

## IDENTIDAD NARRATIVA Y ALTERIDAD EN *EL TORNAVOZ* DE JESÚS GARDEA

Angélica Tornero  
(Universidad Autónoma del Estado de Morelos)  
atorneros@yahoo.es

### Resumen

El objetivo de este estudio es reflexionar sobre la identidad de los personajes en la novela *El tornavoz*, del escritor mexicano Jesús Gardea. Este análisis está basado, sobre todo, en la figura del personaje principal de la novela, Cándido Paniagua. Se trata de indagar, por una parte, la relación entre configuración de la trama e identidad del personaje y, por otra, los rasgos que permiten al lector refigurar su temporalidad y comprenderlo a partir de sus acciones específicas. Para llevar a cabo esta reflexión, se partió del análisis que Paul Ricoeur realiza sobre la trama en relación con la identidad narrativa.

**Palabras clave:** identidad, alteridad, personaje literario.

## NARRATIVE IDENTITY AND XXX IN *EL TORNAVOZ* OF JESÚS GARDEA

### Abstract

The aim of this study is to reflect upon the characters' identity in the novel *El tornavoz* of the Mexican writer Jesús Gardea. This analysis is based, above all, on the figure of the main character Cándido Paniagua. It is an attempt to explore, on the one hand, the relationship between the configuration of plot and character's identity, and on the other, those traits that allow the reader to re-figure his temporality and understand him through his specific actions. In order to develop such reflections, Paul Ricoeur's analysis of plot as related to narrative identity was employed as a starting point.

**Key words:** identity, otherness, literary character.

**Recepción:** 18-06-09 **Evaluación:** 21-09-09 **Recepción de la versión definitiva:**  
06-10-09

## IDENTITÉ NARRATIVE ET ALTÉRITÉ DANS *EL TORNAVOZ* (*LE TOURNE VOIX*) DE JESUS GARDEA

### Résumé

L'objectif de cette étude est de réfléchir sur l'identité des personnages dans le roman *El tornavoz* (*Le tourne voix*) de l'écrivain mexicain Jesús Gardea. Cette analyse s'appuie, notamment, sur la figure du personnage principal du roman, Cándido Paniagua. Il s'agit de rechercher, d'un côté, la relation entre configuration de la trame et de l'identité du personnage et, de l'autre, les traits permettant au lecteur de ré-imaginer sa temporalité et de le comprendre à partir de ses actions spécifiques. Pour mener à bien cette réflexion, on est parti de l'analyse que Paul Ricoeur fait de la trame en relation avec l'identité narrative.

**Mots clés:** Identité, altérité, personnage littéraire.

## IDENTITÀ NARRATIVA E ALTERITÀ NEL ROMANZO *EL TORNAVOZ*, DI JESÚS GADEA

### Riassunto

Lo scopo di quest'articolo è di riflettere sull'identità dei personaggi nel romanzo *El tornavoz*, dello scrittore messicano Jesús Gadea. L'analisi è basata sulla figura del personaggio principale, Cándido Paniagua. Si vuole ricercare, da una parte, il rapporto tra la configurazione della trama e l'identità del personaggio e, dall'altra, i tratti che permettono al lettore di rifare la temporalità di questo personaggio e di capirlo a posteriori delle sue azioni specifiche. Per poter realizzare questa riflessione, è stata studiata l'analisi di Paul Ricoeur sulla trama e il rapporto che questa ha con l'identità narrativa.

**Parole chiavi:** identità, alterità, personaggio letterario.

## IDENTIDADE NARRATIVA E ALTERIDADE EM EL TORNAVOZ, DE JESÚS GARDEA

### Resumo

O objectivo deste estudo é o de reflectir sobre a identidade das personagens do romance *El tornavoz*, do escritor mexicano Jesús Gardea. Esta análise centra-se, sobretudo, na figura da personagem principal do romance, Cándido Paniagua. Pretende-se indagar, por um lado, a relação entre configuração da trama e identidade da personagem e, por outro, os traços que permitem ao leitor prefigurar a sua temporalidade e compreendê-lo a partir das suas acções específicas. Para levar a cabo esta reflexão, partiu-se da análise que Paul Ricoeur realiza sobre o enredo em relação com a identidade narrativa.

**Palavras-chave:** identidade, alteridade, personagem literária.

## 1. Introducción

Mucho se ha escrito a lo largo de la historia de los estudios literarios, en el marco de la poética, la retórica y la teoría literaria, sobre el personaje, categoría que ha mostrado enormes dificultades para ser definida y deslindada. De las tendencias primeras a configurar la arquetipicidad de los personajes y de las propuestas integradoras de la diferencia en determinadas expresiones elaboradas a partir del realismo intelectual del arte, se transitó, en épocas recientes, al naturalismo empirista que brinda la experiencia del realismo moderno, fundado en personajes y no en caracteres (García Berrio, 1988: 186). Los personajes de la literatura contemporánea tienden a romper la rigidez de los arquetipos y a incidir en la copia realista de la realidad, con lo cual comienzan a destacar en su individualidad, como sujetos. Este tránsito atrajo otras situaciones problemáticas para conceptualizar el personaje literario. La tendencia fue aproximarse a su comprensión con la premisa de que los personajes expresan su individualidad mediante orientaciones psicológicas. La atención se centró en el mundo interior del personaje o su visión sobre la existencia. Hacia finales del siglo XIX se extendió el paradigma de los estudios ideológicos del personaje, en algunas manifestaciones de la novela social e intelectual; ejemplo de ello son los estudios de M. M. Bajtín. En el siglo XX, los planteamientos teóricos para comprender la noción de personaje derivaron del estructuralismo y la semiótica. El ideal cientificista de las aproximaciones formalistas condujo a la comprensión de esta categoría en términos de función o actante, actor o rol.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, Roland Barthes (1980) escribió: “Lo que hoy día está caduco en la novela no es lo novelesco, sino el personaje; lo que no puede ser ya escrito es el nombre propio” (p.79). Al lado de esta caducidad, el pensador francés declara también la muerte del autor, porque, dice, no es posible saber quién está hablando en un texto literario, “por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es el lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco —y— negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1984: 65). No sólo Barthes se refirió así al autor, lo hicieron también teóricos como Ricardou (1971) y Julia Kristeva (1981). Como parte del *Zeitgeist* prevaleciente en los años setenta y ochenta del siglo XX, encabezado por la famosa propuesta de “la muerte del hombre” de Michel Foucault

(1988), estos teóricos optaron por hacer algo semejante con el autor, el personaje y cualquier determinación próxima al sujeto, cualquier estipulación que indicara que hay alguien ahí, con una identidad definida, del cual es posible hablar.

