



Revista de  
**LITERATURA**  
**HISPANOAMERICANA**



Nº 72 Enero - Junio 2016



Revista de Literatura Hispanoamericana  
No. 72, Enero-Junio, 2016: 23-39

## La diseminación del yo en *El diablo en el ojo*

***Karina Avilés***

*Universidad Nacional Autónoma de México*  
Email: [karinaviles@yahoo.com](mailto:karinaviles@yahoo.com)

### Resumen

El presente trabajo, el cual forma parte de una investigación más amplia en proceso sobre varias obras de Jesús Gardea, tiene como finalidad explorar la voz narrativa principal en la novela *El diablo en el ojo* de este escritor mexicano. El análisis parte del supuesto de que dicha voz, la cual carece del más elemental principio de identidad como es el nombre, constituye uno de los mecanismos de mayor relevancia para lograr la disgregación del sentido en el texto. Para desarrollar esta reflexión, se consideran dos aspectos: primero, la desfiguración de la identidad del que habla se logra mediante la inestabilidad del origen de la enunciación, el desplazamiento continuo de perspectivas y el desconcierto frente al mundo que nombra y, segundo, se apuesta a la diseminación del yo a través de un lenguaje esencialmente poético, dislocado en su sintaxis y profuso en el uso de tropos y figuras retóricas. En este artículo se utilizarán los conceptos de la narratología y de la retórica para analizar los planteamientos antes expuestos.

**Palabras clave:** Voces narrativas; identidad; diseminación

## The dissemination of the self in *El diablo en el ojo*

### Abstract

This paper, which is part of a broader investigation in progress on several works of Jesus Gardea, aims to explore the main narrative voice in the novel *El diablo en el ojo* of this Mexican writer. The analysis stems from the assumption that this voice, which lacks the most basic principle of identity such as the name, is one of the most relevant mechanisms to achieve the disaggregation of the sense in the text. To develop this reflection, we consider two aspects: first, the distortion of the identity of the speaker is achieved by the instability of the origin of the enunciation, the continuous displacement of perspectives and the bewilderment before the world that he describes, and second, the dissemination of the self is verified through an essentially poetic language, dislocated in its syntax and profuse use of tropes and rhetorical figures. In this article we will use the concepts of narratology and rhetoric to analyze the thesis outlined above.

**Keywords:** Narrative voices; identity; dissemination

### I. Introducción

En las últimas novelas del escritor mexicano Jesús Gardea (1939-2000), las voces evocan presencias espectrales, a veces angélicas y demoniacas, sin una posición precisa en el mundo de la vida o el mundo de la muerte. Se diría más bien que estas voces pertenecen a ambas dimensiones, puesto que en la narrativa gardeana la dicotomía muerte-vida se quiebra, los contrarios se funden, coexisten.

Se trata de voces indefinibles que designan un yo sin nombre, sin historia, despojado de cualquier principio de individuación como un quehacer, un hábito, o un programa de vida. En ocasiones, la única diferenciación de ese alguien que narra se realiza a través del uso

de pronombres y de apellidos (Ontiveros, Orive, Arana, Meneses), mismos que, comparados con las primeras obras del escritor, ya no guardan una motivación semántica-narrativa que permita dar ciertos atributos a la personalidad de los entes de ficción.

Son voces que esbozan figuras, de las que se desconoce su procedencia, sus antecedentes, sus relaciones interpersonales o familiares, su ubicación y, a veces, hasta su género. Voces que se diluyen en el cuerpo textual porque nombran y se narran a partir de la ruptura de la isotopía semántica, estrategia que sirve de base para erigir una serie de asociaciones con distintos acontecimientos textuales que no guardan entre sí una relación lógica. Así, se conecta un punto (acontecimiento)

con otro cualquiera, a la manera de un rizoma.<sup>1</sup> Como es de esperarse, dicha estrategia provoca la fragmentación y la fuga del sentido; cualquier certeza sobre quién habla y aquello de lo que se habla, pareciera desmoronarse. Apenas surge una voz que dice algo de sí misma o de los otros, sobreviene una negación o una nueva conexión insólita que genera el extrañamiento, la duda, tal y como ocurre en la narrativa moderna y la denominada posmoderna.

En este artículo analizaremos la voz narrativa central de *El diablo en el ojo* (1989), séptima novela –de un total de trece– en donde el escritor busca llevar al extremo los signos de discordancia y la ruptura de la construcción. El punto de partida del análisis consiste en que dicha voz constituye uno de los mecanismos de mayor relevancia para lograr la desfiguración de la obra. En

este sentido, se consideran dos aspectos: primero, la desfiguración se logra mediante la inestabilidad del origen de la enunciación, el desplazamiento continuo de perspectivas y el desconcierto frente al mundo que nombra la voz principal y, segundo, se apuesta a la diseminación del yo que habla a través de un lenguaje esencialmente poético, dislocado en su sintaxis y profuso en el uso de tropos y figuras retóricas. Para realizar este trabajo, utilizaremos los conceptos de la narratología y de la retórica.

## II. ¿Quién?

En *El diablo en el ojo*, la voz principal proviene de un narrador-personaje predominante en la diégesis, el cual enuncia en primera persona. De hecho, el designarse a sí mismo como “yo” es lo único que lo distingue, pues

1 Gilles Deleuze y Félix Guattari conciben el sistema a-centrado llamado rizoma, el cual contiene seis principios. Los principios 1 y 2 de conexión y heterogeneidad: “Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”, pues en un rizoma eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas que ponen en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino estatutos de estados de cosas. Principio 3 de la multiplicidad: “sólo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo. [...] Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza”. Principio 4 de ruptura significativa: “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. [...] Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc., pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras”. Principio 5 y 6 de cartografía y de calcomanía: “Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda. [...] Muy distinto es el rizoma, mapa y no el calco. [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. [...] Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal [...]” (Deleuze, y Guattari, 2010: 9-29).

en principio carece de la más elemental de las identificaciones: el nombre.<sup>2</sup>

Ese yo sin nombre, prácticamente sin acciones externas, sin antecedentes y sin comunicación con los otros, cumple con dos funciones: la del acto de la enunciación y la de ser partícipe en el mundo narrado. Sin embargo y, pese a su doble papel, su intención no es la de contar una historia, puesto que en esta poética, al igual que en las antinovelas, no se busca expresar un mensaje en el sentido tradicional. En todo caso, el mensaje es el mensajero, como dice Morelli en *Rayuela* (Cortázar, 1988). Entre las escasas acciones externas en *El diablo en el ojo*, se narra el asesinato que comete el narrador-personaje en contra de su adversario Borja. Pero Jesús Gardea no pretende contar la historia de un crimen; por el contrario, lo que realiza en esta obra es una redescrición<sup>3</sup> de las posibilidades del mal a finales del siglo XX: el odio, el rencor milenario, la venganza, la traición, la violencia, la mentira, el encono, la envidia, el despojo, éste último, “la raíz del mal” (Gardea, 2005: 42).

