the fact that these novels and short stories mean not only a critical response to those works that have produced a traditional perception of the desert region of northern Mexico, but they also mean a crucial way to face problems such as National Space in contemporary Mexico. Desert Literature claims a particular place within the canonical literary works and it focuses on problems related to concepts of space in literary discourses.

## ACKNOWLEDGMENTS

This dissertation would not have been possible without my wife and other self Ana I. Sánchez. This work certainly owes its existence to her unconditional love and support throughout these years of studying at the University of Colorado at Boulder. All my life and my work is therefore dedicated to her, especially now that she is giving the precious gift of life.

I would like to express my enormous gratitude to the greatest intellectual I have ever known, my advisor and friend Juan Pablo Dabove for being the most patient person who never stopped believing in this project in spite of every difficult moment that I experience during my graduate studies at CU. I want to say thanks to the members of my defense committee, professors Leila Gómez, Peter Elmore, Julio Baena, and professor José Manuel García from NMSU. I also wish to thank my coordinator and friend, Professor Mary Long for her support and friendship.

In particular I want to thank Professor Ricardo Landeira, chair of the Department of Spanish and Portuguese, for his great kindness, generosity and genuine support to my family and I throughout these years of studying and teaching. He deserves all my respect and gratitude for being a compassionate and excellent leader and mentor of the Department.

Special thanks should be given to all my friends and colleges of the Department of Spanish and Portuguese, who shared all those years with me at CU, in particular Silvia Arroyo, Raúl Pérez, Matt Bush, Leticia Robles, Daniel Salas, and Gisela Salas. Thank you my dear friends for every word and every gesture of kindness. I finally want to dedicate this work to my family in Mexico, and especially to my dearest Carlos, who could not see the snow of Boulder and now he is watching me from above.

## CONTENIDO

## CAPÍTULO

I.	INTRODUCCIÓN.....	1
	Literatura del desierto: Las obras.....	5
	El desierto del norte: Mito y realidad.....	10
II.	<i>SETENTA VECES SIETE Y LA SIERRA Y EL VIENTO: UNA RELECTURA DEL NORTE MEXICANO Y SU PASADO</i> .....	19
	<i>Setenta veces siete: Historia y ficción</i> .....	24
	<i>Setenta veces siete y la novela histórica latinoamericana</i> .....	28
	<i>Setenta veces siete y el fenómeno del Boom</i> .....	35
	Carlos Nicolás Govea: La ingratitud filial que amenaza al progreso.....	42
	<i>La sierra y el viento: Una historia contada en el desierto de Sonora</i> .....	44
	<i>La sierra y el viento y la novela de aprendizaje</i> .....	47
	<i>La sierra y el viento: Reescritura de la Novela de la Revolución</i> .....	54
III.	SEVERINO SALAZAR Y MIGUEL MÉNDEZ.....	57
	Severino Salazar: <i>Desiertos intactos</i> .....	57
	Pasado y presente en <i>Desiertos intactos</i> .....	62
	<i>Desiertos intactos y la novela regional</i> .....	68
	<i>Desiertos intactos y la novela histórica</i> .....	71
	Miguel Méndez y <i>El sueño de Santa María de las Piedras</i> .....	75
	<i>El sueño de Santa María de las Piedras y el Boom latinoamericano</i> .....	80

Algunos apuntes sobre la parodia.....	83
Revolución, magia y parodia en <i>Santa María de las Piedras</i> .....	87
IV. EL CUENTO DEL DESIERTO: JESÚS GARDEA Y DANIEL SADA.....	92
<i>Reunión de cuentos</i> de Jesús Gardea.....	92
<i>Los viernes de Lautaro</i> : El desierto y la irremediable soledad.....	96
“Trinitario”: Crónica extraña de una muerte extraña.....	107
<i>Todo y la recompensa</i> de Daniel Sada.....	112
Daniel Sada y el oficio de escribir.....	114
Sobre la extensión y personajes.....	118
Daniel Sada: Las formas de una soledad irreversible.....	120
COMENTARIOS FINALES.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	135

## CAPÍTULO I

### INTRODUCCIÓN

En el polémico film de 1999, *La ley de Herodes*, dirigido por Luis Estrada, se relatan las peripecias y transformación del “licenciado” Juan Vargas, un burócrata de ínfima categoría, quien debido a oscuras maniobras políticas se convierte de súbito en alcalde y, posteriormente, en cacique de una diminuta y atrasada comunidad conocida como San Pedro de los Saguaros, en algún lugar del desierto sonorense a mediados de siglo XX. La imagen singular del improvisado mandatario, como gestor de un Estado corrupto e ineficaz en medio de la nada, no es solamente una representación paródica del mito nacional post-revolucionario en México, sino que es asimismo un claro gesto de reescritura del espacio desértico del norte, lugar donde tan sólo décadas atrás se había escenificado la gran épica de la Revolución Mexicana en obras como *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael Muñoz.

Detrás de esta perspectiva crítica que propone *La ley de Herodes*, yace todo un gran repertorio de obras que aparecieron durante las tres últimas décadas del siglo XX, ya sea en el ámbito cinematográfico, como *Las fuerzas vivas* (1975), de Luis Alcoriza, o bien, en el mundo de las letras, a través de un fenómeno artístico conocido como la literatura del desierto. Ésta se compone de un grupo de autores que se caracteriza por una serie de particularidades. En primer lugar, todos ellos nacieron en el norte de la República, y allí mismo se formaron como escritores. Asimismo, dichos autores escogieron el género narrativo como forma, y el espacio desértico y su

especificidad como escenario de sus respectivas historias, con el pleno objetivo de expresar una serie de preocupaciones comunes. Entre las más relevantes podemos mencionar el valor de la modernidad en un espacio que tradicionalmente se ha considerado primitivo y bárbaro, o bien la idea de que el desierto es una máquina productora de significado, pero también un objeto de representación dominado por un nuevo sentido estético.

El corpus que se analizará en esta investigación se compone de cuatro novelas y dos colecciones de cuentos. Las novelas son *Setenta veces siete* (1987) de Ricardo Elizondo Elizondo, *La sierra y el viento* (1977) de Gerardo Cornejo Murrieta, *El sueño de Santa María de las Piedras* (1986) de Miguel Méndez y *Desiertos intactos* (1990) de Severino Salazar. Por lo que respecta a las colecciones de cuentos, éstas son *Reunión de cuentos* (1999) de Jesús Gardea y *Todo y la recompensa* (2003) de Daniel Sada. La selección de estos escritores obedeció, en primer lugar, a la idea de crear un compendio que incluyera una muestra de cada estado fronterizo<sup>1</sup> (Tijuana, Sonora, Chihuahua, Coahuila<sup>2</sup> y Nuevo León). Asimismo, fue posible encontrar una idea compartida de que los escritores mencionados son los más representativos a través de estudios realizados por críticos como Miguel Rodríguez Lozano, Eduardo Antonio Parra y Vicente Francisco Torres.

Estos narradores del desierto se presentaron en la escena literaria mexicana a finales de los años setenta, cuando escritores de la talla de Carlos Fuentes, Gustavo Sainz y José Agustín, retrataban con gran éxito la experiencia urbana, específicamente la de la capital mexicana. Asimismo es justo mencionar que el canon literario vivía aún en esa época bajo la sombra de autores concentrados en el ámbito rural, como Juan Rulfo y Agustín Yáñez (65). Las artes, y la

---

<sup>1</sup> Severino Salazar, nacido en Zacatecas es un caso excepcional, pero se trata de un estado nortero donde se incluye la revaloración del espacio desértico.

<sup>2</sup> Aunque nació en Baja California Norte, Daniel Sada vivió gran parte de su infancia en el estado de Coahuila, donde se escenifican algunos de sus relatos más representativos.

literatura en particular, eran productos culturales y, al mismo tiempo, prácticas sociales aún sujetos a la sanción de la estructura dominante que se ubicaba en la capital del país. Este discurso hegemónico, sin embargo, se encaminaba hacia un reordenamiento inminente. A través de éste, las expresiones de provincia buscaban legitimarse y así buscar un lugar en el canon. Vicente Francisco Torres sostiene al respecto, que “una cantidad nunca vista de escritores que estaba en producción efervescente rebasó a estudiosos, críticos, reseñistas e incluso a los mismos profesores de literatura mexicana” que trabajaban para las instituciones de educación superior” (“Tres lustros”14). Las sociedades del norte, por ejemplo, vivieron un tiempo de cambios cruciales en la esfera socio-política y cultural, específicamente, durante las tres últimas décadas del siglo XX.

Comenzó a gestarse un gran auge económico y cultural. Aumentó de manera significativa la población de la franja fronteriza y, con ello se pudo observar la proliferación de empresas maquiladoras. Surgieron fenómenos como la creación del Programa Cultural de las Fronteras, y se logró la descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (*Escenarios del norte* 17-23). Para Humberto Félix Berumen, el norte, y en especial la frontera es “ese mecanismo dinámico de traducción, filtración y adaptación que hace posible la reelaboración constante de nuevos valores y símbolos”. Es un espacio de “pluralidad reflexiva” que representa “un campo heterogéneo de múltiples discursos sociales” en un sentido bajtiniano (26). En este nuevo espacio tiene cabida para un sinnúmero de prácticas culturales y los múltiples tipos que las representan: el pachuco, el cholo, el pocho, el chicano (Bayardo 79-89). Federico Patán afirma que para los años ochenta la literatura mexicana “es de una variedad considerable” (56), y por esa razón es muy difícil clasificarla de manera exhaustiva. Esto explica en parte el hecho de que las obras que aquí se estudian se componen de argumentos y formas narrativas más o menos

heterogéneas, a pesar de que se publicaron en fechas relativamente cercanas. No obstante, en esas condiciones donde impera la variedad, la serie de conflictos y contradicciones que presenta esta temprana literatura gravita alrededor de los mismos cuestionamientos: Norte, desierto, frontera, etc.

Aunque los escritores norteros de esta época manifestaron una notable indiferencia por la temática urbana, tampoco se puede decir que éstos se enfocaron en los temas provincianos imitando indiscriminadamente las propuestas de Rulfo y Yáñez. Vaquera-Vázquez aclara que así como el desierto se opone al espacio de la ciudad, éste puede guardar asimismo ciertas diferencias con la esfera rural:

But it is not simply the city/country dichotomy that is at play in the distinction between the city and the desert. The country and the desert, though opposed to the city, are themselves contrasted in that the country, at a symbolic level, implies fertility, whereas the desert is barren. Where in the city presence wins out over absence –the city already exists, the roads –narrative paths- marked out –in the desert absence wins (Vaquera-Vázquez 176).

Ciertamente, es un hecho que en la mayoría de los casos, esta literatura fue producida y hace notable referencia a un área geográfica y cultural específica. Además, en algunos casos aparecen elementos de la narrativa regional, como la relación entre la acción del hombre y la implacable intervención de la naturaleza, o la presencia del tópico de civilización y barbarie. No obstante, ninguna de las obras que compone este estudio plantea el espacio desértico como alegoría de la nación. Nuestros narradores, en cambio, dejaron muy en claro que el desierto es un espacio que exige su propia especificidad. Éste involucra, amén de otros aspectos, el debate sobre un problema intrínseco al proceso de representación.

En este contexto, se puede observar que el desierto aparece en forma de categorías, que al final lo constituyen como un espacio específico. Por ejemplo, mientras que en las obras de Elizondo y Cornejo el desierto es un lugar consagrado al progreso y la modernidad, pero sobre

todo, un espacio textual donde los autores han filtrado y reconstruido una serie de momentos históricos fundamentales; en los cuentos de Jesús Gardea, el desierto renuncia a su calidad de paisaje, y en cambio refleja una serie de estados como la soledad y el abandono, que emanan de la subjetividad de sus personajes.

Justo es mencionar que la vocación de estos escritores es, por una parte, la de experimentar con las formas narrativas disponibles para buscar una nueva manera de replantear la experiencia vital llamada “Norte/desierto” y, en casos como el de Elizondo y Méndez, la “frontera”. Por otro lado, llama la atención que todos estos autores dialoguen, ya sea en contra o a favor, con un grupo de intelectuales que contribuyeron a la construcción del carácter nacional del México post-revolucionario. Entre ellos aparecen Samuel Ramos, Octavio Paz y José Vasconcelos, entre otros, y sus obras *El perfil del hombre y la cultura en México*, *El laberinto de la soledad* y *La raza cósmica*, respectivamente. Mientras que Elizondo celebra un mestizaje edificante apegado al discurso de Vasconcelos, y Cornejo sanciona la consolidación del espacio nacional en *La sierra y el viento*; en cambio Miguel Méndez se proclama en contra de esa forma de mexicanidad a través de un humor notablemente agudo.

Lo cierto es que debido a la relación empírica que existe entre estos escritores y las regiones donde escenifican sus respectivas historias, se puede entender que esta literatura represente una especie de aventura personal para plasmar las propias vivencias y conocimientos. Asimismo se podría interpretar que esta búsqueda resume una postura radical en contra de la institución literaria controlada por el discurso dominante del “centro”. Sin embargo, estos autores simplemente han buscado la forma de colocarse en el escenario de las letras contemporáneas con el objetivo principal de ampliar las posibilidades de lectura, ya sea en el campo de la temática y/o las formas. Hay ciertamente una agenda política presente a lo largo de los textos que aquí se

estudiarán. Ésta consiste básicamente en reevaluar los vínculos que existen entre espacio y cultura, y que a lo largo de la historia han sido objeto de representaciones parciales y maniqueas, como la de que el norte es el *locus* de la barbarie y miseria, y en ese sentido, no podemos más que afirmar que, en efecto, estos elocuentes narradores han construido una retórica del desierto.

Literatura del desierto: Las obras.

Las novelas que componen este estudio muestran notable grado de experimentación en la medida que establecen singulares diálogos con diferentes modelos narrativos como la novela histórica, la novela regional y la literatura del *Boom* latinoamericano, entre otros. A través de este vínculo, dichas obras pretenden, entre otras cosas, reevaluar no sólo el pasado de la zona norte de México, sino la manera en que éste ha sido representado a lo largo del tiempo. En general, son todos textos de índole indagatoria y crítica que por lo general intentan reconstruir un pasado de manera idealizada, salvo el caso de Miguel Méndez, quien se propone cuestionar y al mismo tiempo honrar con humor el desierto, la frontera y los productos que los conforman. En todas las obras, el pasado merece una revisión exhaustiva, especialmente aquellos relatos que hablan de épocas cruciales, como el período colonial, el revolucionario y post-revolucionario, etc.

En *Setenta veces siete*, Ricardo Elizondo (re)crea un espacio idílico donde se privilegia la esfera regional sobre el ámbito nacional. El gesto escritural de Elizondo consiste en idealizar el período porfirista como la única posibilidad de progreso que experimentó el norte mexicano del siglo XIX. Su espacio ficcional, Carrizales y Carrizalejo, aparece como el lugar propicio para el bienestar y el progreso, donde se ha disuelto la violencia y la pobreza, en parte gracias a la estructura familiar, representada por la mujer como generadora de amor y descendencia. Así, el

matrimonio es, en el sentido que propone Doris Sommer, el modelo de consolidación donde se originan los ideales nacionales de la novela decimonónica (22). Este orden y prosperidad que plantea Elizondo encuentra su principal amenaza en la ingratitud filial, y por ello la decadencia familiar es paralela a la ruina económica y social de los personajes. Para fijar su propuesta, el autor regiomontano finca un diálogo, en distintos grados, entre su obra, la novela histórica latinoamericana y la novela decimonónica, filtrada ésta a través de la óptica del *Boom*.

En *La sierra y el viento* Gerardo Cornejo presenta de manera similar el desierto (sonorense) como un espacio de progreso que se ha incorporado al Estado-Nación moderno de la post-revolución en una manera pacífica y no conflictiva. Cornejo da voz a un personaje durante su transición de la niñez a la juventud, y que al lado de su familia se integra a una migración masiva de mineros, leñadores y pequeños propietarios de ganado, desde la Sierra Madre Occidental (Tarachi) hasta las planicies desérticas del Valle del Yaqui en Sonora (Cajeme), en la tercera década del siglo XX. La narración se presenta en primera persona, en la voz de este niño que observa la transformación de su realidad, ya sea por el motivo del viaje, o por la transfiguración que la comunidad es capaz de darle al desierto. Así, la novela retoma algunos aspectos que evocan el modelo del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje. Al igual que en el caso de Elizondo, Cornejo expone una visión idealizada del norte mexicano, donde la modernidad y la prosperidad son posibles, cuestionando así los mitos que han retratado dicho espacio como lugar de barbarie y capitalismo dependiente, tal y como aparece en obras como *Crónica de un país bárbaro* (1955) de Fernando Jordán, *México se refugió en el desierto* (1954) de José Fuentes Mares, *Tomochic. Episodios de la campaña de Chihuahua: 1892. Relación escrita por un testigo presencial* (1893) de Heriberto Frías, en general la Novela de la

Revolución Mexicana, o asimismo textos de lengua inglesa como *All the Pretty Horses* (1992) y *Blood Meridian* (1985) de Cormac McCarthy, entre otras.

En *Desiertos intactos*, Severino Salazar propone un espacio donde el pasado y el presente conviven paralelamente a través de una relación especular entre la figura de un anacoreta y el protagonista de la obra. Zacatecas aparece como un mundo ficticio controlado por la fatalidad, puesto que las acciones del pasado y del presente que se originan en la codicia y la desmedida explotación de la naturaleza atentan contra un orden elemental. Éste se sostiene mediante una correspondencia armónica entre el hombre y la naturaleza. En el discurso hay una aparente contradicción que coloca en el mismo espacio un gesto de censura y celebración para valorar las empresas de los exploradores, quienes movidos por la ambición hicieron posible el progreso y la consolidación colonial zacatecana.

En *El sueño de Santa María de las Piedras* Miguel Méndez combina elementos del modelo neorrealista y la novela del *Boom*, para crear un mundo donde lo real y lo mítico ordenan un tiempo heterogéneo que se manifiesta de forma no causal. Méndez añade el elemento humorístico para exponer de manera paródica momentos históricos y relatos cruciales que han definido el imaginario de la zona noroeste de México (Sonora), especialmente la Revolución Mexicana. A través de este modo de representación el autor manifiesta un proyecto estético, cuya finalidad es poetizar el desierto como experiencia compleja, totalizadora, donde se escenifica el desencanto del mito nacional, la modernidad y el progreso. Méndez propone el desierto como representación alegórica, pero no del ámbito nacional, como en el caso de la novela telúrica, la novela regional, o la narrativa del *Boom*; sino que el autor chicano presenta un espacio alegórico que funda su propia identidad y que apela constantemente a sus propias condiciones y especificidad.

Finalmente, los cuentistas que aparecen en esta investigación, pertenecen a una generación de escritores del norte que comenzaron a publicar a fines de los setenta. En esta época se ponen a prueba los conflictos y afinidades de los nuevos narradores en relación con el canon cuentístico representado por figuras como Juan José Arreola, Juan Rulfo, Edmundo Valadés, y posteriormente por Elena Garro, Gustavo Sainz, José Emilio Pacheco, entre otros. En efecto, la década de los setenta se caracterizó por el surgimiento de una rica producción de relatos y la experimentación de las formas. Alfredo Pavón pone especial énfasis en un rasgo general de algunos nuevos cuentistas, como Juan Villoro, Ethel Krauze y Silvia Molina, quienes se enfocan en “[l]a recuperación del pasado para explicar las condiciones, traumáticas o paradisíacas, del presente... (29); o bien en aquellos que retratan la ciudad como espacio privilegiado como Cristina Pacheco, Ignacio Trejo Fuentes y Emiliano Pérez Cruz.

De forma paralela a este gran fenómeno narrativo, se gestó un gran movimiento literario en la zona norte del país. Así como explica Pavón, “[e]n esta zona geográfica, el género breve recupera a la provincia mexicana, el ámbito fronterizo, el desierto, la sierra, el mar, las ciudades con su vida abigarrada y concupiscente, los pueblos aislados, los temas campiranos, las posibilidades expresivas del lenguaje vernáculo” (24). El rescate de estos espacios es una de las búsquedas esenciales que se puede detectar autores como Federico Campbell, Luis Humberto Crossthwaite, Daniel Sada y Jesús Gardea. Aunque los dos últimos escogieron el paisaje desértico para escenificar sus historias, guardan cierta semejanza con los rasgos que presentan sus coterráneos: “El cuento del norte no siempre busca el final sorpresa ni la estructura lineal o la redondez de la anécdota, acude en ocasiones a los finales abiertos, llenos de ambigüedad, al planteamiento de una situación, a la reflexión sobre un suceso anodino o significativo, a la poetización de un objeto, paisaje o persona” (Pavón 24).

Jesús Gardea propone en *Reunión de cuentos* el desierto como un espacio hermético donde los personajes viven en el encierro, pese a la amplitud de dicho espacio que es, evidentemente, el hábitat de la soledad. A través de esta soledad el autor revela un inmenso vacío provocado por la ruptura de todo vínculo entre los seres, cuya única esperanza se cifra en los objetos de uso cotidiano. Y aunque en la obra *Septiembre y los otros días*, Gardea propone la representación de un mundo con más descripciones, personajes y colores; persiste aún la soledad y la violencia. En este mundo dominan, aunque en menor grado, las omisiones y explicaciones satisfactorias que den congruencia a la fenomenología de los eventos. Por esta razón, el mundo gardeano, se encuentra constantemente lleno de contradicciones y anormalidades que generan un notable extrañamiento que el lector debe enfrentar y descifrar.

Daniel Sada es un notable narrador: plástico, agudo y versátil. Al acercarnos a su inquietante obra cuentística, el autor bajacaliforniano nos muestra un enorme grado de evolución que se manifiesta a través de una prosa capaz de capturar al lector mediante la conversión indistinta del registro coloquial o formal en discurso literario, pero que siempre se articula en un tono irreverente y crítico. Sada construye sus relatos a partir de escenarios cotidianos donde la atmósfera se impregna con temas como la muerte, la religiosidad, el destino implacable y la soledad del ser humano (*Escenarios del norte* 52), pero siempre en el ámbito de la vida común. Sada presenta a singulares personajes que experimentan, consciente o inconscientemente, la soledad como una señal inevitable del paso del tiempo y el abandono.

El desierto del norte: Mito y realidad.

Cuando me propuse encontrar respuestas que me dieran una definición satisfactoria de la palabra “desierto”, me encontré con la sorpresa de que el término ha transitado por distintos

significados a través del tiempo y de distintas prácticas culturales. Por ejemplo, en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Joan Corominas, aparece lo siguiente: “Desierto, tomado del lat. *Desērtus*, -a, -um, ‘abandonado’, propiamente participio de *desēre* ‘abandonar, desertar’. 1.<sup>a</sup> doc.: Princ.. s. XIII (Berceo; Santa María Egipciaca), como sustantivo...; pero es semicultismo muy antiguo y arraigado. Cuervo, *Dicc.* II, 1088-9; Cej. VIII, § 33. (464). En el *Tesoro de la lengua castellana o española*, desierto es el “lugar solitario, que no habita nadie ni le cultiva. Allí se retiran los santos padres ermitaños y monjes, y en la primitiva iglesia estaba poblado de santos... Estar una cosa desierta, no tener dueño” (690). En su *Enciclopedia del idioma*, Martín Alonso menciona que Ercilla utilizó el término “desierto” en la *Araucana* como adjetivo para describir lo “[D]espoblado, solo, inhabitado” (1492).

En el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* de Rufino José Cuervo hace una amplia mención del uso del término “desierto”. Por un lado, Cuervo cita las palabras de Antonio de Solís en *Historia de la conquista de Méjico*. “Reconocieron las casas que estaban desiertas de gente, pero bien proveídas de maíz, gallinas y otros bastimentos” (1088). Cuervo agrega que la mención fue muy recurrente en textos peninsulares desde el siglo XVI, XVII, hasta Juan Valera y su obra *Poesía y arte de los árabes*, específicamente estableciendo referencias al discurso bíblico, al mundo árabe o a la geografía del Medio Oriente. Cuervo concluye diciendo que el término “desierto” aparece en textos que describen la experiencia de la exploración y colonización de América para nombrar lo inhabitado, lo despoblado; de modo que espacios como la selva, la pampa o los altos bosques aparecen comúnmente bajo dicha categoría, en su calidad de “Lugar o comarca inculta e inhabitada” (Cuervo 1088). En un sentido geográfico, en el *Nuevo diccionario enciclopédico Espasa*, “desierto” aparece como un “[T]erritorio de extensión variable que, a consecuencia de unas condiciones climatológicas de

extrema dureza, tiene escasísima vegetación o está desprovisto de ella... Los grandes desiertos se localizan en el interior de los continentes y alrededor de los 30° latitud N y S. Ocupan parte del N y S de África, el Próximo Oriente, O de Norteamérica y Sudamérica” (574).

De acuerdo a los objetivos de esta investigación, interesa principalmente no sólo la última definición, sino asimismo el caso particular de la región denominada Árido América (América árida), donde se localiza la zona desértica del norte de México. Ésta ha sido considerada tradicionalmente una región inhóspita que se caracterizó por la existencia de grupos nómadas y guerreros mejor conocidos como los chichimecas, cuyo gentilicio significa “linaje de perro” (*Historia de México* 3). En la introducción de su obra *Nómadas y sedentarios en el norte de México*, Hers advierte que para explicar en un sentido amplio el papel que el norte de México ha desempeñado en la construcción nacional, primero es necesario entender que esta serie de términos como la “Gran Chichimeca”, “Aridoamérica” y “Oasis América”, no refleja la variedad geográfica y cultural que existe en la zona norte de la República (15).

En su obra *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, José Manuel Valenzuela sostiene que “[E]l norte (mexicano), desértico por su geografía, era fértil en espejismos y fantasías; en él, las cosmovisiones milenarias fueron sometidas por las armas de fuego y las conversiones obligadas” (13). El desierto ha sido, sin duda, una máquina semiótica, donde se ha generado toda clase de relatos. Valenzuela hace hincapié en aquellos mitos que construyeron los conquistadores cuando llegaron al continente, como “portadores de una cultura diferente a las de los pueblos nativos, por lo que la lucha armada se complementó con la disputa simbólica en la cual los dominadores hicieron prevalecer una parte importante de sus referentes culturales, sus mitos y fantasías” (11). Valenzuela cita como ejemplo de lo anterior la reproducción de leyendas medievales que dieron origen a múltiples mitos como el de California:

“isla poblada por espléndidas Amazonas comandadas por Calafia”, relato creado con base en los testimonios de Hernán Cortés y sus acompañantes.

California es quizás una de las evidencias más interesantes y ricas del alcance de los mitos que se multiplicaron en la zona norte de lo que hoy es México, ya que dicha región representaba “la magnificación del deseo de los ávidos soldados, quienes la imaginaron como un espacio paradisiaco, abundante de bellas mujeres, oro y perlas” (11). Así, los viajes de exploración posteriores dieron como resultado la creación de un gran catálogo de leyendas vivificadas por los testimonios de los soldados, quienes afirmaban haber visto maravillosas ciudades de oro, como fue el caso de la expedición de Pánfilo de Narváez en mil quinientos treinta y seis (12). En este mismo contexto, Miguel León Portilla menciona el caso de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y los otros sobrevivientes de la expedición a Florida, que dirigió Narváez en 1528, como otro suceso más que contribuyó a la búsqueda de las ciudades doradas, cuyo referente pudo ser un lugar conocido como Chicomóztoc o lugar de las siete cuevas, en la zona centro de lo que hoy es México. León-Portilla agrega que Fray Marcos de Niza quedó maravillado cuando presenció el espectáculo de dichas ciudades en la distancia. Después de exploraciones posteriores, el misionero franciscano llegó a la conclusión de que eran un número total de siete ciudades. De modo que al nombrarlas como Quivira, Totónteac, Tigüex y Tusayán, Fray Marcos no sólo prolongó las ambiciones de búsqueda de oro, sino que asimismo contribuyó a la reconfiguración de la cartografía de la época (*Cartografía y crónicas* 61).

Tiempo después, los relatos de este personaje llegaron a la presencia del virrey Mendoza, quien en 1540 escogió a Vázquez de Coronado para buscar las portentosas ciudades. Sin embargo, como afirma Charles M. Tatum, las ciudades resultaron ser asentamientos de los posteriormente conocidos como “indios pueblo”.

Coronado set out in 1540 to seek the Seven Cities, only to find dilapidated little Indian villages. Even the Pueblo of Acoma, situated on a flat-topped mountain, was a far cry from the visions of streets paved with gold and jewel-laden natives that had inspired further exploration so the Southwest after Cabeza de Vaca. Undaunted, Coronado proceeded across the plains into Kansas in search of the Gran Quivira another chimera that clouded the Spaniard's view of reality. Like the Seven Cities, the Quivira turned to be a modest collection Indian mud huts. (*Chicano Literature 2*)

En su libro *Crónica de un país bárbaro*, Fernando Jordán cita la obra *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca como el primer documento que describe la experiencia desértica en la zona de lo que actualmente comprende el norte de México. Asimismo, Jordán menciona la importancia de las expediciones que buscaron expandir el dominio español en el norte, bajo el mandato del virrey Luis de Velasco (1550-1564). Jordán pone singular énfasis en las campañas de Francisco de Ibarra, Rodrigo del Río y Juan de Oñate, ya que en éstas se reflejó el gesto racional que tenía como propósito principal, no sólo fundar ciudades a lo largo del Camino Real, sino asimismo esclarecer el puñado de mitos que hablaban sobre la existencia de ciudades fantásticas (Cíbola y la gran Quivira).

Para estos exploradores-colonizadores, la travesía por el norte (Chihuahua-Sonora) fue una experiencia llena de vicisitudes. Jordán advierte que para estos arrojados hombres la zona montañosa representaba el peligro de enfrentar a “la barbarie”; en cambio la experiencia del desierto implicaba una situación de completa ausencia, y hasta cierto punto de momentáneo alivio. Dentro de esa soledad Jordán describe la condición anímica y física de los soldados expedicionarios de Ibarra por la región norte de Chihuahua, después de sobrevivir a las tribus Yaquis del territorio sonorense. “Las llanuras que se extienden al sur de Paquimé están desiertas y heladas. Ha entrado el invierno y los soldados sufren por el viento glacial que pinta de blanco los pastizales. Afortunadamente no hay indios (39). Lo que uno puede detectar a través del texto de Jordán es que para el historiador el espacio desértico representa la alteridad de la ciudad

letrada de Ángel Rama<sup>3</sup>, quien afirmaba que la ciudad latinoamericana, concebida desde la caída y reedificación de la gran Tenochtitlán (1521) hasta el proyecto urbano moderno consolidado en Brasilia (1960), se había convertido en el “parto de la inteligencia” (1). La noción de desierto que plantea Jordán se puede considerar un tropo que nombra ese espacio indeterminado, donde el trazo urbano parece no tener sentido. De acuerdo con Vaquera-Vázquez, “[t]he image of the desert is the opposite of that city. Where the city symbolizes progress, civilization, and order, the desert signifies its contrasts: stasis, wilderness, and disorder. To read and write of the city and the desert is to think the difference between the city and the country, between civilization and barbarism (176).

Gary Keller utiliza el caso del desierto sonorense para ilustrar cómo éste se ha concebido de múltiples formas, especialmente cuando el valor de la experiencia se encuentra de por medio:

This has been a place of mirages or radically contradictory opinions, depending on your access to expert local guidance. In the 1760’s Padre Ignaz Pfeffercorn found Sonora to be a “blessed country” redolent of fertile, pastoral soil that produced incomparable plants, choice grasses, and all kinds of beautiful herbs. Its hills and valleys were seen as shinning with gold and silver mines. Pfeffercorn had the benefit of local guides who could speak the range of Uto-Aztecan languages found here, although they were ignorant of the Apache and Yuman languages. In contrast, others, left to their own devices, believe it to be a great wasteland. Padre Luis Velarde in 1716 called it a place of “sterile lands”, William Emory termed it a “hopeless desert” in 1857, and it was similarly described by D.D. Gaillard in 1894. (1)

En este gran mapa de caracterizaciones que ha sufrido el desierto, hay un evento de absoluta trascendencia. Se trata de un cambio de tipo geográfico que repercutió en todos los ámbitos de la vida nacional. Así lo explica Robert McKee Irwin:

In 1848, a monumental change occurred in the area of Mexico that is today the country’s northwestern borderlands. The present Mexican state of Sonora and surrounding territories including the Baja California peninsula and western Chihuahua, which had once situated in the middle of Mexico’s vast northwestern frontier territories –more or less in the middle of nowhere, far away from central Mexico and farther away from any

---

<sup>3</sup> Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 1984.

foreign country –now found themselves sharing a border with United States, a country that aggressively seized half of Mexico’s lands and seem poised to grab more. (xiii)

Irwin agrega que el término “frontera”, como significado de “frontier” dejó de tener efectividad para definir una zona desértica, ya que cuando ésta quedó partida se convirtió en frontera, pero en el sentido de “borderland” (xiii). Así, el hábitat de la barbarie se convirtió en zona limítrofe, cuyo vecino era una nación sumida en un rápido proceso de modernización, motivada por dos hechos históricos como el Destino Manifiesto y la Fiebre del Oro de 1849. El resultado de este significativo evento es, para Irwin, la creación de una zona de contacto cultural o “a social space □ where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery or their aftermaths □” (xiv-xv). Éste es el centro de múltiples debates algunas literaturas del norte han abordado, como el caso de la literatura de la frontera. Sin embargo, salvo el caso de Miguel Méndez, por su cercanía a la literatura chicana, y pequeño asomo literario de Ricardo Elizondo, la literatura del desierto no recurre a esta problemática con la frecuencia que podría pensarse, o por lo menos la frontera no aparece a lo largo de estas obras como un tema fundamental.

En un interesante ensayo, Víctor Zúñiga sostiene que el norte mexicano ha dado origen a un gran “campo de observaciones” donde cualquier estudioso de la cultura se puede atiborrar de “imágenes, conceptos, leyendas, prejuicios, posturas, defensas y muchas otras mañas humanas al servicio de la necesidad de definir” (18). Zúñiga entiende la enorme importancia que implica recabar todo este cúmulo de estereotipos, ideas y mitos con el fin de recrear la óptica particular bajo la que se ha filtrado este grupo de “prácticas y productos” que han caracterizado este gran fenómeno llamado norte de México. Para Zúñiga, los arquetipos del norte han generado un número considerable de expresiones que van desde el corrido, la leyenda y hasta las radionovelas, son “definiciones antiguas, de una complejidad simbólica todavía no evaluada”

(18). En el marco de los estereotipos que definen el norte del país, Zúñiga advierte que dominan aquellos personajes de baja elaboración conceptual que aparecen en películas comerciales, como los hermanos Almada y Rosa Gloria Chagoyán<sup>4</sup>. Zúñiga los describe como “sujetos de baja definición”, especialmente si se les compara con personalidades de la talla de un intelectual o un director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, son precisamente estas figuras de prestigio intelectual o “personas con mucho poder de definición”, los representantes de la cultura dominante del centro que se han encargado de definir el norte no sólo como desierto geográfico sino también como cultural. Para ilustrar su argumento, Zúñiga cita el ejemplo de *La tormenta* (1936) de José Vasconcelos:

Quien haya recorrido la sierra de Puebla, la meseta de Oaxaca, ya no digo del Bajío y Jalisco, comprenderá en seguida la impresión del mexicano del interior cuando avanza hacia el Norte. Todo es barbarie, mientras se llega a Nueva York, donde ya cuajó una cultura distinta de la nuestra, pero al fin cultura. El sur Yaqui con su tradición francesa fracasada en Louisiana, y su aristocracia contagiada culturalmente del negro, es en todo inferior a lo que ha existido en Anáhuac como centro, y Guatemala y Durango, acaso Saltillo como extremos. (19).