La reflexión sobre el sujeto sigue en el centro del debate y, al parecer, continuará por un tiempo. Esta meditación tiene implicaciones en relación con la identidad personal y, en otro sentido, con la concepción del personaje. En este trabajo me interesa reflexionar principalmente sobre la configuración del personaje literario en términos de la identidad del que habla. Para realizar esta reflexión he elegido a Cándido Paniagua, protagonista de la novela *El tornavoz*, escrita por el autor mexicano Jesús Gardea. Se trata de indagar, por un lado, la relación entre configuración de la trama e identidad del personaje y, por otro, los rasgos que permiten al lector refigurar su temporalidad y comprenderlo a partir de sus acciones específicas con los otros. El lector se enfrenta a una temporalidad compleja, basada en dos aspectos estructurales: la simultaneidad de las dimensiones espaciotemporales de los vivos y los muertos, y la paradoja.

Para llevar a cabo esta reflexión se partió del análisis que Paul Ricoeur realiza sobre la trama en relación con la identidad narrativa.

## 2. Identidad narrativa y alteridad

Responder a la pregunta ¿quién?, escribió Hanna Arendt, es contar la historia de una vida. “La historia narrada dice el quién de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa*”, agrega Paul Ricoeur (1999: 997). Para estos autores, la tarea consiste en alejarse de la antinomia a la que está condenado el problema de la identidad personal. Por una parte, la perspectiva que presenta un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, y por otra, la concepción del sujeto como ilusión sustancialista, cuya eliminación no muestra más que una diversidad de cogniciones, de emociones y de voliciones (p.997). Para Ricoeur, la identidad narrativa deja atrás la comprensión de la identidad personal como *idem*, es decir, como idéntica, para alcanzar la identidad del sí-mismo o *ipse*, que reconoce una identidad cambiante, en la cohesión de una vida (p.998). Así, el sujeto aparece constituido a la vez como lector y como escritor de su propia vida, como lo deseaba Proust. El lector es también escritor, porque al

refigurar hace de la propia vida un tejido de historias narradas, que lo conducen hacia su sí mismo, a un sí como fruto de una vida examinada debido a los efectos catárticos de los relatos históricos y de ficción que se ha aplicado a sí mismo (p.998).

Este sí, no obstante, no ocupa el lugar del fundamento; se trata de un *cogito* quebrado, que atestigua su *ipseidad* en experiencias inconexas, según una diversidad de focos de alteridad (Ricoeur, 1996: 353). Es decir, leer —y escribir— es un acto narrativo que permite al lector atestiguar la experiencia de su sí mismo, como *ipseidad* y, por lo tanto, como alteridad.

Para describir la constitución de la identidad narrativa, Ricoeur retoma a filósofos de distintas corrientes de pensamiento, así como a las teorías estructuralistas y narratológicas. De manera importante, San Agustín, Aristóteles, Nietzsche, Descartes, Heidegger, Husserl, así como estudiosos de poética y retórica, ofrecen a Ricoeur una plataforma, a partir de la cual desarrolla su hermenéutica del sí. Es imposible en este espacio resumir las ideas del filósofo francés que sustentan su propuesta. Me limitaré a ofrecer lineamientos generales que permitan comprender mejor este estudio.

Al abordar el pensamiento de San Agustín, Ricoeur retoma la idea de *distentio animi*. De Aristóteles, específicamente de la *Poética*, el filósofo francés abordará las nociones de *mythos* y *mimesis*. En relación con la primera, es importante para Ricoeur conservar la idea de *mythos* (trama), como la reunión de elementos heterogéneos que permiten la inteligibilidad de lo que se cuenta, es decir, “conservar el carácter de concordancia de la trama” (Ricoeur, 2000: 92). Pero el modelo trágico no es simplemente un modelo de concordancia, sino de concordancia discordante. Este aspecto se introduce al distinguir en la acción la dicha o la desdicha. “Los incidentes de temor y compasión son la discordancia primera y amenazan la coherencia de la trama” (Ricoeur, 2000: 98).

La trama tiende a hacer necesarios y verosímiles los reveses de fortuna, estos incidentes discordantes. “Y así los purifica o mejor aún, los depura. (...). Al incluir lo discordante en lo concordante, la trama incluye lo conmovedor en lo inteligible. De este modo, Aristóteles llega a decir que el *pathos* es un ingrediente de la imitación o de la representación de la *praxis*” (Ricoeur, 2000: 101).

En cuanto a la actividad mimética o *mimesis* descrita en la *Poética*, ésta permite pensar el proceso activo de imitar o representar. Esta parte del bino-

mio es de utilidad para pensar la relación de la poética con el mundo y con la referencia. La reflexión sobre la *distentio animi* de Agustín y la *mimesis*, permitirán al filósofo describir el tiempo en la narración.