Desde el inicio del relato, el enunciador en primera persona se torna en una voz confusa e indefinible a causa del juego de perspectivas, del desconcierto producido frente al mundo que nombra, del ocultamiento de su voz bajo el disfraz de un narrador en tercera persona y de la devastación de su yo a partir de sus fragmentos.

En el primer capítulo de la novela, este narrador homodiegético focaliza en su yo narrado. Por ello, el relato inicia en el momento en el que ese yo cuenta en pretérito imperfecto su acción de introducir una llave en la ranura de la chapa de un cajón. En realidad, es la evocación de un instante —el de meter una llave con una medida temporal que podría durar tres segundos— contado a través de una experiencia del tiempo que se prolonga espacialmente en catorce cuartillas del discurso.

Con la impresión de un tiempo desmesuradamente distendido, el lector escucha de manera directa la voz del yo mediante el flujo de pensamiento del personaje, motivado por su experiencia de la llave:

- 2 Si el nombre, de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, es el referente de todos los actos del personaje y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones (Luz Aurora Pimentel, 2005: 62), un personaje sin denominación impone la inestabilidad de su reconocimiento a lo largo del tiempo. Aunque es necesario señalar, como dice Paul Ricoeur, que hay nombres propios como el de Ulrich, el hombre sin atributos, cuyo punto de apoyo resulta tan insignificante que se transforma en algo redundante: “Con Robert Musil, por ejemplo, lo posible eclipsa hasta tal punto lo real que el ‘hombre sin atributos’ —en un mundo de atributos sin hombres, como señala el autor— se convierte, en última instancia, en algo imposible de identificar” (Ricoeur, 1999: 222).
- 3 En este trabajo, retomamos el concepto de redescrición de Paul Ricoeur. De acuerdo con el filósofo, los enunciados metafóricos y narrativos tienen el poder de redescibir la realidad en el doble sentido de descubrir nuevas dimensiones de la realidad y de la verdad inaccesibles a la descripción directa y de transformar nuestra visión de mundo. La redescrición es, ante todo, una relectura del mundo y de sí mismo (Ricoeur, 1997: 75; 2001: 320-336).

La chapa, de laminilla ovalada, dorada como la llave. Por su ojo negro absorbió casi toda la luz. Se resentía la laminita, se doblaba, atraída por el oscuro como un remolino. En un intento de apartarla del mortal, mi mano la subía, con extrema violencia, a otra región. Pero esto, matarla luego. La oscuridad del ojo amenazante, en la del nocturno. Despacito me acercaba a la nariz el olor a chamusquina del cerillo. Certificado extendía su muerte. Los pabilos huelen a defunción. Tibio el cabo del palito. Despedía perfume a madera recién cortada. Pero también a madera que había vivido amores con el fuego. Me deshacía de la olorosa. Recobrada la llave, había yo de procurarle sitio exclusivo y definitivo. Nada volvería a ocultarla. Un clavo, una alcayata, convenían más. El aire, a todas horas, el nuevo estuche, como de cristal, de la llave colgante. Un recordatorio. Advertencia a mi memoria. Contra la cal de la pared, destacándose de su blancura, yo no podría volver a ignorar, llegada la mañana, la llave. Pensamiento estoy mentando entre otros (Gardea, 2005: 7).

Decíamos en líneas anteriores que ese yo relata desde su propia conciencia, por lo que su focalización es interna. Sin embargo, dicha voz se desplaza constantemente de su yo narrado a su yo narrador, aspecto que dificulta la inteligibilidad del relato debido a los cambios en la perspectiva espaciotemporal y cognitiva:

La llave, en mis dedos, había cesado de arder. Se le suavizaba la pasión. Apresurarme, nadie. Esperaría a que tuviera templanza mayor el metal. Volvía a considerar el ruido, intenso. Recio por el aire de todos, como viento joven, iba a provocarle problemas, columbraba yo, a Boscán. Del sueño en los dormidos de Placeres, no quedaría, antes del amanecer, nada. Un montón de desvelados, y luego, saliendo de ahí, los de la venganza. Su sueño roto, quiénes, a cuestras, me imaginaba. Recordé a Borja. Pero la llave estaba lista. Había que volver al juego; terminarlo (Gardea, 2005: 9).

En la primera parte del segmento anterior domina la perspectiva del yo narrado. Pero a partir de que la voz expresa que del sueño en los dormidos de Placeres no quedaría nada, la perspectiva es narratorial, es decir, está centrada en el yo que narra. La deixis de referencia temporal “antes del amanecer” no es la del yo narrado que introduce la llave sino la de aquellos a los que se refiere el yo que narra en términos de desvelados. Además, todo indica que será en ese tiempo, esto es, en las primeras horas del día, cuando se ejecute la emboscada en contra de Fulgencio Boscán, el personaje que es invadido en su casa por el grupo de Borja con intenciones de asesinarlo. En el breve y sutil relato proléptico (“y luego, saliendo de ahí”) –esto es, del desvelo– la voz narrativa adelanta que habrá una venganza, la cual ocurre en un tiempo diegético posterior y sí, la agresión se lleva a cabo muy temprano como parte de la estrategia de los atacantes para encontrar dormido a Boscán. Al adelantar dicho suceso y evidenciar con ello que sabe más que el resto de los personajes, el yo que habla deja de focalizar en su propia conciencia para desplazarse hacia una focalización cero, característica de un narrador omnisciente. En las últimas líneas, regresará a su yo narrado para enfocarse, de nueva cuenta, en la llave.