De este fragmento parte la idea de que el norte se define a partir de tres modalidades: Como No man’s land, desierto como carencia y desierto como barbarie. “No man’s land o *desierto de las almas* en un doble sentido: territorio vacío por un lado, territorio que separa dos culturas por el otro”. Es un espacio vacío, donde “sólo hay débiles huellas del paso de alguna cultura. Si es que de nadie es de cualquiera, por eso es una zona en la que todo se adopta” (19), es decir, cualquier práctica se vuelve una mera imitación. Zúñiga, hace hincapié en que este territorio “separa dos civilizaciones, dos modos de ser humanos. No los divide, los separa, no permite la emergencia de interlocutores. No es ni mezcolanza, ni híbrido, es tierra habitada de formas culturales insípidas, incoloras, inodoras (20).

---

<sup>4</sup> Estos personajes dominaron durante las últimas dos décadas del siglo XX un formato de cine que se caracteriza por temas como la violencia, el narcotráfico, etc.

El desierto como carencia se sustenta en una aparente acumulación de vacíos que se explican a través de circunstancias históricas para definir la condición de un modo de vida mediante “la gradualidad cultural” (20). Finalmente, el desierto como barbarie es la materia prima que ha sostenido “los arquetipos cinematográficos, cómicos y legendarios –el norteño bruto, pero noble”. Esta idea plantea al sujeto de la región como primitivo.

[L]a barbarie norteña es variante de lo burdo, lo carente de cultivo, pero no es sinónimo de brutalidad y menos aún de inmoralidad intrínseca al carácter regional. Por el contrario, es una especie de híbrido donde moral e ignorancia se combinan a la manera de los primeros mitos puritanos sobre el indio americano: bueno, impoluto, inocente, primitivo. Sin civilización no hay lugar para la maldad. (22)

Uno puede pensar inmediatamente en casos como el de La Gauchesca, donde efectivamente se propone la correspondencia entre el valor del gaucho y las características del terreno. Esta relación no aparece, salvo en contados casos, en las obras de la literatura del desierto. Nuestros autores, aun bajo sus diferentes enfoques, proponen una retórica para reevaluar la infinita narrativa que se ha gestado a lo largo de más de cinco siglos sobre un espacio tradicionalmente liminar y salvaje.

Aunque solamente en dos de las obras se contempla la noción de frontera, esta literatura no posee en general un carácter crítico ante la experiencia transnacional, como sí puede encontrarse en la literatura de la frontera o en el discurso chicano. Asimismo, dichos autores no buscan la disolución de todo ese conjunto de mitos y datos históricos; pero en cambio, sí reclaman la posibilidad de crear un espacio discursivo cercano a la red institucional, donde se negocie constantemente las nociones que han fundado este gran territorio, donde se continúe con el gran debate que los ha impulsado a escribir, y así se escuche por todas partes esa voz en el desierto.

## CAPÍTULO II

### *SETENTA VECES SIETE Y LA SIERRA Y EL VIENTO: UNA RELECTURA DEL NORTE MEXICANO Y SU PASADO.*

*Setenta veces siete* (1987) del escritor neoleonés Ricardo Elizondo Elizondo y *La sierra y el viento* (1977) del sonorenses Gerardo Cornejo Murrieta son novelas que ocupan un lugar especial dentro de la literatura del desierto debido a una serie de factores, entre los cuales destacan la distancia temporal entre los eventos (fccionales) narrados y sus respectivas fechas de publicación<sup>5</sup>, así como el modo en que dichas obras escenifican sus respectivas historias dentro de la transición del siglo XIX al siglo XX, reapropiándose en distintos grados de modelos narrativos consolidados en el gran corpus de la novela hispanoamericana contemporánea.

Con respecto a *Setenta veces siete*, se trata de una narración con una clara tendencia a idealizar el período porfirista, y así revalorar el progreso decimonónico en el norte mexicano. Esta prosperidad tiene su mayor obstáculo en la decadencia familiar provocada por la ingratitud filial. Mediante esta revisión del pasado, la novela de Elizondo proyecta la posibilidad de un imaginario colectivo sostenido por un pasado alterno, y en el que se privilegia la condición regional sobre la esfera de lo nacional. Para establecer dicha propuesta, esta obra dialoga en distintos grados con la novela histórica latinoamericana y la novela del *Boom*.

En el caso de *La sierra y el viento*, Gerardo Cornejo propone el desierto como un espacio definido por el progreso, la inclusión pacífica y no conflictiva al Estado-Nación moderno durante

---

<sup>5</sup> Elizondo, nacido en 1950, publica en 1987 *Setenta veces siete*, cuya historia se ubica entre 1866 y 1935. Por su parte, Cornejo, de 1937, publica en 1977 *La sierra y el viento*, situada alrededor de 1930.

la post-revolución, de modo que para clarificar su postura, el autor hace uso de una forma particular de contar que se relaciona con el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, pero sin que su relato pertenezca concretamente a dicho género.

En un sentido general, ambas obras comparten, por un lado, la concepción de un pasado idealizado y al mismo tiempo pensado en términos de la modernidad y la identidad. De ese modo, estos relatos ofrecen la visión de un capitalismo pujante y próspero, en contraposición al conjunto de estereotipos que presentan al norte mexicano como refugio del capitalismo dependiente o bien, de acuerdo con Víctor Zúñiga, como un “desierto cultural” (“El norte de México como desierto cultural” 18-23). Lo que es indudable es el contraste entre las novelas de Elizondo y Cornejo, y obras como *Crónica de un país bárbaro* (1955) de Fernando Jordán, *México se refugió en el desierto* (1954) de José Fuentes Mares, *Tomochic. Episodios de la campaña de Chihuahua: 1892. Relación escrita por un testigo presencial* (1893) de Heriberto Frías, en general la Novela de la Revolución Mexicana, o asimismo textos de lengua inglesa como *Blood Meridian* (1985) y *All the Pretty Horses* (1992) de Cormac McCarthy, ya que en todos estos textos el norte mexicano se representa como un lugar agreste y violento.

Ahora bien, es también importante señalar cómo las condiciones de escritura de ambas novelas coinciden en la medida en que se trata de proyectos literarios instalados a finales de siglo XX. Lo cierto es que al examinar el contexto que alberga los relatos de Elizondo y Cornejo, da la impresión de que en las culturas del norte mexicano a finales de siglo XX existe una enorme necesidad de legitimar, tanto la noción de espacio y la historia del mismo, como los límites de la práctica literaria. Por ello, como parte de la literatura del desierto, *Setenta veces siete* y *La sierra y el viento* pertenecen a una época de reordenamiento sociocultural, en la que, de acuerdo con

Humberto Félix Berumen, las literaturas de provincia, especialmente del norte, experimentaron un notable auge y comenzaron a llamar la atención de la crítica hegemónica de la capital.

En su texto, *Escenarios del norte de México*, Miguel G. Rodríguez Lozano describe el notable cambio que experimentaron las sociedades del norte mexicano a finales de siglo XX, tales como el incremento de la población en la zona fronteriza; el avance económico de esta sociedad hasta antes de la devaluación de la moneda en 1976; la notable proliferación de empresas maquiladoras en las ciudades de la frontera norte; la creación del Programa Cultural de las Fronteras, como un esfuerzo del presidente Miguel de la Madrid durante la década de los ochenta para incorporar el norte a la red económica, política y cultural; y, finalmente, la descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, suceso que derivó en la presencia de editoriales, talleres literarios y revistas, y por consiguiente, en el auge productivo de innumerables escritores norteros (17-23). En *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*, Humberto Félix Berumen analiza la situación de la literatura del norte de México a finales de siglo XX, así como una de sus preocupaciones fundamentales: la frontera. Ésta se plantea como un objeto de reflexión que ocupa en la actualidad el “centro de los debates teóricos. Como quizás en ninguna otra época la centralidad de la frontera ha acaparado la atención de quienes buscan encontrar la clave para explicarse los fenómenos socio-culturales del mundo contemporáneo” (9), en todos los ámbitos posibles.

Por otra parte, *Setenta veces siete* y *La sierra y el viento* guardan una particular relación con obras que han dado forma al imaginario nacional desde la post-revolución, hasta aquello denominado por Roger Bartra como “condición postmexicana”. Esto es debido a que ambas narraciones se encuentran ligadas a épocas históricas de gran importancia, ambas obras fueron publicadas hacia finales de siglo XX. Más allá de sus diferencias, en ambas obras el conjunto de

sucesos representados así como sus cambios significativos se proyecta como la materia que sustenta la exaltación nacionalista en el discurso de una serie de figuras del campo intelectual mexicano como Samuel Ramos, Octavio Paz y José Vasconcelos, entre otros. Por esa razón, considero que una de las condiciones esenciales para justificar la representación espaciotemporal en novelas como *Setenta veces siete* y *La sierra y el viento*, involucra un profundo diálogo con un grupo de obras como *El perfil del hombre y la cultura en México*, *El laberinto de la soledad* y *La raza cósmica*.

*El perfil del hombre y la cultura en México* de Samuel Ramos, por ejemplo, se enfoca en analizar el modo de ser del mexicano, pero también en una búsqueda identitaria cuyo balance se ubica entre la adquisición de modelos europeos y un nacionalismo racional. “Entendemos por cultura mexicana, la cultura universal hecha nuestra, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma” (95). Ramos postula la conciencia como instrumento de “introspección nacional” (92) durante una “época de llamado al reconocimiento de la identidad” (91). La necesidad de rescatar la relación entre hombre y su cultura, define el discurso de Ramos como el impulso de un nuevo carácter a comienzos de la post-revolución.

En el caso de Octavio Paz, la Revolución de 1910 representa el acto fundante que “transformó a México, lo hizo otro” (56), es el suceso que lo incorporó al orden mundial, y al mismo tiempo, lo transformó en el país de la soledad: “Estamos al fin solos, como todos los hombres... Somos, por primera vez contemporáneos de todos los hombres” (175). La dialéctica de la soledad, al mismo tiempo que implica ruptura, expresa comunión. Ruptura entre pasado y presente, y comunión para traer de nuevo el pasado hacia el presente. De tal manera que el presente es, hasta cierto punto, una reconstrucción del pasado. En ese presente, Paz postula la nueva identidad contemporánea del mundo moderno, la identidad nacional. Ruy-Sánchez resume

las reflexiones de Paz acerca de la identidad al afirmar que “[T]he *Labyrinth of Solitude* is the answer to two basic questions: What does it mean to be Mexican in the twentieth century? What does Mexico mean in this period? (1169).

Entre las obras de estos pensadores y las novelas de Elizondo y Cornejo hay, a mi entender, un espacio común. Este espacio involucra una gran reflexión sobre la transición de México hacia la modernidad. La historia de Carrizales y Colonia Irrigación es la descripción de una transformación regional premoderna hacia la modernización del siglo XX, aunque sólo el segundo espacio se adhiera completamente al proyecto nacional. Cuando se menciona en *Setenta veces siete* que “las gentes eran las mismas, uno que otro rubio ojos color de hielo, uno que otro indio color de piano, los demás mezcla de aquí y de allá” (26), no sólo se realiza una mera descripción, sino que esta cita articula una reafirmación de lo que Vasconcelos propuso como mestizaje edificante. Así mismo, la condición fronteriza de Carrizales y su incorporación paulatina a la modernidad implican un punto de contacto con la identidad que propone Ramos en su obra y, aunque en Elizondo resalte un proyecto de literatura regional. Mientras tanto, en el caso de *La sierra y el viento*, a pesar de las vicisitudes, la posesión final de la tierra, sin la presencia de la violencia, es la reiteración de que Sonora es para el autor un espacio incorporado felizmente al espacio nacional. Los espacios de ambas novelas se vuelven, como diría Paz, contemporáneos del Estado moderno.

En ambos casos, los sucesos históricos citados en las novelas de Elizondo y Cornejo, son el motivo fundamental de reflexiones que influyeron de notablemente desde el posrevolucionario hasta finales de siglo XX. Estas reflexiones dieron forma a un carácter nacional, cuyo punto de quiebra es definido por Roger Bartra como “condición postnacional” o “condición postmexicana”, también entendida como la culminación de un período histórico, en el que el

sistema político mexicano construyó una forma de identidad basada en un mito nacionalista después de la Revolución de 1910. La “condición postnacional” es el resultado de la crisis del sistema político a partir de 1968 y hasta el fin del siglo XX. Mientras que para Paz y Ramos el “ser mexicano” es una relación entre sujeto y cultura, en *La jaula de la melancolía*, Bartra afirma que El “«ser mexicano» no es más que una serie de lugares comunes e ideas-tipo que desde antiguo la cultura occidental se ha forjado sobre su sustrato rural y campesino” (*La jaula de la melancolía* 47).

Sin embargo, pese a que Elizondo y Cornejo publican sus obras desde un momento histórico postmexicano, también parece evidente que sus novelas no son solamente un gesto de evasión nostálgica con respecto a la condición postnacional, sino que al mismo tiempo son la exaltación del nacionalismo postulado por Paz, Vasconcelos y Ramos. Con la única excepción que este nacionalismo se traduce en una modernidad regional en Elizondo, y que ambas obras revisitan los estereotipos sobre un espacio considerado tradicionalmente considerado periférico de acuerdo con el discurso cultural dominante del centro. Habrá quien se atreva a afirmar que Elizondo y Cornejo intentan rescatar una condición espacio-temporal que se ha perdido en algún lugar de la historia o que quizás nunca ha existido. Sin embargo, es innegable que ambos se atreven a experimentar con un modo de contar que parecía haber clausurado una serie de preocupaciones sobre el “otro México”, el espacio desierto transitado por los bárbaros del norte, injustamente reducido a “La gran Chichimecatl”, según Marie-Areti Hers y José Luis Mirafuentes (*Nómadas y sedentarios en el norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*).

*Setenta veces siete: Historia y ficción.*

A través de su novela *Setenta veces siete*, Ricardo Elizondo manifiesta una postura singular con respecto a la zona norte de México durante la transición del siglo XIX al XX. Para lograr dicho propósito, el autor selecciona una serie de datos históricos, y de esa manera, su relato se suscribe a la versión porfirista de la historia. Esto se produce en la medida en que Elizondo describe un espacio idealizado y, por momentos, aislado de la realidad fronteriza de la época en cuestión. El mismo autor comenta la naturaleza de dicha representación al decir que para una región transformada de campesina decimonónica, en industrial contemporánea, es fácil enfocar toda su energía en el futuro y dejar de recordar el pasado (*Fundación de los pueblos de Nuevo León* 7).

La novela presenta la historia de los Villarreal y los Govea, familias de Charco Blanco y El Sabinal, respectivamente. Dichas poblaciones pertenecen a un espacio ficticio ubicado en algún lugar cercano a la frontera entre México y los Estados Unidos, en los estados de Nuevo León o Tamaulipas. Ambas familias se unen por el matrimonio de Cosme Villarreal y Carolina Govea, quienes forman el eje de la obra. Por su parte, los dos hermanos de Carolina, Ramón y Agustín, parten de su pueblo natal para buscar fortuna y, después de un tiempo, logran fundar una de las más prósperas empresas comerciales de la región fronteriza (Govea BROS.), del lado norteamericano, en Carrizales.

Cuando Agustín y Ramón Govea llegaron al pueblo de la frontera había muchos comerciantes, sí, pero todos aventureros, iban tan sólo por tres o cuatro años o para hacer dinero, cualquiera de los dos términos que se diera primero. Esa fue la diferencia entre los hermanos Govea y los demás y gracias a esa diferencia se volvieron millonarios, tanto así que a vuelta de siglo, en el cincuentenario de la tienda, su capital era considerado como uno de los más sólidos de la región. (16)

Al comienzo de la obra se describe una época de paz y prosperidad durante las dos últimas décadas del siglo XIX. “Ahora era diferente, el gobierno central estaba comandado por un hombre aguerrido, el general Díaz, quien como militar había metido en cintura a los bandidos

y a los apaches del norte, por eso se sentía un aire de paz, poco a poco los caminos dejaban de tener bandoleros y ya eran varios los inviernos que los indios no molestaban” (14). Los datos de la cita anterior guardan notable cercanía con respecto a una serie de referentes históricos. Por una parte, es correcta la mención al régimen de Porfirio Díaz, quien años atrás había sido nombrado jefe militar del grupo insurrecto que desconociera al entonces presidente Sebastián Lerdo de Tejada<sup>6</sup>, a través del llamado Plan de Tuxtepec (1876). Además, dicha época coincide con una serie de datos históricos: De acuerdo con José Luis García Valero, durante la penúltima década del siglo XIX llegó el ferrocarril a los estados del noreste de México<sup>7</sup> (Nuevo León), y mientras que la población de este estado creció desde 129,626 a 189,722 durante 1848 a 1874; en cambio, a partir de éste último año a 1887 ocurrió un notable crecimiento demográfico, hasta alcanzar la cifra de 244,938 habitantes. De esta manera, los referentes históricos mencionados y la ficción comparten la noción de que en la sociedad del noreste mexicano se gestó la firme idea de que Porfirio Díaz llevaba a cabo con éxito la construcción de un Estado nacional moderno (*Nuevo León: Historia compartida* 126-127).

Ahora bien, el comentario sobre las invasiones del norte es parcialmente acertado. En realidad se trata del ocaso de las campañas comanches a lo largo del norte mexicano desde la frontera hasta regiones de los actuales estados de Zacatecas y San Luis Potosí durante los meses de julio a marzo y en invierno (*Nómadas y sedentarios del norte de México* 675-76), pero que, efectivamente, durante un tiempo se habían presentado como invasiones de lipanes, una facción de las tribus apaches, en combinación con los comanches (*Nuevo León. Textos de su historia* 342-361). En este sentido es importante señalar que sólo al principio de la novela, el narrador

---

<sup>6</sup> Entre otras críticas hacia el gobierno de Lerdo de Tejada, el Plan de Tuxtepec censuraba el corte presupuestal de los estados fronterizos del norte para sostener las guerras contra los bárbaros.

<sup>7</sup> Se menciona en la obra: “El tren de México a Estados Unidos llegó a Carrizales en 1881” (*Setenta veces siete* 31).

menciona, como parte de un “pasado” no muy lejano, los ataques constantes desde el norte, los cuales, en la realidad histórica, representaron una situación de significativo abandono en los estados fronterizos, como Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, etc. “Viven los pueblos en zozobra perpetua. No hay seguridad de los bienes ni de la vida. Los hogares, los campos y los caminos, no están exentos de la terrible amenaza... En los desiertos se ven los carros y carretas abandonadas por sus ocupantes que fueron muertos u obligados a huir” (*Nuevo León. Textos de su historia* 353-54).

Así como la obra de Elizondo retrata un espacio de estabilidad y progreso, al mismo tiempo reproduce una peculiar condición de aislamiento inicial, de modo que por momentos, da la impresión de que aquel espacio idílico en la frontera no pertenece ni a México ni a Estados Unidos. Por una parte, resalta el hecho de que poblaciones como Carrizales y Carrizalejo, no obstante ubicadas en la zona fronteriza, de acuerdo con la ficción, aparezcan como sociedades sin Estado (no hay jefe político ni ejército). Además, pese a la cercanía entre el presente narrado y la guerra entre México y Estados Unidos, así como la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo en 1848, impera en esta parte de la obra una vaga conciencia de lo que debiera ser una nueva geografía política.

Carrizales y Carrizalejo, ahora divididos por un río que deslindaba países, tenían un mismo origen: la antigua misión franciscana. Al momento de arribar los dos hermanos (Agustín y Ramón), no hacía ni cincuenta años —allá por mil ochocientos cuarenta y tantos— la decisión de lejanos gobiernos había puesto una línea divisoria a mitad de la corriente del río, línea que en la práctica se resolvía en pagar impuestos a diferente patrón. Las propiedades e ingresos de Carrizales pagaban tasa a Estados Unidos, todo lo de Carrizalejo a México. (25-26)

El fragmento anterior expresa que la situación geográfica de ambas poblaciones parece ser el resultado de una notable ineficacia o quizás de un olvido deliberado. Lo cierto es que en

este pasaje se entiende una situación particular que involucra la presencia polémica de la esfera nacional con respecto al espacio novelado.

Es evidente que a través de su relato Ricardo Elizondo propone una revisión del pasado, sobre todo con respecto a los valores históricos y a los mitos que han definido el norte mexicano como el espacio de la barbarie y violencia. La representación particular de un momento específico del Porfiriato, en este caso como la posibilidad de paz y prosperidad, es el elemento detonante que el autor utiliza para lograr un objetivo mayor. La novela *Setenta veces siete* no desmitifica, sino que retoma un mito como es el del progreso decimonónico. En este caso parece improbable que el discurso de Elizondo se traduzca como la simple omisión de acontecimientos. La selección de referentes aparece más bien como un ejercicio intelectual dotado de sentido, en tanto que no se trata de un escritor ajeno a la historia de su región. Como ejemplo de lo anterior bastaría con mencionar que Elizondo ha contribuido a la formación del acervo histórico sobre el noreste mexicano a través de su obra *Fundación de los pueblos de Nuevo León y Pliegues en la membrana del tiempo: fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840-1870*.

*Setenta veces siete* y la novela histórica latinoamericana.

Decir que *Setenta veces siete* es tan sólo una narración que recrea un fragmento del pasado mexicano sería una forma de limitar un proceso de escritura. En esta novela hay una serie de factores cruciales, como son su estructura, la inclusión selectiva y tratamiento de acontecimientos históricos en la ficción, y por lo tanto, una postura singular con respecto a la historia y a sus protagonistas. Esto explica en gran medida un proyecto literario interesante y plenamente autoconsciente. En la introducción de *Setenta veces siete*, Christopher Michael Domínguez afirma que se trata de una “una novela tradicional” (10), mientras que Miguel

Rodríguez Lozano sostiene que dicha obra fue escrita dentro de “una tradición más ligada a las obras del siglo XIX que a la exploración formal” (*Escenarios del norte de México* 128). Frente a ambas afirmaciones se puede decir que, ciertamente, la novela de Elizondo recoge varios aspectos de la tradición del siglo XIX a través de una narración con “historias lineales relatadas desde un narrador que cuenta y observa todo” (128). Sin embargo, *Setenta veces siete* dialoga de manera muy clara con determinados modelos de la narrativa hispanoamericana contemporánea, como la novela histórica y la novela del Boom.

En su texto crítico, *La fábrica de la memoria*, Peter Elmore explica las características de la novela histórica latinoamericana contemporánea con base en un estudio sobre cuatro novelas<sup>8</sup>. Para Elmore las obras que componen el corpus de la novela histórica comparten un espacio común al enfocarse en épocas de gran trascendencia dentro de la historia latinoamericana, tales como la Conquista, la Emancipación y la fundación del Estado-Nación en el siglo XIX. Este género se ha encargado de explorar épocas cruciales del pasado, pero también de cuestionar el modo en que dichos momentos han sido representados, por esa razón, Elmore advierte que este acceso al pasado es un ejercicio en el cual la historiografía ha intervenido como “el soporte y la interlocutora de la ficción histórica...” (11).

De acuerdo con Elmore, la novela histórica latinoamericana es la evidencia contundente de que “las mitologías nacionales latinoamericanas han perdido su poder de convocatoria, su capacidad de persuasión” (12), y con base en la noción de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson, agrega que “[l]a propuesta de visiones alternativas del pasado cuestiona a las imágenes y los relatos que permiten la integración de los individuos en el dominio abarcador de lo nacional...;”. (12). En este caso, aunque, como ya se ha dicho, Elizondo propone una visión

---

<sup>8</sup> *El siglo de las luces* (1962), de Alejo Carpentier; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; así como *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez.

alternativa del pasado en el norte de México, llama la atención que su obra refleja por momentos una gran ausencia de la esfera nacional, o por lo menos ésta se encuentra supeditada a la visión idílica y aislada de lo regional. Para ello debemos recordar que en uno de los espacios principales de la narración, Carrizales y Carrizalejo, existe una condición inicial de no pertenencia ni a México ni a Estados Unidos.

Ciertamente el relato afirma la existencia de un lugar específico. “Llamado ampulosamente en la cartografía colonial como Misión y Presidio de Santa María de los Carrizales. Vino después la guerra de Independencia y luego consumada ésta, las luchas entre centralistas y federalistas” (23). No obstante, líneas más adelante, en su viaje a Carrizales y Carrizalejo para ver a sus hijos, don José Govea expresa una idea particular sobre ambas poblaciones y, sobre todo acerca de la frontera que en teoría las divide. “[P]ero las gentes eran las mismas, uno que otro indio color de piano, los demás mezcla de aquí y de allá. Los habitantes de ambos pueblos cruzaban sin más la línea que aunque clarísima por los mapas, era perfectamente invisible en la realidad”. (26). En este contexto, causa aún más sorpresa que a medida que avanza la narración dicho aislamiento se va convirtiendo en una incorporación pacífica y no problemática, cuyo denominador común es el progreso. Ahora bien, esta integración del espacio novelado a la modernidad no termina por definir del todo la esfera nacional, o por lo menos en un intento de trascender el plano regional la obra se dirige a espacios que quizá el lector no esperaría.

Cuando se cuenta que los hermanos Govea fundan en la frontera una de las empresas más prósperas e importantes de la región (Govea BROS.) se desvanece por completo la mención de que la zona había experimentado una condición de barbarie y abandono, y al mismo tiempo se genera en la familia Govea (Ramón, Agustín y Virginia) un afán de modernizar y así contribuir a

la creación de un modelo urbano capaz de abarcar Carrizales y Carrizalejo. Mientras que el proyecto de ambos hermanos es a través de la expansión de su emporio comercial, tal como en las grandes ciudades, en Virginia, esposa de Agustín, se da a través de una práctica social, acorde a su experiencia personal: la moda femenina. La señora Govea se dedica a comercializar las más novedosas muestras que definen la experiencia femenina en lo que ella entiende como las principales ciudades del mundo. En el momento en que Virginia reubica su tienda para el público femenino de la alta sociedad, no sólo realiza una estrategia comercial, sino que propone la edificación de una tienda típica de las capitales más modernas del mundo. “(Virginia) Encargó maderas, espejos, tapetes y vidrios, eligió telas para cortinas y tapicería de paisajes al óleo y algo muy novedoso, iluminación y ventilación eléctrica, igual que en las tiendas de Nueva York, según lo veía en las revistas que recibía” (107).

En este sentido, el personaje de Virginia es clave, no sólo al ser una intérprete de la experiencia moderna en un punto de la frontera. Ella es el vínculo más eficaz entre Carrizales y la modernidad, en este caso representada por Nueva York, aún en el plano textual, es decir, a través de las revistas sobre moda. Aquí resalta el hecho de que la Ciudad de México, como centro de poder político, económico y social, ni siquiera se mencione. Del resto de México se dice poco en comparación a otros lugares en la Unión Americana, como el caso de San Antonio de Béjar, mejor conocido como San Antonio, Texas, Nueva Orleans, Louisiana, lugar a donde llega Carlos Nicolás, o bien Washington DC., última residencia de Ramón Govea y su familia. Por esa razón, resulta difícil hablar de una condición explícita de lo nacional en *Setenta veces siete*, y aún cuando se describe un proceso de incorporación, el espacio novelado tiende a enfocarse al norte, donde todos los personajes, de un modo u otro, experimentan lazos fuertes en el terreno de lo afectivo, lo laboral, etc.

En su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*, Seymour Menton, citando a Anderson Imbert, señala que las novelas históricas son aquellas “que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista” (33). Así mismo, el crítico establece una cronología para la novela histórica latinoamericana, desde su inicio en 1949 con la publicación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, hasta 1992. Dentro de este período Menton enumera una serie de obras dividiéndolas entre “nuevas novelas y novelas tradicionales” (10-27), y para la segunda categoría propone una fecha inicial en 1979, en la cual también se inaugura una profunda relación entre la NNH y el fenómeno del *Boom* latinoamericano. De acuerdo con Menton, *Setenta veces siete* pertenece al ciclo de “novelas tradicionales”, no obstante su fecha de publicación en 1987, y su íntima relación con la novela del *Boom*. Por esa razón él mismo aclara que en algunos casos dichas categorías son debatibles (15).

En este mismo contexto, el crítico propone seis características para distinguir la NNH de aquellas novelas históricas consideradas tradicionales. Cito algunos de estos rasgos sin recurrir a ningún orden específico. Por un lado se menciona el aspecto desmitificador de dichas obras, lo cual, en el caso de *Setenta veces siete* refleja una condición especial, ya que, si bien es cierto, esta novela puede postularse como un claro cuestionamiento sobre los mitos esenciales que definen al norte de México, su autor decide retomar el mito del progreso porfirista, sin romper de manera total con los estereotipos de barbarie y violencia que definen dicho territorio. Por ejemplo, el autor no niega el fenómeno de la Revolución mexicana, pero en cambio proyecta dicho conflicto con otro significado. De modo que en este caso Elizondo presenta un proyecto re-mitificador, tal y como se ha mencionado en el apartado anterior.

A continuación, se encuentra la “subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas...” (42), lo cual explica la

cercanía afectiva del autor con respecto al Porfiriato, con una visión claramente distinta de aquella formada por el discurso histórico convencional. Así la reproducción de los hechos históricos queda en segundo plano con respecto al propósito literario de Elizondo, es decir, reelaborar un fragmento del pasado fronterizo. Con el propósito de ilustrar más claramente estas dos características con respecto a *Setenta veces siete*, cito un pasaje donde aparece lo que debiera ser un acontecimiento trascendental como la Revolución Mexicana, el cual aparece a la mitad de la novela como un acto convulso, resumido como una efímera revuelta de maleantes.

El cohete de la Revolución mexicana tronó, con fuegos de idealismo, el veinte de noviembre de 1910... Regiones hubo que se distinguieron y pasaron a la historia por el alborozo de sus luminarias..., El Sabinal y Charco Blanco no vivieron heroísmos desmesurados, quizás les faltó un cronista fantasioso que en lugar de cien contara mil y que viviera literalmente violaciones, robos y fusilamientos de ricachones aprovechados. Lo más que pasó fue que El Sabinal recibió una partida de revolucionarios que asaltaron la farmacia, la caja fiscal y el tendajón de Lucas. Llegaron por la mañana y se fueron por la tarde, ni tan siquiera durmieron ahí... Charco Blanco, por su parte tuvo que agasajar pródigamente y durante tres días a una extraviada partida de alzados, se quedaron ahí por circunstancias de cansancio y ganas de dormir, y qué mejor que ese lugarejo perdido, mísero y asustado. (121-22)

Probablemente bastaría con decir que los escándalos que los supuestos revolucionarios traen consigo nunca ponen en peligro las vidas ni el bienestar de los protagonistas de la obra. Curiosamente, la única figura revolucionaria cuyo nombre se menciona en la novela es la del capitán Alfonso Corona, de quien no se sabe su bando y sólo se dice que “[l]legó a jefe por inteligente, sabía de geografía, mucho de carabinas, y lo suficiente de política para que no le pescaran el dedo” (122). Lo anterior expone, por una parte, al movimiento armado como un suceso confuso y caótico en la región, pero sobre todo, resalta la descripción de Corona en contraste con las características tradicionales de los héroes revolucionarios, es decir, el valor y la ferocidad notablemente alejados de todo gesto de astucia política, como pudiera ejemplificarse

claramente a través de la figura de Demetrio Macías en *Los de abajo* (1915-16) de Mariano Azuela.

De acuerdo con la novela, el único recuerdo dejado por Corona en Charco Blanco es una “niña pequeña, medio flaca y derrengada” (123) llamada María Rosa, quien, a pesar de no encajar con las prácticas de su nueva familia adoptiva (Carolina y Cosme), se convierte en una figura de más peso que el mismo capitán revolucionario, a medida que avanza la narración, y hasta el final de la misma. El dato anterior es interesante en la medida que contradice los relatos populares sobre la idea de que los revolucionarios raptaban mujeres y robaban cuanto podían. En este caso, el líder revolucionario realiza un acto inverso, el cual a largo plazo trae felicidad, tanto a Carolina y Cosme, como a la misma Nicolasa.

Además de lo anterior, considerando el hecho de que hay una evidente relación entre el conjunto de referentes históricos y la ficción de *Setenta veces siete*, sobre todo por tratarse de una novela sobre el norte mexicano, llama la atención la manera en que Elizondo representa un suceso tan importante como la Revolución Mexicana para el imaginario de la sociedad nortea. Los fragmentos anteriores parecen plantear la idea de que el movimiento armado fue en el espacio novelado sólo un asalto desordenado y fugaz de bandidos, el cual curiosamente trajo menos desgracias que la epidemia de poliomielitis o “fiebre tullidora” (73), pero principalmente con efectos significativos muy distantes, si no es que opuestos, a la versión del discurso histórico oficial, es decir, una trascendencia que solamente incumbe a la familia Villarreal-Govea hasta el final de su existencia: María Rosa.

Como último rasgo distintivo de la NNH, Menton habla de la intertextualidad, cuya condición extrema sería, “el palimpsesto o la re-escritura de otro texto, como *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, re-escritura en parte de *Os Sertões* de Euclides da Cunha; o El

mundo alucinante (1969) de Reinaldo Arenas, re-escritura de las Memorias de Fernando Santa Teresa de Mier...;” (44). En este sentido, la obra de Elizondo no es la reescritura concreta de una obra precedente, como en los ejemplos citados. Lo más cercano a ese tipo de intertextualidad es una profunda relación entre *Setenta veces siete* y obras del *Boom*, como *Cien años de soledad*. Este íntimo diálogo entre la obra de Elizondo y la de Gabriel García Márquez se da de manera evidente a través del manejo de los personajes, tal y como se observará más adelante.

Con base en todo lo anterior da la firme impresión de que Ricardo Elizondo propone un mito emergente capaz de construir un nuevo imaginario colectivo, o bien de enriquecer el imaginario existente, mediante una versión alternativa del pasado hecha ficción, pero, sobre todo, pensando constantemente en el modelo de la novela histórica latinoamericana. En su texto *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*, José Manuel Valenzuela afirma que en el plano social el mito tiene una función integradora de manera muy similar a aquello que establece Elizondo.

Los mitos fundadores contribuyen a la conformación de los elementos de la identidad común, de las creencias compartidas, de algo que sólo pertenece al grupo. El mito es parte integral de la realidad y de la historia de los pueblos y grupos sociales, es componente indispensable en la configuración de las identidades, así como de la construcción y decodificación del imaginario colectivo. (17)

Esta elaboración mítica en *Setenta veces siete* se compone de elementos como la modernidad, el progreso y la paz social, y sin afán de forzar la lectura, se diría que es parte de un proyecto fundador que aparentemente comparte preocupaciones comunes con el resto de la literatura del desierto.