Estas reflexiones se adecuan a las narraciones en las que la trama prevalece sobre el personaje; es decir, cuando la discordancia queda incluida en la concordancia y los acontecimientos son inteligibles para el lector, en el marco de la totalidad de la historia que se relata. La duda en relación con la persistencia de la trama en las narraciones, surge al apreciar, sobre todo en la novela contemporánea, la imposición del personaje sobre la trama. Mientras que en los mitos, leyendas y cuentos maravillosos, la identidad *idem* y la *ipse* se superponen, con lo que la trama funciona en términos del *mythos* aristotélico, en la novela propiamente, la trama empieza a experimentar ciertas metamorfosis. En la picaresca se observa ya la liberación del carácter en relación con la trama; más adelante, en la novela educativa, el carácter compite con la trama y finalmente, el primero eclipsa totalmente a la segunda en la novela contemporánea. Ahora bien, según Ricoeur, las metamorfosis observadas históricamente, no alteran la descripción del *mythos*. Aun cuando se aprecian modificaciones importantes, la noción de *mythos* sigue funcionando para describir las narraciones literarias. El concepto de imitación de las acciones puede extenderse más allá de la novela de acción a la de carácter y pensamiento, porque éstas últimas también implican acciones, con lo cual quedan incluidas las novelas contemporáneas.

Sin embargo, Ricoeur expresa sus dudas en relación con la permanencia de las narraciones en la cultura occidental, debido a las desviaciones permitidas por el esquematismo que ha gobernado la inteligencia narrativa. Estas desviaciones han surgido en el propio seno de los paradigmas; son variaciones que amenazan la identidad de estilo hasta el punto de anunciar su muerte (Ricoeur, 1998). Ricoeur ejemplifica la manifestación de estas desviaciones con el asunto del cierre o terminación de la obra de arte. El abandono del criterio de totalidad en la novela contemporánea es un síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama. La discusión sobre la inconclusividad de la novela conduce a pensar que quizá las formas narrativas están en decadencia. Queda, no obstante, un resquicio para pensar que no es totalmente así. Ricoeur afirma que si el asunto se observa a partir de la distinción entre *mimesis II* y *mimesis III*, las propuestas de ruptura, fragmentación o no terminación de las novelas, en el sentido tradicional, no necesariamente hablan del fin de las narraciones. No se debe pensar sólo en la estructura, en el texto,

sino en la lectura. Al leer estas novelas, el lector podrá experimentar con una mayor profundidad la manera de comprender el orden de la vida humana en toda su amplitud. La configuración puede sugerir el cierre o no cierre de la novela, pero el lector espera algo, está a la expectativa de la concordancia. Si la concordancia no se ofrece en una novela en la que la tendencia es a la disolución de la trama, entonces el lector esperará una señal para que “co-opere en la obra, para que cree él mismo la trama” (Ricoeur, 2000: 412).

Ricoeur vincula la teoría de la trama con la reflexión sobre la alteridad. El filósofo sitúa en la ipseidad la relación con la alteridad, la cual consiste en una variedad de experiencias inconexas de lo extraño que afectan al sí en su pasividad. Para el filósofo la alteridad se encuentra en el seno de la identidad: “la alteridad no se añade desde el exterior a la ipseidad, como para prevenir su derivación solipsista, sino que pertenece al tenor de sentido y a la constitución ontológica de la ipseidad”. Es decir, la alteridad no es el otro distinto de mí, como otro yo, sino del sí mismo como otro. Ricoeur explica la labor de la alteridad en el centro de la ipseidad a partir de una distinción tripartita: la primera se refiere al cuerpo propio o la carne; la segunda, al otro distinto de sí y la tercera a la conciencia moral. La carne da lugar a la primera experiencia de alteridad del sí al funcionar como mediación entre éste y un mundo que le es extraño. Las síntesis pasivas que sostienen esta función mediadora atestiguan la otredad inherente al sí. La segunda instancia, es la otredad que emerge en la relación de intersubjetividad. Al otro sólo puedo captarlo como otro yo en tanto efectúo una traslación analógica desde mí hacia él. El tercer campo en el que se manifiesta la alteridad es el de la conciencia moral. Ricoeur realiza un complicado rodeo por Heidegger para decir que “escuchar la voz de la conciencia” no es oír la invocación al sí mismo a retomar las propias posibilidades de ser, sino también ser conminado por el otro en segunda persona a actuar según la opción del vivir-bien, quedando así afectado por él en la dimensión ética de la conciencia.

En su desarrollo filosófico, Ricoeur se interesa por la dimensión ética, fundamentalmente. Es decir, la exploración del tiempo y la narración se relaciona con el interés por responder quién habla, quién se pronuncia, para describir el modo de ser de este sujeto ético. Mediante el recorrido por las dimensiones, lingüística, práctica, narrativa y ética, el filósofo describe cómo es este sujeto.

En este trabajo, retomaremos algunos lineamientos de esta perspectiva para explorar la identidad del personaje.



### 3. ¿Quién es Cándido Paniagua?

#### 3.1. *El tornavoz: estructura de resonancias*

*El tornavoz* (1984) es la tercera novela escrita por Jesús Gardea (1939), tras haber incursionado en el cuento y en la poesía. Este escritor mexicano nació en Delicias, Chihuahua, y murió en el Distrito Federal, en marzo de 2000. Su obra ha sido poco leída y difundida, no obstante la calidad literaria que la caracteriza. *El tornavoz* es una novela que simula narrar la saga de tres generaciones de hombres que llevan el apellido Paniagua. Se trata de una parodia porque no se relata a la manera de una leyenda o fábula realista, sino de una imitación de este discurso. Si se tomara en cuenta la edad de los diferentes personajes, con el supuesto de que se narra la saga de tres generaciones, se podría concluir que en esta novela se abarca alrededor de cien años, como afirma Alejandrina Drew (1985: 2). Hay, no obstante, elementos que permiten pensar que no es así. La intención del texto es expresar la soledad de un hombre, que en vida padece la incomprensión de los demás y que, ya muerto, busca resonar, hacerse oír entre los vivos o, en otro sentido, ser recordado. Se narra cómo Cándido Paniagua se introduce en el mundo de los vivos y cómo los vivos reciben a este muerto; dicho de otro modo, qué pasa cuando estos dos mundos se intersectan.