Así, las diferentes perspectivas del narrador homodiegético acrecienta la confusión del mundo narrado porque convergen y se imbrican múltiples tiempos y espacios. Es la misma voz la que narra en al menos trece de los diecisiete capítulos que integran la obra,

aunque desde diferentes perspectivas: el de su yo diegético, el de su yo narrador, el de un enunciador omnisciente y el de un narrador encubierto en tercera persona:

Vinieron más mañanas. Más hablar de Ontiveros al grupo de Arana. Nunca cambiaron de sitio; domicilio, auto, decía Ontiveros, los necesitaba a la mano. El auto sería la máquina facilitadora de la huida caso de que los ofendidos por Borja, hartos de las dilaciones del que los citaba sin resolverse a actuar, lo atacaran. A la tercera entrevista, Ontiveros ya se había hecho a la idea del orden de aparición en la luz de una de tantas mañanas, de los movimientos que le pondrían fuera de peligro. Había, también, limpiado de piedritas el camino, engrasando, un atardecer, manivelas, elevadores de los vidrios. Se apagaba el atardecer y Ontiveros, sombreado, crepuscular, pasaba a ocuparse de los seguros de las puertas. Los sometía a prueba. Los echaba y, como ladrón de su propia máquina, comenzaba, desde la calle, a forzarla. Violentaba al extremo las manijas; no las soltaba sino cuando era claro que el retobo del mecanismo de la cerradura. El otro refugio, la casa, consideraba Ontiveros no aguantaría mucho asedio. Derribada la puerta de la calle, allanada por los citados la primera pieza, Ontiveros tenía aún su última oportunidad en el cuarto de las penumbras: cortinas donde esconder el bulto a los invasores, una persona incondicional suya, y muertos. Ontiveros esperaba, no sabía cómo, auxilio de éstos. Pero yo hacía más que él en la atalaya de mi esquina (Gardea, 2005: 81).

En este pasaje que da inicio al capítulo décimo, el narrador simula ser un enunciador heterodiegético o en tercera persona y en focalización cero. La aparente omnisciencia obedece a que el enunciador sabe de las citas entre Ontiveros y el grupo que quiere atacar a Borja; conoce la ubicación de la tropilla; se desplaza sin restricciones de tipo espacial, temporal y, sobre todo,

perceptual, a aquel atardecer en que Ontiveros limpia y pone a prueba las manijas y los seguros de su automóvil. También, cuenta los pensamientos y los planes de Ontiveros, en caso de que éste se dé a la fuga.

Pese a dichas evidencias, el lector descubre, cuando el enunciador dice: “Pero yo hacía más que él en la atalaya de mi esquina”, que no es un narrador omnisciente sino que todo lo narrado en ese segmento ha sido contado por el mismo enunciador en primera persona, aunque desde el punto de vista del yo que narra y no del yo narrado. La tercera persona es utilizada para encubrir a la voz que dice yo, convirtiéndose así en un recurso más de desestabilización de la identidad del narrador-personaje. La misma estrategia se repite en los capítulos décimo primero, décimo tercero y décimo séptimo. Sin embargo, es necesario precisar que el contenido narrativo de esta obra es relatado fundamentalmente por el narrador homodiegético y un narrador heterodiegético. Este último narra los capítulos segundo, tercero y octavo, bajo una focalización que oscila entre la cero y la interna variable:

Instalado en casa de Borja, Borja lo veía como un negocio a futuro. Meneses pensó que le robaban la idea. Pedía, nada más, a modo de condición, el reembolso, de todos, del costo del material. Concedía Borja; luego, la pregunta a Meneses por la clase de flor. Espaciaba el tiempo de contestar Meneses. Llamaba a uno de los hombres. Se entrevistaba con él. De apellido Arana, era llevado por Meneses a un rincón. Meneses compendia un susurro. Mediana captación del otro. Fingía las notas de una vivaz inteligencia, Simulador, también, Meneses: le cambiaban un hilo de oro, por oro

falso. Meneses enderezó el meollo de lo que andaba buscando. Le urgía cierto conocimiento de unos sobres de semillas. En los sobres, retratadas las flores. ¿Los recordaba Arana? ¿Los conservaba aún? Borja, de Meneses, solicitaba, previo detalle a toda práctica, muestrario (Gardea, 2005: 25).

En este segmento se escucha la voz del narrador heterodiegético que expresa lo que piensan y dicen Borja y Meneses. Empero, las preguntas al final del fragmento están en la conciencia de Meneses, no en la del narrador, es decir, son atribuibles a la perspectiva del personaje. La utilización del discurso indirecto libre, tan frecuente en una focalización interna como es el caso, plantea la falta de coincidencia de identidad entre la voz que narra y la perspectiva desde la que se narra; dicho de otro modo, en este tipo de discurso convergen dos subjetividades diferentes, aunque en rigor, la voz que habla siempre es la del narrador.

La incertidumbre en torno a la identidad de las voces que narran y a las conciencias desde la que se narra muy probablemente llega a su culmen en el capítulo sexto, el más breve de todos los apartados, con apenas dieciocho líneas en el discurso de la obra<sup>4</sup>:

De las tolveneras de marzo, y del polvo que soltamos, sombras, en las calmas, no más. Perpetuo ir y venir de regueros. Marzo los rompía. Los hacía quejarse. Había afición a estas voces de un grupo de orejas perfectas. El número de orejas, secreto. Nunca se les conocía cuarto habilitado. En cada uno de los aficionados, completo el grupo. Pero había también en Placeres los más vigilantes

de todos nosotros. Dormían y comían poco; dormían con las almas paradas. Las almas, como a la luz de una luminaria, blancas como aparecidos, mirando, oyendo. Vigilar es templar una guitarra para otro. Las cuerdas lloran peor que palomas. Lugar de tanta luz como Placeres, volverá a la oscuridad. Sombra de huesos las vigilantes, sus invenciones. Las probaban en la fuerza del cielo.

Vidrios de colores apagados por una sombra. Los cielos de verano, de preferencia, y la hora de la prueba, la ácida de las doce. Vidrio no derretido en la llama del sol, retornaba, más vivo de color perfumado. Llama el perfume alimentaba el alma vigilante (Gardea, 2005: 51).