*Setenta veces siete* y el fenómeno del *Boom*.

Una de las primeras impresiones que deja la lectura de *Setenta veces siete* es su enorme semejanza con la novela del *Boom*. Este hecho resalta al vincular algunos rasgos entre los principales personajes femeninos de la novela de Elizondo y los de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Lo mismo sucede al señalar algunos objetos cotidianos y las prácticas que se realizan alrededor de éstos, y sus posibles contrapartes en *Cien años de soledad* y *Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros* (1989) de Laura Esquivel<sup>9</sup>. En la medida en que la figura de la mujer se presenta como la piedra angular en *Setenta veces siete*, se puede entender una preocupación compartida con la novela del *Boom* en su visión retrospectiva con respecto a la saga familiar del siglo XIX. Esto se debe a que la mujer como generadora de amor y descendencia, es la pieza fundamental del matrimonio, el cual significa para Doris Sommer el modelo de consolidación donde se originan los ideales nacionales de la novela decimonónica (22). Sin embargo, lo que distingue plenamente la novela de Elizondo y el *Boom*, es que en ésta se cuestiona aquello que Sommer denomina como la resistencia y parodia del *Boom* sobre el romance nacional, y más específicamente del progreso del siglo XIX (19). En el caso de *Setenta veces siete* se contempla con fervor la posibilidad de la prosperidad, cuya principal amenaza es la decadencia del linaje Villarreal-Govea, provocada por la ingratitud filial, precisamente por atentar contra el esquema familiar.

De acuerdo con Miguel G. Rodríguez Lozano, Carolina Govea y Nicolasa “poseen cualidades que de manera deliberada presentan personajes singulares, entrañables... Contienen una fuerza descriptiva excepcional..., el interés del autor por abarcar el mundo femenino desde la experiencia interna de los personajes logra una narrativa que se desprende de una visión cerrada y unitaria” (132). Así mismo, ambas cumplen con una serie de funciones en la historia a

---

<sup>9</sup> Es necesario aclarar que la novela de Esquivel fue publicada dos años después que *Setenta veces siete*.

través de prácticas específicas, sobre todo en el ámbito doméstico, de modo que dichos quehaceres representan formas de conocimientos particulares.

Las primeras descripciones de estos personajes evocan bosquejos femeninos de la novela decimonónica mexicana. Según Bárbara Ann Bockus, “[S]on restringidas las posibilidades que tenemos de conocer bien a la mujer mexicana que vivía en el campo en el siglo XIX, porque éste era una región del país que se descuidó entonces política, económica y culturalmente” (81); sin embargo, para Bockus, el efecto de la experiencia campirana femenina se representa mediante imágenes comunes de la mujer llena de bondad, resignada, modesta y hasta cierto punto como elemento decorativo (82), de manera semejante a la novela del *Boom*, como, por ejemplo, *Cien años de soledad*. Ahora bien, este paralelismo entre figuras no se da de manera exclusiva ni absoluta. Hay personajes de Elizondo que poseen correspondencia con dos o quizás más personajes de la obra de García Márquez.

Carolina Govea aparece al principio de la narración como una mujer dedicada al hogar, específicamente a su padre, don José Govea, viudo de avanzada edad. Tanto su apariencia física, como su empeño en las labores domésticas la convierten, en primera instancia, en un personaje tipo, pero quizá “no como un carácter, sino como una imagen decorativa” (82). Además, pese a que no existe ningún rasgo sobrenatural en el personaje, es evidente la presencia de una descripción de notable extrañeza. “Carolina Govea llegó llevando hasta el corredor olor a telas limpias y asoleadas, vestida de muselina parecía cascada de espuma de sal, toda de blanco, desde el zapato hasta la cinta que sostenía el pelo, saludó con los ojos bajos y de la misma forma ofreció y sirvió refresco” (21). Aquí existe un notable paralelismo entre Carolina y dos personajes de *Cien años de soledad*. Uno es Remedios la bella durante su ascensión, y el otro se presenta en una visión de Fernanda del Carpio.

En el primer caso, Carolina Govea y Remedios, la bella, comparten la imagen de las telas blancas, la primera en sus vestiduras, la última junto a las sábanas en movimiento durante su ascenso una tarde de marzo.

Apenas habían empezado, cuando Amaranta advirtió que Remedios, la bella, estaba transparentada por una palidez intensa... Fernanda sintió que un delicado viento de luz le arrancó las sábanas de las manos y las desplegó en toda su amplitud. Amaranta sintió un temblor misterioso en los encajes de sus pollerines y trató de agarrarse de la sábana para no caer, en el instante en que Remedios, la bella empezaba a elevarse. Úrsula, ya casi ciega fue la única que tuvo serenidad para identificar la naturaleza de aquel viento irreparable, y dejó las sábanas a merced de la luz, viendo a Remedios, la bella, que le decía adiós con la mano, entre el deslumbrante aleteo de las sábanas que subían con ella... (250)

Esa misma blancura de Carolina posee un gran parecido con la visión de Fernanda del Carpio a temprana edad. “Siendo muy niña, una noche de luna, Fernanda vio una hermosa mujer vestida de blanco que atravesó el jardín hacia el oratorio. Lo que más le inquietó de aquella visión fugaz fue que la sintió exactamente igual a ella, como si se hubiera visto a sí misma con veinte años de anticipación. «Es tu bisabuela, la reina», le dijo su madre en las treguas de la tos” (218).

Nicolasa Villarreal, hermana de Cosme, es un personaje de dos facetas. Se dice al principio de la novela que era “la pura bondad sin pensamiento, vivía sumerja en un lugar de fragancias donde la peste del mundo no existía... Sabía cosas tan simples como imitar la forma en que las gallinas buscan su comida o interpretar en el canto de las palomas, la frase que incesantemente repetían” (19). Dicho estado de aparente pureza en Nicolasa establece un notable vínculo con la descripción que se hace de Remedios, la bella, en su pubertad. “En realidad, Remedios, la bella, no era un ser de este mundo. Hasta muy avanzada la pubertad, Santa Sofía de la Piedad tuvo que bañarla y ponerle la ropa, y aun cuando pudo valerse por sí misma había que vigilarla para que no pintara animalitos en las paredes con una varita embadurnada de su propia caca” (209).

La otra cara de Nicolasa Villarreal es la de la mujer incansable y amante del trabajo arduo, y por ello, dedicada en cuerpo y alma a ayudar a Cosme en todo tipo de labores. Como ejemplo, cito la siembra, cosecha y la molienda de la caña, aun cuando “Colasa” comienza a quedarse ciega.

A finales de enero, Colasa y Cosme sembraron caña, habanera y de la criolla, trabajaron mucho porque tuvieron que dividir las piezas en cañutos para poder completar con la poca caña que les habían regalado. A mediados de febrero terminaron la siembra y para mayo el terreno el terreno era simetría de surcos y varejones de verde bonito... Nicolasa con un cepillón se puso a lavar los peroles y moldes mientras Cosme sacaba agua del pozo, luego, arriando el animal, ella misma comenzó a meter caña entre los cilindros, llenó un búcaro con la primera miel que salía, la santiguó y llamo a su hermano para que la bebiera. Era un rito, el dueño de la cosecha era el primero en beber. El molino siguió dando vuelta y vuelta, Colasa metiendo caña, Cosme pasando miel a la deshidratadora... Ya tenían cuatro horas de trabajo bestial y quién sabe qué tantas más que estar. Cosme le suplicó a Colasa que descansara..., pero Colasa era terca... (31-35)

En este fragmento, parece más que evidente el paralelismo entre Nicolasa Villarreal y Úrsula Iguarán, matriarca de la familia Buendía, a quien García Márquez describe de la siguiente manera.

La laboriosidad de Úrsula andaba a la par con la de su marido. Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de la vida se la oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca. (15)

Aunque en los ejemplos anteriores se trata de personajes femeninos, se puede establecer un contraste entre Carolina Govea y Nicolasa Villarreal. Mientras que la primera se define fundamentalmente a través de lo visual, el segundo caso involucra una serie de prácticas específicas en el mundo rural. En ninguno de los casos se da el elemento mágico, maravilloso o sobrenatural. Sin embargo, hay un dejo de extrañeza en las descripciones sobre Carolina,

mientras que en las actividades de Nicolasa se encuentra presente el elemento religioso mezclado con la superstición.

Con respecto a los objetos cotidianos, así como el manejo de éstos a lo largo de la obra de Elizondo, resalta en el caso de Carolina Govea la importancia de determinados objetos, como elementos que complementan la función del personaje: un mantel blanco bordado con hilo blanco y un cuaderno dividido en cuatro partes<sup>10</sup>. Por una parte, hay una relación de reciprocidad entre objetos y personaje, en tanto que las prácticas cotidianas de Carolina tienen un efecto significativo sobre este par de objetos, cuya existencia, al mismo tiempo, interviene en la realidad de Carolina y los demás personajes. En ese sentido, quizás la relación más importante sea la significación del cuaderno y –especialmente- del mantel como elementos cuyas apariciones son esenciales, desde el inicio de la narrativa familiar, hasta la decadencia y final de la estirpe Villarreal-Govea; pero, sobre todo, debido a que este par de objetos poseen una clara referencia en objetos con función similar en la novela *Cien años de soledad*, como es el caso específico de los manuscritos “empastados en una materia acartonada y pálida como la piel humana curtida” (195) de Melquíades el gitano.

A pesar de que en la novela se hace referencia a tiempos anteriores (1883), específicamente a la llegada de Agustín y Ramón Govea a las ciudades fronterizas de Carrizales y Carrizalejo en busca de suerte, el discurso inicia con la descripción de Carolina Govea bordando su nombre con hilo blanco sobre un mantel blanco, fechado en 1886<sup>11</sup>. Mediante este acontecimiento, Carolina, “la blanca”, inaugura la historia familiar que habrá de concluir con la

---

<sup>10</sup> Miguel G. Rodríguez Lozano señala que no es mera coincidencia el hecho de que *Setenta veces siete* y el cuaderno de Carolina Govea estén divididos en cuatro partes o cuatro tiempos (*Escenarios del norte de México* 133).

<sup>11</sup> La fecha es importante debido a que de 1886 a 1935 se da un período de 49 años. Esta cifra aparece en varias ocasiones en la novela de Elizondo, por ejemplo cuando Nicolasa mezcla las fórmulas de los remedios caseros siete veces siete, representando “siete veces los siete dolores de la Virgen” (47).

mención del mismo mantel, en la última página de la obra, de manera muy similar a la función que cumplen los pergaminos de Melquíades. Sin embargo, es Carolina quien también comienza a dar forma a un catálogo de consejos, quehaceres, recetarios y remedios para constituir su experiencia vital, antes y durante su vida matrimonial con Cosme Villarreal.

Carolina encargó a Blas, el del comercio, un cuaderno de cuatro manos, de los mejores que haya don Blas, que tenga hojas resistentes y las pastas de cartón grueso... Tan pronto recibió el cuaderno lo dividió en cuatro partes, Cocina, Campo, Remedios y Otros. Todas las tardes con su cuaderno bajo el brazo, iba con las vecinas a pedir recetas y remedios. Las hojas en blanco comenzaron a llenarse de guisos de calabaza y elote, de borrego con tomillo, de arroz con papas y pasas, de turcos, semitas y pan de boda... Apuntó que el estafiate en ayunas saca la lombriz, que los retoños de carrizo hervido son para granos en la cabeza... En el apartado de Campo vació prácticamente lo que su padre sabía sobre animales y sembradíos... El apartado de Otros, que era el más abundoso, crujía con métodos para curtir cueros, para saber si el agua era dulce o gruesa... (23-27)

El fragmento anterior, ilustra el hecho de que el cuaderno de Carolina bien pudiera anunciar en gran medida la forma narrativa que más tarde habría de presentarse en *Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. En este caso, es interesante la relación, ya no entre personajes ni entre sucesos de una obra a otra, sino que dicho vínculo se establece entre un objeto (un texto) en el interior de la novela de Elizondo y una obra posterior. Dicho sea de otro modo, la novela de Laura Esquivel bien pudiera ser considerada una re-escritura de un texto específico concebido dentro de la ficción de *Setenta veces siete*: el cuaderno de recetas y remedios caseros.

De cualquier manera, el cuaderno de Carolina representa un objeto importante en la novela de Elizondo, por una parte porque se trata de un compendio de conocimientos específicos sobre actividades definidas, concentradas a través del tiempo para crear una narrativa personal y con el afán de trascendencia colectiva. La vida de Carolina Govea está inscrita a lo largo de sus páginas, como un relato de prácticas que la identifican como mujer provinciana y ama de casa. Por otro lado, en un sentido inverso, el cuaderno representa un modelo de escritura, cuya lectura

se transforma en la concretización de una actividad, de acuerdo a la realidad empírica del personaje, es decir, la hechura de platillos, remedios, etc. Carolina posee un texto que convoca elementos tradicionales y los renueva en cada acto de creación, como principio de un mito familiar. De entre las cuatro partes que componen el cuaderno, resaltan las secciones referentes a la cocina y, especialmente, la de remedios. Uno de los remedios que más llama la atención es el jarabe a base de miel que prepara Nicolasa Villarreal para curar la tos de Crispín, empleado de los hermanos Govea.

Melisa, gordolobo, raíz de perro, hojas de sauce, bolitas de pirul y otras más que sólo ella sabía. Ya en su casa, a unas las dejaba secar, a otras las tostaba y a otras más las machacaba en el metate. Luego, midiéndolas por puños y por medios puños, las metía en saquitos de manta con una piedra bola bien limpia, santiguaba el atado y los sumergía dentro del jarro con miel, cubría éste con una tapa y sellaba las juntas con mezcla de cal. Por último un trozo de carbón, le ponía fecha. Dejaba cada jarro tres noches serenándose, dos semanas al sol y el resto del tiempo en lo fresco y oscuro. Ya al final sacaba el saquito de hierbas, y con un palo de retamas que sólo para eso usaba, lo meneaba cuarenta y nueve veces, siete veces los siete dolores de la Virgen (46-47)

La receta anterior, enfatiza una de las características esenciales de la obra de Laura Esquivel; esto es que cada capítulo de *Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros* comienza con una receta, posteriormente seguida de su respectiva “manera de hacerse”, es decir que cada capítulo comienza con una receta junto con sus instrucciones precisas para llevarla a cabo. Al igual que el cuaderno de Carolina, la obra de Esquivel representa una serie de conocimientos fundamentales que tiene que ver con una narrativa familiar, un compendio de informaciones para llevar a cabo prácticas dentro de un ámbito específico: el mundo femenino.

Carlos Nicolás Govea: La ingratitud filial que amenaza el progreso.

Como ya se ha mencionado, el norte mexicano en *Setenta veces siete* es un espacio idealizado donde el progreso es una constante. Por ello se entiende que la obra muestre una clara tendencia a imitar la forma decimonónica de la saga familiar, en tanto que la familia representa un modelo de consolidación en el que se apoyan los ideales nacionales, según Doris Sommer (22). La singular combinación entre las condiciones favorables de una tierra fértil y el crecimiento de un linaje entregado al trabajo y a la vida honesta, es el ingrediente esencial que aparece en la obra de Elizondo. Sin embargo, esta prosperidad llega a su momento de crisis como resultado de la decadencia familiar causada por la ingratitud filial, especialmente la de el personaje Carlos Nicolás Govea. Éste aparece por primera vez a la mitad de la novela como el primer hijo varón de la unión entre Cosme Villarreal y Carolina Govea. La vida del primogénito se ve marcada por una serie de sucesos fortuitos, los cuales desembocan en su disfunción y separación con respecto al núcleo familiar y la comunidad. Carlos Nicolás deja de ser un hijo de campesinos, para convertirse en hijo adoptivo de una familia de comerciantes, criado con mimos, una relajada disciplina escolar y sin la obligación de ayudar en el comercio debido al capricho de sus nuevos padres. Por diversas causas el joven Govea se lanza a la vida disipada y especialmente al juego, debido al cual pierde enormes cantidades de dinero y finalmente experimenta una vida itinerante por diversos lugares de Estados Unidos. De ese modo, a causa de su exilio el personaje provoca la decadencia familiar, tanto en lo anímico como en lo económico. No obstante se describe un breve retorno del heredero al final de la novela, ésta concluye con el comentario de que Carlos Nicolás “malbarató la fortuna Govea” (193).

Ahora bien, Carlos Nicolás Govea no es el único caso relacionado con la decadencia de la estirpe en la obra, hay otros personajes que en menor medida contribuyen a este singular fenómeno, sobre todo en la parte final, por lo que después de la huida del primogénito del

espacio de producción, el resto de los personajes de la siguiente generación se muestran incapaces de reconstruir, o por lo menos sostener las economías familiares edificadas al principio de la obra, pero, sobre todo, porque fallan de modo general en su intento de perpetuar los apellidos Govea y Villarreal. En el caso de Agustín y Virginia, debido a la esterilidad de ésta, ambos pierden la esperanza de establecer descendencia y, por lo tanto, continuar con el progreso de la Govea Brothers & CO, “considerada la institución comercial más sólida y fuerte del sur de Texas” (151), en tanto negocio familiar. Así mismo, Ramón Govea procrea sólo mujeres y por dicha razón se temía en la región que “la fortuna de los dos hermanos terminaría en las manos de los yernos de Ramón” (151); y aunque Teresa, hija de éste, se queda a cargo de la “tiendita” (193) de Virginia durante tres décadas, se dice de esta heredera que finalmente vende dicho negocio para mudarse a San Antonio, Texas, solamente con su esposo y sin descendencia.

*La sierra y el viento*: Una historia contada en el desierto de Sonora.

En *La sierra y el viento* se escenifica la transformación de una región particular del desierto sonorense y su incorporación pacífica y no problemática al Estado-Nación durante la post-revolución. Gerardo Cornejo declara una postura singular con respecto a la forma tradicional de concebir dicho territorio, y en gran medida coincide con la propuesta de Ricardo Elizondo, de modo que ambos autores realizan una especial selección de sucesos históricos, con el propósito de reevaluar los valores tradicionales que han definido a la zona norte como, según afirma Víctor Zúñiga, “intermedio vacío entre dos civilizaciones..., como una acumulación de carencias” (19). Si bien es cierto, en la obra de Cornejo, la percepción que se plantea sobre el desierto varía a medida que avanza la historia, hay una postura consistente de que el desierto es un lugar privilegiado para el progreso. Por una parte, el escritor sonorense se suscribe a una

forma de contar que involucra dos tipos de novela. Uno de estos modelos tiene posee gran semejanza con el *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, mientras que el segundo se presenta como reescritura de la Novela de la Revolución Mexicana, pero en sentido opuesto a las formas de violencia y pesimismo que este género plantea sobre las condiciones del mundo agrario. De ese modo, y pese a la persistencia de dificultades, Cornejo celebra el proceso de la Reforma Agraria en México durante los años treinta dejando completamente de lado referentes históricos esenciales como las guerras yaquis, el despojo y retribuciones de tierra a dichos grupos étnicos, durante la transición del siglo XIX al XX. De esta manera, Cornejo busca a través de su obra integrar el espacio desértico al México moderno en una especie de final feliz.

En *La sierra y el viento* se narran las peripecias de una familia integrada a una migración masiva de mineros, leñadores y pequeños propietarios de ganado, desde la Sierra Madre Occidental (Tarachi) hasta las planicies desérticas del Valle del Yaqui en Sonora (Cajeme<sup>12</sup>), durante la tercera década del siglo XX. De manera similar a *Setenta veces siete*, hay algunos pasajes ligados a acontecimientos históricos, de los cuales destacaré dos. El primero se refiere al cambio que los personajes dedicados a la minería y a la ganadería realizan al entregarse a la economía agraria tras el agotamiento de las minas<sup>13</sup> en lo profundo de la sierra sonorense tal y como lo describe el narrador principal al comienzo de la novela.

[L]a tierra fue empezando a escatimar sus tesoros y los negaría definitivamente antes que ellos (los vaqueros de Tarachi) llegaran a convertirse en mineros de por vida. Todavía durante años la mano temblorosa que sostenía las barretas y manejaba los marros insistió en quebrar el metal arrancado por las explosiones de pólvora que desgarraban los cerros. Pero las vetas estaban agotadas y solo yacimientos incosteables mantenían viva la esperanza de unos cuantos (18-19)

---

<sup>12</sup> El nombre de la región se designó en honor a José María Leyva, Cajeme, quien en 1875 encabezó la rebelión yaqui en contra del gobierno sonorense, debido al sistemático despojo territorial que habían sufrido los indios desde la época colonial hasta el Porfiriato (Valenzuela 23-43).

<sup>13</sup> Miguel Ángel Vázquez Ruiz, en su obra *Sonora: Sociedad, economía, política y cultura*, sostiene que “desde principios del Porfiriato hasta 1929-1932 la minería fue la principal fuente de riqueza en Sonora” (23).

En segundo lugar se encuentra la migración de dichos habitantes desde la sierra hasta el Valle del Yaqui<sup>14</sup> y su ocupación. Éste es quizás el aspecto más importante, ya que el traslado, la constante lucha contra el desierto y la lucha burocrática por la posesión de la tierra dominan casi toda la obra. Ésta abre con un diálogo referido por el narrador protagonista sobre las primeras migraciones, específicamente la que emprende su padre (José Juvencio). “— ¿Siempre sí se van, José Juvencio? —Pues sí, Anselmo, vamos a bajar para los valles, por ahí por el rumbo de Cajeme” (17). A este fragmento le sigue el movimiento migratorio colectivo, en el cual participa el protagonista junto con su familia a través de la sierra que continúa hacia las planicies, hasta llegar al mencionado lugar.

Llegamos (a Estación Punta de Fierro) cuando los días se contaban ya por montañas y cuando nuestras tortillas crujían como ramas secas... Las cosas tenían otra dimensión desde allí y el paisaje me fue avisando que había salido para siempre de mi elemento primario. Las montañas comenzaron a convertirse en cerros negruzcos y aislados y luego en lomas alargadas, chatas, sin quiebres ni gracia. Los árboles comenzaron a encogerse y a transformarse en chaparral desértico, salpicado de extraños cactus largos como dedos gigantes y espinosos extendidos hacia el cielo. Me dijeron que se llamaban pitahayas y que cuando se les limpiaba y secaba al sol, su esqueleto servía para entretejer muros zarpeados de lodo. No pude entender cómo podían hacerse casas con aquellas raras plantas hasta meses después cuando tuvimos que levantar nuestra primera choza, en el espinudo Valle del Yaqui. (59)

Ahora bien, hay dos elementos de suma relevancia que deseo resaltar. Por una parte, llama la atención en la obra de Cornejo la total ausencia de cualquier referente histórico sobre las rebeliones de los indios yaquis a lo largo de la región en contra del despojo territorial, especialmente porque el pasaje anterior donde se describe dicha migración minera coincide plenamente con la época en que el presidente de México, Lázaro Cárdenas, promulga un decreto

---

<sup>14</sup> La primera afectación de tierras en el Valle del Yaqui ocurrida el 31 de octubre de 1937, bajo el régimen del general Lázaro Cárdenas, fue precedida por toda una serie de acciones organizativas que asumieron dos vertientes. Por un lado, primero a través de la CROM y después de la CTM, se promueven la formación de sindicatos agrícolas, siendo los principales dirigentes de esa época Jacinto López y Matías Méndez... Por otro lado alrededor de 1935, y amparados en la Ley de Tierras Ociosas se empiezan a constituir uniones de colonos que exigen a las autoridades municipales... la adjudicación de tierras ociosas” (Gordillo 94).

en donde el Estado reconoce el derecho de los yaqui a la propiedad de las tierras del Valle del Yaqui. Everardo Escárcega López comenta que durante ese tiempo los indios yaquis reclamaron asimismo las tierras que el mismo gobierno había otorgado a los colonos, es decir, a los personajes principales que aparecen en *La sierra y el viento*. Contrasta, pues, el proceso pacífico de la tenencia de la tierra que aparece en la novela con un contexto histórico lleno de conflictos y contradicciones. En este sentido, no sólo destaca la omisión del contexto histórico en general, sino que asimismo es sobresaliente la completa ausencia del mundo indígena en la novela de Cornejo. Me atrevo a pensar sobre esta relación entre historia y ficción, que el autor propone esta visión idealizada del espacio desértico sonoreense, de la misma manera que hiciera Ricardo Elizondo en *Setenta veces siete*; es decir apoyándose en un proceso de re-mitificación de determinados momentos históricos. Sin embargo, aquí la diferencia yace en el hecho de que Cornejo echa mano de otros modelos narrativos además del formato de la novela histórica.

*La sierra y el viento* y la novela de aprendizaje.

De manera similar a la primera parte de este capítulo, cada coincidencia, exacta o aproximada entre hechos históricos y el plano de la ficción, se plantea en profunda relación con la enorme importancia de escenificar un espacio y tiempo fundamentales durante la consolidación nacional. Sin embargo, en este caso Cornejo no suscribe su relato a la corriente del *Boom*, sino que se inclina hacia otros modelos narrativos. En este contexto, es necesario notar que uno de los rasgos que define *La sierra y el viento* es el motivo del viaje, en tanto que se recrea una movilización a través una serie de lugares en relación directa con las transformaciones que sufre el narrador de dicha historia. No se trata de un simple desfile de acontecimientos y fechas en un espacio definido, sino que se plantea una secuencia coherente típicamente contada

por un testigo presencial en primera persona, a modo de diario o relación. Además de la experiencia del traslado, resalta la transformación del narrador protagonista de niño en adolescente, y que éste, rodeado de su familia, se enfrenta a una serie de obstáculos y momentos de aprendizaje. Por tales motivos, vale la pena notar que la estructura de la obra se sostiene en un singular diálogo con el modelo del *Bildungsroman*, o novela de formación o conocimiento, definida por Walter Horace Bruford de la siguiente manera:

In a typical “Bildungsroman” we are shown the development of an intelligent and open-minded young man in a complex, modern society without generally accepted values; he gradually comes to decide, through the influence of friends, teachers and chance acquaintances as well as ripening of his own intellectual and perhaps artistic capacities and interests as his experience in these field grows, what is best in life for him and how he intends to pursue it. (29-30)

En su obra *Seasons of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Jerome Buckley ubica de manera formal los inicios del *Bildungsroman* hacia el siglo XIX. “Though that term (*Bildungsroman*) was not in common usage until quite late in the nineteenth century, the genre was already popular in Germany among the Romantics and in England by the time of the early Victorians” (13). Buckley agrega que este modelo narrativo produjo en Alemania un número de variantes, tales como *Entwicklungsroman* (crónica sobre el crecimiento en general de un joven), *Erziehungsroman* (relato acerca de la educación formal del personaje) y el *Künsterroman* (sobre formación artística), “But none of the substitutes quite replaces the label Bildungsroman (viii). Mientras tanto, Franco Moretti afirma en su obra *The Way of the World* que, si bien es cierto se puede ubicar el inicio del *Bildungsroman* hacia el siglo XVII, este modelo narrativo es la forma simbólica de la juventud y la modernidad protagonistas del colapso estamental y la derrota de los viejos sistemas. El *Bildungsroman* es, pues, la voz moderna que testimonia la exploración de espacios, el desafío a monarquías y la búsqueda de la emancipación que posibilita a la formación del Estado-Nación moderno en la gran explosión del siglo XIX.

La cita sobre Moretti es la evidencia de que el *Bildungsroman* es un género moderno, cuyas expresiones en la literatura hispanoamericana abundan desde textos como *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, hasta *Batallas del desierto* (1981) de José Emilio Pacheco. Sin embargo, las definiciones y comentarios en conjunto demuestran que *La sierra y el viento* no es, en efecto, una novela de aprendizaje. Hay que recordar que a pesar de que la trama se sostiene a partir del narrador protagonista en proceso de crecimiento y aprendizaje para superar una serie de obstáculos, en este caso se trata de una historia colectiva, y no personal, como por ejemplo, Fabio en la obra de Güiraldes. Ciertamente en el caso de *Don Segundo Sombra* se incluye la presencia de una comunidad de gauchos, pero aun sobre éstos, se narra la historia individual de un joven, discípulo del gaucho don Segundo Sombra, desde la perspectiva del primero, transformado en terrateniente.

Es cierto que hay una serie de hechos relatados en primera persona por un narrador que experimenta la transición de la niñez a la juventud, específicamente desde los siete años, hasta pasajes sobre la experiencia en la escuela preparatoria, de modo que el protagonista se destaca por su condición de individuo que socializa, aprende y se construye a través de la experiencia viaje y del cambio de vida, pero ante esto debo insistir en que la novela de Cornejo sólo dialoga con algunos rasgos de la novela de aprendizaje para justificar una manera particular de contar. Es decir, *La sierra y el viento* es una novela concebida pensando en algunos aspectos de la novela de aprendizaje, sin llegar a configurarse como tal. Lo cierto es que a través de esta cercanía entre modelos narrativos, Cornejo busca resaltar una relación alegórica entre el protagonista y el fenómeno representado. Es decir, que el crecimiento y desarrollo del narrador se encuentra en relación especular con respecto al proyecto que cifra las aspiraciones de los migrantes convertidos en colonos del Valle del Yaqui. Así, la madurez del protagonista coincide con el

éxito final en la exhaustiva búsqueda de la posesión y explotación del espacio desértico. Por tal motivo, comenzaré a enumerar y describir los descubrimientos y aprendizajes del personaje, sobre todo, el contacto inicial del personaje con los artefactos del mundo moderno: el tren, el automóvil, el cine y la maquinaria agrícola, pero también la visión personal del narrador sobre la noción del espacio representado (sierra-desierto) a través del movimiento y de la experiencia desértica y los descubrimientos mencionados. En ese sentido, la experiencia del joven protagonista con respecto a los artefactos que lo introducen a la modernidad es, entonces, la alegoría de la sonora post-revolucionaria agregándose a la consolidación del Estado-Nación moderno.

En el caso específico de los mencionados artefactos, de acuerdo con su orden de aparición en la trama, inaugura esta sección la experiencia del ferrocarril, la cual puede dividirse en dos partes. Una es el encuentro con las vías férreas y la otra es el contacto directo con el medio de transporte. Al observar los rieles el narrador afirma lo siguiente.

Mi naturaleza inquieta me traía de adentro para afuera, cuando, de pronto descubrí la vía del tren. Nada me interesó desde entonces. Toda mi mente se dedicó a explicarme aquello. ¡Qué extraña rigidez de metal! ¡Qué frialdad lineal más absoluta! Luego, ¿este era el camino de fierro? Primero pensé que servirían sólo al principio para impulsar al tren en su carrera. No era posible que hubiera rieles en todo el camino. ¿Cómo iban a seguir derechos entre lomas y montes? Además, eso costaría demasiado. Nadie me había dicho que el tren corría sobre rieles, menos que corría todo el tiempo sobre una vía. Nadie me lo había mencionado siquiera y yo lo encontraba simplemente imposible. (53-54)

Más adelante, la ignorancia y asombro por el primer encuentro con la vía del tren, se transforman en una sorpresa aterradora para el personaje en el justo momento que se acerca la máquina del ferrocarril. “¡Dios, qué grande era, y cuánto ruido hacía! ¡Qué portentosa y terrible fuerza domeñada! Corrí a una distancia prudente y, con ojos azorados, lo vi acercarse a la estación... Decidí que jamás me meterían allí y comencé a inventar toda clase de excusas desesperadas, inclusive traté de persuadir a mi padre que deberíamos proseguir el camino a

caballo” (54-55). Aquí cabe mencionar que el ferrocarril es el primero de los objetos modernos descritos por el protagonista, y es a bordo de este medio de transporte donde el narrador se enfrenta a dos experiencias de carácter central: la primera es la inmensidad desértica, y la otra es la experiencia subjetiva del el espacio-tiempo, entre el tren y el viaje a caballo por la sierra. Por esta razón, el suceso del ferrocarril parece concentrar todos los sentidos del protagonista en el objeto representado, mientras que en un encuentro posterior entre el narrador y el automóvil, la atención se dispersa al describir al mismo tiempo los coches y la novedad del trazo urbano:

Pronto llegamos a unas casonas grandes donde había mucha gente y, abajo, estacionados en fila, un grupo de máquinas amarillas y azules. Cuando vi que se movían y salían con gran rapidez en todas direcciones, encontré de pronto la respuesta. Entonces, ¿esos eran los automóviles? Me quedé asombrado viendo que se movían por sí mismos y me encantaron sus formas y colores. Qué bellos eran y qué ágiles... Por eso, años más tarde, cuando se pavimentó la primera calle de lo que entonces se llamaría Ciudad Obregón, todos vinimos del pueblo para contemplar tal hazaña y ver cómo los carros se deslizaban serenito sobre aquella capa tersa y anchurosa. Aquella ciudad parecía haber sido hecha sobre una enorme mesa de cocina donde no cabía ningún obstáculo que desviara sus rayas, ni vueltas, ni dudas sobre la intención lineal. (63)

El descubrimiento del cinematógrafo se presenta como uno de los pasajes construidos con mayor destreza, en primer lugar, por los detalles utilizados, pero sobre todo, por la segmentación de la experiencia en una forma particular. El protagonista, instalado con su familia en algún lugar en medio del desierto llamado “Colonia Irrigación” (73) construye una especie de preámbulo al describir el momento que da origen al gran suceso del cine; después recrea la mecánica de la exhibición como acto social y, finalmente, resume el impacto que deja la iconografía cinematográfica en su noción del mundo moderno. Comienzo por la llegada del cine:

Una tarde dorada, cuando el llano estaba todo bañado de horizonte, se oyó entre mezquites el desconocido ruido de un magnavoz. El llamado se esparció por todo el caserío convirtiendo un rumor antiguo en realidad. Una estructura de madera delgada sosteniendo una endebla pared de petates rígidos y gruesos; una empalizada tensa soportando una caseta de madera donde se distinguían dos pequeñas ventadas y enfrente una gran sábana blanca jalada por cuatro cuerdas en

sus esquinas, era el nuevo portento que ocuparía desde entonces las noches del pueblo. (75)

Interesante es que el narrador marque aquella tarde como una especie de encuentro entre dos épocas. El lector puede detectar que hay un tiempo antes, y otro después de la llegada del cinematógrafo, pero en este suceso se involucra la presencia de dos elementos. Uno es la tarde y el horizonte como parte del escenario diario y común en la experiencia desértica, y el otro es el comentario de que el sonido del altavoz se convierte de “un rumor antiguo en realidad” (75).

Enseguida se recrea la primera función como acto colectivo.

Llegó el gran momento y el zumbido discontinuo del proyector comenzó a lanzar las primeras imágenes a la sábana. Varias escenas desfilaron rápidas y luminosas por unos minutos antes de que el ruido discontinuo se parara y el zumbido cavernoso empezara de nuevo. Se volvió a prender el gran foco y todos nos miramos desconcertados. El sonido no había acompañado a la imagen y había que empezar de nuevo. Entonces pregunté intrigado ¿cuál sonido? — ¿Cómo que cuál sonido?, pues el de las voces, menso —me dijo Martín. El de las voces de los que se ven en la pantalla. ¿A poco no sabes que hablan? —Repitió. —Igual que el de tu abuela muda, pendejo —le contesté ofendido por la burla de querer hacerme creer tal cosa. Un grito silvestre nos sacó del pleito y la imagen de Tarzán<sup>15</sup> se deslizó furtiva por entre animales salvajes y lianas aéreas. (76)

El último segmento de la experiencia cinematográfica se centra en el efecto que el contenido de las películas, como iconografías novedosas, son capaces de influir en el comportamiento cotidiano del narrador, como el caso de los juegos infantiles.