La dificultad de la novela, señalada ya por la crítica, radica en su estructura fragmentaria. Hay que destacar, no obstante, que esta elección no es producto de la ocurrencia o de la dificultad *per se*. Desde mi perspectiva, el argumento requiere esta complejidad para poder realizarse literariamente. Es decir, fue preciso acudir a una complicada estrategia de imbricación de dimensiones espaciotemporales para lograr el efecto de sentido. No se trata de anacronías que ocurren en una misma dimensión espaciotemporal, sino de dos dimensiones, que distingo como el mundo de los muertos y el de los vivos. En el primero, Cándido, ya muerto, va de un sitio a otro y se comunica con muertos y vivos. En el segundo, los vivos, Isidro y Jeremías, sobrino y sobrino nieto de Cándido, respectivamente, viven una temporalidad en apariencia vulgar, pero la incidencia de Cándido en el mundo de estos personajes provoca confusión en relación con su propia situación existencial.

Una estrategia más agrega complejidad a esta novela. En el marco del encuentro de estos dos mundos de muertos y vivos, se narran microhistorias de los involucrados. Es decir, hay un presente efectivo del relato, que abarca del nacimiento de Jeremías a su partida de Placeres a los diez años, y a su

regreso veintisiete años después, y un conjunto de microrrelatos de los personajes involucrados.

Cándido Paniagua es la voz principal, cuya historia se imbrica en este presente del relato, estando vivo y muerto. Podría decirse que, en el marco de esta superposición de dimensiones espaciotemporales, se narra la historia de Cándido, cuando éste es joven y adulto y cuando se convierte en una “voz” que desea ser escuchada. Se cuenta también la infancia de su sobrino, Isidro, y su etapa de adulto y el nacimiento del hijo de éste, Jeremías, y su etapa de adulto. Cándido Paniagua cruza las generaciones que vienen detrás de él y “sigue vivo”, como voz, dentro de Jeremías, cuando éste es ya mayor.

Esta configuración temporal se resuelve en el discurso —apelo a la distinción narratológica— en tres secciones, señaladas con números romanos. En la primera, la presencia de Cándido es evidente y constante, y aparece en relación con Isidro niño. Esta parte de la historia se imbrica con la de Isidro adulto. El narrador va de un tiempo a otro. Pero no sólo esto, también se imbrica con la de Jeremías, porque el niño ha nacido ya. Es preciso señalar que las tres secciones en las que se divide la novela están, a su vez, divididas en muchas más, por espacios en blanco dejados en el texto. En el primer segmento de esta primera parte, aparecen los tres personajes: Isidro está con sus amigos espiritistas, específicamente con Omar Vitelo, evocando a Cándido ya muerto, cuando nace Jeremías. En la segunda sección, Cándido es una voz que busca resonar en los demás; todo gira alrededor de él aun cuando no está presente. Cándido es el personaje que permite estructurar el conjunto de microhistorias que constituyen esta novela; las pequeñas historias que derivan, motivadas por este personaje. En la tercera sección, Cándido intenta volver al mundo a través de Jeremías.

Antes del número uno romano, que distingue la primera sección, el lector se topa con un fragmento a manera de diálogo:

- ¿Y eso qué es, Jeremías?
- Es como una campana, como un palomar.
- Jeremías...
- Techito abombado entre el cielo y la tierra (p.7).

La ubicación de este fragmento señala ya su importancia como clave hermenéutica, sobre todo si se considera que se repite al final de la novela. Además, genera un espacio vacío (Iser, 1987) que no sólo crea gran expec-

tativa semántica, sino también apertura y, en otro sentido, dislocación: se trata de un diálogo iniciado y no concluido. Al comenzar a leer, el lector no se percatará de que el pasaje alude al título ni comprenderá a qué se refiere. Al toparse de nuevo con este fragmento en la última página de la novela, el lector completará el sentido del epígrafe. Esta disposición textual, indica, de otro modo, la circularidad que prevalece.

Este fragmento —y el título, *El tornavoz*— aportan la clave para comprender a Cándido Paniagua. El título de la novela cobra especial importancia para pensar que se trata de una voz que trasunta y que desea ser difundida. De manera literal, tornavoz se refiere a una de las partes de las que está constituido un púlpito y sirve para que el sonido de la voz se dirija y difunda. Esta lectura literal es posible en la novela, debido a que la “verdadera casa” de Cándido Paniagua es precisamente la iglesia de las Capuchinas, como expresa el personaje (p.41). El lector puede hacer la asociación del tornavoz con la iglesia. El fragmento al que me he referido guía hacia esta posibilidad. Los símiles utilizados para describir el tornavoz (“es como una campana, como un palomar”) conducen por analogía a pensar en el adminículo del púlpito: como la campana, el tornavoz tiene la función de difundir el sonido. Por otro lado, el tornavoz es como un palomar si se piensa específicamente en los nidos que estas aves hacen en los campanarios. Es decir, el tornavoz es una campana porque difunde el sonido y esta está resguardada en un campanario, que es también un palomar. Los símiles contribuyen a la construcción del campo semántico del lexema iglesia, por lo que el lector no dudará en relacionar el sentido de tornavoz con este campo de la experiencia.