Las primeras preguntas que surgen son: ¿quién habla?, ¿de qué se habla? y ¿desde dónde se habla? Sería aventurado realizar alguna afirmación categórica. No obstante, por los elementos discursivos, gramaticales y contextuales, consideramos que una posible hipótesis consiste en que de nueva cuenta se trata de la voz que dice yo; esta vez, disfrazada de la primera persona del plural. Si bien el primer verbo de la oración “soltamos” y el pronombre “nosotros” remiten a dicha persona gramatical, el origen vocal no es de un sujeto colectivo sino de un yo que habla de él junto con otros. Esa voz narrativa nombra a un grupo de “orejas perfectas”, sinédoque que refiere a los escuchas o los vigilantes, de quienes forma parte. Por lo tanto, la voz no podría ser otra que la del yo porque sólo él y el grupo que inicialmente encabeza Borja, vigilan de manera permanente a este último para matarlo. La voz también menciona a otros que son “los más vigilantes de todos nosotros”. Por la

4 Nos referimos al texto publicado por Ediciones Sin Nombre y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, del cual están tomadas todas las citas de este artículo.

caracterización metafórica que ofrece de estos últimos –“dormían con las almas paradas” y sus almas son “blancas, como aparecidos”– podría aludir a los muertos que en todo momento pueblan el mundo de Placeres.

### III. El yo diseminado

La exploración de los anteriores recursos discursivos –que, desde luego, no son los únicos– pretende evidenciar que en la poética gardeana la inestabilidad de la voz narrativa es un aspecto fundamental para diluir la identidad de los personajes. En las siguientes líneas abordaremos otro tema capital: la diseminación del yo que habla.

Este mecanismo es apuntalado cuando ese alguien, el narrador homodiegético o en primera persona, se disemina en múltiples posibles: al principio es un yo-llave; después, un yo-diablo y, conforme transcurre el relato, observamos una serie de probabilidades de ese yo: un ojo; un narrador-personaje que habla del diablo como si Satanás fuera otro distinto a la voz narrativa; un “fantasma o sueño despierto”; un yo que se refiere a su ojo en tercera persona como si el órgano visual fuera otro y no parte de él mismo; un tuerto; un asesino; un hombre que hace justicia por su propia mano e incluso, un “cazador” del diablo.

Para lograr dicha diseminación, la apuesta fundamental estará en el lenguaje, el verdadero protagonista de la obra gardeana. Un lenguaje de raíz profundamente poética, de sintaxis dislocada, lleno de silencios, así como

de tropos y figuras retóricas que, como veremos más adelante, constituyen el mecanismo principal para lograr la sensación de fractura.

En el momento en que el yo que habla introduce la llave en la ranura de un cajón, en realidad narra de manera figurada su descenso hacia la oscuridad, en tanto metáfora del mal:

Buscaba la anuencia de la laminilla guardiana antes de entrar yo, mi llave, centro de los centros, en su ojo. Pero mi mano nada participaba en lo imaginario. Había continuado con lo suyo. Y la punta de la llave, sentí topaba de pronto, con una orilla. La punta, luego de una breve vacilación, subía siguiendo el filo de la orilla. No tardaba en curvarse el filo. La punta se detenía como un perro que presintiera, en la oscuridad, la boca de un abismo (Gardea, 2005: 10).

En su función de personaje del mundo narrado, el yo se traspone a una llave. Entra en un ojo (ranura), el cual es “oscuro” y “amenazante”, de acuerdo con las descripciones anteriores a este segmento, y también es “la boca de un abismo”, según lo dicho por la voz narrativa en la última línea del pasaje. Estas prosopopeyas construidas a partir de la ranura despliegan un nuevo sentido: el yo se introduce en el ojo del diablo, en el centro de la maldad.

El yo-personaje realiza el viaje hacia la oscuridad en un acto deliberado, pues es su voluntad personal la que lo lleva a sorprender al diablo en aquellas profundidades:

En lo oscuro, de nuevo, la mirada. Se esforzaba en llegar hasta la llave. Un ruido, en la oscuridad, a escondidas, como de agua nadada por un perro. Intención mía sorprender al diablo. Acuilillado, pensativo, le hallarían mis

lucen en la cabeza de la llave. Pero no invadirían luego, a manera del rayo del sol entrando en sombrita leve, el abismo del meditante. La cabeza de la llave, una piedra marina, de oro. La alumbraría primero que al malo; iba a resplandecer. La sigilosa nadadora miraba cómo el otro, como una mosca de agosto, manchaba el metal. Ganaba el diablo pisándolo. Los reflejos, así, no le velaban la negrura del cuerpo. Doraban, en cambio, el aire donde él estaba. Pero andábamos ya extraviados. Comencé el regreso, despacio. Por el estado de las tinieblas (Gardea. 2005: 13-14).

Las metáforas del fragmento revelan que después de ese descenso nada volverá a ser igual para dicho personaje porque su retorno lo hace como otro diferente; esto es, por “el estado de las tinieblas”. El yo-personaje regresa con el diablo en el ojo. Incluso, en su sueño escucha los consejos de los cómplices de Satanás, descritos sinécdoquicamente como “plumas”, sustantivo que evoca a las alas de los ángeles del mal:

Mi sombra recibida por sombras de pluma. Muy abierto el ojo miraba yo la oscuridad. Ejercicio del sueño el cuchicheo de las plumas de la almohada. Cómplices del diablo, me aconsejaban. Las desoía con insistencia. Pero sus voces, lejos de aplacarse, crecían.

Se filtraban en mi voluntad, iban humedeciéndola. De lodazales, pasados atascaderos, hizo memoria el cuerpo (Gardea, 2005: 13).

Ese yo pretende resistirse a las voces del mal sin poder lograrlo porque éstas se imponen a su voluntad. Además, habla de algo ocurrido tiempo atrás que podría ser la causa que lo condujo a las tinieblas. La sinestesia, “de lodazales, pasados atascaderos, hizo memoria el cuerpo” insinúa, por los dos lexemas referidos al fango, que existe en el recuerdo del yo narrado una acción envilecedora que lo lleva a la malignidad.