Allí empezaron nuestros primeros “yo quisiera ser como...” y nuestras tiernas personalidades comenzaron a recibir la superimposición de personalidades ajenas. Allí empezaron a deslindarse los primeros Pedros Armendáriz, los Jorges Negretes, los Tarzanes y los vaqueros solitarios de unas llanuras muy parecidas a las nuestras. Después de algún tiempo, aprendí a distinguir sólo con mirarlos quién era un “Pedro” o un “Jorge” o un “Garicuper” o un “Gregoripé”. Nuestros juegos entonces comenzaron a convertirse en bandos de charros y vaqueros y empezamos a relegar los carritos de pitahaya, las construcciones de ramas y las trampas de codornices en el monte. (76)

---

<sup>15</sup> El narrador se refiere a *Tarzan the Ape Man* (1932), protagonizada por Johnny Weissmuller y dirigida por W.S. Van Dyke.

En este fragmento hay dos hechos relevantes. Uno es que, al igual que con el resto de las figuras citadas, se trata de un encuentro entre el narrador y la modernidad. Sin embargo, al mismo tiempo, el protagonista muestra un deseo infantil de interpretar personajes de películas que encarnan figuras del pasado (Tarzán, El Llanero Solitario<sup>16</sup>, etc.). Es decir, figuras como Jorge Negrete, Pedro Armendáriz y Gary Cooper son, en efecto, actores famosos de la época, pero que en general representan papeles de personajes ubicados en el pasado. Por ejemplo, aunque *Tarzan the Ape Man* data de 1932, se trata de un film basado en la novela de Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, de 1912, y cuya trama se ubica en 1888. Por lo que la experiencia del narrador se vuelve ambigua, en el sentido de que podría interpretarse como un encuentro de temporalidades. Por un lado ficciones del pasado, y en el otro, artefactos que despiertan la conciencia del protagonista al mundo moderno e industrializado.

Finalmente, el contacto con la maquinaria y el equipo agrícola es una experiencia que tiene un efecto particular en la subjetividad del protagonista frente al espacio desértico. “Los tractores oruga llegaron demasiado tarde a mi vida y ya cuando el semidesierto se había ganado todo mi odio. Maldije el día en que los vi arrasando el monte con sus cuchillas, recriminándoles no haber llegado unos años antes. Cuánto dolor físico, cuánta maldición desesperada y cuánto sudor emponzoñado le hubieran ahorrado a mi adolescencia” (90). Este último pasaje muestra cómo la experiencia del protagonista al llegar a la inmensidad desértica cambia de la sorpresa a la total incomodidad a medida que pasa el tiempo, hasta llegar a un sentimiento de odio que solamente tiende a disminuir cuando el personaje principal opta por dedicarse a los estudios y, por esa razón, debe salir del hogar paterno para asistir a la escuela, primero en la capital del estado y hacia el final de la obra en la capital de la República. Sin embargo, en general, domina

---

<sup>16</sup> Aunque la figura de The Lone Ranger nació como serie radial en Detroit durante 1933, fue llevada al cine como *The Lone Ranger* (1938) seguida inmediatamente de la secuela *The Lone Ranger Rides Again* (1939). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History* (81-84).

un sentimiento de animadversión en el protagonista hacia todo lo que implique la vida en el desierto. De acuerdo con Vicente Francisco Torres, esta condición descrita hacia el fin de la novela es la que descomponen la estructura novelar ya que “el final de la obra surge de manera desafortunada pues la acción ya no sucede ni en la sierra ni en el páramo y los ojos del niño son ahora inopinadamente los de un joven universitario que empieza a narrar sus penurias en la ciudad de México” (“De *La sierra y el viento* al *Solar de los silencios*” 11)

### *La sierra y el viento*: Reescritura de la Novela de la Revolución

Como ya se ha mencionado, los sucesos narrados en *La sierra y el viento* se ubican en la década de los treinta. La llegada al Valle del Yaqui de los nuevos colonos coincide con una etapa crucial de la Reforma Agraria en el México post-revolucionario, durante el mandato del general Lázaro Cárdenas. Dicha reforma anunció durante esa época el reparto de tierras en parcelas conocidas como “ejidos”, así como la ayuda gubernamental para que los nuevos dueños pudieran acceder a los medios de explotación. En un sentido opuesto a la literatura que ha representado las condiciones del mundo agrario entre la violencia y el escepticismo<sup>17</sup>, las nociones que aparecen en *La sierra y el viento* sobre la repartición de tierras y el apoyo del gobierno, se inclinan a la representación de un proceso, ciertamente largo y difícil, pero con un desenlace satisfactorio y, sobretodo, pacífico. A través de esta historia particular, Gerardo Cornejo expone, por una parte, cómo el fenómeno de la Revolución y sus efectos han sido representados bajo un solo discurso, cuya constante es la denuncia, tal y como si en todos los rincones de la República el suceso se hubiera dado de manera idéntica. El mayor gesto condenatorio que aparece en *La sierra y el*

---

<sup>17</sup> Entre esta literatura se encuentra el caso de *El llano en llamas* de Juan Rulfo o de *La muerte tiene permiso* de Edmundo Valadés, entre otros.

*viento* se establece en contra del aparato burocrático, ya sea por ineficacia o por actos de corrupción. Mientras que, por otro lado, quizás ante la necesidad de legitimar una práctica literaria en el México septentrional, Cornejo se dio a la tarea de introducir un relato sobre la post-revolución sin la protección del aún entonces canon literario dominante. Recordemos que antes de la época de revalorización cultural que experimentaron los estados del norte de México, el discurso literario dominante se ejercía desde la capital mexicana. El auge de literaturas como la del desierto se debe en parte a la exposición de versiones alternas de la historia, no para contradecir, sino para concienciar al público lector de la diversidad literaria en pleno crecimiento.

Con respecto al suceso particular de migración y posterior tenencia de la tierra, se puede decir que poco después de la llegada de los serranos a las planicies con la intención de fundar colonias agrícolas, la obra describe las dificultades de los nuevos colonos para regularizar los terrenos aún áridos que desean cultivar. El narrador comienza por describir el peregrinaje de comitivas resueltas a solicitar la legalización de las parcelas directamente con las autoridades agrarias. “Tendrían que viajar dos mil kilómetros cruzando una costa de once ríos, un trópico lujurioso, tres cadenas de montañas y una alta planicie extendida. Todo sobre un tren que avanzaría por días en vez de por horas. Penarían en un vagón de segunda sobre duras bancas de madera pelada hasta llegar a la capital; ‘a la gran repartidora de injusticias, que desde allá esparce desigualdad por todo este inmenso país’” (70). Así mismo, el narrador hace mención de la correspondencia entre los colonos del desierto y la comitiva, raquíticamente sostenida mediante grandes sacrificios en el Distrito Federal.

[H]ay que dar mordida para todo: al de la oficialía de partes que exige mordida para sellar la solicitud; al que la pasa a la siguiente mesa; al que la pone en el escritorio del jefe de sección; al que esto y al que el otro. ¡Ah, y si no, la pondrán debajo de las demás solicitudes y nunca llegará la firma para que se inicie el estudio! El jefe de la mesa

también exige mordida para pasarla a selección y ponerle el sello de revisada. Y luego el director de sección, y de éste para arriba empiezan a los que hay que darles de a de veras, porque no se van a conformar con unos cuantos centavos como los de abajo..., (71)

Cuando Juvencio, padre del narrador de la novela, intenta en vano mantener la fe entre los colonos, recibe a cambio frases como “Te invito a comer tortillas rellenas de fe, Juvencio”. Sin embargo, don Juvencio finalmente ve premiados sus esfuerzos al lograr la regularización de las parcelas en Colonia Irrigación. “Y se leyó el oficio, y se volvió a leer, y aun así muchos no podían creerlo. Entre aquel palabrerío, entre aquel enlistar de condiciones y compromisos; entre aquel papelero se descubría, toda enredada en envolturas inútiles, la buena nueva: Después de siete años de penurias incontables se les concedía por fin, la tierra” (87). Una vez consumada la tenencia, el narrador comienza a describir los cambios que llegan con la prosperidad de la colonia.

Con las primeras cosechas llegaron los cambios al pueblo. La escuela se terminó y ya pudimos hacer el sexto año sobre pupitres de madera. Se repartieron lotes a los nuevos colonos y se empezaron a construir las primeras casas de adobe. Ya no se filtrarían las heladas de enero por entre la pitahaya entretejida, ya no se colaría el viento polvoriento de la primavera y los adobes nos darían una fresca protección contra las oleadas hirvientes de los asientos de agosto. (91)

Este suceso es de gran importancia, sobre debido a que en la obra no se narra un solo episodio violento, de manera que el proceso de incorporación de Colonia Irrigación al Estado-Nación moderno durante la post-revolución es pacífico, pese a la serie de vicisitudes burocráticas que enfrenta el grupo de colonos, encabezados por el padre del protagonista, pero sobre todo, dejando de lado los grandes conflictos que la realidad histórica rodearon este relato que concluyó con un final feliz.

### CAPÍTULO III

#### SEVERINO SALAZAR Y MIGUEL MÉNDEZ

Severino Salazar: *Desiertos intactos*.

Con la publicación de la obra *Donde deben estar las catedrales*, ganadora del Premio Juan Rulfo en 1984 para primera novela, Severino Salazar (Tepetongo 1947) dio comienzo a una carrera literaria que lo colocó en un lugar eminente en las letras mexicanas contemporáneas. Su aparición en la escena cultural coincide con un auge en la producción y en una revaloración crítica de la literatura tanto en cada una de las regiones como en la capital y en el extranjero. En el capítulo anterior, de acuerdo con Humberto Félix Berumen y Miguel G. Rodríguez Lozano, la causa de este auge fue una serie de fenómenos como el acelerado crecimiento económico de la zona norte y su incorporación a la red económica, política y cultural del país durante los ochenta, así como la descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Así, el poeta Armando González Torres sostiene que Severino Salazar es “uno de los más auténticos representantes de una pequeña constelación de autores mexicanos que, en los últimos años, de manera individual, han cuestionado la preponderancia de la temática y el lenguaje urbano en la narrativa nacional y han reivindicado la provincia como espacio vital y literario” (80).

Seis años más tarde, el escritor zacatecano dio a conocer una de sus novelas más importantes, *Desiertos intactos*, bajo el sello editorial de la Universidad Autónoma

Metropolitana, Leega Literaria, a la que siguieron *La arquera loca* (1992), *Los cuentos de Tepetongo* (2001), *Pájaro, vuelve a tu jaula* (2002), *Mecanismos de luz y otras iluminaciones* (2003), y *El imperio de las flores* (2004)<sup>18</sup>. La carrera de Salazar se vio truncada el 7 de agosto del 2005 con el fallecimiento del escritor. Ese mismo año un grupo de críticos seguidores de la obra de Salazar, entre los que destacan Luis Leal y Vicente Francisco Torres, realizó un homenaje a la vida y obra del escritor en la *Revista casa del tiempo* (81, octubre 2005). Vicente Francisco Torres destacó de Salazar “su lirismo de su prosa, el equilibrio de la forma novelesca y lo sugerente de sus ideas”, así como un talento comparable al de escritores como Daniel Sada, Jesús Gardea, Gerardo Cornejo y Ricardo Elizondo, entre otros (65-66). Por su parte, Dolores Castro afirma que Salazar logró observar minuciosamente el pasado de su tierra “asomándose al cuerpo y alma del paisaje”, así como a sus escenarios con “personas que tienen un habla rica en imágenes insustituibles, arraigadas en la región y recreadas por él (Salazar) para infundirles esencialidad y vida propia, universal y con sabor a la tierra zacatecana” (74). A casi cinco años de su partida, hay un incontestado acuerdo en que Severino Salazar es el escritor contemporáneo más importante de su estado natal. Se podría pensar que esta relevancia se debe, en gran medida a su afán por rescatar y reinventar la particularidad del ámbito local a través de aquello que Armando Paredes denomina como “la vieja y renovada fórmula del microcosmos”. Sin embargo, es necesario aclarar que Salazar está lejos de ser, por sus opciones estéticas, un escritor regionalista en un sentido clásico. El autor zacatecano no produce un microcosmos sencillamente porque su espacio ficcional no produce esa gran alegoría, tal y como sucede con el discurso regionalista. En cambio se puede considerar parcialmente la afirmación de Paredes, donde destaca la influencia de la alegoría barroca, ya que el novelista ha mostrado que “todo es cosmos reflejándose a sí mismo: una venta del camino es teatro del mundo, una torre solitaria manifiesta

---

<sup>18</sup> Marquet, Antonio. “Severino Salazar: 1947-2005.” *Revista casa del tiempo*.

el sueño de la vida” (*Los cuentos de Tepetongo* 9-10). Es decir que los objetos concretos poseen la capacidad de conectarse con la totalidad y, sobre todo, producir la reflexión filosófica, tal y como de alguna manera sucede con los personajes principales de *Desiertos intactos*.

Esta novela se compone de dos historias, una de las cuales es un relato inserto en una historia que le sirve de marco. La línea argumental mayor presenta el auge y decadencia de una familia terrateniente de Tepetongo (Zacatecas). Esta familia está compuesta por don Cayetano, su esposa doña Ermila y sus hijos Aristeo, Lázaro, Susana, Luis y de Gerardo (protagonista de la obra). Gerardo es un joven seminarista a quien invade el repentino deseo de interrumpir sus estudios para volver a La Chaveña, la hacienda de sus padres. Luego de su retorno, Gerardo atraviesa por una serie de etapas. Primero, una profunda depresión y aislamiento de los que emerge para enfocarse en la docencia, al mismo tiempo que intenta dedicarse (con poco éxito) a labores del campo. Durante este período conoce bajo extrañas circunstancias a Ángeles, una adolescente de turbio pasado con quien se casa y tiene una hija (Ángela). Así, la vida de Gerardo transcurre en la Chaveña, donde se convierte en testigo y víctima de una serie de calamidades, desde terribles muertes, desastres naturales, hasta el desafortunado accidente que lo deja atado a una silla de ruedas permanentemente.

A la historia de Gerardo se adhiere un conjunto de microrrelatos sobre sus familiares (Susana, Lázaro y don Cayetano), y de algunos personajes relacionados con la Chaveña. Entre ellos destaca el capataz don Daniel. Él representa en la historia una conciencia y una sabiduría elementales en las que convergen las vidas de todos los personajes. Don Daniel es un personaje dotado de cierta cualidad profética que evoca la figura de Melquíades, el gitano de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. A causa de dicho don, el capataz no sólo anticipa los conflictos y adversidades que definen la historia familiar de Gerardo, sino que

también inculca una preocupación constante en el protagonista sobre la posible fractura de la relación entre el hombre y la naturaleza como producto de la ambición.

Gerardo es el narrador del relato secundario que se enfoca en la vida de Gregorio López, un personaje histórico, pero al mismo tiempo rodeado de mitos, mejor conocido como el “Primer Anacoreta de Indias” (11). Esta historia se divide en cuatro partes que se intercalan a lo largo de la obra. La primera parte aparece como una plática informal de Gerardo en el seminario a petición del profesor de Historia de la Iglesia en México (49). El resto de los relatos aparece en diferentes situaciones que van desde una conversación de sobremesa en la Chaveña (93), un momento de reflexión del protagonista (122), o bien como un drama escenificado por los estudiantes de Gerardo (253). La última parte de la historia abre el cuarto capítulo (193).

De acuerdo con el relato de Gerardo, Gregorio López nace el 4 de julio de 1542 en Madrid. Hijo bastardo de Felipe II, Gregorio experimenta una niñez escindida entre breves estancias durante los inviernos en casa de su madre y su vida en el palacio real, donde es educado por los súbditos de su padre. El narrador describe su infancia como la de un ser enfermizo y aun mentalmente afectado. Con el paso de los años, el hijo bastardo engendra un gran odio hacia las personas del palacio, especialmente hacia su padre. Éste decide confinarlo, y por esa razón el infante de tan sólo diez años decide huir a casa de su madre, y de ahí se traslada a los páramos de Navarra, donde se recluye durante veintiún meses al lado de un tío lejano, un viejo ermitaño (54-55). Este dato es importante, ya que dicho viaje definirá su vida futura. El rey ordena el regreso de su hijo, quien aún más lleno de odio, decide tramar una conspiración en

contra de su padre<sup>19</sup>. Al monarca no le queda más remedio que desterrarlo de manera permanente de sus dominios.

Una vez expulsado, el personaje decide llamarse Gregorio López y dedicarse a la vida de anacoreta en los desiertos de Nueva Galicia (hoy Zacatecas). A su llegada a este espacio, el eremita no sólo adquiere una conciencia de la inmensidad del imperio español, sino también de la zona fronteriza. Gregorio es testigo de la expansión y el progreso imperial hacia el norte de lo que hoy es México, cuando visita los nuevos asentamientos humanos en la región, o bien, cuando se encuentra con decenas de exploradores que buscan ávidamente oro y fama más allá de los límites del reino<sup>20</sup>. Gregorio comienza su nueva vida, no sin enfrentar una serie de calumnias y acusaciones de la población urbana que rechaza a su modo de vida aparentemente alejado de la práctica cristiana convencional. Esta situación define el alejamiento del anacoreta durante el resto del relato debido a su postura ascética que rechaza al mundo<sup>21</sup>. De esta manera, el gran conflicto del ermitaño consiste en encontrar el espacio adecuado para su misión durante las tres décadas que lo separan de su muerte, el 20 de julio de 1596, en San Agustín de las Cuevas, hoy conocido como Tlalpan, México D.F. La importancia del relato sobre Gregorio López, no obstante, radica en una obsesión de su propio narrador, Gerardo, en su intento de emular la figura del anacoreta. Por medio de este relato, que interviene en el presente de la obra, Salazar propone

---

<sup>19</sup> Este evento se refiere al hecho histórico conocido como la conspiración de Flandes, en la que participó don Antonio Pérez, quien en la novela aparece como el consejero del joven hijo de Felipe II. *Historia General de España. Tomo X*, de Modesto Lafuente (220).

<sup>20</sup> (Gregorio) deja la capital de la Nueva España una madrugada estrellada de otoño, no con la mente envenenada por la codicia y atraído por el brillo del preciado metal, sino por el resplandor dorado del desierto, por la paz y la quietud inagotables que se deben encontrar en el aire, en la arena, en sus inabarcables distancias. Lo rebasan los buscadores de minas, quienes van con premura tras la búsqueda de la ruta que lleva a las fabulosas siete ciudades de Cébola y la Gran Quivira (123).

<sup>21</sup> En su obra *Sociology of Religion*, Max Weber describe la condición ascética de Gregorio: Concentration upon the actual pursuit of salvation may entail a formal withdrawal from the “world”: from social and psychological ties with the family, from the possession of worldly goods, and from political, economic, artistic, and erotic activities –in short, from all creaturely interests. One with such an attitude may regard any participation in these affairs as acceptance of the world, leading to alienation from god. This is “world-rejecting asceticism” (166).

una relación especular entre pasado y presente. Este paralelismo encierra una serie de problemáticas, entre las cuales destaca la fatalidad que controla los sucesos de la historia principal y del relato secundario. Así, Salazar examina la representación de los mitos y relatos del pasado que son parte esencial de la condición actual de su estado natal.

Pasado y presente en *Desiertos intactos*.

En su obra *La sociedad de Zacatecas en los albores del régimen colonial*, José Ignacio Dávila Garibi sostiene que Zacatecas, fundada en 1548 y declarada en 1588 “*Muy noble y leal ciudad de nuestra señora de los Zacatecas*”, se asentaba sobre “uno de los más ricos, antiguos y variados minerales de la América Española del siglo XV” (3-6) que le otorgó indudable preeminencia en el orden colonial. Arturo Burnes Ortiz nos recuerda que en “México como en el Perú, el sector minero fue la base del sistema colonial y de la posición internacional de España en Europa Occidental”. Zacatecas contribuyó durante dicha época con el 80% de las exportaciones de metales preciosos de la Nueva España a la metrópoli. Por esta razón, la minería de la plata se convirtió en el factor decisivo para el asentamiento y desarrollo económico colonial de la región (33). Dicho espacio es la materia prima que sustenta la novela *Desiertos intactos*, donde a través de la revisión de ese pasado se intenta actualizar el protagonismo zacatecano. Este gesto cobra notable importancia, sobre todo debido a que, como agrega Brunes, Zacatecas es actualmente “uno de los Estados más atrasados del país y sus contradicciones económicas y sociales continúan presentes en una forma más aguda...” (15).

En *Desiertos intactos* Severino Salazar propone la (re)creación de un espacio alegórico donde se vinculan el pasado (siglo XVI) y el presente (1962) mediante la relación especular entre el anacoreta Gregorio López y el protagonista, Gerardo, y los acontecimientos que componen la

biografía de ambos personajes. A partir de este vínculo Salazar configura, por una parte, un mundo ficticio controlado por la fatalidad, en la medida en que las acciones, tanto del pasado colonial como del presente, originadas en la codicia y la desmedida explotación de la naturaleza, atentan contra un orden cifrado por la relación entre el hombre y la naturaleza. Por otro lado, en ese mismo mundo ficticio persiste la idea de que el progreso y la consolidación colonial zacatecana fueron el resultado de la hazaña de un grupo de exploradores y conquistadores ávidos de fortuna y fama. Entre el sentido condenatorio y el gesto de celebración yace la gran contradicción que define *Desiertos intactos*. Salazar se propone reconstruir el pasado de grandeza resaltando la importancia de la minería, al mismo tiempo que utiliza la figura de un anacoreta para censurar dicha actividad como una agresión en contra de la naturaleza. Este rasgo fundamental nos recuerda en gran medida la gran contradicción que expone Euclides da Cunha en su obra *Os Sertões* (1902). Según este autor, la campaña de Canudos que emprendió el gobierno a finales de siglo XIX para someter al movimiento milenarista encabezado por Antônio Conselheiro fue un crimen monumental, pero al mismo tiempo fue una acción necesaria para incorporar el Sertão al espacio nacional. En ambas obras se muestra una profunda preocupación por el proceso de adhesión de un espacio específico a la modernidad.

Salazar recurre a una combinación particular de modelos narrativos, entre los cuales destacan la novela regional y la novela histórica. El autor establece un diálogo entre ambos modelos para visitar un período específico, y así reconstruir el ambiente que rodeó la fundación de Zacatecas a través de la óptica del personaje Gregorio López. De ese modo, y pese a la imposibilidad de reproducir el esplendor colonial en el presente novelesco, *Desiertos intactos* propone un espacio específico y sus relatos tradicionales no sólo como elementos de

vital importancia para la búsqueda identitaria zacatecana, sino asimismo como instrumento para revalorar el ámbito regional bajo las condiciones presentes.

La forma en que *Desiertos intactos* plantea un vínculo particular entre el pasado y el presente posee un claro referente en una serie de obras de la literatura mexicana contemporánea. En su narración “La culpa es de los Tlaxcaltecas”<sup>22</sup>, Elena Garro propone una singular relación entre un personaje del presente (Laura) y la figura histórica de la Malinche. Carlos Fuentes cuenta la historia de una figura de piedra maya que cobra vida en el presente a través de su relato “Chac Mool”<sup>23</sup>. José Emilio Pacheco narra en “Fiesta brava”<sup>24</sup> el viaje fantástico del capitán Keller, un excombatiente de Vietnam que visita el Distrito Federal. Keller es llevado a un mundo subterráneo donde perviven restos de la gran Tenochtitlán, y ahí es sacrificado por sus moradores. En estos relatos domina, sin duda, el elemento fantástico, pero sobre todo la idea de que el pasado es una amenaza que puede irrumpir en la realidad presente. En *Desiertos intactos* el pasado, en cambio, tiene una función didáctica, y a través de éste el protagonista intenta explicarse los mecanismos que controlan el mundo y los factores que atentan en contra de su orden.

Gerardo y Gregorio López generan esta correspondencia entre el presente y el pasado. Gerardo da vida a Gregorio, un individuo que busca la soledad del desierto en la frontera de la Nueva España para convertirse en un eremita. Esta búsqueda particular no solamente representa uno de los puntos centrales en la historia que cuenta Gerardo, sino que éste intenta definir su relación con el entorno a través de la experiencia del anacoreta. Las concepciones que desarrolla el personaje sobre el ser y a la divinidad están dictadas por el diálogo que Gerardo establece con

---

<sup>22</sup> Garro, Elena. *La semana de colores*. Xalapa, Méx.: Ficción. Univ. Veracruzana, 1964

<sup>23</sup> Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados*. México: Ediciones Era, 1982.

<sup>24</sup> Pacheco, José Emilio. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

el personaje que ha creado. De ahí que el lector encuentre una relación especular entre ambos personajes. Así, lo primero que salta a la vista es el motivo del doble. Entre ambos se forma esta idea fundamental de los desiertos intactos, en tanto que el estado prístino del espacio se manifiesta como garantía del contacto entre el sujeto y un nivel de conciencia superior, sin interrupciones. En el siguiente pasaje se describe el momento en el cual Gregorio entra en contacto con el desierto, y cuando comienza su experiencia como anacoreta:

(Gregorio) Va preparando su cuerpo y su espíritu para quedarse quieto y permanecer en la contemplación por horas y después días. Que nada estorbe, ni el hambre ni el estómago lleno; ni la substancia ni su carencia. Borra de su mente todo, la vacía de pensamientos desde ahora, y sentimientos. Su mente y su cuerpo deshabitados, Cerebro vacío como el desierto, cuerpo insensible como la piedra. Formar parte del universo, fundirse y confundirse en él, ser como el grano de arena. Viajar por la eternidad por ese vehículo. Sólo así sentir y ser el pulso del creador. Ser a un tiempo, el todo y la nada. (132)

De modo similar, Gerardo intenta encontrar en su presente un sentido similar frente a la naturaleza. En el relato se describe cómo durante su niñez y juventud, el protagonista solía contemplar por largo tiempo las montañas que rodeaban La Chaveña. “Entonces pensaba que atrás de esos cerros estaba el fin del mundo, que desde ahí Dios mandaba las nubes, el aire y guardaba el sol” (106). Con el tiempo, pese a que Gerardo va descubriendo los misterios que rodean a la existencia, éste no renuncia a la contemplación del entorno, cuyas formas representan un lenguaje particular de la naturaleza. En uno de estos estados contemplativos, Gerardo siente dentro de sí el fluir de nuevas leyes, como si el personaje articulara para sí mismo nuevos mandamientos divinos: “No desviarás ni detendrás el fluir de las corrientes y el crecimiento de las plantas, los animales y los hombres... No pondrás límites, fronteras o diques. No detendrás ni encarcelarás el agua, el ave, el amor, el odio o el dinero... No irás contra la naturaleza... No harás ruidos donde se pierda el susurro de la naturaleza” (46-47).

Hay un pasaje que llama particularmente la atención, ya que enfatiza el paralelismo entre ambos personajes. Durante su estancia en el desierto, Gregorio es testigo en la disputa en torno al único río de la región. Por un lado, el anacoreta censura los abusos del imperio español contra los indígenas, con quienes comparte ciertos aspectos de su cosmogonía, especialmente en relación a ciertas “formas de pensar en Dios, la vida y el mundo” (135). Sin embargo, el peregrino reprueba la lucha que los nativos sostienen entre ellos por el agua. “Pero el Anacoreta pronto se da cuenta que la humanidad está hecha para la riña y el conflicto, que hay una ley oculta que se está cumpliendo, que los indios río arriba se disputan las aguas del riachuelo. Hacen represas y se la quitan unos a otros” (139).

Gerardo, tras la muerte de su hermano Aristeo a manos de los ejidatarios de la región, debido a problemas por la posesión del agua, comienza a conjeturar acerca de la naturaleza de tal conflicto.

Los ejidatarios no tienen agua para sus agostaderos y quieren partir en dos el estanque del Cerro Verde, que es nuestro. Es un conflicto de límites, ya que el estanque linda con el ejido. ¿Cómo se puede echar una raya en el agua? A ver dime tú. Y para colmo de males se dividieron los ejidatarios católicos y los protestantes de la Presita. Cuando menos acordamos ya éramos tres partes disputándonos los límites. Poniendo límites hasta en las religiones. (47)

Este paralelismo entre el pasado y el presente es una de las ideas centrales que definen a Gerardo y a Gregorio, como habitantes del mismo territorio durante diferentes épocas, sobre todo con respecto a la idea de los límites como atentado en contra lo natural. La naturaleza en estado puro se define a través de los desiertos intactos. El progreso y la idea de posesión sobre los objetos son el enemigo que impide la compenetración del hombre con el cosmos.

A pesar de la relación entre ambos personajes, es necesario recalcar las diferencias entre éstos. Por su parte, Gregorio busca perderse en el espacio, entrar en contacto con el desierto, es decir, un territorio sin límites ni dimensiones definidas. El lector no tiene duda que el peregrino

logra la tarea que él mismo se ha conferido. Gerardo, en cambio parece fallar en cada intento por definir su propia identidad. A lo largo de su vida, el protagonista tiene que experimentar una serie de cambios y, con base en éstos, reexaminar su mundo. En este proceso, Gerardo no puede fundar una identidad concreta o estable. Es decir, no logra ser sacerdote, y tras este fracaso decide trabajar la tierra, pero no llega a convertirse en un hombre de campo, mucho menos en un terrateniente como su padre. Finalmente, cuando intenta convertirse en jefe de familia, le ocurre un accidente que lo deja discapacitado de por vida:

Gerardo iba a ver pasar los grandes cambios del municipio cómodamente sentado en su silla metálica, leyendo periódicos y revistas. Dejó de impartir clases en Jerez... Su cuerpo perdía fuerza y se hizo magro... Pensaba que había perdido control sobre ella (su hija). Pues iba por la casa como dueña y señora... La niña sabía que ninguna sanción la podía tocar mientras su padre no se moviera de donde estaba, mientras que siguiera siendo como un árbol petrificado. (301)

Salazar resalta esta problemática condición de Gerardo al convocar un desfile de personajes, cuya presencia se esperaría como secundaria en el relato. Por ejemplo, los hijos de don Daniel, Neftalí y Emanuel, quienes a pesar de que se les menciona una vez en la novela, con todos sus defectos y contrariedades, logran consolidar su identidad de una manera más efectiva que Gerardo, a pesar de que éste es el protagonista de la obra.

Si bien resulta imposible para Gerardo emular la experiencia de Gregorio López, o por lo menos compenetrarse con el cosmos de una forma similar que el protagonista de *Desiertos intactos* logra acceder a la realidad del eremita a través de la escritura. A pesar de sus fracasos, Gerardo logra acceder a una identidad mediante la ficción. En ese sentido, Severino Salazar propone la experiencia del frustrado seminarista como una alegoría del presente zacatecano, en tanto que en el presente permanece la imposibilidad de reproducir o imitar los pormenores del pasado, lo cual pareciera contradecir el propósito del escritor al rescatar y reevaluar los tiempos pretéritos para traerlos a la actualidad.

*Desiertos intactos* y la novela regional.

*Desiertos intactos* entabla relaciones complejas con el modelo estético e ideológico de la novela regionalista. En principio, su adscripción a esa corriente parece evidente, y así lo ha enfatizado la crítica. Vicente Francisco Torres, en su artículo “Tres lustros de novela mexicana”, sostiene que Severino Salazar, Daniel Sada, Jesús Gardea y Miguel Méndez, forman parte de un grupo de narradores que “eligieron el desierto como ámbito literario, y no sólo porque su experiencia vital así se lo dictaba, sino porque la soledad y los infinitos espacios les dieron una inusual conciencia del sonido, del valor de las palabras y las formas de los objetos, que tarde o temprano remiten al tropo y a la música de la frase” (17-18). Por su parte, Rodrigo Martínez, en un breve artículo titulado “De la finitud y el sentido de la vida”, afirma que los mencionados autores, “se distinguen porque toda su obra se ubica en una región de provincia. A esta condición geográfica se añaden, como elementos caracterizadores, el que estos narradores concentran los argumentos de sus obras en personajes de su entorno social, y en muchos casos recurren a las formas del habla y los giros del habla de sus localidades” (55-56). Existe, asimismo, una supervalorización de la naturaleza como vehículo esencial para que el hombre pueda descifrar el lenguaje divino. Prueba de ello es la relación entre Gregorio López y el desierto.

La novela de Severino Salazar propondría un nuevo regionalismo que, según Rodrigo Martínez, continuaría “un par de tradiciones definitorias en la literatura nacional durante el siglo XX: Agustín Yáñez y Juan Rulfo, especialmente por el tratamiento de personajes, su condición y, también, por la estética de las obras” (55). Una de las novedades, quizás la más radical de *Desiertos intactos* es que en la novela la región no funciona como una sinécdoque de la nación (o América Latina) como ocurre en la novela de la tierra o en la narrativa del *Boom* que apela a

ciertas presuposiciones de la estética regionalista. Si en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, la nación venezolana se cifra a través del llano, o en *Cien años de soledad*, de García Márquez, la historia colombiana está resumida en la saga de Macondo, en *Desiertos intactos* se representa, no México, sino la especificidad del desierto norteco, un espacio que reclama el examen de su propia identidad. A través de la lectura uno puede observar cómo algunos elementos del modelo regionalista permiten al autor representar el ambiente local y sus rasgos distintivos. Ellos son la relación entre la acción del hombre y la implacable intervención de la naturaleza. Del mismo modo, aunque en grado menor, Salazar retoma el tópico de civilización y barbarie para explicar las repercusiones del proceso de consolidación colonial en Zacatecas. Orlando Gómez Gil advierte que la novela regionalista presenta comúnmente la disputa entre el individuo y un estado social injusto, y en esta lucha “a menudo se imponen las fuerzas retardatarias” (574). *Desiertos Intactos* no reprueba las condiciones de los mineros como lo hace la novela social o más específicamente obras de la literatura minera. La censura de Gregorio hacia a la minería se vincula más a la idea del maltrato a la tierra, presente en el pensamiento gongorino sobre la edad de oro.

En *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Luis Alberto Sánchez sostiene que la novela regional mexicana posee algunos rasgos distintivos. “Los perfiles pintorescos en México están concentrados en el hombre. Sus regiones llaman la atención por los diferentes usos de sus pobladores antes que por las peculiaridades de sus paisajes, siendo tan profundas”, y en ese sentido, Sánchez resalta los objetos cotidianos y las prácticas sociales sobre el aspecto telúrico, sobre todo como modo de aproximación a una realidad social y política del espacio, en tanto que el problema humano se vuelve primordial (264-65). Sin el menor asombro uno puede observar que Salazar otorga gran peso a la caracterización de sus personajes, tanto del presente

como del pasado, en comparación a las descripciones del paisaje. Sin duda el espacio goza de una posición privilegiada, pero éste se plantea como continente y reflejo de una condición existencial de los personajes. Esto explica, sin duda, en lo que respecta al pasado, la correspondencia entre el nivel de conciencia superior de Gregorio y el desierto.