La metáfora “techito abombado entre el cielo y la tierra” proviene de la estrategia de derivación semántica. La parte más alta del campanario o palomar es como un techito abombado. No se trata ya del sombrero del púlpito, como dice el diccionario, sino de un techito afuera, en el exterior, que traza una línea divisoria entre el cielo y la tierra; en otro sentido, entre lo etéreo y lo terrenal, que es precisamente a lo que apunta la identidad de Cándido. El tornavoz de Paniagua está fuera de la iglesia y —podría afirmarse— de la institución que representa la iglesia. El personaje desea que la voz no se pierda en la bóveda que es el cielo; su intención es que esta voz penetre en los oyentes “terrenales”. Paradójicamente, la voz no logra escucharse, como se verá más adelante.

### 3.2. *El personaje incomprendido*

Cándido se constituye, en relación con los personajes femeninos y con el hermano, Felipe, como un ser incomprendido. La cuñada Ilda y la esposa de Isidro, Olivia, desarrollan animadversión hacia este personaje, mientras que el hermano Felipe, parece haberse asimilado a los valores de la esposa, lo que lo ha hecho perder su propia identidad.

Alejandrina Drew (1985) ha hecho notar que estos personajes femeninos “parecen proyectar las debilidades emocionales del ser humano -la envidia, los celos, la protección obsesiva de sus hijos- en contraste con las manías intelectuales, abstractas, de los personajes masculinos” (p.14). En otro sentido, podría decirse que los personajes femeninos se estructuran, por una parte, en un tiempo cotidiano, vulgar, del quehacer diario, y por otra parte, reaccionan con rechazo frente a lo que no entienden. Estos personajes son completamente terrenales y habitan en esta dimensión espacio/temporal; son incapaces de advertir algo más allá de lo concreto. Estos dos personajes permiten al lector comprender, vía negativa, la personalidad de Cándido. Quizá esta tensión es llevada al límite, ya que las mujeres y el tío parecen pertenecer a mundos irreconciliables. La dicotomía, aquí, tiende a absolutizar los polos. No obstante, esto no ocurre con la totalidad de los personajes femeninos de la novela. Martha, la enfermera, que no es pariente de la familia, es un personaje diferente. Así, no se puede concluir que todos los personajes femeninos son caracterizados como anodinos; son específicamente las esposas de los Paniagua, Ilda y Olivia.

En la primera parte de la novela, se intercalan dos dimensiones espacio/temporales. En una se desarrolla la historia del nacimiento de Jeremías y en la otra, se cuenta el conflicto que el mayor de los Paniagua tiene con la cuñada y los malos tratos y la incompreensión de ella y de su hermano hacia el tío. En este nivel narrativo aparece también el sobrino, niño, a quien el tío convertirá en su cómplice y su confidente. Aquí, el narrador ofrece al lector algunos elementos que permiten refigurar la identidad del personaje, desde el inicio del discurso:

Cándido salía en defensa de su misión. Los cuñados habían terminado de almorzar y se encontraban de talante para el combate. La cuñada dijo: —Cuál misión, hombre— y dio al aire de la mañana una risotada gigantesca, venenosa. Temblaron los poci-

llos de peltre en la mesa, la falda del mantel. Cándido Paniagua, sin inmutarse, pero cuidando de que su voz fuera la voz misma del desprecio, contestó: —Y usted, Ilda, qué sabe. Qué saben las moscas o las vacas” (p.11).

Cándido parece estar en el mundo para cumplir una misión y defenderla contra todo. Hay aquí una mínima, pero observable, alusión a la figura de aquel que se impone a sí mismo un deber con un fin determinado. Se trata de una especie de Quijote que quiere cumplir con una misión. Esta idea está relacionada también con la de Mesías: aquel iluminado que tiene un deber superior. En el texto no se vuelve a hablar sobre esta misión, como tal, aunque hay rasgos que permiten comprender al lector que está frente a un personaje singular; una variación sobre el iluminado. Es interesante, no obstante, que el lector no sabe —ni sabrá— cuál es la misión que debe cumplir ni con qué finalidad ni en qué consiste su ser iluminado. La idea de Cándido iluminado proviene no de las acciones que realiza como Mesías, sino de algunas manifestaciones corporales, expresadas metafóricamente. Es un personaje de luz:

Saludó a Felipe con una sonrisa que brilló en su cara como un pez en el agua (...) Y allí volvió a ver, en un santiamén, el hermano menor otra vez la luz, el íntimo sol de Cándido. Y se sintió sombrío y débil.” (p.15).

Más adelante, la cuñada lo envidia por su brillo:

Unas cuantas hojas se le habían adherido a los pantalones. Desde la cocina, a la cuñada se le antojaron las hojas espejitos de oro, adornos que el tío exhibía a propósito para llamar la atención. Cándido tenía un aire de fiesta” (p.15). Es, además, un personaje que contagia por medio de la luz: “Los contagios del tío Paniagua —supo Isidro entonces por su padre— se efectuaban a través de la luz: ni el aire, ni el fuego, ni el agua; ni tampoco la tierra, los impedían” (p.17).

El nombre es un anclaje semántico importante para constituir la identidad de Cándido. Los nombres no son inocentes en la narrativa de Gardea, dice Margo Glantz en su ensayo “Los nombres que matan: Jesús Gardea” (1982). Es evidente que el nombre funciona como centro de imantación semántica (Pimentel, 1998) del personaje. Cándido, como se sabe, es un ad-

jetivo utilizado para describir a aquellas personas ingenuas, sin malicia. A esta primera aproximación al hombre que tiene una misión o un deber que cumplir, se une el adjetivo cándido, con lo cual se perfila un personaje que desea vivir en un mundo diferente, en este sentido, idealista, y que, por otro lado, es ingenuo, precisamente, como se verá más adelante, por esta pretensión. Estos dos elementos permiten pensar que se trata de un héroe que quiere salvar a los demás, al estilo del Quijote, pero, por otro lado, está signado por la ingenuidad y, en cierto sentido, por la locura.