Sin embargo, el yo no se mantiene *como el mismo* a lo largo del tiempo. Siempre transmuta en otra cosa. En el siguiente ejemplo, correspondiente al capítulo cuarto, lo vemos convertido sinécdoquicamente en un ojo:

No sé cuál mañana escogí, en el centro de mis años, para ir donde Boscán. Puede que la misma del desastre. Otro clima, no había en el patio. Las estaciones no son arrastradas por los remolinos. Llegan, contemplan a los dormidos. De la persona de Boscán, posterior al desorden dejado por los invasores, nada apreciable en las ruinas. Penante, la vagancia de la mirada por el destruido sueño de los sueños de Boscán. La luz del aire, y su polvo, caían sobre los restos del tejaván. Aproximarse a las tablas y los palos como un gato, el acercamiento. Había huecos, profundidades en el montón, que no alcanzaban a iluminar la lluvia. El gato dirigía su ojo al hueco mayor, especie de ventana. Un triángulo para otros gatos. El ojo se detenía frente al triángulo; llamaba la boca al que el ojo imaginaba había sentido los pasos y se disponía a saltar. Pero el emboscado supuesto, no compareció. El ojo completaba el acercamiento. Se asomaba el ojo al hoyo, hacía por aclararlo. Repetidos los intentos en vano, volvía el ojo al aire del mundo lluvioso. Le lavaba la luz las tinieblas pescadas en los entresijos de las maderas. Como un niño, miraba la barda del patio, el cielo de octubre (Gardea, 2005: 39).

Al principio del segmento parece claro que la voz narrativa es la del yo. Pero a partir de que el quién que habla se refiere al ojo, su identidad se torna ambigua por el sólo hecho de narrarse a través de una de sus partes (el ojo) y porque se refiere a éste como si el órgano visual no perteneciera a su propio cuerpo.

A través de su ojo, el yo-personaje registra el desorden producido en casa de Boscán, después de que éste fue atacado por Borja y sus cómplices. La

metáfora por comparación “aproximarse a las tablas y los palos como un gato” establece que el yo-personaje se desplaza por el lugar del desastre con el sigilo de un gato, pero también sirve para dudar si el ojo es el ojo del yo-personaje o el ojo del felino: “El gato dirigía su ojo al hueco mayor, especie de ventana”. El efecto de ambigüedad se genera por la interacción metafórica de los atributos del gato que actúan sobre el yo-personaje y viceversa, así como por la referencia que hace el yo-personaje de su ojo en tercera persona. En otros pasajes, ocurre el caso contrario. El yo expresa con certeza –y para ello utiliza el posesivo mío– que ese ojo es “su” ojo:

Los de la tropilla quedaban huecos de la mirada y el cuerpo. Decían al ojo que los estaba viendo, al mío en la esquina: nadie volaría lejos, tanto, de no tener, como nosotros, en el ala, plumas con mucho viento. Las palabras vibraban en la luz pero también, como en la caja de una guitarra, en los cuerpos en la banqueta. No toleraba el rigor de la vibración Ontiveros. Se había tapado los oídos con las manos. Murmuraba algo. Mi ojo le miraba la jeta (Gardea, 2005: 87).

Por otra parte, la expectativa inicial del lector en el sentido de que el narrador-personaje mira con el ojo del diablo o él es el diablo también se pone en entredicho: “Mi ojo, no era cegado por el fulgor, miraba, agudo como un carbón, en el negro ojo de la llave el del diablo, uno de Borja” (Gardea, 2005: 91). La prosopopeya establece que el ojo del diablo es el de Borja, el enemigo del yo que habla y de los integrantes de la tropilla que, después de ser sus aliados, se unen a la venganza auspiciada por el narrador homodieético. Sin embargo,

la validez de ese supuesto entra en cuestionamiento porque de nueva cuenta la voz narrativa se encarga de demoler cualquier certeza que la distinga:

Para el ojo, el diablo, el alma de Ontiveros, copia hacía, libre en el mundo, de una costumbre del muerto. Faltante, no más, para ser copia fiel del otro, el arma. En las manos del enemigo la buscaba el ojo. El fulgor de espanto del acero, de la viciosa hoja. Pero no hallaba nada. El diablo tenía vacías las manos. Por momentos, negras mariposas. Como acariciándole las flores, sobrevolaban el ramo, le sacaban nubecitas de polvo (Gardea, 2005: 109).

La perturbación en el orden gramatical del segmento anterior hace peligrar, nuevamente, la identificación del ojo y del diablo. El hipébaton que, como es sabido, es uno de los recursos por excelencia del barroco en su orientación culterana, constituye uno de los mecanismos más importantes en la poética gardeana para generar la desfiguración narrativa.

Jesús Gardea radicaliza la transgresión de su sintaxis, al compás del progreso de su escritura. Esta estrategia provoca, según observamos en los hipébatos antes citados, el desconcierto, la falta de coherencia y, por supuesto, genera ambigüedad semántica. En el primer sintagma, la enumeración de los tres sustantivos “para el ojo, el diablo, el alma de Ontiveros”, seguidos respectivamente de una coma, no permite señalar con certeza si la palabra diablo funciona como un sustantivo o como un adjetivo del ojo o del “alma de Ontiveros”. Por otra parte, el hipébaton por el que la palabra “copia” precede al verbo hacer en pretérito imperfecto y el

complemento, “libre en el mundo, de una costumbre de muerto” –en donde también son alteradas las posiciones normativas de las unidades de la frase– coadyuva a la dispersión del sentido. Sólo mediante las metáforas, la sinécdoque e hipérbatos siguientes, el lector percibe que el ojo y el diablo son entidades distintas porque “el ojo” anda en búsqueda de un “acero”– sinécdoque con la que se describe un arma– en las manos enemigas del diablo.