El desierto está más vivo, respira y crece, se hace, avanza, cambia de forma. El cielo y la tierra se abrazan en el misterio, mientras los astros en las alturas y las criaturas y los elementos sobre el suelo bailan con precisión y en armonía misteriosa y perfecta danza del cosmos. Y es entonces cuando el eremita llora de alegría, porque de repente le llega la certidumbre de que él forma parte de esa fuerza, de esa energía universal, de todo que es Dios. (141)

En este fragmento se hace patente una relación esencial entre Gregorio y la divinidad. Sin embargo, este vínculo está enteramente ordenado por la naturaleza. Si Dios se encuentra en todas partes, es debido a que el desierto está en todo lugar. “El pétalo de una flor de biznaga no es más que un inmenso desierto de millones de millones de átomos color de rosa, o un puño de granos de polen parece un desierto en las manos de un hombre, como el desierto más árido: pliegues, montículos y dunas tienen la apariencia y color del campo fértil de un cerebro humano” (149).

Salazar utiliza este componente de la novela regionalista con dos propósitos. El primero es ilustrar un problema constante entre el ermitaño y los cristianos de la región, quienes censuran el modo de vida del anacoreta y, en consecuencia, lo denuncian ante la autoridad eclesiástica. “[N]o oye misa cada domingo como todo buen cristiano, no tiene santos ni imágenes en su choza, no reza como todos, no mortifica su cuerpo con azotes o cilicios” (153). En segundo lugar, este vínculo entre individuo y naturaleza es un instrumento eficaz con el que el autor logra producir la relación especular entre Gregorio López y Gerardo. Así, pues, intervienen elementos del paisaje que evocan imágenes femeninas cuando se narra el período de tentaciones de Gregorio en la soledad. No obstante, éste logra revertir el valor de dichas representaciones, y de ese modo logra reincorporarlas a su elevado estado de conciencia, a través del cual busca la

compenetración personal con el cosmos. “Que aquellos cerros en el horizonte con tanto parecido al perfil de los labios de una mujer se transformen en los labios de la naturaleza que alaba a Dios. Que aquellas colinas como ubres se vuelvan el triángulo de la Santísima Trinidad. Que el mundo cambie pues, que sus lugares tengan otro significado” (142). Este paisaje es el mismo cerro en forma de labios femeninos que contempla Gerardo durante su despertar sexual. “Y sobre ese desfile de montañas, el perfil de los labios de una mujer tirándole eternamente un beso al cielo. Gerardo no podía dejar de pensar en ellos, de mirarlos a cada rato, de escaparse de su embrujo” (106-107).

*Desiertos intactos* y la novela histórica.

En un estudio sobre la novela histórica hispanoamericana, Peter Elmore afirma que “el pasado colectivo tiene, con frecuencia, un peso traumático y perturbador en las ficciones del continente”. En éste género “el impulso retrospectivo y la meditación sobre el tiempo no sirven para ensayar un escape ilusorio a un mundo idílico, sino para encontrarse con problemas aún no resueltos, con conflictos todavía vigentes; en esa medida la escritura se mide con las grandes cuestiones de la actualidad a través de la indagación crítica e imaginativa en la crisis del pasado”, en cuyos momentos graves se resumen las contradicciones que definen a la sociedad latinoamericana (*La fábrica de la memoria* 10-11). Uno puede afirmar con razón que Severino Salazar se adscribe a este tipo de relato, no sólo porque la historia es un elemento esencial para entender *Desiertos intactos*, sino que al igual que el resto de las novelas que componen este estudio, ésta no sólo revisita períodos cruciales de la historia de la región, sino que también cuestiona el modo en que éstos han sido representados. Hay una información regulada de tal forma que la divulgación del pasado se somete a una ardua reflexión sobre el acto de contar.

Fenómeno que Elżbieta Skłodowska entiende como conocimiento y representación del pasado como un fenómeno de toma de conciencia (28).

Este proceso de escritura se manifiesta mediante la disposición de los eventos del pasado, y de ésta deseo resaltar dos hechos. En primer lugar se encuentra el orden en que se presentan los personajes coloniales. Éstos en general aparecen de manera secundaria, con la excepción de Gregorio, quien se sitúa en el primer plano de la narración precisamente gracias a la construcción de un personaje ficticio (Gerardo), ya que a través del anacoreta el lector accede al mundo colonial. En segundo lugar destaca el papel de la memoria, no sólo porque de ésta nacen los relatos episódicos sobre Gregorio López, sino también porque este proceso implica un mecanismo de ajuste de los momentos históricos que conforman dichos pasajes. Así, uno debe integrarse a la tarea de descifrar el propósito de dicha selección. Si bien *Desiertos intactos* fue publicada en 1991, el presente novelesco ubicado en la década de los cincuenta coincide con una época en la que, según Roger Bartra, México vivió un momento de profundo nacionalismo edificado por el sistema político post-revolucionario en complicidad con un grupo de obras que ayudaron a explicar el carácter nacional a través de la noción de “mexicanidad” (*La sangre y la tinta* 60). Para Elmore es “comprensible que en la retórica de la identidad nacional se adjudique tanto valor al territorio y a la historia, ya que ambos asientan en el espacio y el tiempo la convicción de pertenecer a una comunidad” (13). No obstante en *Desiertos incactos* dicho valor propone un sentido de pertenencia exclusivamente enfocado en el ámbito regional.

Es cierto que los eventos históricos se presentan de manera desigual, por eso llama la atención la ligera mención que se da a sucesos como la muerte de Aristeo a manos de los ejidatarios durante el proceso de la Reforma Agraria (47) o a la Guerra Cristera a través del relato del “coamil del ahorcado” (100). En cambio, Salazar no sólo se enfoca ampliamente en la

época colonial, sino que la representa con enorme precisión. Por ejemplo, son abundantes los datos biográficos de Gregorio López, especialmente aquellos que narran su llegada a Nuestra Señora de los Zacatecas en 1562. Se hace referencia a personajes como Cristóbal de Oñate, Juan Zaldívar de Oñate, así como don Pedro de Ahumada Sámano, quienes participaron en las campañas contra los indios Chihimecas en el proceso de consolidación de “El Real de Minas” zacatecano. Éste último personaje, además de reconquistar la ciudad de Zacatecas después de un ataque de los indígenas de la zona, también escribió un texto de relación<sup>25</sup> en el que se describe, entre otras cosas, cómo los Guachachiles de Mazapil comían carne humana (*The Cambridge History of the Native People of the Americas* 105).

Fernando Ocaranza, en *Gregorio López. El hombre celestial*, no sólo cuenta vida y obra del personaje histórico, sino que analiza un tema polémico manejado por Salazar acerca de la verdadera identidad del anacoreta. Este conflicto encierra la idea antes mencionada de que Gregorio fue un hijo bastardo de Felipe II. De acuerdo con Ocaranza, en el México colonial y de épocas posteriores corrió la versión de que Gregorio López era en realidad el príncipe don Carlos, hijo de Felipe II y María de Portugal, debido a la corta estancia del eremita en la península. Para explicar el alcance de dicho mito, Ocaranza menciona dos obras relacionadas con la leyenda del personaje: La novela corta *El Misterioso*<sup>26</sup> (1836), y la obra *México a través de los siglos* de don Vicente Riva Palacio, quien “encuentra posible que don Carlos y Gregorio López hayan sido la misma persona”, especialmente debido al misterio que rodeaba la figura del anacoreta (23-24). Inclusive, Ocaranza sugiere que dicho mito sobre López trascendió a otras expresiones artísticas en el imaginario de la época, y para ilustrar lo anterior, en su texto

---

<sup>25</sup> *Relación sobre la rebelión de los indios Zacatecas (1562)*. México: Vargas Rea, 1954.

<sup>26</sup> *El Misterioso* de Mariano Meléndez y Muñoz, publicada en 1836.

aparecen dos imágenes de Gregorio López<sup>27</sup> (2, 33) en las que destaca un considerable grado de prognatismo<sup>28</sup>, uno de los principales rasgos característicos de la fisonomía de los Habsburgos (Carlos V y Felipe II).

Sin embargo, en un apartado posterior, Ocaranza aclara dicha polémica al establecer tres años de diferencia entre el nacimiento de don Carlos (1545) y el de Gregorio (1542). El autor refiere las características y conductas de don Carlos mediante testimonios como el de Guillermo Maurenberger, quien describe al príncipe como hombre de “estatura ruin, aspecto enfermizo, con un hombro más alto que el otro y un pié más pequeño que su compañero, con una protuberancia en la nuez; voz débil y balbuceante e inmoderado en la comida y en la bebida, terco y caprichoso, alambicado y confuso en el hablar” (25). Esta descripción ilumina dos hechos fundamentales. El primero revela la manera tan eficaz en la que Salazar debió documentarse para representar la infancia y juventud de Gregorio a través del relato de Gerardo. En segundo lugar, se demuestra una posición singular del autor entre el discurso histórico y los mitos sobre la vida de Gregorio López. Para Salazar el mito y el discurso histórico guardan una relación equidistante con respecto a la ficción, de tal importancia que dicha combinación ha dado origen a esta búsqueda de la identidad regional llamada *Desiertos intactos*. Así como la historia, el mito tiene un papel fundamental en la integración social, de acuerdo con José Manuel Valenzuela:

Los mitos fundadores contribuyen a la conformación de los elementos de la identidad común, de las creencias compartidas, de algo que sólo pertenece al grupo. El mito es parte integral de la realidad y de la historia de los pueblos y grupos sociales, es componente indispensable en la configuración de las identidades, así como de la construcción y decodificación del imaginario colectivo. El mito no se valida en la verdad histórica, sino en su funcionalidad social. (17)

---

<sup>27</sup> Una de las imágenes es un cuadro pintado por José de Páez en 1771 en la parroquia de Santa Fe de Tacubaya, según María Concepción Amerlinck de Corsi en *México en el mundo de las colecciones de arte* (242).

<sup>28</sup> Según Vicente de Cadenas y Vincent, los historiadores concuerdan en que el prognatismo de los Habsburgos tiene su origen en Cimburga de Mosawien (1292?-1429), Madre de Federico III, abuela de Maximiliano I, y tatarabuela de Carlos V. *Carlos V. Miscelánea de artículos publicados en la Revista «Hidalguía»*. (247).

El resultado de esta combinación encierra la idea de que, para Salazar, las historias se encuentran en los objetos, personas y lugares más comunes, pero que sobreviven al tiempo sin dejar de ser materia de relato.

### Miguel Méndez y *El sueño de Santa María de las Piedras*

Cuando Miguel Méndez publicó *El sueño de Santa María de las Piedras* (1986) bajo el sello editorial de la Universidad de Guadalajara, el escritor México-americano no sólo clausuró un ciclo de siete novelas iniciado doce años atrás con el gran éxito literario de *Peregrinos de Aztlán* (*Miguel Méndez in Aztlán* 10), sino que además dio a conocer uno de sus más importantes trabajos literarios. Su obra narrativa, en especial *El sueño de Santa María*, ha despertado un sinnúmero de críticas positivas de intelectuales como Luis Leal, William David Foster, Charles M. Tatum, Juan Bruce Novoa y Camilo José Cela. Éste último expresó en repetidas ocasiones su admiración por el escritor chicano a través de memorables cartas publicadas por Gary Keller (*Miguel Méndez in Aztlán* 34-35). Asimismo, el autor español fue uno de los principales promotores para que Miguel Méndez obtuviera su doctorado en 1984 por la Universidad de Arizona, donde impartió cátedra de literatura chicana durante varios años. No obstante que su cátedra lo haya acercado a las preocupaciones políticas e intelectuales del discurso chicano, Méndez se declara asiduo lector de escritores mexicanos contemporáneos como Yáñez, Rulfo, Arreola, Paz y Fuentes, entre otros (*Chicano Authors* 89).

Miguel Méndez se ha destacado, entre otras razones, por ser un escritor involucrado con múltiples expresiones literarias. Por una parte, desde el inicio de su carrera artística en la década de los sesenta, Méndez ha sido ligado al fenómeno de la literatura chicana, junto a figuras como Tomás Rivera, Ron Arias y Rudolfo Anaya, entre otros. Roland Walter, en su artículo “Social

and Magical Realism in Miguel Méndez' *El Sueño de Santa María*", cita a Charles M. Tatum<sup>29</sup> para sostener que la novela de Méndez posee un notable componente de realismo social heredado de John Steinbeck, un rasgo ciertamente común de la literatura chicana. Por otra parte, el mismo Walter agrega más adelante que la obra de Méndez posee una profunda relación con el fenómeno del *Boom* latinoamericano, en tanto que en ésta "the literary art of magical realism attains a maturity and literary skill comparable to modern Latin American writers such as Carpentier, Rulfo, Asturias and (García) Márquez" (103).

Además de lo anterior, lo que define a Miguel Méndez como escritor es esencialmente el espacio desértico. Gary Keller sostiene que Méndez "has been a lifelong native and connoisseur of the Sonoran macrodesert. With its subdivisions that include the Colorado and Yuma desert, it stretches 120,000 square miles lapping the feet of the big mountains of the Mogollon Rim about one hundred miles beyond Phoenix to the north" (1). El desierto, sin duda, ha colocado a Méndez en una situación privilegiada, no sólo por su condición de sujeto binacional, sino que gracias a dicho contacto empírico el autor ha plasmado en sus obras, de manera única, diversas preocupaciones, como el fenómeno de la migración mexicana, la frontera, las tradiciones orales de los grupos étnicos que habitan este territorio árido, tal como se muestra en su primera narración de 1968 "Tata Casehua"<sup>30</sup>. En general, la obra de Méndez se traduce en una aproximación crítica y veraz a la problemática que define la experiencia desértica. Este rasgo es el vínculo más evidente entre Miguel Méndez y los escritores de la literatura del desierto, como Severino Salazar, Jesús Gardea, Gerardo Cornejo y Daniel Sada.

---

<sup>29</sup> Charles M. Tatum. "Contemporary Chicano Prose Fiction: A Chronicle of Misery," *Latin American Literary Review* 1.2 (1973): 7.

<sup>30</sup> "Tata Casehua" es un relato que apareció originalmente en la revista *El Grito*, en 1968, y donde Méndez se enfoca en las tradiciones orales de los indios Yaquis de Sonora. Posteriormente, el cuento apareció en la antología *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Editorial Justa, 1980.

*El sueño de Santa María de las Piedras* se compone fundamentalmente de dos historias, ambas articuladas por un narrador principal. La primera es la historia de un grupo de ancianos placeros (Teófilo, Ignacio, El Güero Paparruchas y Abelardo), quienes recrean colectivamente diversos acontecimientos ocurridos en el pueblo de Santa María de las Piedras, ubicado en un lugar indeterminado del desierto sonorense (7). Los relatos de los ancianos van del presente (1987) hacia el pasado más o menos lejano (siglo XVI). Se trata, pues, de personas que recuerdan y reconstruyen una tradición oral fragmentada. En el otro extremo, el mismo narrador da voz a un “narrador ficticio” (Piña Ortiz 126) que cuenta la historia de la familia Noragua, especialmente la de Timoteo y sus aventuras en los Estados Unidos. Dicho viaje tiene su origen en una obsesión del protagonista, quien después de escuchar un relato mítico sobre lugares sensacionales, se da a la tarea de recorrer distintas ciudades de este país<sup>31</sup> para constatar la existencia de ese mundo mágico.

No, de veras que no, ni siquiera pueden ustedes imaginar lo que es ese mundo, ¡una maravilla! Los Estados Unidos es un país de magia, es la gloria. Uno no lo puede creer hasta que lo ve. Miren manitos, los güeros son como dioses, no sólo tienen puentes sobre los ríos, también sobre el mar, largos, largos y muy anchos. Se montan en carrazos muy lujosos, se llevan con ellos unos gatos y unos perros muy bonitos y muy bien comidos y se van por esos puentes hasta contra las Europas... Son muy ricos los gringos, no hallan dónde almacenar tanto dinero... Allá en los EE. UU. No tienen más negocio que gozar y gozar. (41)

Preso de una gran curiosidad, Timoteo pregunta a los norteamericanos la identidad del creador de tales maravillas. Éstos, al ignorar el contenido de la pregunta tan sólo pueden responder “What’d you say?”. El personaje malinterpreta y da origen al mito de “Huachusey” (63), y éste se convierte en el motor de una constante búsqueda que conduce al héroe a la eventual desilusión del mundo observado y a la destrucción de Santa María de las Piedras al final de la novela.

---

<sup>31</sup> “Tucsón, Yuma, Los Ángeles, San Francisco, Chicago, Nueva York, posiblemente Boston y San Antonio, amén de ciudades intermedias” (171).

Las dos historias convergen en determinados pasajes de la obra, por ejemplo cuando los ancianos y el narrador ficticio discuten la veracidad de sus respectivos relatos sobre la familia Noragua, pero muy en especial, cuando se discuten aspectos relacionados al acto de contar. Así, cuando este narrador ficticio comparte con los ancianos sus escritos sobre el viaje de Timoteo, éstos responden:

Pos será el sereno pero esa historia no me la trago. Quién va a creer que exista un hombre tan bruto como ese indio Timoteo, que es que busca a Dios en Gringuía. Pues si no crees que hay pendejos tan pendejos como ese indio, es que tú eres más pendejo. Estás loco y te faltan tamborazos. Acarreas al indio Timoteo de una ciudad a otra montado en un burro; tú sabes que eso no puede ser, en la realidad el animal se clavaría de hocico a las primeras. Los gringos tienen guardias donde quiera que se necesite y tú los metes a los lugares más absurdos como si nada, ¿dónde está la lógica, pues? (117-18)

Más adelante, el narrador ficticio emite una respuesta a sus interlocutores mostrando un claro desdén por la reconstrucción oral de la historia que llevan a cabo los viejos placeros de manera ritual.

Para Santa María de las Piedras no hubo historiador oficial. Los jirones de historia que subsisten de ese pueblo de piedras, sol, arena y cactus, andan de lengua en lengua salpicándose de babas. Son infundios de borrachos, que ruedan tal las monedas falsas, argüendes de viejos seniles y vaya Ud. a saber muy señor o señor mío... (los viejos), nos han endilgado anécdotas a granel, sin ton ni son. (155)

El narrador principal complementa los anteriores relatos (ancianos y narrador ficticio) con la representación de algunos acontecimientos históricos como la fiebre del oro, la Revolución Mexicana y la Reforma Agraria, entre otros.

En *El sueño de Santa María de las Piedras* se combinan elementos del modelo neorrealista y la novela del *Boom*. Esta mezcla particular da forma a un mundo novelesco confrontado ante la constante disyuntiva entre lo real y lo mítico que se ordena de la siguiente forma. En primer lugar, existe un espacio regido por un tiempo heterogéneo que se manifiesta de forma no causal, fragmentada, inversa y aun cíclica. Esta condición espaciotemporal, de acuerdo

con Martín Piña Ortiz, se encuentra permanentemente definida por una singular relación, aparentemente contradictoria, entre un fenómeno de ruptura y de reintegración. “En cierto sentido, Santa María puede llamarse el sueño de las rupturas, por la multiplicidad de sucesos que implican las distintas etapas históricas por las que pasa el pueblo, pero también, ambivalentemente, de las convergencias, de los intercambios y aperturas hacia el territorio de los desconocido, la tierra incógnita en los mapas de la imaginación” (109-10).

En segundo lugar se encuentra un elemento humorístico expresado mediante la exposición paródica de determinados momentos históricos y relatos que han definido el imaginario de la zona noroeste de México (Sonora), y entre los cuales me propongo destacar, en esta ocasión, el fenómeno de la Revolución Mexicana. A través de este modo de representación Méndez propone un proyecto estético, cuyo objetivo es poetizar el desierto como experiencia compleja, totalizadora y como ficción capaz de definir el desencanto del mito nacional sostenido en la idea de modernidad y el progreso. Así, el autor presenta una propuesta ética con la cual se examina el valor de los productos del desierto y la frontera noroeste, previamente tratados por Méndez en la obra *De la vida y del folclore de la frontera*. “Allí... confluyen el espalda mojada, los polleros, el chicano, el educador, el cholo, las madrotas y lenones, el humanista, los narcotraficantes, el turista, la opulencia y la miseria, los empresarios, los políticos, la policía, el filósofo, el ciudadano común, el feligrés, el obrero... (2-3)”. Este gran compendio es el resultado de una compleja narrativa, llena de relatos y mitos, cuya gran edificación es el desierto, el cual aparece en el discurso de Miguel Méndez como representación alegórica, mas no del ámbito nacional, como en el caso de la novela telúrica, la novela regional o aun la narrativa del *Boom*; sino que, en este caso, se trata de un espacio alegórico que funda su propia identidad. Es decir, se trata de un espacio que apela constantemente a sus propias condiciones y especificidad.

*El sueño de Santa María de las Piedras* y el *Boom* latinoamericano.

Como se dijo anteriormente, los ancianos placeros de Santa María de las Piedras recrean una historia en reversa. Es decir, recuerdan y cuentan una serie de eventos, desde los más recientes hasta los más lejanos. Este rasgo particular trae a la memoria del lector relatos del *Boom* latinoamericano como “El regreso a la semilla” de Alejo Carpentier, o bien, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Junto a este hecho, Méndez enfatiza cómo la memoria define la escritura del narrador ficticio, quien pese a su posición contra los ancianos, ha plasmado lo que éstos le han contado. Así, el lector debe enfrentarse a un singular protocolo de lectura, a través del cual el autor propone un juego verbal entre el mundo onírico y el registro de lo real. Roland Walter, en “Social and Magical Realism in Miguel Mendez’ *El Sueño de Santa María*”, dice sobre la novela que “it presents certain difficulties for the reader: a collage of narrative techniques, such as multiple points-of view and perspective, dreams, visions, interior monologues, flashbacks, fragmented narration, the juxtaposition of past and present actions as well as of unreal elements, and the cinematographic transition from one scene to the next” (104).

Este grado de experimentación formal es quizá uno de los vínculos más evidentes entre la obra de Méndez y la novela del *Boom* latinoamericano, especialmente de acuerdo a la manera en que ambas plantean la concepción del espacio novelesco. Dicho espacio es representado mediante una escritura capaz de explorar la relación entre lo real y lo irreal (onírico o mítico). Arturo Flores advierte que Santa María de las Piedras, se plantea como una problemática desde el comienzo de la obra, específicamente a través de un apartado inicial denominado “Aclaración”. Dicho fragmento, “en síntesis, plantea el discurso como un juego entre el sueño y la realidad ya que, por ejemplo, junto con hacer notar la existencia del desierto de Sonora se deja

en claro que todo —espacio, historia, personajes, etc. — ‘es simple y pura coincidencia’” (131).

La obra de Méndez abre de la siguiente manera:

Santa María de las Piedras es sólo un sueño; de veras, de esos sueños que se sueñan en las piedras. Sin embargo, existe el Desierto de Sonora, y en la zona de la frontera algún pueblo con calles y plaza. Anécdotas y personajes coinciden con hechos reales, como coinciden las imágenes que los espejos reflejan. Bien pudieran ser también los hechos los que deambulan por los espejos y la realidad de lo que emana reflejos. Qué raros, ciertamente, suelen ser los sueños. Si acaso hay a quienes les ofendieron los contextos de estos sueños por verse entre ellos enmarañados, sépanlo, pues, que es simple y pura coincidencia. (5)

Cuando se afirma que Santa María es un sueño, el lector debería inferir que el sujeto de enunciación se encuentra situado en el plano real, fuera del mundo onírico. Sin embargo, ese mismo sujeto opina sobre la rareza de los sueños, como si éstos no fueran tan ajenos a su experiencia. El lector, entonces, puede llegar a la conclusión de que las fronteras entre el sueño y la realidad no son del todo precisas. Es decir, si Santa María de las Piedras es tan sólo un sueño, entonces, ¿por qué enfatizar la existencia geográfica del Desierto de Sonora y la zona fronteriza? Flores sugiere la idea de que dicho fragmento no es parte de la ficción, sino que éste tan sólo “señala vías de aproximación” (131) a la lectura. No obstante, se incorpora al relato tres páginas más adelante lo que parece ser otra voz narrativa, en sentido contrario a la “Aclaración”. “Habrá quien diga que Santa María de las Piedras no pasa de ser un mito; se atreverán a negar su existencia, porque lo buscan en mapas y no lo hallan. Pero pues este pueblo de Santa María de las Piedras no está fincado en ninguna cartulina sino aquí, en este pedregal circundado por duneríos que derrotan la mirada de los extraños” (8).

Si la relación entre ambos fragmentos propone un protocolo de lectura específico, éste se fundamenta en la pluralidad de voces narrativas, a las cuales el lector deberá poner suma atención, y así lograr una mayor comprensión de la obra. Sin embargo, para Flores, la Aclaración inicial, acaba más bien ratificando las reglas sobre la realidad y el sueño.

El equilibrio semántico de “existencia”/ “no existencia” como elemento presente en la ficción determina la visión insegura del narrador. Lo anterior porque la perspectiva moralizante que el narrador mantiene durante lo narrado, y que hace suponer una completa omnisciencia, no llega a ser tal, ya que no da a conocer lo “realmente” ocurrido en el mundo de la novela: “De la historia verdadera que da sólo una idea falsa como mil caras” (p 242). De otra manera, el narrador básico como una de las virtualidades narrativas en el discurso mantiene una congruencia con el juego programático de lo que existe (realidad) y no existe (sueño), y que corresponde a la disposición señalada en la Aclaración. (138)

Por lo tanto, una vez desvanecidas las líneas que dividen el mundo real y el onírico, el texto postula un modo particular de existencia, en este caso de un espacio, cuyo rasgo esencial es el de ser cualquier lugar, y al mismo tiempo ninguno. Dicho de otro modo, la aclaración inicial de la novela propone a Santa María de las Piedras como un espacio alegórico, un microcosmos o espacio ficcional que trasciende la geografía, y cuyos atributos se apegan a las preocupaciones del autor frente al desierto y sus productos, antes mencionados.

Con el fin de ilustrar la enorme influencia que William Faulkner ha tenido en la literatura latinoamericana, Lee A. Daniel hace una amplia lista de los espacios ficticios más representativos, como Macondo de la novela de García Márquez, *Cien años de soledad*, y Comala en *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo, por mencionar algunos. Según Daniel, dichos espacios poseen una serie de características específicas. “En general son pueblos remotos y aislados que están perdidos en su propio espacio geográfico: desierto, montaña o la costa donde los habitantes trabajan, aman y sufren en el calor y el atraso” (“El pueblo ficticio en la literatura mexicana” 19-20). En este sentido, Miguel Méndez y *El sueño de Santa María de las Piedras*, sin duda, forman parte de esta serie. Esta pertenencia, asimismo, puede explicarse a través de Ignacio Trejo Fuentes, quien en su obra *De acá de este lado* se basa en el caso de *Peregrinos de Aztlán* para ilustrar el gesto totalizador en la obra del autor chicano a través de un esquema narrativo tipo “muralista” (153). *El sueño de Santa María de las Piedras* se apoya en una

modalidad similar, excepto que, a diferencia de su antecesora, como ya se ha mencionado, en ésta última se distingue una peculiar combinación del realismo social y lo fantástico. Con base en esta mezcla, la novela de Méndez no sólo alcanza el nivel de lo mítico, sino que este relato logra acceder a ciertos valores universales (“Frontera geográfica y ficción.” 457). Santa María es, pues, el pueblo y el desierto, el lugar del auge y la miseria, de lo idílico y lo infernal, lo mágico y lo terrenal, etc. Su enorme parecido con Macondo, Comala o Luvina no es casualidad. Los opuestos dan forma a una totalidad que vincula el presente y el pasado, gracias en parte a la heterogeneidad del tiempo, en reversa, hacia delante, fragmentado y, a veces, segmentado sin una lógica aparente que ordene los eventos representados. Sin embargo, lo que distingue a Santa María de las Piedras de sus espacios antecesores en la literatura es, a mi entender, la presencia de dos de las preocupaciones más recurrentes en la obra de Méndez: El desierto sonoreense y el espacio fronterizo. Ambos representantes de su propia especificidad, y que exigen el reconocimiento a su identidad. El desierto que propone Méndez es multifacético y su significado se determina por la naturaleza del contacto empírico, de acuerdo a la aproximación que el sujeto lleve a cabo a dicho territorio. Por eso la experiencia de Timoteo en la búsqueda de “Huachusey”, difiere radicalmente de la de aquellos que intentan encontrar oro en Santa María de las Piedras.

Algunos apuntes sobre la parodia.

Martín Piña Ortiz afirma en *Frontera y literatura: La expresión de una ruptura histórica en la obra de Miguel Méndez* que *El sueño de Santa María de las Piedras* destaca del resto de la obra del autor chicano debido al dominio de la técnica narrativa. En primer lugar, resalta una serie de alternancias entre voces narrativas, desde la voz omnisciente y las intervenciones

testimoniales de los ancianos, hasta la presencia del “narrador ficticio” (126). Así, se entiende que la figura del narrador aparece de forma heterogénea, ya sea representando el mundo novelesco o bien apareciendo en el mundo representado como actor multifacético. Sobre éste último Piña Ortiz cita a Bajtín para sostener que el narrador “puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos; puede intervenir en la conversación de los personajes; o puede polemizar abiertamente con sus adversarios literarios” (126). Para Piña Ortiz “lo importante no es sólo la aparición de la imagen del narrador en al campo de la representación; lo es también el hecho de que el narrador mismo... tenga nuevas relaciones en el mundo representado. Ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativas y temporales” (126-7).

Helena Beristáin agrega que el autor determina el grado de alejamiento de la lengua común. Así, cuando la perspectiva del narrador difiere de la del personaje se dan los distintos grados de parodia: “se estiliza, se ridiculiza, se contradice, etc.” (391). Según Piña Ortiz, esta nueva posición del narrador es un rasgo fundamental de la obra de Méndez, en tanto que en ésta se ha logrado “la superación de la distancia épica (jerárquica) del narrador con respecto a sus personajes”, y por lo tanto, “el carácter heroico del protagonista se ha familiarizado a través de la ironía” (127). El resultado de este enfrentamiento con la norma del discurso épico es una representación paródica, y cuyo objetivo, según Piña Ortiz, es “desmitificar la riqueza superficial del mundo desarrollado” de acuerdo con una percepción moral del mundo degradado (128).

Elżbieta Skołodowska, en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, enfatiza dos elementos clave para entender del rasgo paródico en la novela hispanoamericana contemporánea. En primer lugar se encuentra la trasgresión de la fórmula realista en la estética de los sesenta: “La auto-reflexión literaria desplaza la referencialidad de la novela realista y –

coadyuvada por el humor- crea una distancia necesaria para la desautomatización de los procedimientos narrativos convencionales” (19); así, Skołodowska explica cómo se impone “la incertidumbre frente a los valores que sostenían el pensamiento positivista del siglo XIX...” (22). En segundo lugar, la autora cita la importancia del “texto de goce”, que para Barthes es aquel “que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje”. Según la autora, en el caso de la nueva novela hispanoamericana, “el reajuste entre el horizonte de expectativas del lector y el horizonte estético de la nueva narrativa es producto de grandes cambios socio-históricos (la revolución cubana, el conflicto entre el desarrollo y la dependencia, el auge de los medios masivos de comunicación, la industrialización)”, especialmente debido su profunda relación con el Boom (23).

*El sueño de Santa María de las Piedras* es un caso donde el elemento maravilloso trabaja en estrecha relación con el discurso paródico, una condición frecuente en la literatura del Boom. El plano imaginario (onírico o mítico) se enfrenta, e incluso sobrepasa al ámbito de lo real, usualmente con el objetivo de examinar ciertos períodos históricos, pero sobre todo, cuestionando la manera en que éstos han sido representados. Para Skołodowska esta relación entre lo fantástico y la representación de acontecimientos históricos es comprensible, ya que para ella “ni la disolución del modelo realista..., ni tampoco la exploración de lo fantástico, lo imaginario y metaliterario ha eliminado el interés por la temática histórica..., la historia no está considerada obsoleta, sino reevaluada en cuanto ‘texto’”. Esta toma de conciencia sobre la historia hispanoamericana se debe en parte a dos sucesos: La Revolución Mexicana y la Revolución Cubana. Skołodowska agrega que la conciencia americanista y la madurez de la

novela, impulsada por el *Boom*, han construido un “fundamento sólido para la escisión de las premisas de la escritura histórica tradicional” (28). La obra de Miguel Méndez se inscribe a esta serie de principios. El escritor propone su relato como una máquina auto-reflexiva que revela un gesto irreverente en contra del conjunto de obras que han entronizado el mito nacionalista, especialmente el de la Revolución.

*El sueño de Santa María de las Piedras* es una re-escritura de La Novela de la Revolución. Méndez presenta pasajes específicos del conflicto armado que se definen por un tono paródico con el afán de cuestionar los valores tradicionales que el discurso oficial ha postulado sobre este acontecimiento histórico. Este tipo de gesto humorístico sobre la Revolución Mexicana, de acuerdo con Skołodowska, ya había sido llevado a cabo en 1964 por Jorge Ibarregoitia en su obra *Los relámpagos de agosto* (55). Méndez recurre a una combinación entre la novela histórica y el modelo del *Boom* para darle una dicción peculiar a su discurso. Éste da forma a un espacio que tiene una enorme influencia sobre la forma en que ocurren los eventos. El autor propone la experiencia desértica como una trampa, como un mundo donde existe una realidad cambiante y escurridiza, tal y como sucede con los espejismos. De modo que la representación de los acontecimientos debe ajustarse a los accidentes que sufre dicha realidad.

Méndez transforma un modelo convencional sobre el conflicto armado en un relato, en primer lugar fantástico, y posteriormente carnalesco. En primer lugar aparece el relato en un registro no muy distante de la Novela de la Revolución. En seguida, la narración rompe con el esquema realista y aparece el elemento maravilloso. Finalmente se impone un tono humorístico, especialmente cuando se representa a los protagonistas de la lucha de un modo carnalesco, entre ellos el general del ejército federal, Isaías Gallardete, y el coronel yaqui Rosario Cumea.

Revolución, magia y parodia en *Santa María de las Piedras*.

En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz afirma que la Revolución Mexicana fue el suceso que lanzó a México hacia el encuentro consigo mismo, que lo posicionó en la modernidad, ya que lo hizo contemporáneo del mundo (56). Thomas Benjamin afirma que la Revolución (con mayúscula) es una invención. Se trata de la construcción de un relato para dar sentido a un hecho histórico bajo el mando de una agenda política cuya necesidad de ordenar el pasado se manifestó a través de “festivales, monumentos y en la historia oficial, para educar e inspirar a sus ciudadanos (31). Por su parte, Juan Pablo Dabove sostiene que la Revolución es un “evento fundacional del propio Estado” cuya narrativa se inauguró en 1910, y que se fue forjando durante las sucesivas décadas bajo la dirección del sistema político mexicano con el objetivo de legitimar su persistencia en el poder. Dicho relato posee múltiples manifestaciones, las cuales van desde las festividades y espectáculos, a obras de índole histórica, plástica, pero sobre todo literaria. Dabove agrega que el México del siglo XX yace “a la sombra de la Revolución”. Ésta es el centro alrededor del cual gravitan, casi en su totalidad, las manifestaciones culturales del país.