La esposa de Felipe desprecia a Cándido porque no lo comprende; para ella —un ser bastante simple— la vida se resuelve cotidianamente, mientras que el tío parece vivir en otro mundo. La estructura espacio/temporal en la que se mueven estos dos personajes es muy diferente. Mientras que la temporalidad que constituye la identidad de la cuñada está construida con acciones habituales: hace la comida, se encarga de la casa, cuida al hijo, lo cual dibuja un perfil de personaje convencional, la de Cándido es menos asible porque carece de marcas de tiempo cotidiano. La diferencia entre ambos personajes se hace explícita, además, mediante las manifestaciones de burla de la cuñada; ésta no comprende a Cándido. Ahora bien, tampoco importa saber las razones de la incomprensión; en ningún momento se hacen explícitas. El lector se enfrenta, simplemente, a dos mundos, diferenciados, sobre todo por la aproximación a la vida: una cotidiana, otra más abstracta. La intención del texto es clara; es decir, no se trata de expresar la anécdota, sino las relaciones entre seres de distinta naturaleza. Desde luego, se abandona la dimensión puramente anecdótica, para entrar en otra que apunta a una comprensión más profunda de la incompatibilidad e incomprensión, de las diferencias y, en suma, de las formas de ver el mundo.

A través de la narración que hace Cándido a su sobrino Isidro, el lector comprende la identidad de Felipe, su hermano. La manera en que Cándido habla de su hermano, refuerza la idea de la incomprensión de la que él se siente víctima. El propio hermano le es ajeno, es alguien que ha perdido su identidad, frente a sí mismo y a Cándido, porque la esposa, Ilda, ha hecho que olvide quién es: “Nada recuerda ya. Habla de lo que yo le he contado. Salió joven de allá y comenzó a desmemoriarse en el trato con Ilda” (p.38). La idea de la memoria como construcción de la identidad es reiterativa en esta novela. Los personajes olvidan sus vivencias y con ello el contenido de su identidad. El hermano ha olvidado en el trato con Ilda; es decir, no ha permanecido sí mismo, en términos de una identidad *idem*, pero al parecer,

tampoco *ipse*, en el sentido de Ricoeur, ya que Felipe no conserva lo propio, se pierde a sí mismo por completo, al adoptar los valores de la esposa. En diversos momentos, Cándido expresa esta preocupación:

Felipe vino ayer, y estaba parda la tarde cuando tocó la puerta, con nudillos destemplados y un modo falto de amor, y yo, a los toquidos, pregunté ¿quién?, y tu padre me contestó: “soy yo hermano”. Y no era cierto. Otra vez, Ilda lo mandaba de emisario. Pero él tiene que sufrir despojo de su alma antes de poder llamar. Y eso se nota, sobrino (p.26).

La última expresión metafórica abre una comprensión diferente al fenómeno de la pérdida de identidad. El alma del hermano “sufre despojo”, se queda sin contenido y sólo hay cuerpo: “La soledad nos vuelve susceptibles, como ninguna otra cosa, al vacío del mundo y de los cuerpos que en él son” (p.27). La condición de soledad de Cándido lo vuelve más sensible, por lo que percibe esta perturbación en el alma de su hermano, quien ha perdido su identidad. El hermano va a buscar a Cándido como representante de la esposa, es emisario, sólo un mensajero: “Por qué tardas tanto en cumplir las órdenes de tu mujer, Felipe” (p.28), le pregunta el hermano mayor. El hermano menor expresa el mensaje de la mujer, lo cual hace reaccionar de manera violenta a Cándido:

“¡Alto!”, le grité, “alto, Felipe”. Felipe, por la sorpresa, o por lo que fuera, me miró con una expresión de horror en el rostro, y entonces me dijo algo incomprensible: me dijo: “¿Quién eres?” y su voz temblaba como la onda en el agua. Yo le respondí: “Soy Cándido Paniagua, tu hermano, ¿no me recuerdas?”, y le mostré mis manos largas y flacas con las que yo lo había transportado de niño. (p.28).

El tono en que Cándido le habla, desconcierta a Felipe al punto de preguntarse por aquel con quien habla. Estos dos personajes han perdido la comunicación, porque su presente está constituido por recuerdos diferentes. Se desconocen, a pesar de haber tenido el mismo origen, lo cual, por una parte, cuestiona el tema de la identidad ídem y, por otra, establece la alteridad radical con el otro. Para Felipe el hermano está loco, lo mismo que para su esposa: “Pero tu padre alcanzó a decirme que yo estaba loco, y salió del cuarto dejando la puerta abierta” (p.29).

El desconocimiento de Felipe hacia el hermano, hace a Cándido dudar, por lo que opta por confrontarse consigo mismo:

En cuanto cerré la puerta, corrí a consultarlo [el espejo]. Quería verme la cara en él. A lo mejor Felipe decía la verdad, y yo no era yo. Me puse, pues, sobrino, de cuclillas junto al fuego, con el espejo en una mano” (p.30).

Para reconocerse, el personaje buscará en el espejo elementos de identidad. Lo que ahí observa, no es su cara, sino fragmentos de su pasado. El espejo es metáfora de la memoria, del recuerdo que le permitirá esclarecer su presente. Al mirar el espejo, el personaje observa escenas de su vida pasada, en la iglesia del pueblo en donde nació. Específicamente “mirará” cuando llevó a Felipe a sentarse en una banca para observar a las palomas en el atrio de la iglesia. A Felipe parece no haberle gustado esa experiencia por lo que no vuelve: “Oye Cándido —me dijo, sin apartar la vista de un palomo rijo— ¿por qué a esa paloma se le paran así las plumas?”. Felipe, después de aquella tarde, no volvió a acompañarme a la iglesia” (p.39). Sin más información, Cándido expresa la incompreensión de Felipe hacia él. La experiencia en la iglesia no ha sido igual en ambos personajes. Mientras que Cándido encontrará lo más propio de su sí mismo en este ambiente, Felipe se irá por el camino convencional del matrimonio y los hijos.