La idea de quién o qué es el diablo es pura inestabilidad en el nivel semántico. La identificación de Satanás con determinados personajes cambia; la forma del ángel expulsado también se transforma, al igual que su propia naturaleza, pues su condición a lo largo de la diégesis es corpórea, incorpórea, abstracta, valorativa y no siempre se vincula a una persona sino a una serpiente, el símbolo por excelencia del mal.<sup>5</sup>

Así, el diablo puede aparecer en una “Sombra”. Sin embargo, una vez más se disuelve la identificación a causa de que la palabra sombra está escrita con la ese en mayúscula, lo que indica un nombre propio que, en este contexto, se utiliza para designar a un hombre:

Volví Borja a levantar la mano, y con un dedo, les indicaba las posiciones en el patio. Como ensayado mucho, el despliegue. Todo mundo caminó a su lugar directamente como si Borja lo tuviera marcado por una cruz de cal. Un hombre, no más, el compañero inmediato

de Borja. Las finales instrucciones de Borja para esta Sombra. Pero los invasores estaban al descubierto, en las manos de sol. Boscán vio, como destello siniestro un fulgor de aquella Sombra, y en el fulgor, escueto, al diablo (Gardea, 2005: 16).

El lugar donde se encuentra Satanás se construye a partir de un oxímoron: “un fulgor de aquella Sombra, y en el fulgor, escueto, al diablo”. La contradicción generada por los dos términos que se excluyen por negación y la perturbación producida por el efecto de que el diablo se ubica en una “Sombra”, la cual es un “hombre” y éste es el “compañero de Borja”, lejos de situar la figura del diablo, ocasiona el resultado contrario.

Aunque en un tiempo diegético posterior a la narración del segmento señalado, el narrador heterodiegético descubre que la “Sombra de Borja” es Meneses –el integrante de la tropilla que arroja la primera piedra en el ataque en contra de Boscán y traiciona a Borja para unirse al narrador homodiegético con el objetivo de asesinar a su ex patrón– el enigma en torno al diablo aumenta porque de acuerdo con este enunciador, Satanás también estaría vinculado a la figura de Meneses, al igual que Borja y otros personajes como Ontiveros.

Al respecto, el narrador homodiegético refiere: “Mirábamos a Ontiveros como al diablo anunciado. Ontiveros miraba derecho al cielo de

5 Heinrich A. Mertens sostiene que la serpiente ha sido introducida como la figura del mal, destructora de la vida paradisiaca en el relato del pecado original, porque “en el país en que Israel habitaba junto con otros pueblos cananeos era un animal de los dioses autóctonos. Así se explica no sólo que al principio del mal se le llame sin más ‘la serpiente’ (3,1), sino que la maldición se pronuncie tanto contra el mal como contra la serpiente (3,14), aunque afectando no al animal en sí sino al símbolo idólatrico. [...] Y a partir de ahí la serpiente se fue convirtiendo cada vez más en el símbolo de la calumnia, de la insinceridad y de todo tipo mal” (A. Mertens, 1989: 141).

enfrente. Mirada de cavilador. Parecía buscar endiablamiento superior. Llevaba a lo hondo, para vencernos en toda la línea, sus facultades” (Gardea, 2005: 74). La comparación de Ontiveros con el diablo se establece en un contexto en el que dicho personaje se une, aparentemente, a las tácticas que prepara el narrador-personaje en contra de su adversario Borja. Sin embargo, Ontiveros es amigo de Borja. De este último recibe cada mes un pago por la fabricación de flores de papel en Placeres, idea original de Meneses que fue robada por Borja. Por ello, Ontiveros actúa no sólo con dilación en la estrategia para acabar con Borja sino que realiza acciones en quebranto del grupo del narrador-personaje:

Su atención tenía su polo en las rodillas que le oponíamos como largo parapeto. En las cercanías del primer torreón, configuraba yo cuál sería el sentido de los pasos de Ontiveros. Y fue verlo en seguida venir mirando como el que estudia, el estado de las defensas. No disimulaba. Ni al comienzo le había impresionado lo nuestro. Demasiado bajo, el coronamiento de los torreones podía ser fácilmente alcanzado por un puño como una bomba. El diablo la disparaba, y se abría, en la luz de la mañana, el estampido de su carcajada. La risotada me llenaba de frío. El expandido viento de la risotada conmovía, desde los cimientos al remate, la cadena de las fortificaciones. Pero mi piedra, no temblaba; el viento, convertido en dos alas de brisa, no la había tocado. La evidencia de unos poderes inesperados, que habían hecho de los cuerpos del viento palomas, paralizó la risotada. Fúrico, Ontiveros preparaba el mazo del puño. –Arana– dijo.

A quebrantamiento de nueces sonaban las rodillas. Los golpes que las desmoronaban repercutían en los apoyados cuerpos de la tropilla (Gardea, 2005: 75).

Con la sinécdoque, “el mazo del puño”, y la comparación, el “puño como una bomba”, el yo expresa, desde una perspectiva narratorial, que Ontiveros agrede con una fuerza excesiva las rodillas –dispuestas como defensa– de los integrantes del grupo que entrena el narrador-personaje para asesinar a Borja. Por ello, las rodillas suenan “a quebrantamiento de nueces”, metáfora que habla del estado de esas articulaciones, hechas polvo, tras el duro golpe de Ontiveros. Lo que llama la atención es que la ofensa es concebida como una acción del diablo.

Lo anterior resulta indispensable para lograr la desfiguración de la trama y de la voz narrativa central. Si colapsa la idea de quién es el diablo, en consecuencia, colapsará la identidad del yo que habla. Después de la agresión de Ontiveros y de decir que éste es el diablo, el narrador-personaje vuelve a ocasionar desconcierto con la contundente sentencia: “Yo, el verdadero diablo” (Gardea, 2005: 76).

En no pocas ocasiones, el yo también se refiere a Satanás en tercera persona, aunque parece que ese otro es él mismo:

Repuesto el ojo, vuelto a la luz del mundo en la pared, volvía a hundirse en la contemplación de la llave. Ya no giraba; estaba en paz, en calma, igual que el auto del otro en mis recuerdos. El diablo la había soltado, y su ojo, herido por el clavito como por un rayo, también contemplativo como yo, pero del aire, y de lo invisible del cuarto. Había descubierto, escondido, hecho nudo como una semilla, en algún lado, en la luz de la mañana, al diablo. Tiritaba de frío. La cobija de sus alas, las de las grandes mariposas del tiempo de lluvia, no le bastaban. Por una hendidura entre las alas,

su mirada, la de un rencor eterno. No de otro modo fui comenzando a pensar en la persona de Borja, a esas horas en su domicilio. Borja, retirado de la vida. Dios lo había arrumbado. Años en un rincón, para salvación de muchos. Tuvo que apartarse. De un día para otro no se le vio más en la banquetta de los billares, asoleándose las mañanas de invierno, toda saliva la boca. Llamas líquidas. Luego fue no topárselo nadie en las esquinas, las estratégicas. El diablo. Pero en sus dominios persistía, en la luz disuelta en el aire, la amarillenta nublazón de los infiernos. La luz de los lugares donde él se nos hizo el aparecido durante tantos años, nos recordaba una sábana con manchas de empalmados lamparones de orines (Gardea, 2005: 92).