La llegada de la Revolución a Santa María de las Piedras se describe de una forma que evoca novelas como *Los de abajo* de Mariano Azuela o *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael Muñoz. El narrador retrata el evento con pesimismo, sobre todo por que la violencia genera un espectáculo devastador en un espacio donde la esperanza es inexistente:

A caballo llega 1915 a Santa María de las Piedras: es la guerra, la muerte, la Revolución, el miedo, el hambre. Perros, lobos, coyotes y buitres se hartan de los caídos... De los antaño jóvenes desposeídos, escarnecidos, desamparados, ha nacido el hombre que se educa en la guerra y llega a los más altos escaños de la jerarquía militar. De los otros jóvenes, idealistas furibundos, ideólogos fanáticos, surgen los aspirantes al poder. La

justicia social es el tema medular de sus discursos. Con excepciones sumamente raras, es ahora la ambición por el poder y la riqueza lo que anima sus entrañas. (130)

Con respecto a este panorama desolador, donde los hombres están destinados a ejercer la violencia, o bien a acceder a los oscuros círculos de poder, llama sobremanera la atención la fecha en que llega la Revolución, es decir, cinco años después de lo que marca el discurso histórico (1910). Uno puede pensar que se trata de una típica dislocación del tiempo, sobre todo si se considera la naturaleza maravillosa de este relato. Sin embargo, esta fecha también coincide con el enfrentamiento entre Plutarco Elías Calles y Francisco Villa por la posesión de Agua Prieta, y en general el norte de Sonora durante 1915 (*Historia de la Revolución Mexicana* 194). Este dato refuerza la afirmación de Luis Leal, quien afirma que Rosario Cumea es una evocación del Centauro del Norte; por lo que Gallardete sería el *alter ego* de Elías Calles. Así mismo, 1915 es, de acuerdo con Marta Portal, el fin de la cronología que traza Mariano Azuela en *Los de abajo* (57) Lo importante aquí es recalcar que desde este punto, aún bajo un tono realista, Méndez anuncia el proceso de reelaboración de un momento histórico específico.

Inmediatamente después, la narración se centra en la refriega entre revolucionarios y federales. Se dice que Gallardete “se afrontó con 2000 guachos de a caballo, pelones, quemados como comales, de estatura chaparra, rostros pétreos” (130). Sin embargo, después de un enfrentamiento con Cumea, el ejército de Gallardete queda reducido a tan sólo 200 hombres, mismos que, mal heridos y hambrientos, entran al pueblo a pedir ayuda. Se describe la solitaria ayuda que brinda el padre Auxilio a los federales, ante la negativa de todo el pueblo; y de pronto aparece un hecho maravilloso que contrasta con la pesadumbre de la violencia y la muerte.

Por una vereda mágica apareció el niño milagroso, sus pasos sobre la tierra sin llegar a tocarla. Como en un ensueño común intuyeron todos su bendita presencia. El niño santo que parecía brotado de nubes fosforescentes sorteó sus pasos azules entre los moribundos. Fue entonces que el morado gangrenoso volvió a la blancura de los sueños felices... En la diestra así una vara, en la otra mano un trozo de pan y atado a la cintura

un guaje con agua bendita. ¡A todos curó al mismo tiempo, a la misma hora! Bastaba con que los heridos humedecieran apenas sus labios con el agua milagrosa con la fuente que contenía el guaje, para que a la sed y el dolor los sucediera un beneplácito. (133)

El narrador retrata el desierto, si bien como espacio de batallas, pero también como un infierno y a los soldados federales como a demonios. La aparición del niño milagroso para sanar y alimentar a los soldados caídos no es solamente un pasaje elaborado en el registro de lo maravilloso, sino que asimismo funciona como transición para presentar el desenlace del pasaje revolucionario. Hasta aquí, el hecho se ha representado de un modo fantástico, pero caracterizado como un hecho solemne.

Por último, aunque el relato se mantiene en el registro de lo sobrenatural, sobreviene un evento retratado bajo un esquema humorístico. Se trata de un acontecimiento relevante que involucra el fenómeno de la Revolución, pero que no se da en el centro de Santa María de las Piedras, sino en la mitad del desierto. El narrador cuenta que las batallas entre Cumea y Gallardete se dieron en círculo durante un tiempo prolongado. “Hacia 17 meses que Rosario Cumea perseguía al general Gallardete. A cada ocasión que lo topaba se daban los dos ejércitos en tan fiera pelea que ambos compartían la misma derrota. Hasta llegaron a olvidarse por qué peleaban. La pasión de la venganza les daba aliento y rabia. Parecían girar en círculo eterno” (142). Este fragmento contiene una clara referencia a pasajes bíblicos, donde se relata el peregrinaje del pueblo hebreo por el desierto de Moab durante cuarenta años, específicamente en el cuarto libro de Moisés, mejor conocido como “Números”<sup>32</sup>. Después de las largas correrías en círculo, ambos bandos experimentan un olvido total de quiénes son y qué hacen en mitad del desierto.

Encontraron que no recordaban nada... Las interrogantes fueron unánimes. ¿Quiénes somos? ¿Qué andamos haciendo por aquí? Fue entonces cuando el Bichi levantó su voz

---

<sup>32</sup> (Números 14:33) “[y] sus hijos andarán tras sus rebaños en este desierto durante cuarenta años, por causa de la traición de sus padres, hasta que todos ustedes hayan caído en el desierto” (*La Biblia Latinoamericana* 201)

con mucha potencia: ¡Somos arrieros, pues! ¿Y dónde están las bestias? No vemos caballos ni mulas. Pos no, porque nos los comimos, nos agarró el hambre. ¡Ah, sí! ¿Y por qué traemos armas? A ver. Por encargo del ejército federal las llevamos a Santa María de las Piedras, porque andan una bola de bandidos sediciosos en el desierto levantados contra el supremo gobierno. El yaqui Cumea se acercó al Bichi y le dejó ir dos preguntas: ¿Quién nos manda a nosotros, pues? ¿Quién es el jefe? El Bichi se levantó sobre sus talones. ¡Yo soy el mero mero, cabrones! Cumea por puro instinto le respondió pegado a la cara: No me gustas para jefe. El Bichi Buitimea le asestó una tremenda cachetada entre oreja y quijada al yaqui Cumea, éste se incorporó escupiendo arena con sangre, llorando como un bebé. (143-44)

Méndez utiliza el elemento maravilloso para revertir algunas de las nociones tradicionales de la figura del héroe revolucionario. La primera, y quizás la más obvia es el del valor hiperbolizado del personaje típico de la Novela de la Revolución, un rasgo que Azuela lograra retratar con maestría a través de Demetrio Macías en *Los de abajo*. Con el retrato de Cumea llorando como bebé, Méndez rompe totalmente el vínculo entre el héroe y el fenómeno que lo construye, que lo legitima en el imaginario nacional.

En segundo lugar se encuentra el olvido. Cuando el narrador describe cómo los revolucionarios y federales han perdido la memoria se desata una escena carnavalesca que culmina en el instante en que ambos bandos se ponen a practicar juegos y canciones infantiles sobre la arena ardiente. Este olvido juega un papel fundamental, no sólo porque se ha transfigurado el antagonismo convencional entre revolucionarios y federales, ambos convertidos ahora en piezas de una fiesta inaudita. Debido al olvido, éstos ignoran quiénes son y lo que hacen en mitad del desierto. Esta ignorancia súbita, este no saber, evoca de manera casi inmediata uno de los primeros diálogos entre Luis Cervantes y Demetrio Macías en *Los de abajo*. “[p]ersigo los mismos ideales y defendiendo la misma causa que ustedes defienden. Demetrio sonrió: —¿Pos cuál causa defendemos nosotros?...” (93). Se crea una especie de ironía dramática en la medida que el lector sabe lo que el personaje (ahora) ignora, y con base en esa distancia, Méndez detona el elemento humorístico en su relato.

Según Skołodowska, “la potencialidad desfamiliarizadora de la parodia encaja bien con los propósitos de la novela histórica”; ya que, por una parte, “los historiadores intentan re-familiarizarnos con los acontecimientos olvidados por culpa de un accidente, una negligencia o una represión, mientras que los novelistas persiguen una desautomatización de lo aceptado y de lo familiar” (33). Juan Pablo Dabove “

El carácter formativo de la experiencia revolucionaria obedece a varias causas. Una de ellas es el modo en que el Estado Revolucionario propició una “narrativa de la Revolución”. Esta narrativa (que cruza la literatura, pero va mucho más allá de ella) “crea” a la Revolución como evento unitario “presente ante sí mismo” desde el inicio, que es protagonizado por un repertorio de sujetos internamente coherentes, sin fisuras: el “pueblo”, la “reacción”, la “patria”. (“La fiesta popular” 167)

Sin embargo, en el mencionado pasaje, la pérdida de identidad en ambos bandos de la contienda, indeterminados unos de otros, anula la historicidad de la Revolución en Santa María, y por lo tanto, determina la ilegitimidad del discurso estatal con respecto a un conflicto armado, ahora convertido en una desaforada fiesta. El resultado es que se desvanece la posibilidad de aquello que Dabove señala como violencia revolucionada convertida en “consenso institucional” (168), y por lo tanto, se ratifica el enunciado en el que se afirma que “[p]ara Santa María de las Piedras no hubo historiador oficial” (242).

## CAPÍTULO IV

### EL CUENTO DEL DESIERTO: JESÚS GARDEA Y DANIEL SADA

#### *Reunión de cuentos de Jesús Gardea*

El 12 de marzo del 2000 las letras mexicanas contemporáneas perdieron a uno de sus narradores más sobresalientes, el escritor nacido en Delicias, Chihuahua, Jesús Gardea Rocha (1939). Gardea fue un autodidacta de grandes cualidades, y a pesar de que comenzó a publicar en su madurez, creó una abundante obra que abarcó un total de dieciocho textos publicados a lo largo de casi veinte años: Once novelas, seis libros de cuentos y uno de poesía (*Escenarios del Norte* 93). De la obra cuentística que se analizará en este capítulo, destaca su primer libro *Los viernes de Lautaro* (1979), *De Alba Sombra* (1985), *Las luces del mundo* (1986), pero sobre todo *Septiembre y los otros días* (1980), ya que con esta obra Gardea ganó en el Premio Xavier Villaurrutia (*Escenarios del Norte* 96), galardón que el Instituto Nacional de Bellas Artes otorga cada año a lo mejor de las letras mexicanas.

Vicente Francisco Torres afirma que desde el inicio de su carrera, Jesús Gardea “se reveló como un verdadero artífice de la prosa, como un insólito orfebre que, año tras año, entregó libros que son verdaderos alhajeros...” (17). Miguel G. Rodríguez Lozano sostiene que Gardea “[a]sumió la labor creativa con una responsabilidad titánica, con un entusiasmo y una infatigable audacia”; asimismo agrega que sus creaciones “son una muestra de la constancia

escritural...” y con ellas “construyó un imaginario que con el tiempo no se ha desvanecido, por el contrario, ahora es un referente indispensable del proceso por el que pasaron las letras mexicanas del fin de siglo pasado” (93-94). Gardea fue un asiduo lector de autores como Martín Luis Guzmán, Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, pero en especial de Juan Rulfo, con quien se le ha comparado constantemente. El autor chihuahuense definió su escritura de la siguiente manera. “[E]s una forma de arreglar cuentas con el mundo por un momento, posteriormente se volverán a suscitar nuevos problemas y habrá que lidiar de nuevo. Para mí, mi herramienta, mi instrumento, mi manera de defenderme del mundo es ésta: el escribir” (*La muerte y la soledad* 15).

Gardea es sin duda un caso extraordinario en relación al grupo de escritores de su generación. Su singular temperamento lo convirtió en un personaje controversial en el ámbito literario mexicano, y por esa razón siempre intentó alejarse de aquello que él mismo llamó “mafias” (*Escenarios del norte* 93), cuando se refería a los grupos intelectuales que se concentraban en la capital del país. Asimismo, el escritor mostró siempre un rotundo rechazo por las etiquetas, y sobre todo un gran escepticismo por la crítica literaria que se acercó a su obra (“La literatura: tráfico entre vivos” 64). De acuerdo con Vicente F. Torres y Miguel G. Rodríguez, el escritor chihuahuense siempre se mostró renuente a que se asociara su obra con el espacio desértico. Sin embargo, ambos críticos sostienen que es imposible desligar el discurso gardeano del ámbito geográfico. Torres confiesa que a través del discurso gardeano pudo sentir “la presencia y el bochorno seco y de los rayos del sol como dagas” y asimismo pudo experimentar la “vida asfixiante” de ciudad Juárez aún antes de conocerla. Rodríguez utiliza el ejemplo de Placeres, el espacio ficticio que Gardea construyó con clara referencia a su natal Delicias, como muestra de esta indudable relación entre el escritor y el ámbito geográfico. “[S]ólo en una ciudad construida en medio de grandes extensiones sedientas el sol se filtra por

todas las páginas, sólo en un área desértica los personajes hablan de beberse la sombra; únicamente allí los entes de ficción se dejan llevar por las visiones que engendran el polvo y el calor” (*El paisaje norteno* 201). Fuera de toda discusión, Gardea ha sido uno de los escritores contemporáneos más elocuentes que escogieron el desierto como escenario de sus relatos más interesantes.

Es importante señalar que el autor chihuahuense enfocó toda su obra narrativa fuera del espacio urbano en un momento específico en el que escritores de la talla de Gustavo Sainz y José Agustín dominaban la escena literaria con obras que exploraron la experiencia del mundo capitalino. María Elvira Villamil reconoce la gran influencia de narradores como Agustín Yáñez, José Revueltas y Juan Rulfo en la obra de Gardea, especialmente en lo que se refiere al tratamiento del mundo rural y el laconismo de Rulfo. Sin embargo, la autora afirma que, salvo en raros casos, “la introspección en el texto es mínima, ya que no hay interés en la profundidad psicológica en los personajes”. Al contrario de obras como *Al filo del Agua* o *El luto humano*, el discurso gardeano “tiende a ser neutral y a mostrar lo mínimo de la configuración de un personaje” (94). La narrativa de Gardea se despegaba de la de Rulfo, no sólo porque aquélla “se apoya en una mesurada dicción poética donde no cabe lo ‘irreal’ ni lo ‘mágico’, donde no cabe ningún fantasma, donde el milagro consiste en ser profundamente trágico a partir de hechos mínimos, donde lo cotidiano no se disuelve en abstracciones sino que se revela de múltiples e insólitas maneras” (Irigoyen 80); sino que asimismo, el escritor chihuahuense no propone una literatura regionalista. Si bien posee rasgos como el retrato del espacio rural y el acecho de la naturaleza en contra de la experiencia humana, este desierto no es más que la alegoría de sí mismo.

Villamil agrega que a pesar de la cercanía entre la obra de Gardea y la de autores como Daniel Sada, Federico Campbell y Ricardo Elizondo, existen algunas diferencias notables. En primer lugar, Gardea tiende a alejarse del discurso referencial. Su espacio “se diferencia radicalmente de la Tijuana ficcionalizada por Campbell: el primero puede considerarse como espacio aislado, incomunicado, retirado tanto de la ciudad de México como de la cultura estadounidense; el segundo (Tijuana), como punto de intersección en donde distintas culturas han dejado huella” (93). Gardea propone un mundo hostil dominado por la “deformación de las relaciones interpersonales, por la deformación de la vida común” (17) y que se aleja del paisaje idealizado que aparece en *Setenta veces siete* de Ricardo Elizondo. Es un espacio improductivo, que carece de toda esperanza de progreso, y se encuentra constantemente acechado por la soledad. Ésta se manifiesta no sólo por “el sentimiento derivado de la falta de (o incapacidad de) comunicación e identificación” (*La muerte y la soledad* 109), sino también por la ausencia de referentes históricos, geográficos y culturales en la esfera cotidiana de sus personajes. El universo gardeano permanece completamente inconexo a cualquier referencia geográfica e histórica, que en cambio, sí aparecen en el resto de las obras que se han analizado.

La relación entre Gardea y los autores de la literatura del desierto puede considerarse problemática. Es evidente que el escritor chihuahuense no propone la revaloración del territorio árido del norte, sobre todo si observamos que no existe el espacio privilegiado por el progreso y la posibilidad de auge. El espacio ficcional tampoco puede plantearse como marginal, ya que la ausencia de los referentes mencionados dificulta el diagnóstico de cualquier condición de atraso y lejanía de dicho espacio con respecto a cualquier noción de centro. No hay crítica hacia el Estado ni al discurso histórico, simplemente porque ambos no existen. El mundo gardeano se manifiesta, pues, como el espacio de lo indiferente. Los seres están adheridos al espacio, y éste,

al mismo tiempo, es un personaje de la narración. Por esa razón el desierto se revela como la alegoría de la soledad.

En este apartado se analizarán tres cuentos; dos que pertenecen a la obra *Los viernes de Lautaro* (“El hombre solo” y “Los viernes de Lautaro”); y otro que forma parte del volumen de cuentos *Septiembre y los otros días* (“Trinitario”). Los tres relatos aparecen concentrados en el libro *Reunión de Cuentos*. Se trata, básicamente, de narraciones en las que se aborda la experiencia del desierto. En “Los viernes de Lautaro” y “Hombre solo”, Gardea propone el desierto como un espacio hermético donde los personajes Lautaro Labrisa y Juan Zamudio experimentan un encierro particular en la amplitud y, sobre todo, una irremediable soledad. Gardea comunica a través de esta soledad un inmenso vacío provocado por la ruptura de los lazos fraternales entre los seres que no encuentran un estado feliz, y cuya única esperanza se sostiene de una serie de objetos que conforman la vida cotidiana de dichos personajes. Por otra parte, en el cuento “Trinitario” de la obra *Septiembre y los otros días*, Gardea propone la amplia representación de un mundo donde persiste la soledad y la violencia, a través de una mayor abundancia de descripciones, personajes y elementos visuales más dinámicos. El autor presenta un relato donde domina, aunque en menor grado, el uso de omisiones y la ausencia de explicaciones satisfactorias que den congruencia a la fenomenología de los eventos, especialmente aquellos alrededor de la muerte del protagonista Trinitario. Así, el mundo gardeano, lleno de contradicciones y anormalidades se distingue por un notable extrañamiento que el lector debe enfrentar y descifrar.

*Los viernes de Lautaro*: El desierto y la irremediable soledad.

La obra inaugural de Jesús Gardea, *Los viernes de Lautaro*, se compone de diecinueve relatos, más cuentos que en cualquier otro volumen del autor chihuahuense. La extensión de éstos es considerablemente desigual. Según Rodríguez Lozano es “el libro que acumuló en primera instancia las experiencias escriturales del autor”. Quizás debido a ese hecho es difícil concentrar todos los relatos alrededor de una temática central. Rodríguez Lozano explica que se trata de “la presentación en las letras mexicanas de Gardea y por lo tanto no extraña encontrar historias por momentos tan dispares<sup>33</sup>”. Por esa razón el crítico agrega que en la obra “se percibe cierta ansiedad por contarlo todo” (101). Este grupo de narraciones refleja un gran número de aspectos vivenciales del autor, lo cual se nota en la precisión de detalles con que se describe los espacios y objetos de este complejo mundo.

A lo largo de estos relatos domina el *tempo lento*, excepto en contados pasajes como el desenlace de “La acequia”, donde se narra un ajuste de cuentas entre hombres del campo que culmina en un asesinato (31). La acción de los cuentos se demora e inclusive se detiene para incluir detalles que van desde la inserción de *flashbacks*; descripciones del paisaje, de partes corporales y objetos, no así de los rasgos psicológicos de los personajes. La introspección es un elemento ausente. Cada historia está construida con una particular sobriedad: diálogos escuetos, frases cortas que connotan silencios. Desde las primeras líneas se puede detectar un enorme hermetismo, que de acuerdo con Villamil, conduce eventualmente cada relato a la fragmentación debido a la “falta de información que contextualice la situación... el diálogo o la narración escueta escasamente informan al narratario o lector acerca de la situación que se está presentando”. La ambigüedad y la proliferación de pasajes aparentemente inacabados crean una sensación de incertidumbre en el lector, quien “queda preguntándose *de qué se trata, o en qué*

---

<sup>33</sup> Rodríguez Lozano aclara que los cuentos “La puerta lila”, “Hombre solo”, y “El mueble” aparecieron en agosto de 1977 en la revista *Plural*, y dos años después se incluyeron en *Los viernes de Lautaro*. Asimismo se cambió el título de “La puerta lila” por el de “La acequia” (*Escenarios del norte* 95).

*queda* la escena inconclusa que ha leído” (97-8). Sin embargo, en esa información limitada hay asimismo una gran revelación. Ésta manifiesta al lector la existencia de un terrible vacío que, irónicamente, es el resultado de la incomunicación, de la ruptura de los lazos fraternales entre los seres que se han quedado en completa soledad.

Gardea construye sus historias mediante el uso de escenas cotidianas que se desarrollan en el espacio rural. En este caso nos enfocaremos en aquellas que se ubican en el desierto. Éste se plantea como un lugar monótono, hermético, que de no ser por la ausencia del registro fantástico, parecería que nos encontramos ante una reescritura del páramo rulfiano. Este desierto es un encierro aun en toda su amplitud, y los personajes que lo habitan se han asimilado irremediamente a estas condiciones adversas, entre las cuales Villamil cita la “incomunicación entre los personajes, tiranía paterna, soledad, muerte, y prostitución de la mujer...” (97). Dichos personajes, según Duncan “they are not simply mimetic, nor written for documentary purposes, any more than they are written for exclusive aesthetic end (179). Si bien abundan los rasgos que han definido tradicionalmente al desierto del norte como zona marginal: Es un arenal inhóspito, siempre se encuentra agobiado por una luz y un calor intensos; el discurso carece de suficientes referencias geográficas, históricas y culturales como para establecer la condición liminar de dicho espacio. Nunca se habla de un espacio urbano, ni de una época específica que sirvan como referentes para determinar el grado de aislamiento o precariedad del mundo ficcional.

En esta obra, el espacio gardeano se presenta en dos dimensiones radicalmente opuestas. Mientras que en relatos como “Los viernes de Lautaro” o “Hombre solo” aparecen descripciones del espacio abierto donde aparecen “fajas de dunas” (24) o “remolinos de polvo que se persiguen” (17), en narraciones como “Gemelos”, el espacio ficcional se reduce tan sólo a una

pequeña área (un comedor) y la perspectiva del narrador se concentra casi en su totalidad en una mesa, sobre la que los gemelos Malaquías y Quintín, atendidos por el mozo, comen la merienda.

Quintín termina de desmoronar el pan. Del extremo de la mesa le envían leche en una jarra... Pero Quintín siente en la atmósfera del comedor también la impaciencia de los otros. A través del asa del traste, cuando lo tiene a la altura de los ojos, los observa con disimulo. Sombríos, reposan las manos –armadas de tenedores y cuchillos– sobre el mantel blanco que muere a mitad de la larga mesa, como una ola. (77)

Este tipo de contraste entre la amplitud y la reducción espacial, donde domina el detalle minucioso, provoca por momentos la sensación al lector de que se encuentra frente a una recreación cinematográfica. El uso de dicha técnica es para Villamil una de las características fundamentales de la narrativa de Jesús Gardea (98).

“Los viernes de Lautaro” recrea una escena vespertina común (de viernes) en la vida de Lautaro Labrisa, hombre solitario y hermético que vive en medio del desierto, solamente acompañado por un gato (Talavera). La geografía de dicho lugar se describe como una “espiral”<sup>34</sup> (21). Como en el resto de los relatos, el paisaje árido no posee referentes geográficos, culturales e históricos, y tampoco se señala un tiempo específico. A pesar de la inmensidad territorial, el protagonista parece vivir la experiencia de un encierro. Lautaro habita la soledad y es, al mismo tiempo, la soledad. Vive alejado de la civilización y, según el relato, él mismo ignora completamente la ubicación de los caminos que lo pudieran conducir a ésta. En un momento que por casualidad un chofer de camión, otro personaje solitario y perdido entre los arenales, le pregunta por la ubicación de la carretera más cercana, éste recibe atónito la siguiente respuesta del protagonista. “No sabría decirle... Yo trabajé allá, paleando grava hace muchos años. No sabría decirle siquiera hacia dónde está” (22).

---

<sup>34</sup> La geografía espiral del desierto evoca hasta cierto punto la imagen del Infierno de Dante. Esta relación refuerza la idea de que Gardea, por momentos re-escribe la condición infernal del páramo rulfiano. Sin embargo, para Vaquera-Vázquez que esta topografía circular “could also be considered as characteristics of postmodernity” (*Wandering Stories* 191).

En general, el relato gardeano se encuentra lleno de extrañeza, en gran parte porque en éste se representa un mundo lleno de omisiones y que, por lo tanto, carece de una lógica satisfactoria que explique la fenomenología de los eventos de una manera clara. La soledad es uno de los temas principales de los cuentos porque a través de ella el autor resume la presencia de lo extraño. De la soledad no se sabe ni su origen ni sus causas. Gardea, en cambio, coloca una serie de objetos alrededor del protagonista, y éste les otorga un valor que se ajusta a la experiencia singular de ese pequeño universo. Estos elementos son un zopilote, un gato y una piedra, y por momentos uno pensaría que éstos proponen un vínculo peculiar entre Lautaro y la naturaleza, como si se tratase de una relación original. El zopilote aparece como fuente primordial de conocimiento al servicio de Lautaro; mientras que el gato actúa como interlocutor esencial en los escasos gestos de comunicación que lleva a cabo el protagonista. Por último, una piedra cumple su función como motor de los recuerdos más nítidos que se generan en la mente de Lautaro Labrisa, más explícitos incluso que su vida cotidiana. Estos tres elementos, a los que llamaré objetos de la naturaleza<sup>35</sup>, fundan la mencionada interacción, mediante la cual, según Vaquera-Vázquez, el sujeto desértico experimenta “una dimensión inusual como paisaje y el paisaje como personaje” (178).

Con respecto al primer caso, el cuento abre con la imagen del Labrisa observando con unos binoculares el vuelo de un zopilote negro. Esta observación es un acto de lectura que el personaje debe realizar para entender la mecánica de su entorno. El narrador anticipa la gran importancia de este conocimiento: “Hay estíos particularmente infernales, de las cosas al rojo vivo. Por eso es bueno observar al zopilote: detecta lo tórrido (del estío) mucho antes de que

---

<sup>35</sup> Los llamo “objetos de la naturaleza” porque a través de estos parece fundarse una relación prístina entre la naturaleza y el protagonista, quien se ha desentendido de la civilización. En contraste, más adelante se mencionara la presencia de otros objetos que involucran un grado de desarrollo científico o industrial, y en los que se puede leer determinados referentes culturales.

aparezca”. Unas líneas después, Lautaro confirma el diagnóstico “he leído lo que tenía que leer. Habrá un verano benigno” (21). El lector entiende que esta forma de conocimiento juega un papel fundamental en la experiencia vital del protagonista, ya que a medida que avanza el relato se establece la importancia que ejercen las condiciones climáticas en el espacio ficcional.

Como interlocutora, la naturaleza tiene la capacidad de estimular el acto de la comunicación en Lautaro. Éste permanece como hombre hermético y de diálogos secos frente a aquellos personajes que aparecen por casualidad en su espacio. En cambio, Labrisa no repara en comunicarle sus pensamientos al gato Talavera, y más aún en insistirle al animal para que “escuche”: “Tanta negrura en las plumas (del zopilote) –se queja a su gato echado al fondo de la tina– me asusta... ¡Talavera! –le grita– te estoy hablando, despierta... Te decía –continúa Lautaro– que cuando enfoco al zopilote siento un miedo grande; igual que si me abrazaran los muertos” (21). Además, ésta es la única ocasión en todo el relato que el protagonista levanta la voz.

Por último, si bien en el cuento se dice que Lautaro es viudo, tan sólo aparece una mención somera de Ausencia Talavera, su mujer. Cerca de la conclusión, el protagonista se dirige a visitar la tumba de su esposa, “una especie de altarcito de huesos y cornamentas”. Acto seguido, “Lautaro Labrisa se sienta en cuclillas frente a la tumba de su mujer. No la mira: de memoria sabe que es un árbol que él plantó para la defensa del cuerpo querido”. Aunque el nombre de la mujer connota su condición de personaje “ausente”, al igual que Lautaro, ella se integra plenamente a la naturaleza, como se afirma en la narración. “Los huesos del árbol se habrán fundido con los de ella (Ausencia)” (24). Bajo esta condición, sería obvio pensar que Ausencia, aún muerta, ocupa un lugar privilegiado en la memoria de Lautaro. Sin embargo, no hay registro de un sólo recuerdo de ella en la mente del protagonista. En cambio objetos tan

simples como una piedra son capaces de recrear una memoria en Lautaro, por ejemplo en el momento en que éste “tapa (el pozo) con una lámina de asbesto, mantenida en su sitio por el pedrusco que obtuvo del chofer de un camión materialista”:

El hombre andaba perdido en los arenales, paseando nomás su montecito de piedras. Desde temprano Lautaro oyó el motor, pero no le hizo caso. Seguiría allí, sonando en el aire de la mañana, hasta que el camión entrara al último círculo de la espiral y topara con la casa del oasis. Como a las seis de la tarde, efectivamente, el camión se detuvo frente al pozo. Enfundado en un overol, de polvo dorado por el sol, el chofer dijo que se había quedado dormido al volante la noche anterior sobre la carretera. (22)

Si bien este fragmento recrea el recuerdo que emana de la mente del protagonista, es asimismo un relato que se inserta en la historia principal. El “tiempo de la acción o «tiempo narrado»” (Anderson 203), comprende tan sólo unas horas en la tarde de Lautaro Labriza; en cambio el *flash-back* que éste experimenta cuando recuerda la piedra, abarca desde temprano por mañana hasta las seis de la tarde. Así, el relato secundario que emerge de la memoria de Lautaro no sólo representa una extensión temporal superior a la de la historia principal, sino que también acelera el *tempo* de la narración y, por lo tanto, matiza el ritmo de ésta.

En los tres casos se observa cómo los objetos mencionados poseen un significado particular en la medida en que el protagonista les da un valor específico, concretamente en un espacio donde la presencia de la civilización es limitada, si no es que inexistente. Por ejemplo, el zopilote no representa sólo una fuente de conocimiento, sino que, como afirma Vaquera Vázquez, el animal es “a figure of hope, for it can fortell how the desert summer will be” (189). Lautaro es un preso no sólo del espacio, sino también del tiempo. El desierto “is a zone where time is a repetition. Lautaro’s daily routine does not change. The generic desert chronotopic than infuses this story stretches out time, the passing of the time is noted only in brief, unexpected moments and encounters” (190); pero sus encuentros se dan con escasos personajes, perdidos en los arenales, y como él, completamente solos. Lautaro se ha reapropiado de estos objetos que en

el espacio urbano no poseen una utilidad práctica, y los ha incorporado a la experiencia de su soledad. Lautaro no sólo es el hombre del desierto, sino que también es el desierto.

En “Hombre solo”, “el título es sugestivo, explícito. El cuento es breve, narrado en tercera persona y dividido en cuatro partes no numeradas” (*La muerte y la soledad* 116). Aquí se relata la experiencia de Juan Zamudio, el día último de agosto, tratando de refugiarse de un calor infernal en el interior de su casa. El personaje se encuentra en un momento de ocio total, debido a que, “no trabaja el día último de cada mes” (18). Por esa razón, el ritmo de la narración es aún más lento que en el cuento anterior. Inclusive, el lector podría pensar que el relato se enfoca en el flujo de los minutos. Como el resto de los personajes gardeanos éste vive “estados anímicos mucho más que experiencias” (*La geografía de la conciencia* 61). Este cuento es un caso especial, ya que, en contraste con el resto de la obra, en “Hombre solo” el narrador realiza “uno de los retratos físicos más completos” (*La muerte y la soledad* 117). En el cuento anterior, por ejemplo, el lector no sabe la edad ni la complexión de Lautaro Labriza; en cambio de Juan Zamudio se recrean sus características con sumo detalle, aunque no deja de llamar la atención cierto toque de extrañeza en las descripciones: Hombre de sesenta años, rubio, sin una sola cana. “Zamudio es un hombre flaco, un enamorado de su esqueleto. Dicen que le sudan los huesos, cuando no sea, en realidad, el alma... es un hombre alto y al andar se balancea hacia los lados” (17). Si bien aparece como un hombre mentalmente afectado, “dueño ya de unas voces que escucha dentro de él” (18), es, por otra parte, un sujeto físicamente sano que “no conoce enfermedad” (19). Sobre su oficio, se dice que “hace palomitas de lámina que vende en la plaza” (18), lo cual evoca instantáneamente la figura del coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*.

La experiencia de Juan Zamudio, de modo muy similar al del relato anterior, se reduce a instantes dominados por la hostilidad del entorno y la soledad desértica. Persiste asimismo el encierro y la ausencia de referentes geográficos e históricos. Con respecto a la hostilidad del medio, se dice que en su pequeño mundo, el protagonista vive bajo un constante asedio, principalmente del sol, sus voces interiores y las moscas. El sol es la fuente del intenso calor que lo tiene adormecido, desnudo, entre cuatro paredes “deslumbradas y mordidas por la resolana” (17); es el fuego que hace arder los árboles (17), es la luz “que le hiere intermitentemente los ojos con su reflejo” (20). De las voces se dice que el protagonista “Emplea las noches en volver a las voces y en tratar de entenderlas. Se acuesta boca arriba y espera. Las voces se anuncian como lluvia... Las voces quieren ser descifradas” (18). Para Poncarova “estas voces son primero llamadas ‘alguna otra cosa’, después se alude a ellas como a ‘lo otro’ y aquello que no entiende, luego ‘unas voces’, indefinidas se concretizan como ‘las voces’ (118). Las moscas<sup>36</sup> son la alegoría de lo indeterminado, de lo atemporal, del ocio y la voracidad, “se pasean como animales de la tierra, por brazos, hombros y piernas de Juan Zamudio” (20). De los tres elementos “[A] lo único que Zamudio no puede acostumbrarse es a la impertinencia de las moscas y a alguna cosa, de por dentro (las voces), y que no sabe a bien a bien de qué se trata” (17).

Zamudio es, al igual que Lautaro, otra metáfora de la soledad. El protagonista es un sujeto pasivo que permanece dentro de su casa, solo y en un completo silencio. Vende sus palomitas de lámina en la plaza, pero “nunca mira a los ojos del cliente” (18) porque en él “[F]alta el esfuerzo necesario para cualquier comunicación” (*La muerte y la soledad* 121). En un momento en el que Zamudio sale a la acera de su casa, se dice que éste “mira el fondo de la calle

---

<sup>36</sup> Las moscas han tenido significados distintos en diferentes culturas. Aunque generalmente evocan el mal, en la cultura egipcia representaban el valor y la persistencia. Para el cristianismo se consideran demonios (*The complete Dictionary of Symbols* 181). Filippo Picinelli sostiene que San Francisco utilizaba el término “moscas” para referirse al ocio (*El mundo simbólico* 337).

solitaria. Su vida –piensa- es como esa calle” (20). En el marco de esta soledad, el protagonista repite la experiencia de Lautaro Labriza y, así, se establecen los vínculos particulares entre hombre y naturaleza. Ésta significa también un modo de conocimiento, por eso se dice que Zamudio “se sabe de memoria el verano” (17). Además, el relato establece una singular correspondencia entre el protagonista y el paisaje, cuando el narrador describe la mirada del personaje. “Sus ojos son grises y desolados. Pocos los pueden ver sin que sientan desértico el mundo” (18).