Después de narrar al sobrino estas experiencias de reconocimiento, Cándido concluye que lo que Felipe vio en él “fue a él mismo, pero de niño” (p.40), por eso se asustó. Es decir, la reacción de desconocimiento tuvo que ver con el olvido de sí mismo, la desmemoria, que le había hecho olvidar su infancia y, por lo tanto, desconocerse. El hermano Felipe, parece no mantener nada propio, que le permita recuperarse, comprenderse en relación con su hermano, lo cual lo lleva a concluir que el mayor de los Paniagua está loco.

El otro personaje femenino, Olivia, no habla directamente de la locura de Cándido, porque habita en otro espaciotiempo. El tío ha muerto ya, por lo que Olivia tiene sólo referencias indirectas del tío. Ella se siente perturbada porque su marido parece poseído por el alma de aquel: “Cándido Paniagua te ha encerrado en su vida de muerto” (p.32). Este personaje llama locos a los amigos con los que Isidro realiza sesiones de espiritismo. Isidro cambió, modificó su manera de ser, desde el momento en que participó en estas reuniones, lo cual coincide con el nacimiento de su hijo, Jeremías. La invoca-



ción que realizaron Isidro y sus amigos del tío Cándido, incidió en este niño. Es decir, Isidro sirvió de medio para que, al nacer Jeremías, el alma del mayor de los Paniagua se introdujera en él.

Para Olivia, Cándido es el motivo de que su esposo ya no esté presente en su vida y la de su hijo. Aun cuando sigue vivo, parece estar lejano, en otro sitio:

- Desde hace un año, Isidro. Eso es lo que traes.
- Juego con Jeremías.
- Pero no metes tu alma. (p.32).

Y más adelante, continúa:

- Tú hablas, Isidro, pero de Cándido. Además, Vitelo, y sus amigos, locos todos, siniestros, hundiéndose también. ¿No puedes verlo?”.

Paniagua gimió. La luna estaba yéndose del aire, de las cosas, del cuarto. Paniagua dijo:

- ¿Sabes tú acaso lo que yo veo, Olivia? (p.32).

Este diálogo queda inconcluso. La pregunta así formulada y no respondida, provoca un espacio vacío que debe ser llenado por el lector. De acuerdo con la interpretación que aquí se ha seguido, Isidro realiza esta pregunta retórica para decir a su esposa que ella no comprende nada de lo que ocurre. Isidro no es el personaje convencional que Olivia ha conocido. Aún más, la vida con Olivia parece haber opacado su identidad hasta el punto de estar muerto en vida.

### ***3.3. El tío era como un sueño***

Isidro aparece en dos momentos del relato, que no corresponden con espacio/tiempos diferentes, sino con un traslado de dimensiones. En una dimensión, Isidro niño escucha las historias del tío; en otra, Isidro, ya mayor, experimenta la llegada de Cándido a su memoria. Lo expreso así, porque Isidro no invocó al tío, fue el muerto el que solicitó volver. Las constantes narraciones del momento en que Isidro niño escucha las historias del tío, in-

tercaladas en el relato del nacimiento de Jeremías, las sesiones espiritistas de Isidro, la aparición en él de Cándido y la muerte de su sobrino, hacen pensar al lector que se trata de momentos recordados por Isidro. No obstante, hay también otra posibilidad interpretativa: no es tiempo pasado, no son analepsis, sino la aparición de Cándido en los sueños de Isidro, la intersección de dos mundos, como se dijo al inicio de este análisis. Esta estrategia es más compleja que la analepsis que describe sólo un tiempo pasado; la estructura, aquí, se relaciona con lo que en la teoría de la ficción posmoderna se ha denominado *erasure* (McHale, 1987). Se trata de desdibujar las coordenadas espaciotemporales, para proponer que el sueño no está del otro lado de la dicotomía, no es uno de los polos, el ubicado del lado izquierdo de la distinción, vigilia/sueño, sino que se trata de un espacio/tiempo que está ahí y que algunos pueden ver y otros no. Esto es claro cuando Olivia reclama a Isidro lo que ve, como se mencionó arriba, y éste le responde, “tú que sabes lo que yo veo”. El mundo de los muertos no es asequible a cualquiera; los Paniagua, a excepción de Felipe, se relacionan con ambos mundos: el de los vivos y el de los muertos.

Esta idea de las dimensiones que se traslapan, es evidente en la expresión de Isidro niño: “El tío era como un sueño, a veces. Su voz le sonaba adentro: podía verlo sin necesidad de levantar la cabeza” (p.16). Es decir, el tío no está ubicado afuera de Isidro, no es exterioridad, alteridad radical. El recuerdo de la relación de Isidro niño con el tío es la resonancia de éste como niño y como adulto, con lo que se constata la intersubjetividad. El otro es sí mismo como otro, en palabras de Ricoeur.

Hay, aquí un entramado mínimo, que permite comprender este vínculo: las sesiones de espiritistas provocaron la aparición de Cándido. Al participar Isidro en estas reuniones comienza a hablar de Cándido, a tenerlo presente. Él mismo dice a Olivia haberlo olvidado durante treinta años, y recordarlo ahora, a partir de la relación que establece con Omar Vitelo, el personaje que lo induce a realizar estas sesiones para convocar a los muertos. Isidro no rehúye a Cándido, no lo rechaza ni siente desprecio por él, como es el caso de las mujeres. Al mirar la fotografía donde aparece el tío, Olivia se burla, a lo que Isidro reacciona:

- No respetas al tío.
- Te está matando.
- No, no es él, Olivia. Él quiere que yo viva de verdad.

- ¿Qué tú vivas de verdad?  
 —Sí, sí. Pero llegó tarde. (p.50).