Desde una perspectiva figural, el yo contempla la llave que se encuentra colgada de un clavo en la pared. Mediante una elipsis, la voz refiere que el diablo suelta la llave, lo cual sólo cobraría sentido si el yo fuera el actor de esa acción. Por otro lado, la comparación por la que la voz expresa que el ojo del diablo está herido por “el clavito como por un rayo” recuerda al ojo que Borja le sacó al narrador-personaje, motivo por el que el yo busca vengarse de su enemigo. El ojo del diablo es, además, contemplativo y mira con “un rencor eterno”. Ese resentimiento más bien corresponde a la voz que dice yo, pues es el motor que lo lleva a cometer el asesinato de Borja.

Quizás a causa de dicho rencor, la voz narrativa ha descubierto en sí misma a su o sus diablos:

En la oscuridad, el metal de la llave se atoraba como en un hoyo de paredes planas. Pero la mano, encabritado animal por el castigo, sacudiéndose las varas de oro terminaba: abría de sopetón la última puerta del mecanismo. El ruido de los metales, al chocar en la noche

de la cerradura, se oía en el cuarto como la queja de un diablo atrapado por un engranaje. Repetición de la queja en los rincones y el techo, y en los vidrios de las ventanas. La queja salía del hoyo a una especie de caja con diablos que se levantaban tarde. Despertados por el otro, calentito en su agujero, su quejarse a modo de bostezo, agrio retobo. Los diablos que estaban en posesión de los vidrios, los humores de su sueño interrumpido nublaban la luz del sol en el cuarto. Centro del coro, no me dejaba ensombrecer. Comenzaba a jalar el cajón del mueble, a traer su tranquila oscuridad a la luz. Nevada de alumbradas la mañana en el cajón abierto. No duraban las plumas, como en las nevadas de verdad. No más el tiempo que tardaba el ojo en asomarse al fondo. Miraba allí las cosas dispersas, blanqueadas, en procura de la importante. El ojo y su espejo daban con ella. En el corazón del desbarajuste, como dormida, tumbada de lado. Escombraba mi mano alrededor de la principal un campo para poderla empuñar y fundirle, a pulso, el hielo de tantos inviernos. Pero comenzaba por quitarle de la barriga, con la sombra de una mano, o nevado de la luz. El níquel, su brillantez, fuego vuelto humilde. Luego la mano, dirigida desde arriba como desde un balcón, por el ojo, escarbando entre las demás cosas, buscaba el complemento. La cosa no se hallaba enmarañada, como yo había pensado. Estaba próxima al cuerpo de la otra, encogida, perrito. En el espejo del ojo, fulguraba más que nada. Doraba la barriguita el cuerpo flaco de su compañera. Tomándola del embrollo, la sacaba a plena luz. La paraba, como a un soldadito, sobre el mueble. Entonces, el diablerío, como unas gallinas el agitarse. Los diablos de los rincones, oscurecidos, a gemir quejas como las del diablo en el hoyo (Gardea, 2005: 93-94).

A partir de la acumulación de oxímoros, elipsis, metáforas, sinécdoques, comparaciones y, desde luego, hipérbatos, el narrador-personaje relata uno de los momentos clave en la novela: el momento en el que por fin abre la cerradura del cajón de un mueble para sacar la pistola con la que mata a

Borja. Aunque se deja un espacio vacío para incitar al lector a que lo llene, lo cual es otra de las tácticas recurrentes en la narrativa de Jesús Gardea, existen las suficientes huellas textuales para plantear que “la principal” o la “importante” es el arma homicida, como veremos más adelante.

Lo trascendente en esta escena radica en que la enigmática voz exacerba la discordancia de la narración y clausura, en definitiva, el referente con el mundo de lo real. Además de contar la acción de sacar el arma, el yo que habla pretende decir más y, para ello, apela a un mundo diferente del racional. Ahora ya no se trata del yo-diablo, del diablo-Borja, del diablo-Ontiveros o del ojo-diablo sino de diablos que están en “una especie de caja”, en “posesión de los vidrios”, los cuales se agitan como gallinas y se quejan de algo. También se advierte la presencia del otro diablo que aparece desde el inicio de la novela en el fondo de la cerradura.

Vayamos por partes. Al inicio del segmento, la voz narrativa utiliza una sinécdoque para hablar de la mano con la que abre el cajón. En seguida, la descripción metafórica de la mano, asemejada a un “encabritado animal,” descubre la furia del narrador-personaje ante la dificultad de abrir el cajón a causa de que la llave está atorada en la cerradura. Ese forcejeo con la llave genera un sonido similar a la queja de un “diablo atrapado”. El gemido se repite como un eco en el cuarto donde se encuentra el narrador-personaje, espacio del que se

omiten mayores detalles narrativos y descriptivos y contribuye, como todo en la escritura del autor mexicano, a perder la identidad narrativa.

Los sintagmas siguientes disuelven con mayor fuerza las relaciones entre el texto y su referente. La voz narrativa manifiesta que el lamento emanado del orificio de la cerradura se va hacia “una especie de caja con diablos que se levantaban tarde”. Más adelante, con el apoyo de una elipsis de sujeto, refiere que estos demonios fueron despertados por el otro diablo, ubicado en el ojo de la chapa. La metáfora que expone el lamento de los diablos “a modo de bostezo, agrio retobo” sugiere que éstos reniegan porque el diablo en la cerradura les interrumpe su sueño.