Como ya se ha visto, en “Los viernes de Lautaro” la naturaleza se manifiesta a través de una serie de objetos que poseen un valor esencial en la vida cotidiana de su protagonista. En el relato “Hombre solo” aparecen asimismo objetos de uso común en la vida de Juan Zamudio, que en esta ocasión hacen clara referencia al ámbito cultural: Son un diario y un calendario. Como elementos que cumplen una función dentro del relato, éstos deben poseer un significado que se ajuste al propósito de su presencia. El periódico es un texto que contiene información sobre eventos sociales, políticos, culturales, etc., y el calendario es asimismo un texto donde se representa gráficamente el tiempo. Estos objetos, que deberían tener un grado de utilidad convencional en las prácticas elementales del protagonista, han quedado reducidos a artefactos de un uso atípico, que llega a causar cierta extrañeza en el lector. Éste pudiera asumir que el valor de dichos objetos ha sido desplazado debido a la indiferencia que Juan Zamudio siente por el contacto humano. Por ejemplo, aparece la imagen de un periódico hecho rollo. Esto sugiere que su contenido (información) es irrelevante en la experiencia del protagonista. No se dice que Zamudio lea el diario; en cambio se manifiesta que lo usa para matar moscas: “Zamudio se defiende de las moscas matándolas con un periódico hecho rollo” (17). Más adelante se reitera la función del diario. “De un golpe con el periódico mata cinco moscas que le pican en el hombro”

(19). El objeto ha adquirido un uso práctico que, sin embargo, se ha anticipado cuando se describen los malestares principales del personaje en el calor. “A lo único que Zamudio no puede acostumbrarse es a la impertinencia de las moscas” (17).

El calendario es otro de estos objetos cuya utilidad se aparta de su uso característico, o que por lo menos connota un valor alejado de su condición original. “(Zamudio) Se acerca después al calendario de la pared y le arranca una hoja. Esto parece reportarle felicidad, porque sonrío y tiene de pronto en sus ojos más luz que agosto... Hace una bola con la hoja y la avienta al patio. La bola de papel se hunde en la luz como una piedra en el agua de un estanque” (18). La sonrisa del protagonista sugiere la idea de que éste guarda un valor afectivo por el calendario, como si estuviera involucrado un extraño placer en su uso común. Se puede argumentar que Zamudio arranca la última hoja del mes no sólo para señalar su día libre al final de agosto, sino también la agonía del verano y, con ello, de su pesar bajo el calor.

Este inventario de objetos, ya sea en el ámbito natural o cultural, pero sobre todo su uso particular, confirma al lector el hecho de que el mundo de Gardea es extraño y solitario. Para Labrisa y Zamudio, dichos artefactos son el ensamblaje de un asidero, donde ambos personajes fincan una leve esperanza para sobrellevar la soledad y el acecho del desierto, un espacio de donde no hay escapatoria aparente. En ambos relatos, Gardea configura personajes que parecen conscientes de su soledad, y que según Duncan, “they are so resigned to their loneliness that it has become merely another feature of the landscape, like the heat, the lack of water, or the primitive nature of their living quarters” (*Voices, visions* 183). Quizá esto explica el hecho de que el agua sea el único elemento que genera placer en ambos personajes: Lautaro sueña con mujeres en su tina con adornos de uvas (22), mientras que Zamudio se defiende del calor con su tanque de agua con rodajas de limón (17).

“Trinitario”: Crónica extraña de una muerte extraña.

*Septiembre y los otros días*, segunda obra cuentística de Jesús Gardea, apareció en 1980 y, como ya se ha mencionado, con ella el autor obtuvo el premio Xavier Villaurrutia. El libro contiene diez historias que, según Rodríguez Lozano, fueron “la muestra de que estábamos frente a un autor incisivo, plenamente convencido de su propuesta. La violencia, la soledad, el trabajo argumental, vinculado con cierto lirismo, eran los elementos demostrados frente al libro anterior”. La obra exhibe cambios significativos y, especialmente, una notable evolución en la narrativa del autor chihuahuense.

En *Septiembre y los otros días* el lector se enfrenta a un libro cuidadosamente elaborado, con semejante extensión en cada uno de los cuentos, redondos en cuanto a propuesta. A diferencia del libro anterior, no se nota el intento de experimentación o búsqueda (por el estilo, la escritura propuesta, la extensión misma) que hace de *Los viernes...* un libro heterogéneo en cierto sentido. (*Escenarios del Norte* 96)

En los nuevos relatos, Gardea dio forma a un mundo más abundante, quizá no de grandes dimensiones, pero sí poblado de más personajes, acciones y una singular inclusión de colores. “Hay más descripción y énfasis narrativo en las escenas y ambientes... El detalle visual sobresale” (*Escenarios del norte* 102). Asimismo el lector puede detectar, a través de ciertas historias, vivencias del pasado del autor, como por ejemplo en “Según Evaristo”, donde un narrador situado entre la niñez y la juventud cuenta la amistad particular entre su padre y un vendedor de hierbas llamado Evaristo.

Persiste el uso de algunos elementos que caracterizaron el discurso de la obra anterior: La presencia de atmósferas hostiles, donde los seres son víctimas o ejecutores de la violencia, la venganza y, en ocasiones de la traición. Se mantiene todavía un mundo de omisiones, invadido por una mecánica difícil de entender, y donde el silencio define los eventos en un tono de

extrañeza. Las acciones siguen siendo, aunque en menor grado, un enigma de causa y efecto, y así lo explica Duncan: “actions seem mysterious, even incongruous: we do not know who the people are, why they act as they do, or what becomes of them. We simply watch them act, react, register emotions. We are aware that they suffer or rejoice, struggle or resign themselves, but neither they nor we fully understand why...;” (180). Asimismo se privilegia el espacio desértico como escenario de eventos, sólo que ahora éste aparece en múltiples ocasiones reelaborado con un rasgo distintivo. Aquellos amplios lugares acechados por la luz del sol y el calor, ceden ante un mundo representado, donde domina un interesante juego de luz que se transforma en penumbra y luego en oscuridad, tal como se verá más adelante.

“Trinitario” es el tercer relato que aparece en *Septiembre y los otros días*. Según Margo Glantz, este cuento es un modelo de la escritura gardeana, no sólo por su impecable construcción, sino porque también en el relato se concentran “varios de los temas y de las construcciones asistemáticas” que resumen el discurso de Gardea. Más que un cuento, es un compendio de mundos herméticos representados por discursos parcos, donde la sencillez se ve afectada por la extrañeza que no acaba por declarar el mundo irreal o completamente absurdo. La historia trata de un crimen perpetrado por misterioso un grupo de hombres en contra de un viejo vendedor de autos llamado Trinitario. Estos personajes, actores al parecer, visten capas rojas y llegan a casa del viejo, con el supuesto interés de comprar un coche antiguo. Durante la demostración del auto, los extraños visitantes conducen al protagonista rumbo al llano, y sin la menor advertencia lo matan, como parte de una venganza que ha sido ordenado por el jefe de una compañía teatral y antiguo enemigo de Trinitario, “don Martín (Santiago)” (157). Cabe mencionar que Trinitario es el único personaje con rostro, cuerpo y detalles, que son poco comunes en el discurso gardeano. Se dice del viejo que es “corto de estatura. Recio de cuerpo...

Con un movimiento vigoroso de sus anchas manos”, la cara llena de arrugas y sudor negro por la grasa” (148-9).

De nuevo se hace presente el enfoque cinematográfico, y a través de éste el narrador simula un interesante desplazamiento para recorrer el espacio representado, donde se incluye una combinación entre interiores y terreno abierto. La abundancia permanente de luz que acecha el espacio y los personajes en la obra anterior, se somete en esta ocasión a un fenómeno de contrastes entre planos iluminados y sombríos. El cuento abre con la entrada de los hombres a lo que parece ser la casa de Trinitario, después de que una joven de singular belleza, y de quien no se dice dato relevante, les abre la puerta. El inmueble se divide en cuatro partes (cada una con diferente iluminación) que culminan con la salida a un patio. Este recinto es para Glantz “una casa enigmática a pesar de su carácter vulgar. Es una casa común y corriente; por ella circulan los rayos del sol y los perfumes. Cuando el sol desaparece el perfume también y la muchacha ha perdido su encanto para trasladarlo a Trinitario...” (54-5). Durante este recorrido por la casa, el narrador concentra toda la atención en (la nuca de) esta mujer, mientras dirige a los visitantes a través de las distintas piezas. La mujer, que actúa como objeto de deseo para dichos visitantes, se convierte en el equivalente al foco de atención de una cámara de cine. Por esa razón ella parece dictar las normas que rigen, no sólo la luz, sino también un inusual elemento olfativo, a partir del cual Gardea propone el uso de la sinestesia. Este efecto concluye cuando se dice que los hombres salieron al patio, y “recobraron el cielo y el aire” (147).

A partir de este momento el lector se percata por completo que ha entrado al extraño mundo gardeano, lleno de trampas y apariencias. Éste comienza a organizarse de una forma irregular y, por momentos, incongruente. Según Glantz este relato “une varios mundos y al mismo tiempo los desliga y los dispersa para retomarlos dentro de un coche mullido e

inmaculado, lujoso e inaccesible, dentro de un corralón abandonado en un pueblo perdido en medio del desierto calcinado” (55). Retomemos el hecho de que tres hombres vestidos con capas rojas llegan a comprar un auto antiguo de condición impecable que permanece en un lugar sucio bajo la vigilancia de un hombre que no es su dueño. El ambiente se llena de contradicciones. Cuando los hombres observan el auto “[E]mitían, en la silenciosa mañana, un ruido de engranajes, como muñecos montados en sendas plataformas mecánicas. En su vuelta, con el sol prendido a las capas de seda, incendiaron con un sordo fuego rojo la región sombría del patio” (149). Se enrarece aún más la escena cuando comienza a generarse la interacción entre los personajes que permanecen un momento en el patio (150).

Acto seguido, todos suben al carro y comienza un viaje que se llena diálogos que parecen haber extraviado el sentido. Los personajes, pese a estar conversando, han perdido la capacidad plena para comunicarse entre sí. Trinitario les pregunta a los actores:

—Y qué les parece, pues, el auto...  
 —Ostentoso —respondieron los hombres— para este pueblo.  
 —No me gusta la franqueza en bocas no amigas. No me gusta. Yo les pregunto a ustedes por la máquina, cómo la sienten...  
 —No entendemos de máquinas —dijeron—; pero parece que ésta camina perfectamente.  
 (152-3)

El recorrido en coche se detiene unos momentos y Trinitario llega a una pequeña tienda a comprar un refresco, donde se detiene el narrador a describir la escena con sumo detalle:

Allí, la desolación era peor aún: las tablas, pintadas de azul como la fachada, se hallaban desiertas y habían venido a parar en polvosas terrazas a donde otras moscas iban a pasear... una mosca voló del queso a la nueva botella, al pico. Se columpió, atraída por el dulce fondo amarillo, por las heces tranquilas. El viejo (Trinitario) la había visto, y entonces, con un rapidísimo movimiento de su mano, tapó el pico, despeñándola. Navegó sin fortuna apreciable, unos cuantos segundos... Pero el viejo quiso, como un dios impaciente, rematar la peripecia de la mosca y tomó otra vez la botella por el cuello y empezó a agitar vivamente las heces. (153-4)

De acuerdo con Duncan, éste es un recurso muy común del discurso gardeano, donde el espacio se describe con minucioso esmero, mientras que “the extremely laconic dialogue hints at the main drama (181-2). Gardea intenta capturar la atención constante del lector, cuya ingenuidad ante lo que viene se compara a la de Trinitario. Asimismo, con la descripción del viejo como “dios impaciente” se anticipa cierta superioridad del vendedor de autos con respecto a los actores, que sin embargo quedará revertida al final del relato, cuando éstos asesinen al viejo.

Glantz hace aquí hincapié en que la aparente superioridad de Trinitario radica en que éste es el único personaje con nombre; “es un nombre detonante. Suena a nitroglicerina y a Santísima Trinidad y en esta disparidad estriba su sentido. La relación de las palabras está sometida a una cierta probabilidad despertada por un juego incesante de antítesis...,” (55). Los nombres, a pesar de que tienen la función de señalar y establecer vínculos, son aquí el elemento que rompe la comunicación, como si se tratase de palabras inconexas. En la misma escena del paseo, Trinitario recuerda a un viejo enemigo, y se sostiene una rara discusión sobre su nombre. Este diálogo, aparentemente articulado para aclarar, genera una gran confusión:

- Hace años tuve dificultades con un carpero — dijo el viejo cortándoles las palabras. ¿cómo se llama el patrón de ustedes?
- La nuestra no es carpa. Es compañía. El patrón se apellida Santiago.
- Entonces no es. Aquél era un tal Martín. (155)

El nombre y el apellido conducen a un conflicto que hay que descifrar, pero que Trinitario, totalmente desprevenido, deja de lado. Para él, nombre y apellido se vuelven indiferentes y seguirán así hasta el final del cuento. Si para Glantz, “la escritura cuando se intenta descifrarla” mata (57), para Gardea la palabra olvidada, o aún peor, ignorada es el camino que conduce a la muerte. Esta ignorancia no se resuelve, ni siquiera tras la muerte del viejo, cuando uno de los asesinos pregunta:

- Y “Trinitario”, ¿qué será: nombre o apellido?

—¿Quién va a saberlo? —dijeron los otros— habría que preguntárselo a don Martín.  
—¿Y la mujer...? —tornó a preguntar la voz solitaria. (157)

*Todo y la recompensa* de Daniel Sada.

Aunque Daniel Sada (1953) nació en la ciudad de Mexicali, Baja California Norte, el autor siempre se ha considerado a sí mismo originario de “todo el norte del país”, debido a que pasó toda su infancia en distintas regiones del norte de México (*Narrativa hispanoamericana* 295). Sada comenzó su carrera literaria con el libro de poesía *Los lugares* (1978), pero encontró su vocación narrativa dos años más tarde con su primera novela, *Lampa vida*. A ésta le han seguido siete más, entre las que destacan *Albedrío* (1989), *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), ganadora del premio de literatura José Fuentes Mares, y finalmente, *Luces artificiales* (2002). Con respecto a su obra cuentística, destacan *Juguete de nadie y otras historias* (1985), *Registro de causantes* (1992), “que le mereció el premio Xavier Villaurrutia” (*La cuentística de Daniel Sada* 55); y *El límite* (1997). La publicación de sus textos cuentísticos ha obedecido a un proceso de reediciones que finalmente quedaron concentradas en un volumen de cuentos completos llamado *Todo y la recompensa* (2003). Sada radica en la capital mexicana desde 1977 y es actualmente miembro del Sistema Nacional de Creadores. Sus obras han sido traducidas al inglés, alemán, polaco y portugués (*Points of departure* 64).

Es de suma relevancia mencionar que el inicio de la carrera literaria de Sada coincidió con la aparición de obras como *La sierra y el viento* (1977) de Gerardo Cornejo, y *Los viernes de Lautaro* (1979) de Jesús Gardea. Rodríguez Lozano afirma que este momento específico de la literatura del norte mexicano puede considerarse el punto de partida del fenómeno que después se conoció como la literatura del desierto, etiqueta que en un principio Sada “tomó tal cual” (45). Sin embargo, tiempo después el mismo Sada declaró lo siguiente: “Se me esquematizó como un

escritor del desierto y no me parece muy correcto sobre todo con escritores que todavía están produciendo y pueden cambiar mucho” (Quemain 3). Lo cierto es que, al igual que el chihuahuense Jesús Gardea, Daniel Sada se alejó de los temas urbanos que, en cambio, eran materia prima de escritores como Cristina Pacheco e Ignacio Trejo Fuentes, entre otros.

Con un notable a la temática provinciana, Daniel Sada ha desarrollado formas particulares de narrar que se han depurado a través de un trabajo incesante. Mediante este proceso, el escritor ha revelado una enorme conciencia literaria en la búsqueda de un estilo propio. Éste es uno de los rasgos que, sin duda, distingue a Sada de autores contemporáneos, como Juan Villoro, Rafael Pérez Gay y Enrique Serna. Para Rodríguez Lozano las “[f]rases cortas, la inmediata percepción del momento y un espacio a través de imágenes ciertamente poéticas, el uso de un vocabulario concreto, el apego al ambiente del desierto, son antecedentes de los intereses estéticos” (44) del autor y que hasta cierto punto continúan a lo largo de su obra. Su experimentación en el ámbito lingüístico lo ha llevado a incorporar, desde verdaderos compendios de regionalismos y neologismos que reflejan el habla coloquial de norte, hasta el uso de discursos considerablemente formales. A esto Rodríguez agrega la presencia de un “lirismo agobiante” que se mezcla con una prosa no accesible para todo tipo de lectores. En una entrevista con Martín Solares, Daniel Sada reconoce la dificultad que implica leerlo, y así lo explica el autor: “exijo que se me lea casi frase por frase, algo que no puedo exigirle a cualquier tipo de lector. No escribo para un mercado. Escribo para lectores ideales, prefigurados en mi literatura. Exijo que me lean con atención, o si no, que no me lean. Y por eso estoy muy contento con los cuarenta lectores que tengo” (26). Aunque, en efecto, se trata de un autor, hasta cierto punto complicado, Daniel Sada es un notable narrador: plástico, agudo y versátil. Al acercarnos a su inquietante obra cuentística, el autor bajacaliforniano nos muestra un enorme grado de evolución

que se manifiesta a través de una prosa capaz de capturar al lector mediante la conversión indistinta del registro coloquial o formal en discurso literario, pero que siempre se articula en un tono irreverente y crítico. Sada construye sus relatos a partir de escenarios cotidianos donde la atmósfera se impregna con temas como la muerte, la religiosidad, el destino implacable y la soledad del ser humano (*Escenarios del norte* 52), pero siempre en el ámbito de la vida común. Sada presenta a singulares personajes que experimentan, consciente o inconscientemente, la soledad como una señal inevitable del paso del tiempo y el abandono.

Daniel Sada y el oficio de escribir.

Acercarse a la escritura de Sada como una totalidad puede ser tarea complicada, sobre todo si se considera la notable evolución que el autor ha mostrado en su discurso a lo largo de más de tres décadas de publicaciones. Para ilustrar mejor esta problemática, bastaría con analizar el tránsito estilístico de su obra cuentística, desde *Juguete de nadie y otras historias*, *Registro de causantes*, hasta culminar con *El límite*. Con respecto al primer caso, tenemos, sin duda, un libro experimental que se distingue por el uso de frases cortas, segmentadas por innumerables signos de puntuación (especialmente los dos puntos). Éstos llegan a generar un número considerable de pausas que influyen notablemente en el ritmo de las narraciones, las cuales se vuelven difíciles de leer. Rodríguez Lozano cita además la presencia de determinados barroquismos que se anuncian mediante epígrafes donde se cita a Francisco de Quevedo y Miguel de Cervantes (56). Lo cierto es que, como agrega Rodríguez, en esta obra se revelan, no sólo las preocupaciones literarias de Sada, como la exploración en el uso de la tercera persona y aspectos referentes a la experiencia norteña; sino que además, se evidencia cómo el autor comenzó a dar forma a los temas que seguirían perdurando en el resto de su obra cuentística: “la soledad, el destino

implacable, la muerte, la religiosidad como parte de lo cotidiano y el humor sutil” que logró perfeccionarse en las obras posteriores (52).

*Juguete de nadie y otras historias* es definitivamente un texto indagatorio. A través de éste, Sada nos muestra sus más elementales inquietudes sobre los pormenores que involucran el acto de contar. Samuel Noyola pone especial énfasis en el cuento “Redor”, donde Sada “pone en movimiento el lirismo de un *ars poética*...,” (44). Este relato se enfoca en la historia de Bernabé, un anciano invidente a quien sus padres abandonaron siendo éste un pequeño. La condición general del protagonista es la de quien busca el sentido de la palabra en una realidad que le es imposible ver, especialmente cuando éste se encuentra frente al mar, intuyendo la correspondencia entre los sonidos y la palabra. Así, Sada explora a través de su personaje el valor del lenguaje como materia y objeto de representación al mismo tiempo. “Y Bernabé abstraído tentaleando las lenguas de olas en retiro, su variado sentir que en todas partes el mar era sorpresa; y pasaba las tardes en la playa pensando que quizás las palabras eran también al tacto corrosivas y nuevas, tentarlas en las cosas podía ser muchas veces asunto prohibido, porque eran invisibles para él...,” (79). Rodríguez advierte que en esta obra, Sada suele caer en un “exceso de estilización en el lenguaje, que sobrepasa la historia que se quiere contar” (52). De cualquier modo es indudable que el autor busca con gran ahínco lograr un equilibrio que se hará evidente en sus publicaciones posteriores.

*Registro de causantes* significa un gran salto en el derrotero literario del autor, quien ha buscado a través del discurso narrativo consolidar un estilo personal. Es un libro de temas y contenidos variados cuya profundidad es notablemente desigual. Asimismo hay un grado de ambigüedad que se advierte desde los títulos de los relatos, y por eso Rodríguez afirma que con ello Sada propone distintos niveles de lectura (55). Sólo hay un cuento narrado en primera



este desertor decide irse a beber un “frasco de sotol” con su compadre que pasa por el lugar pastoreando ovejas (68).

El discurso irreverente es uno de los sellos característicos que el autor tijuanense lleva a su máxima expresión en su tercer volumen de cuentos, *El límite*. Rodríguez detecta en esta obra a “un Sada más versátil, más genuino, menos artificioso en el uso de la prosa, lo que no quiere decir más sencillo” (58). Persiste una temática hasta cierto punto heterogénea, de modo que el lector puede encontrar relatos que de ciencia ficción como “Obra de roedores”, cuya historia se enfoca en la desaparición y búsqueda de Abigael Centeno en el año 2046; pero también aparecen cuentos como “El aprovechado”, donde el autor retrata con suma ironía y desencanto un evento fundamental de la religiosidad mexicana como la representación del *Vía Crucis*. Gumaro es un ladrón y estafador que aparentemente y de súbito decide regenerarse. Sobre éste se dice que “se cansó de vivir del tingo al tango. Quería tener domicilio, un área verde, una acera, a la buena de las bambas como si tuviese empaque para esperar resignado a que vinieran de pronto sus múltiples cobradores. Así, el protagonista decide personificar al Mártir del Calvario durante la tradición del Viernes Santo “por mor de quitarse las culpas, para que si lo mataban (los cobradores) no dejara en este mundo una imagen mezquina” (57). Dicha personificación obedece más a una postura que a una convicción, pues en la página anterior se advierte que el timador decidió representar a Cristo “porque tenía muchas deudas y acreedores al acecho”. Uno de éstos decide desafiar la solemnidad de esta investidura y a empellones se mete entre los fieles para acercarse a “Gumaro-Mártir-Cristo” y así reclamarle a gritos: “¡Desgraciado Timador! ¡Qué bueno que te encontré! ¡Págame lo que me debes!... ¡Anda! ¡págame! ¡cabrón!” (59). El evento se describe plenamente como un simulacro, y éste no sólo se hace más evidente, sino además cómico, cuando se dice que este singular Jesucristo camina a solas, sin los ladrones Dimas ni

Gestas, bajo la explicación de que “no los consiguieron” (58). El autor maneja una cuidadosa mezcla entre las palabras soeces y giros coloquiales del furioso cobrador y las conmovedoras imágenes poéticas que articula el narrador, amén de una lista de latinajos<sup>37</sup>. “Pero Cristo, obnubilado, metido en una idea fija, mirando hacia un horizonte emocional y soberbio, todo suyo, inmarcesible” (59).

Sobre la extensión y personajes.

Aunque Daniel Sada sólo ha publicado veintiséis cuentos, ha destacado en la creación de relatos cortos, tanto como lo ha hecho en la novela. El autor presenta una variedad de historias que se sitúan predominantemente en el norte, pero también relatos de diferente extensión. Federico Patán recalca que mientras el cuento más breve, “Pase lo que pase”, se compone de solamente diez palabras, y que además contiene un epígrafe de dieciocho; en cambio el relato más largo abarca un total de veintiséis páginas. Este gran contraste envuelve para el crítico una gran problemática que trasciende un simple asunto de extensión física del relato de Sada. La respuesta estriba, en parte, cuando “la extensión parecería estar razonada por una necesidad de obediencia a los requisitos de la historia”, pero también cuando pensamos en la “concentración de significado” (57-8): En el primer caso todo lo que se dice es “Quizá entienda en la otra vida, en ésta sólo imagino” (*Todo y la recompensa* 63). Patán sostiene que se trata de un cuento provocativo en demasía, y en la ausencia de todo referente llega a la conclusión de que se trata de un razonamiento profundo sobre el acto de la escritura y la lectura.

En cambio, cuando se refiere al cuento más extenso “Quién es quién o quién no es alguien”, dice que éste narra la vida de Luis Carmona, “el noble gigantón que aproximadamente hace quince años nadie daba por él un cacahuate. Y lo que son las cosas: hoy vive como rey”

---

<sup>37</sup> “[F]inis coronat, incontinenti, argumentum ad rem” (58-9).

(*Todo y la recompensa* 27), y en esa frase “queda resumida la totalidad de lo narrado. El resto es una ampliación de lo especificado en la cita” (59). Patán observa, en primer lugar, que “los cuentos de mayor extensión son novelas condensadas. Incluyen todos ellos historias fáciles de alargar hasta la dimensión de novelas con sólo ampliar los episodios meramente sugeridos”, y entonces “si cada texto necesita la extensión que le es propicia, éstos anhelan salir de aquella que el autor les ha impuesto” (59). Asimismo, el crítico resalta la importancia del tiempo en la narración, aunque éste no sea explícito. Para explicar esta necesidad utiliza el ejemplo del cuento dinosaurino de Augusto Monterroso. Patán afirma que las palabras “‘Cuando despertó...’ hablan ya de un transcurrir temporal” (59-60), mientras que el microrrelato de Sada dice “otra vida”, y por ello, en ambos casos “tiempo y lugar quedan implícitos y vagos en esta minificción” (60). Para Patán, Sada parece ir en contra de la idea de Cortazar, quien decía que “[E]l tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal”. En sus largos relatos, Sada cuenta sin el más mínimo temor por generar tensiones. “Mantiene el interés del lector mediante el encadenamiento de sucesos episódicos, y sólo en sus cuentos de largura moderada o breves concentra en un solo episodio la razón de ser del texto” (60).

Daniel Sada ha sabido trascender la experiencia de sus personajes a un plano que resulta atractivo a los lectores. Aunque, como señala Federico Patán, se trata de gente provinciana, inculta y, sobre todo, que no aspira a aquello que se conoce como “alta cultura”. Estos personajes no son conscientes de sus condiciones (al contrario de los personajes gardeanos). Son afectos a toda clase de diversiones: Son personajes a los que les gusta jugar béisbol, beber sotol, bailar en cabarets, etc., y viven su momento, ajenos al mundo exterior. Estos personajes habitan un espacio donde los problemas importan poco, o simplemente no importan “No parecen

interesadas en leer la prensa, en escuchar noticias, en enterarse de cómo va ese mundo radicado más allá de su entorno inmediato (60). Asimismo, estos seres asimilan al ámbito de lo personal cualquier asomo a una experiencia profunda, así que ésta se vuelve trivial y vacía. Por ejemplo, como ya se observó en el caso de “Gumaro-Mártir-Cristo”, éste asume la personificación de Jesús como forma de atenuar sus problemas económicos. Del mismo modo, los personajes de Sada crean sus propios remansos para huir de sus situaciones precarias, aunque como se muestra en “El aprovechado”, en este acto de escapismo Gumaro encuentra la muerte.

Con un justificado interés, Patán se pregunta si acaso el desfile de personajes que aparece en la obra de Sada con tales características podría carecer de interés ante los ojos del lector. La respuesta del crítico es que se trata de seres “que presentan conductas inesperadas”, a los que el autor ha sabido “extraerles su esencia dramática, que los transforma en interesantes casos representativos del ser humano” (61). No obstante, éste no es el único rasgo que hace universales a los personajes de la cuentística de Daniel Sada. Su literatura ha tenido un gran éxito en los círculos de lectores del norte, donde seguramente se confirmó la autenticidad en la construcción de dichos personajes. Uno no puede evitar identificarse tanto con escenas de la vida cotidiana nortea, mucho menos con sus singulares protagonistas.

Daniel Sada: Las formas de una soledad irreversible.

Como ya se ha mencionado, la soledad es uno de los temas que Sada explora con mayor frecuencia a lo largo de sus relatos. Ésta se presenta como una condición generalizada de monotonía y ausencia que en parte trae a la memoria del lector los cuentos de Jesús Gardea. Aunque el desierto es para ambos autores el inobjetable hábitat de la soledad, Sada recurre en menor grado al uso de escenarios áridos para representar sus historias. El autor concibe a sus

personajes como víctimas que con el paso del tiempo van experimentando el irremediable abandono, casi como si se tratara de objetos inservibles. La soledad en los relatos de Sada se presenta de dos maneras básicas: cuando el personaje es consciente de ella, o cuando solamente el lector se percató de ella. Patán advierte que la soledad física de éstos es menos frecuente que la interna, pero, sobre todo que en su grado extremo es “aquella de la muerte”, y que aparece perfectamente detallada en el relato “La voz del río”, donde se relata la desaparición y búsqueda de un hombre que se ha ahogado en el río “solitario... tranquilo, sereno, como siempre” (25). El breve cuento abre con el epígrafe “*La soledad es legendaria como los ríos y como los perfumes impregna*”<sup>38</sup>, y así se anticipa que la soledad será el eje central del texto. El río es el protagonista, solitario e impasible, pero también destructor.

Así, muerte, oscuridad y soledad aparecen como un campo semántico que domina el relato para crear la atmósfera de dramatismo. Las imágenes que el lector construye sobre la idea de un hombre solo flotando en las aguas del río, pueden evocar hasta cierto punto el pasaje de *El luto humano* de José Revueltas, donde aparece Adán, el campesino que flota por las aguas del río desbordado. Sin embargo, mientras que para Dabove, el pasaje de la obra de Revueltas corresponde a la recreación de una alegoría nacional (351-2); el relato de Sada carece de suficientes señales como para asegurar que se trata de un gesto escritural idéntico. Es decir, en el cuento de Sada no se mencionan causas circunstancias ni referentes alrededor del suceso.

En contraste con el discurso gardeano, la soledad que plantea Sada no es una condición gratuita ni atemporal. El paso del tiempo es el factor principal que va marginando a los seres, los va dejando solos y les arranca cualquier propósito que hayan tenido en el pasado. “El arma de la inmovilidad”, por ejemplo, es la historia de la extrema soledad de un anciano tendero que ha

---

<sup>38</sup> El epígrafe es un fragmento del poema “The Saga of Ana-Ta-Han” que aparece en la obra *Museo de cera* (1970) del escritor español José María Álvarez.

perdido a su hijo con anterioridad, y recientemente a su esposa, “dos-tres semanas atrás” (74). El personaje aparece sumido en una tienda desierta que el lenguaje reduce a formas sumamente elementales. “El rectángulo de luz dejando ver la figura: la puerta abierta de día, y hacia dentro: acaso una perfección de grises sin contrastes” (74). El tiempo, con su paso implacable, le va arrancando al anciano una a una las formas de su vida cotidiana. Por ejemplo de la tienda se dice “su comercio fue el más pródigo del pueblo. Los surtidos abundantes, por lo mismo entrando y saliendo gente con chiquihuites cargados. Pero ahora únicamente vendía dulces, chicles, pan: enmohecidos de viejos. Ni cervezas ni refrescos, no jabón, aceite, harina, no variedad de botanas, como antes...,” (74). Patán reflexiona alrededor de éstas pérdidas que van conformando la experiencia del tendero, y lo explica así:

[E]ste anciano, solitario, va perdiendo clientela y vive a la espera de la propia muerte. Se ha ido volviendo alguien inútil para el entorno y el entorno, sin contemplaciones lo margina. El cuento narra unos cuantos minutos en que el protagonista rememora partes de su vida y sigue con la mirada desplazamientos de una mosca, a la que sabe mortal y que se levanta como símbolo de la situación. (62)

En el cuento “El filo del equilibrio” se narra un momento de gran tensión durante el acto de un equilibrista de circo en lo alto de la cuerda floja, sin red protectora y, por lo tanto, a merced de la inseguridad. Al igual que en el relato anterior, hay una muerte que espera<sup>39</sup> (219). El drama se hace intenso, puesto que el cuento marca un espacio definido, que son los dieciocho metros de longitud de la cuerda que debe recorrer el cirquero. Esta condición de ansiedad provoca un singular efecto en la temporalidad. Desde abajo, los espectadores esperan impacientes por la consumación del número circense, mientras que en las alturas, el tiempo se alarga para el equilibrista, quien siente la ausencia de todo, excepto de su deber. La soledad aparece en el texto de dos formas. En primer lugar se encuentra la soledad como abandono. El protagonista espera que la concurrencia cruce los dedos, que alguien rece un Padre Nuestro, o que algún samaritano

---

<sup>39</sup> En el relato se menciona que el padre del equilibrista ha muerto un año atrás en el mismo lugar.

haga a todos guardar silencio. En cambio, el personaje se enfrenta a “un público gritón, hostil” (219). El segundo caso, y tal vez el más interesante, es el de la soledad como espectáculo. El equilibrista sabe cuál es su papel, entiende que ése es su deber, y que allá arriba no hay nadie más, excepto él y sus miedos. Este espectáculo requiere de observadores: ese mismo público que “hacia apenas media hora hizo fallar al payaso que caminaba con zancos haciendo malabarismos en el lomo de una yegua correzona en derredor...,” (219). El espectáculo no sólo se plantea a través de la relación, o digamos pacto, que hay entre el equilibrista y la audiencia, sino también en las descripciones que hace el narrador, como la anterior. Así, el lenguaje se hace parte de este *performance*, y aunque se trata de un lenguaje que no proviene directamente de la psique del protagonista, es decir, no es un relato en primera persona, el lector se sabe dentro de la mente del acróbata.

Otro tipo de soledad que se plantea en los relatos de Daniel Sada, es aquella que, de acuerdo con Patán, “propician... la búsqueda de un mundo ajeno al propio”. En estas condiciones, el personaje de Sada intenta escaparse de manera trivial, si se quiere, de su universo y, así penetrar en un espacio ajeno, con el pleno objetivo de “inventarse en un nuevo territorio”, pero sobre todo disolver el fantasma de la rutina. En “Eumelia” se cuenta el viaje que realiza un grupo de provincianos (Ema, Matías y su abuela Eumelia) en coche desde la frontera norte hasta la Ciudad de México. Sada muestra un gesto escritural similar, que no contrario, al que manifestó Carlos Fuentes en *La frontera de cristal*. En este caso, se trata de un autor norteco relatando la experiencia de un grupo de nortecos en el centro de la República, sino que recrea los mitos tradicionales que han definido el mundo capitalino en el imaginario del norte mexicano. Matías y su esposa viajan con el aparente objetivo de llevar a la abuela para que ésta vea a un especialista por recomendación de su médico local. En la enfermedad de la anciana, Matías encuentra en el

pretexto perfecto para gozar, junto con su esposa, de la vida nocturna de la capital durante algunos días: “Pero... Y aquí viene el motivo principal: el nieto y su señora, acá muy a la sorda, le ofrecieron al médico una jugosa dádiva para que éste en seguida convenciera a la abuela de que sólo allá en México podría encontrar a tal especialista” (13). Matías, un próspero comerciante de abarrotes, planea el viaje a petición de Pepe Abaroa, un cliente capitalino que promete alojarlo en su hogar. Una vez que han llegado a la ciudad, el resto del relato se enfoca en la soledad de Eumelia, tanto en la casa del anfitrión, como en las calles de la ciudad, donde será víctima de un extraño robo.

En el relato abundan diversas referencias en cuanto a lugares (Eagle Pass, Mc Allen, Del Río, centros nocturnos de la ciudad de México) y objetos de uso común, como marcas comerciales (Ford, Liverpool, Nescafé). El autor utiliza toda esa información para reproducir una serie de mitos que definieron el Distrito Federal durante la segunda mitad de siglo XX, pero sobre todo que dominaron el imaginario colectivo del norte mexicano. El primero de estos mitos encierra la idea de que la capital es un gran monstruo consumidor, y el resto del país su fuente de suministro. Pepe Abaroa, el anfitrión de los visitantes, simboliza esta noción de voracidad urbana. De él se dice “que recibía en bodegas semirrefrigeradas los fletes colosales de frutas y legumbres para su mercadeo, y su proveedor, Matías, “le enviaba mes con mes unos siete, ocho trailers, como mínimo seis, siendo ésa la excepción” (16).

Para Matías y Ema, en cambio, el espacio capitalino representa un mundo de diversión al que no pueden acceder en la experiencia cotidiana del norte, y por eso se dice que “ellos acariciaban el anhelo garzón de una luna de miel en ese laberinto, una curiosidad por darle vuelo a la embriaguez y al baile durante toda una noche: cuando menos: querían volverse locos de risa y risa para desentenderse de ese México idílico que sale en las películas, de esos centros

nocturnos fabulosos” (13-14). Esta imagen que concibe la pareja sobre el Distrito Federal tiene un claro referente en una serie de películas que apareció en la escena del cine mexicano de los setenta y ochenta, con filmes como *Bellas de noche* (1975) y *Las vedettes* (1983), del director Miguel M. Delgado<sup>40</sup>. Para ambos personajes, esta diversión implica asimismo acceder a una forma de anonimato, bajo la cual el desenfreno es permisible y sin consecuencias ni censuras. Por eso la gran ciudad aparece también un “laberinto”, “el lugar idóneo para perderse” (20).

El siguiente mito aparece en la mente de Eumelia y se refiere al Distrito Federal como espacio deshumanizado y criminal, donde el sujeto provinciano se convierte en la víctima del abyecto ser capitalino. Se presenta en la mente de la anciana en forma de un relato tradicional que ha permanecido en su familia a través de las palabras de su madre:

*Definitivamente me niego a ir a la ciudad de México porque, según decía mi mamá, allí ha sobreabundancia de rateros. Es más, cada cinco segundos hay un robo... Decía mamá que en la ciudad de México —desde luego basada en otros juicios— los robos son tan rápidos que sólo en un abrir y cerrar de ojos un cristiano cualquiera puede quedarse completamente en cueros, y esto suele ocurrir en la vía pública y a plena luz del día; a tal grado de que si la persona pide auxilio o corre como loca, no hay quien le dé una mano luego luego. Por ende, antes de que despierte compasión el prójimo se ríe de buena gana. (12)*

Este relato estereotípico, arraigado en Eumelia, llega a un instante de enfrentamiento con la realidad empírica, cuando ésta se queda sola en casa del anfitrión y decide mirar la noche capitalina con sus propios ojos, y la encuentra apacible.

La noche urbana apenas asomando, la insinuación de fuego de artificio y la fisonomía de un emplastado, ingente, por decir; urbano por negar. ¡Mundo! ¡Superchería! ¡Necesidad! Rumores atrayentes, formas enamoradas del horror y la entrega, y Eumelia, por lo mismo, queriéndose quitar de la cabeza esas barbaridades que le decía su madre, las cuales, desde luego la mamá debió haber aprendido de sus antepasados... (20)

---

<sup>40</sup> Para Óscar Robles, bajo el mandato de López Portillo (1976-1982), surgió un tipo de cine barato y de mala calidad técnica que se caracteriza por “la liberación en el lenguaje y el sexo”, pero también porque la figura maternal que dominó el cine antecesor fue reemplazada por la imagen de la prostituta de la gran ciudad. Además esta clase de filme fue una reacción en contra del cine que subvencionaba el Estado en el anterior sexenio de Luis Echeverría (*Identidades maternacionales* 68).

Eumelia encuentra en esas voces del pasado un mensaje muy claro: “¡No vayan!, ¡No sean tontos!” (20). Este lema ancestral cobró especial importancia en el ámbito cultural de los ochenta a través de películas de corte popular como *El mil usos*<sup>41</sup> (1981) de Roberto G. Rivera. Este film contenía un gesto propagandístico que tenía el propósito, no sólo de concienciar al país sobre los problemas que la capital sufría por el exceso de población, sino también evidenciar la ineficacia del Estado mexicano para resolver los problemas del campo.

La soledad de Eumelia es, por una parte, un sentimiento de desamparo que proviene de en este gran temor por la ciudad, y que, sin embargo, parece esfumarse por completo cuando ella se encuentra frente las infinitas luces del paisaje nocturno. La tranquilidad del espacio urbano parece tener el efecto de una revelación en la mujer que después de un rato llega a su propia conclusión: “—Yo creo que la gente aquí se la pasa rebién”. Sin embargo, esa soledad, ausente en apariencia, se presenta inesperadamente cuando la anciana se encuentra a mitad de la calle al día siguiente. Los estragos de la fiesta dejan a Matías y Ema en cama, y Eumelia tiene que trasladarse completamente sola al consultorio médico. En alguna parte de este camino, un ladrón, atraído por el posible botín que se encuentra en bolsa de Liverpool<sup>42</sup>, decide arrebatársela y huir. Lo único que queda en esta parte del relato, es el eco sin respuesta que se origina en la voz de Eumelia “—¡Deténgalo!, ¡detente, miserable ladrón!” (22).

---

<sup>41</sup> En este filme se cuentan las amargas peripecias de Tránsito, un campesino que huye de la miseria para probar fortuna en el Distrito Federal, y que en cambio sólo encuentra hambre, engaño y explotación. Charles Ramírez que “[C]learly, crudely, El mil usos tell its rural viewers to stay put, or, if they’ve already gone to the city to go home. Ramírez hace un claro hincapié en una canción que aparece en la película donde se resume la propuesta temática: “Ya no vengán para acá/ Quédense mejor allá/... Allá donde tienen todo/ El campo, las flores, su gente y el mar” (193).

<sup>42</sup> La bolsa de Liverpool aparece en el relato como “metáfora engañosa” (22). El ladrón cree que se trata de un preciado botín, ya que aparentemente se trata de un producto de dicha tienda departamental, la cual gozaba de gran prestigio entre la clase media-alta de la capital durante la década de los ochenta. Estas tiendas departamentales no existían en la zona de provincia durante la época en la que se ubica el relato, y por ello la protagonista no entiende el valor simbólico que representa la marca.

Después del robo, el lector se percató que la soledad de Eumelia se ha hecho absoluta a través del abandono de su hijo, quien la ha dejado a su suerte, caminando por las calles del D.F. Asimismo hay un ingrediente de ironía en el hecho de que el ladrón actúa atraído por la bolsa de Liverpool, y en cambio Eumelia ignora el valor simbólico de la envoltura, de manera que la conclusión es que el hombre ha robado un simple frasco de Nescafé con una muestra de excremento en su interior. Finalmente, el relato cierra con la imagen de Eumelia articulando un gesto de enojo que se origina, más que en el acto consumado del hurto, en una verdad que se ha repetido en cada renglón: la abuela tenía razón.

Efectivamente, la soledad es una pesadumbre para aquél que procura acceder al más mínimo cambio, especialmente cuando se quiere romper con la monotonía. No obstante, en los relatos de Sada, la soledad no se circunscribe de manera exclusiva al ámbito de la experiencia humana, sino asimismo en los objetos. “Cuando nada pasa hay un milagro que no estamos viendo” trata sobre la historia de un espejo. Es un relato lleno de detalles y lirismo que lo hacen sumamente pictórico. “Cada línea bebe luz porque da una sombra a las formas, les da tamaño hacia adentro, un ajuste perdulario. Un espejo puede estar en cualquier sitio, en el campo o en un cuarto, en el suelo o colgado de algún clavo, y traduce lo que hay” (195).

En una interesante reflexión, Patán afirma que este espejo es el “símbolo del abandono cuando el envejecimiento nos aparta del mundo... , Porque un espejo, sin nada que reflejar, pierde todo propósito de vida” (62). El implacable paso del tiempo hace su labor, y los múltiples deterioros que sufre el objeto aparecen como cicatrices que constatan ese envejecimiento y, por lo tanto su caducidad. Patán advierte que la soledad que se presenta en ese relato es “aquella impuesta por el mundo cuando decide inútil a un objeto o, va implícito, a una persona” (62).

Se hace especial hincapié no sólo en las funciones del espejo, sino asimismo en sus valores, como si fueran testigos con vida propia. “[L]a vida de los espejos es como la vida humana o la vida de las cosas incapaces de vivir. Son objetos que conforme pasa el tiempo van perdiendo su nitidez, se carcomen a sí mismos: sea primero por los bordes o empezando por el centro: es igual” (195). El narrador contempla la posibilidad de que los espejos “tengan memoria si se parte del supuesto de que añoran una cara inolvidable” (195), o bien que puedan “cansarse algún día de repetir lo inmediato” (196). Aunque se trata de un objeto, es claro que Sada recurre a un uso particular de la prosopopeya que evoca de manera notable al poeta modernista José Asunción Silva, quien a través de su poema “Vejez”, alude la existencia del alma en las cosas, especialmente de objetos antiguos.

Las cosas viejas, tristes, desteñidas,  
sin voz y sin color, saben secretos  
de las épocas muertas, de las vidas  
que ya nadie conserva en la memoria..., (39)

En esa soledad, seres y objetos experimentan una revelación que les produce un grado de conciencia, que les comunica momentáneamente un lapso de identidad. “Cuando nuevos los espejos se parecen, pero después cada uno vive su temeridad” (196). Sin embargo, en la cúspide de esta epifanía se encuentra el hecho de que la existencia ha llegado a su fin. “Se rompió: pedacería: aquél que fuera el motivo de vanidades radiantes, que aprisionara molicies y que imantara figuras con líneas muy definidas, tanto, que daban ganas de estar durante largo rato allí descubriendo un no sé qué de misterio en una cara bonita: ahondando en las proporciones” (199). La soledad es una espera o el resultado de ésta, pero siempre envuelve un proceso de deterioro irreversible y cierto.

## COMENTARIOS FINALES

Con justa razón se diría que las cuatro novelas y los dos volúmenes de cuentos que componen esta investigación recorrieron caminos más o menos diferentes a finales de siglo XX para reexaminar la condición de un espacio que durante largo tiempo había permanecido relegado del imaginario nacional. El norte, la frontera y, especialmente, el desierto, habían sido el objeto de representación de una narrativa ancestral conformada por leyendas, relatos, sucesos históricos y personajes de cualidades casi sobrenaturales. Ricardo Elizondo, Gerardo Cornejo, Severino Salazar, Miguel Méndez, Jesús Gardea y Daniel Sada se entregaron a la complicada misión de desentrañar este entramado forjado a golpe de tradiciones; pero, sobre todo inauguraron una retórica que se sustenta en el contacto empírico cabal con la vida cotidiana de la región que los vio nacer.

Las obras cumplieron, sin duda, con su propósito de reevaluar el pasado, y lo han hecho a través de una indagación crítica de las formas en que éste ha sido representado, pero también filtrando de un modo singular los sucesos históricos que acontecieron en esta gran región norteña. El diálogo que existe entre el corpus de novelas y modelos como el de la novela histórica, regional y la literatura del *Boom*, evidencia las necesidades de experimentación que una literatura joven y elocuente debía asumir para inscribirse al canon de literario que en esa época en particular exigía una renovación para encarar el nuevo milenio. La literatura del desierto no tenía como objetivo la disolución del discurso institucional, pero sí del reconocimiento colectivo de que el norte no es un desierto cultural y, sobre todo, que la escritura

respondía a las preocupaciones elementales para dar forma a grandes obras. No es casualidad que este grupo de obras haya sido publicado durante la época que Roger Bartra denomina como “condición postnacional” o “condición postmexicana” (47), precisamente cuando sobreviene el colapso del mito nacionalista que había construido el sistema para legitimarse, y el concepto de identidad se somete a un exhaustivo examen.

Junto esa revaloración del espacio norteño, surgieron un sinnúmero de cuestionamientos sobre los temas tradicionales que han definido la experiencia desértica: el espacio regional y nacional, el concepto de frontera, discurso histórico, etc. Importante es la incógnita que surge de aquellos temas ausentes en la literatura del desierto, en especial, la violencia. Uno no puede dejar de extrañarse al leer *La sierra y el viento* de que este tema se ausenta de un momento histórico plagado de conflictos sociales y políticos como las rebeliones de los indios yaquis a finales de siglo XIX y principios del XX, o bien la repartición de tierras durante la post-revolución. Asimismo resalta el hecho de que en *Setenta veces siete* la Revolución Mexicana no merezca más que tres páginas de la novela y, sobre todo que éstas hagan referencia al conflicto armado como una tarde de balazos y gritos.

Siguiendo con cuestiones temáticas, es necesario recalcar que existe una notable diferencia entre la novela y el cuento. Aunque en ambos casos se escenifica un grupo de historias en el ámbito provinciano, el relato corto propone la tarea de explorar temas muy específicos del aquí y ahora, exclusivamente en la esfera de lo cotidiano. El mundo interior de los personajes es el eje central y la vida fuera de ellos parece carecer de sentido. Gardea y Sada no muestran la menor intención de visitar el pasado, sencillamente porque la soledad del sujeto desértico es un problema que requiere toda la atención del discurso. No hay cuentos al estilo de “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, donde presente y pasado se confunden para evidenciar la crisis de la

historia como relato sospechoso y cuestionable. Aunque todos los personajes de los breves relatos tienen nombres, sólo unos pocos poseen facciones, sueños y un pasado que merezca una historia para contarse. Los cuentos pueden construirse con un lenguaje hosco y taciturno como en el caso de Jesús Gardea, o bien, con el sello distintivo de Daniel Sada: humor y elocuencia.

*Setenta veces siete* (1987), de Ricardo Elizondo, muestra una etapa del proceso de consolidación de la zona norte a finales de siglo XIX. El autor presenta un espacio idílico donde la modernidad y el avance son más que posibles, inevitables. Es evidente que la postura del autor va en contra de la representación que ha edificado el discurso oficial del período porfirista. Justo es mencionar que Elizondo encontró la fórmula adecuada mediante la inscripción de su obra al discurso del *Boom*, y la evidencia de dicho acierto apareció un par de años después con el gran éxito editorial de Laura Esquivel *Como agua para chocolate: Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros* (1989). La relectura y reescritura que realiza Elizondo de la saga decimonónica funciona como el instrumento ideal para presentar la profundidad y fuerza de los personajes femeninos que juegan un gran papel en la construcción de la prosperidad familiar. Ésta representa el orden necesario para la consolidación regional, que sin embargo se descompone cuando la generación fundadora cede la responsabilidad del bienestar a un grupo de herederos incapaces de continuar con los procesos de producción. Elizondo resume, así, el destino de la familia burguesa del norte y su decadencia a principios de siglo XX.

Al igual que el caso anterior, *La sierra y el viento* de Gerardo Cornejo replantea en sentido opuesto el mito tradicional de que el norte es territorio de barbarie y capitalismo dependiente. Cornejo retrata un desierto que se puede transformar en espacio de producción, y por esa razón introduce a la ficción el caso concreto de la colonización del Valle del Yaqui durante las post-revolución. El autor no minimiza los problemas que surgieron con la repartición

de tierras durante los treinta en las planicies sonorenses, pero sí resalta la efectividad del gobierno federal para reconfigurar los grandes latifundios y así, echar a andar la gran máquina de la modernidad en el desierto de Cajeme. Resalta en la obra de Cornejo la no violencia en un espacio que durante la Revolución fue escenario de cruentas batallas, sobre todo si consideramos que en Sonora se forjaron caudillos de la talla de Obregón y Elías Calles. *La sierra y el viento es* una epopeya al discurso nacional, especialmente al cardenismo, y su carácter es el de reformar un mito sobre la Sonora agreste y desértica.

Severino Salazar propone un modelo similar al de la novela regionalista que se combina con un acercamiento experimental a la novela histórica para regresar al lector a la región zacatecana de la Colonia. En este territorio, el pasado encuentra cualquier pretexto para mostrar su valor didáctico y de ese modo se pueda entender adecuadamente el presente. La relación especular entre ambos tiempos es el instrumento de un gesto escritural que busca rescatar una identidad aparentemente generada en el centro de una contradicción. Salazar presenta la idea de que el progreso y la consolidación regional sólo pudieron ser posibles gracias a la empresa de los exploradores y colonizadores, quienes movidos por la ambición fundaron una de las comunidades más ricas y productivas del período colonial en México. La sobre explotación de los recursos y el abuso sistemático de la población indígena son parte de ese precio que se debe pagar para acceder a la modernidad.

De Miguel Méndez se puede decir que es, entre todos los escritores, el único que revela un claro gesto de compromiso social. El autor chicano es severo con el espacio, y lo retrata como un obstáculo que el hombre debe enfrentar si acaso éste quiere sobrevivir día con día, pero también en los arenales hay poesía y relatos que sólo se pueden traducir cuando la memoria los convoca. En efecto, el desierto es multifacético, puede ser el alivio o la muerte del viajero en su

travesía, puede ser el infierno donde se queman las esperanzas o el lugar de reflexión para entender cómo el norte de México se las ha arreglado por sí solo durante centenares de años. El desierto es una trampa llena de espejismos, y quien caiga en ésta no se salvará del humor agudo y mordaz del escritor que dialoga con en el modelo del *Boom* para dar forma a su propuesta de retratar el desierto como una totalidad, como un objeto poético donde la parodia y la ironía son el modo eficaz de criticar y, al mismo tiempo, de rendir homenaje a los tipos y productos que habitan el desierto y la frontera. La Revolución es quizá el blanco principal de ese humor que Méndez traduce en un gesto desmitificador de la historia.

El escritor chihuahuense Jesús Gardea reinventa el silencio desértico y lo convierte en el lenguaje de sus relatos. *Reunión de cuentos* es un catálogo de soledades donde la monotonía del hombre y el paisaje se hacen una forma. El hombre se inscribe en el paisaje y éste se vuelve personaje. La soledad está implícita en un espacio sin devenir histórico ni referentes culturales, por ello no extraña al lector encontrar personajes viviendo en el abandono, presenciando el paso de las horas que son indistintas de los días. El desierto es un rincón cotidiano, donde el hombre no encuentra salida, pero sí un asomo de esperanza en los objetos de uso común que lo mantienen vivo. En el mundo gardeano no hay causa ni argumento que explique el estado de las cosas, los vínculos fraternales se han borrado y la falta de palabras provoca la interacción del lector que busca significados la simplicidad de los mensajes inconclusos. Sin duda, Gardea revolucionó la manera de concebir el relato contemporáneo en México, y por esa razón se ganó tantos elogios como enemistades.

Sin restar méritos al silencio gardeano, Daniel Sada una elocuencia singular que se manifiesta a través del juego con el lenguaje y las alternativas que brinda la prosa moderna. Su repertorio de regionalismos mezclado con un discurso formal, así como la inclusión de elementos

líricos a la prosa, son elementos esenciales de una cuentística inquietante que propone distintos grados de lectura y, por lo tanto se hace solamente accesible para los cuarenta lectores que Sada cuenta entre su círculo de admiradores. El escritor bajacaliforniano propone un mundo completamente referencial donde lo extraordinario emerge de lo simple y lo común. La soledad se repite como tema central, pero ésta se presenta como una forma del abandono que regala el paso del tiempo. Asimismo, la soledad es la espera y el resultado de ésta que alcanza su cúspide en la muerte o la destrucción definitiva. Sus personajes, siempre víctimas de ese abandono, son seres ordinarios que gozan con lo inmediato y que no aspiran a la comprensión del mundo más allá de su experiencia vital. Así, Sada logra crear personajes tan universales que con sus conductas capturan el interés de cualquier lector, o bien tan regionales que sin la menor dificultad se les puede identificar dentro del ámbito norteamericano.

Por último, después de evaluar los contenidos y formas de todo este conjunto de obras, uno sólo puede concluir que sus respectivos autores han fundado una retórica particular, y a través de ésta han logrado cristalizar sus preocupaciones más elementales. La representación del espacio desértico, aún como categorías que abarcan tópicos como el progreso, la sociedad o la subjetividad de personajes que experimentan la soledad, no ha dado como resultado la disolución de los mitos fundamentales que han definido el norte mexicano como territorio salvaje y precario, sino que, al contrario, gracias a la presencia de este puñado de escritores se ha ampliado el espacio discursivo en un tiempo de pluralidad y tolerancia, donde el diálogo crítico debe ser una constante.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Ahumada, Pedro de. *Relación sobre la rebelión de los indios Zacatecas (1562)*. México: Vargas Rea, 1954.
- Alonso Pedraz, Martín. *Enciclopedia del idioma: diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX) etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*. Madrid: Gredos, 1990.
- Amerlinck de Corsi, María Concepción “Pintura del retrato”. *México en el mundo de las colecciones de arte. Volumen 2*. México: UNAM, CONACULTA, 1994.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. [1983] London; New York: Verso, 2003.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Ariel, 2007.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*. Ed. Marta Portal. Madrid: Cátedra, 2001.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.
- , *La sangre y la tinta*. México: Océano, 1999.
- Bayardo Gómez, Patricio. *El signo y la Alamabrada. Ensayos de Literatura y Frontera*. Tijuana, Méx.: Entrelíneas Editores, 1990.
- Beatriz Braniff, Marie-Areti Hers. *Nómadas y sedentarios en el norte de México: Homenaje a Beatriz Braniff*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).
- Benjamin, Thomas. *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*. México: Taurus, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa, 2000.
- Berumen, Humberto Félix. *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Mexicali, Méx.: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- Bockus, Ann Bárbara. *La mujer mexicana en el siglo XIX vista a través de la novela*. Diss.

- Universidad Autónoma de México, 1959.
- Buckley, Jerome Hamilton. *Seasons of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1974.
- Burnes Ortiz, Arturo. *La minería en la historia económica de Zacatecas (1546-1876)*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1987.
- Cadenas Vincent, Vicente de. *Carlos V. Miscelánea de artículos publicados en la revista «Hidalguía»*. Madrid: Ediciones de la Revista Hidalguía, 2001.
- Carrizo Rueda, Sofía M. *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberg, 1997.
- Conde Ortega, José Francisco. "Severino Salazar: El mundo sí es un lugar extraño." *Revista casa del tiempo* 81 (2005): 78-80.
- Cornejo, Gerardo. *La sierra y el viento*. México: Arte y Libros, 1977.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1990.
- Dabove, Juan Pablo. "La fiesta popular, la banda de bandidos, la 'bola': la Revolución y sus metáforas en *Los de abajo*, de Mariano Azuela." *Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Carlos A. Jáuregui, Juan Pablo Dabove, editores. Pittsburgh, PA.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Daniel, Lee A. "El pueblo ficticio en la literatura mexicana: una cartografía". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 2001 Fall; 17 (1): 19-31.
- Duncan, Ann J. *Voices, Visions and New Reality: Mexican Fiction Since 1970*. Pittsburgh, PA.: University of Pittsburgh, 1986.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Fundación de los pueblos en Nuevo León*. Monterrey, México: Archivo General del Estado de Nuevo León, 1985.
- , *Setenta veces siete*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México: FCE, 1997.
- Flores, Arturo. "Frontera geográfica y ficción: Acerca de algunos textos de Miguel Méndez." *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*. 43 (2001): 451-462.
- . "La memoria como proceso constructivo en *El sueño de Santa María de las Piedras* de Miguel Méndez." *Cuadernos Americanos*. 55 (1996): 131-140.

- Flores Rangel, Juan José. *Historia de México*. México: Thompson Learning, 2005.
- Foucault, Michael. "Of Other Spaces." *Diacritics*. 16 (1986): 22-7.
- Frías, Heriberto. *Tomochic. Episodios de la campaña de Chihuahua: 1892. Relación escrita por un testigo presencial*. México, D.F.: Editorial Océano, 2002.
- Fuentes, Carlos. *Los días enmascarados*. México: Ediciones Era, 1982.
- Fuentes Mares, José. *Y México se refugió en el desierto. Luis Terrazas: Historia y destino*. México: Editorial Jus, 1954.
- García-García, José Manuel. "La geografía textual de 'Placeres'". *Plural: Revista Cultural de Excelsior*. 17 (1987): 55-56.
- García Valero, José Luis. *Nuevo León. Una historia compartida*. Monterrey, México: Gobierno del Estado de Nuevo León, 1989.
- Gardea, Jesús. *Reunión de cuentos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Garro, Elena. *La semana de colores*. Xalapa, Méx.: Ficción. Univ. Veracruzana, 1964
- Gil Adalid, Ana. "Daniel Sada: Albedrío". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 1997, 5: 81-84.
- Glantz, Margo. "Los nombres que matan: Jesús Gardea". *En Literatures in Transition: The ManyVoices of the Caribbean Area: A Symposium*. Ed. Minc, Rose S. Gaithersburg, MD; Upper Montclair, NJ: Hispamérica; Montclair State Coll.; 1982. 197 pp.
- Gordillo, Gustavo. *Campesinos al asalto del cielo. De la expropiación estatal a la apropiación campesina*. México: Siglo XXI, 2005.
- Heterotropías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Carlos A. Jáuregui, Juan Pablo Dabove, editores. Pittsburgh, PA.: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2003.
- Irigoyen, Saúl. "Jesús Gardea: Más allá de la soledad". *Plural*, junio de 1980: 80.
- Irwin, Robert McKee. *Bandits, Captives, Heroines, and Saints. Cultural Icons of Mexico's Northwest Borderlands*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Jordán, Fernando. *Crónica de un país bárbaro*. Chihuahua, México: Centro Librero La Prensa, 1989.
- La Biblia Latinoamericana*. Madrid: Editorial Verbo Divino, 1996.
- Lafuente, Modesto. *Historia general de España desde los tiempos primitivos hasta*

*la muerte de Fernando VII, por Don Modesto Lafuente, continuada desde dicha época hasta nuestros días, por Don Juan Valera. Tomo X.* Barcelona: Montaner y Simon, Editores, 1889.

Lander, María Fernanda. *Modelando corazones: sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX.* Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora, 2003.

Lawrence, John Shelton. "The Lone Ranger" *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History.* Ed. Peter C. Collins and John E. O'Connor.

Marquet, Antonio. "Severino Salazar 1947-2005." *Revista casa del tiempo* 81 (2005): 68-70.

Martínez Martínez, Rodrigo. "De la finitud y el sentido de la vida: apuntes sobre la narrativa de Severino Salazar." *El Búho.* 54 (2004): 55-57.

McCarthy, Cormac. *All the Pretty Horses.* New York: Vintage Books, 1993.

———. *Blood meridian, or, The evening redness in the West.* New York: Modern Library, 2001.

Méndez, Miguel. *De la vida y del folclore de la frontera.* Tucson, Az: Mexican American Studies & Research Center, University of Arizona Press, 1986.

———. *El sueño de Santa María de las Piedras.* México, D.F.: Editorial Diana, 1993.

———. *Tata Casehua y otros cuentos.* Edición bilingüe; traducido por Eva Price, Leo Barrow y Marco Portales. Berkeley: Editorial Justa Publications, 1980.

Mestries, Francis. "Los migrantes en la obra de Severino Salazar". *Revista casa del tiempo* 88 (2006): 104-106.

Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992.* México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

*Miguel Méndez in Aztlán. Two Decades of Literary Production.* Ed. Gary D. Keller. Tempe, Ariz.: Bilingual Review/Press, 1995.

Minc, Rose S. "'Diálogo' con Jesús Gardea". *En Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area: A Symposium.* Ed. Minc, Rose S. Gaithersburg, MD; Upper Montclair, NJ: Hispamérica; Montclair State Coll.; 1982. 197 pp.

Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture.* Translated by Albert Sbragia, London; New York: Verso, 2000.

*Novela mexicana reciente: Aproximaciones críticas.* Samuel Gordon, Editor. México, D.F. : Ediciones y gráficos Eón, 2005.

- Novoa, Bruce. *Chicano Authors. Inquiry by Interview*. USA: University of Texas Press, 1980.
- Noyola, Samuel. "Juguete de nadie y otras historias de Daniel Sada". *Revista Vuelta*. 122, enero 1987: 43-44.
- Nuevo diccionario enciclopédico Espasa*. México: Espasa-Calpe, 1998.
- Ocaranza, Fernando. *Gregorio López. El hombre celestial*. México: Ediciones Xóchitl, 1944.
- Pacheco, José Emilio. *El principio del placer*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Paredes, Alberto. "La geografía de la conciencia" *Siempre!* 14 enero 1999: 60-61.
- Patán, Federico. "La cuentística de Daniel Sada". *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones Críticas*. Nora Guzmán (compiladora), D.F.: Ediciones y Gráficos Eón, 2008. 55-70.
- Pavón, Alfredo. "El nuevo cuento mexicano (1960-1995): Señas de identidad". *Cuento mexicano reciente: aproximaciones críticas*. Samuel Gordon, Ed. Ed. México, D.F.: Ediciones y Gráficos Eón, 2005. 15-40.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Pérez Salinas, Claudia. "La literatura como espejo de la mirada". *Siempre!* 14 enero 1999: 60-61.
- Picinelli, Filippo. *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos: Los insectos*. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González, Ed. México: El Colegio de Michoacán/CONACYT, 1999.
- Piña Ortiz, Martín. *Frontera y literatura: La expresión de una ruptura histórica en la obra de Miguel Méndez*. Sonora, México: Universidad de Sonora, Departamento de Letras y Lingüística, División de Humanidades y Bellas Artes, 1993.
- Points of Departure: New Stories From Mexico*. Trans. Gustavo Segade. Ed. Mónica Lavín. San Francisco, CA.: City Lights Books, 2001.
- Poncarova Valenzuela, Jirina. "La muerte y la soledad en los cuentos de Jesús Gardea". Diss. U. of Texas at Arlington, 1989.
- Quemain, Miguel Ángel. "Amplitud de la palabra. Entrevista con Daniel Sada". *Revista Mexicana de Cultura. (El Nacional)*. 98, 14 de diciembre de 1997: 3-5.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del norte, 1984.

- Ramírez Berg, Charles. *Cinema of Solitude. A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*. United States of America: University of Texas Press., 1992.
- Robles, Óscar. *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2005.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2003.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Sada, Daniel. *Todo y la recompensa: Cuentos completos*. Madrid: Debate, 2002.
- Salazar, Severino. *Desiertos intactos*. México: Leega, 1990.
- Sánchez, Luis Alberto. *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*. Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- Sen Venero, María Isabel. *Historia de Chihuahua*. Chihuahua, Chih., México: Centro Librero La Prensa, 1999.
- Silva, José Asunción. *Obras completas*. Ed. Crítica, Héctor H. Orjuela, Coordinador. Nanterre, France: ALLCA XX, 1997.
- Skłodowska, Elżbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 1991.
- Solares, Martín. "Entrevista con Daniel Sada: Una voz en el desierto". *La Jornada Semanal*. Núm. 285, 27 de noviembre de 1994: 22-26.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Tatum, Charles M. *Chicano Literature*. Boston: Twayne Publishers, 1982.
- Tesoro de la lengua castellana o española*. Sebastián de Covarrubias Horozco, Ed. Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2006.
- The Cambridge History of the Native People of the Americas. Volume III, Mesoamerica, Part 2*. Richard E. W. Adams & Murdo J. Macleod Ed. Cambridge, England; New York: Cambridge University Press, 2000.
- The Complete Dictionary of Symbols*. Jack Tresidder, Ed. San Francisco, CA.: Chronicle Books, 2005.

- Torres, Vicente Francisco. "Dos décadas con Severino Salazar." *casa del tiempo* 81 (2005): 65-67.
- . "La literatura: Tráfico entre vivos y muertos." *Siempre!* 6 abril 2000: 64-65.
- . "Tres lustros de novela mexicana." *Novela Mexicana Reciente. Aproximaciones Críticas*. Samuel Gordon Ed. México, D.F.: Ediciones y Gráficos Eón, 2005.
- Trejo Fuentes, Ignacio. *De acá de este lado. Una aproximación a la novela chicana*. México: CONACULTA, 1989.
- Ulloa, Berta. *Historia de la Revolución Mexicana 1914-1917: La encrucijada de 1915*. 23 Vols. México: Colegio de México, 1981.
- Urtaza, Federico, and Rafael Ramírez Heredia. "Adiós a Jesús Gardea". *Siempre!* 23 marzo 2000: 68-69.
- Valadés, Edmundo. *La muerte tiene permiso*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Valenzuela, José Manuel. *Entre la magia y la historia. Tradiciones, mitos y leyendas de la frontera*. Tijuana, B.C., México : El Colegio de la Frontera Norte, 2000.
- Vaquera-Vázquez, Santiago. *Wandering Stories: Place, Itineracy, and Cultural Liminality in the Borderlands*. Diss. University of California Santa Barbara, 1997. Ann Arbor: UMI, 1997. Print.
- Vázquez Ruiz, Miguel Ángel. *Sonora: Sociedad, economía, política y cultura*. México, D.F.: UNAM. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, 1991.
- Villamil, María. "Espacio indeterminado en el discurso lacónico de *El Tornavoz* de Jesús Gardea". *Revista de literatura mexicana contemporánea*. 2.4 (1996): 58-70.
- Walter, Roland. "Social and Magical Realism in Miguel Méndez' *El Sueño de Santa María*". *America Review: A Review of Hispanic Literature and Art of the USA*. 18 (1990): 103-112.
- Webber, Max. *The Sociology of Religion*. Translated by Ephraim Fischhoff. Introd. by Talcott Parsons. Boston: Beacon Press, 1963.
- Zúñiga, Victor. "El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea." *Puentelibre: Revista de Cultura*, 4 Spring (1995): 18-23.