A continuación, se emplean varios oxímoros: los “humores” de los diablos “nublaban la luz del sol en el cuarto”; el yo-personaje lleva la “tranquila oscuridad” del cajón del mueble a la “luz” y la mañana en el cajón abierto es una “nevada de alumbradas”. Para hablar de la oscuridad y de la luz, Jesús Gardea utiliza con frecuencia el oxímoron porque la contigüidad sintáctica de ideas excluyentes abona a su propósito de exponer la tensa coexistencia de los dos términos contradictorios.

La ruptura del relato con la realidad extralingüística hace difícil estipular de qué habla el narrador-personaje en este fragmento y, por otra parte, consideramos que dicho pasaje no debe leerse como un texto fantástico porque en la obra gardeana, al igual

que en la de Cortázar, los elementos discordantes, sorprendentes, son parte de la normalidad y no existe la división del mundo entre real e irreal. Una posible lectura del segmento podría sugerir que los “demonios internos” del narrador-personaje, los cuales evocan odio, rencor, destrucción de la vida del otro y de sí mismo, no han sido liberados del todo, se encuentran “atrapados” en su ser y, por ello, los diablos se quejan, pugnan por salir.

Tampoco es casual que justo en la presencia de estos demonios, el narrador homodiegético abra el cajón para buscar ahí a la “importante”. Decimos que la “importante” es la pistola con la que el narrador-personaje asesina a Borja porque las marcas textuales así lo señalan. Con apoyo de una prosopopeya, la voz alude a algo con el género femenino que estaba “en el corazón del desbarajuste, como dormida, tumbada de lado”. Ese algo se puede “empuñar”, como se hace con cualquier arma; pero además, la voz confiesa que a “la principal” le fundirá “el hielo de tantos inviernos”. El epíteto plantea el encono que el yo ha acumulado por mucho tiempo en contra de Borja.

Por otra parte, la voz narrativa caracteriza a este objeto con la palabra “níquel”. Esto es, a través de una sinécdoque generalizante en la que por medio del todo, en este caso, la materia de la que está hecho el objeto, expresa a la obra, es decir, a la pistola. De ahí la siguiente descripción: “El níquel, su brillantez, fuego vuelto humilde”. No se puede soslayar que también se habla

de un “complemento,” el cual podría ser cualquiera de las partes que componen un revólver.

La ampliación de sentido en referencia a la pistola se verifica en un tiempo diegético posterior, cuando el narrador homodiegético descubre, casi al término del relato, que él sólo mira por un ojo porque Borja lo deja tuerto en un pasado no narrado. Antes de disparar el arma, el narrador-personaje le dice a Borja que su acción es para cobrarse ese ojo y vengarse de la muerte de Boscán:

El ojo de la pistola entraba en contacto con un ojo de Borja.

–Por el que usted me vació– dije.

Y seguido:

–Por Fulgencio Boscán.

Borja torcía la boca.

–Quién se acuerda– dijo (Gardea, 2005: 107).

#### IV. Consideraciones finales

La desfiguración de la voz protagónica de esta obra, como observamos en este análisis, se fundamenta en la construcción de un yo escindido, fraccionado, de un yo que deviene en múltiples fragmentos de sí mismo. Dicha voz se disemina en diversas posibilidades –es ojo, es diablo, es llave, es un asesino, es un tuerto– que provocan una dispersión semántica y terminan por eclipsar la identidad del quién que habla.

Para lograr la disolución del sujeto narrativo, Jesús Gardea se vale de dos grandes pilares: el primero y más importante es el lenguaje. Se trata de un lenguaje infractor, limítrofe, cada vez más despojado de sus unidades de significación. Al eliminar palabras y

expresiones, las elipsis contribuyen a la condensación lingüística de la obra generando la impresión de una escritura enjuta, lacónica. La abundancia de hipérbatos está destinada a configurar la esencia de esta poética: lograr la fractura desde sus cimientos sintácticos y, con ello, perturbar la inteligibilidad del texto. El oxímoron se convierte en una figura predilecta que da cauce a uno de los tópicos más importantes en la narrativa gardeana: la tensión irresoluble entre oscuridad y luz, entre el bien y el mal. La oposición de los términos contiguos produce además, como lo advierte Helena Beristáin, un “efecto de dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística” (Beristáin: 1998: 375) y parece revelar “la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas” (Beristáin, 1998: 375).

La metáfora y sus diversos tipos como la sinécdoque, la prosopopeya y la sinestesia transmiten la esencia

fundamentalmente poética de esta obra. Con estas figuras se rompe la función referencial del relato e inicia la búsqueda de la palabra por la palabra misma para revelarnos los diablos que mueven al ser humano: maldad, traición, odios, rencores, asesinato.

El otro gran pilar de la disolución radica en los escasos o casi nulos indicios en el relato para identificar a las voces que hablan. A ello, deben añadirse los permanentes cambios de perspectiva, los cuales introducen una multiplicidad de experiencias, espacios y tiempos que terminan por generar desubicación de los enunciadores y los personajes.

Finalmente, el sutil paso del discurso narrativizado al discurso transpuesto – este último en su variante de discurso indirecto libre– así como la simulación de narradores mediante el uso de la tercera persona aumenta la incertidumbre sobre el origen vocal, el tipo de filiación discursiva, ya sea figural o narratorial, y genera mayor inestabilidad narrativa.

### Referencias bibliográficas

- A. Mertens, Heinrich (1989). *Manual de la Biblia. Aspectos literarios, históricos y culturales*. Barcelona: Herder.
- Beristáin, Helena (2001). *El barroco mexicano. Luis de Sandoval Zapata*. México: Marsabe.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Análisis estructural del relato literario. Teoría y práctica*. México: UNAM.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

- Gardea, Jesús (2005). *El diablo en el ojo*. México: Ediciones sin nombre: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Grupo  $\mu$  (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad: Editorial Trotta.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pimentel, Luz Aurora (2005). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI: UNAM: Facultad de Filosofía y Letras.



UNIVERSIDAD  
DEL ZULIA

---

Revista de  
LITERATURA  
HISPANOAMERICANA

Nº72 Enero-Junio 2016

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en junio de 2016, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela***

[www.luz.edu.ve](http://www.luz.edu.ve)  
[www.serbi.luz.edu.ve](http://www.serbi.luz.edu.ve)  
[produccioncientifica.luz.edu.ve](http://produccioncientifica.luz.edu.ve)