Este personaje parece agotado, en el sentido literal, seco, un hombre que no tiene ya vida. En un momento, el narrador dice: “Si él no hubiera sido también otro perdido, seco ya, habría podido ayudarle al hijo a encontrar camino, alguna tierra en el mundo” (p.47). La intención de Cándido de volver “en” Isidro fracasa, porque llegó demasiado tarde, cuando Isidro se ha extraviado de sí mismo.

### 3.4. *Cándido del cielo*

Como ya se dijo, Cándido narra al sobrino anécdotas de su vida de niño y joven, también se cuentan momentos de la edad madura. A través de estos relatos, el lector se forma una idea del personaje. Destacan dos momentos para comprender quién es el tío. Uno está relacionado con los días en que Cándido se encuentra con los otros que cambiarán su vida, a saber los seres angelicales y santos, y otro se vincula con el momento en que el padre le consigue un trabajo, un quehacer con implicaciones sociales y económicas, que él rechaza.

Empezaré con éste último. El contenido de la identidad que ha heredado de la familia no satisface a Cándido. Hay dos breves fragmentos en que se expone la tensión entre acciones que constituyeron la identidad del personaje en un momento de su vida y su rechazo a este modo de ser: “Me han puesto a trabajar de mandadero en una oficina de cobranzas. Ando el día entero por las calles montando en una bicicleta vieja que me consiguió Paniagua” (p.41). Con el uso de la frecuencia singulativa, en el discurso se expresa que los días del personaje transcurren de manera monótona, como cobrador. La contradicción que el personaje experimenta en relación con esta acción constitutiva de su identidad es evidente: “Tejo mi tela sin ton ni son. Pero Paniagua está feliz, y mi madre, y los observadores amigos de la familia” (p.41). Y más adelante dice: “(...) tú me encuentras viviendo en aquel tiempo, hecho y derecho, pero retorcido en la entretela” (p.43). En ambos casos, para Cándido las acciones carecen de sentido, mientras que resultan reconocidas de manera favorable familiar y socialmente.

Este Cándido terrenal, cotidiano, cuya temporalidad es expresada mediante acciones que se repiten de la misma manera, encuentra una forma

diferente de comprenderse, cuando se topa con los seres que habitan en la iglesia:

Pocas cosas me proporcionaban entonces tanta alegría como estas presencias en el aire quieto de los sábados, sobrino. Pocas. De manera que cuando entro a Capuchinas yo soy otro: un Paniagua del cielo (p.43).

Ser un Paniagua del cielo es ya la manifestación de una identidad. El personaje está más allá de lo terrenal. Este encuentro confirma la interpretación que se ha venido haciendo de este personaje, en relación con su identidad: es un ser que tiene una misión, esta misión está más allá del mundo terrenal, es un Mesías, que encuentra el sentido de su sí mismo al entrar en relación con los santos y ángeles, al compartir el silencio y sosiego de la iglesia: “Las bancas de madera, largas, macizas y lustrosas, me invitan a sentarme y recibir en ellas, en absoluto sosiego, la lluvia” (p.42). Las personas estorban la relación de Cándido con este más allá. Su conexión inicia en la soledad más absoluta y teniendo como único vínculo con el exterior a los personajes no humanos: santos, vírgenes, ángeles. Al salir las señoras de la iglesia, Cándido dice: “Y luego, el silencio. La paz que me rodea entonces, sobrino, esponja. Los poros del alma botan sus tapones de mundo y se abren como los cielos; y la claridad que andaba afuera, comienza a invadirme” (p.44). Se trata de un Cándido lleno de paz y luz, a la sombra de la iglesia, en compañía de las tallas. Esta constitución de la identidad resulta peculiar, ya que los silentes, los mudos, forman parte del mundo interior del personaje y le permiten llegar a su sí mismo como otro. Cándido lo dice claramente: “yo soy otro”. Esta expresión de alteridad es crucial para comprender la identidad de este personaje que se constituye cuando entra en relación con la iglesia, su configuración: palomas, santos, campanario. El personaje mismo se expresa así: “Pasemos mejor a la almendra (...). Una tarde en Capuchinas bastará, sobrino. Esa será la almendra. La suma” (p.43). El encuentro con este mundo celestial cambia la vida del personaje y la comprensión que tiene de sí mismo.

La relación con la iglesia, con la religión, podría decirse en otro sentido, es informal. Capuchinas es una casa para Cándido:

Capuchinas se había convertido en mi verdadera casa. Pero también mi verdadera familia se encuentra allí. Encaramada en sus peanas. Santos son, y vírgenes y obispos; y los pequeños: los án-

geles rollizos. Yo sé que ellos aman mi irreverencia. Me lo dicen a su modo” (p.44).

La relación que el personaje establece con los habitantes de la iglesia implica una ruptura, no sólo porque no se trata de un vínculo no convencional, sino porque se celebra la falta de solemnidad. Hay aquí una importante crítica a la religión, que se vincula con la idea de falsedad. La relación de Cándido, desde luego, es atípica.

Esto enfrenta al lector con una personalidad difícil de asir, porque trastoca el metarrelato del devoto cristiano, ofreciendo una perspectiva contradictoria: Cándido no es un santo en el sentido dado por este metarrelato, y los habitantes de la iglesia tampoco lo son, ya que celebran la irreverencia. Asociado con la idea del Quijote o aún con la del Mesías, este dato sobre la irreverencia alcanza un sentido posible: el ser de un Quijote o un Mesías, no puede comprenderse a partir de una realidad absoluta, sino a partir de los elementos paradójicos, a la manera de la deconstrucción, planteada por Derrida (1987). Así, Cándido es un personaje complejo que opta por un modo de vida diferente, caracterizado por la soledad.

En vida, el hogar de Cándido es la iglesia y muerto, su ubicación es el cielo. En un pasaje, la voz narrativa dice:

La ubicación que le confería Vitelo a Cándido Paniagua era en el cielo. Suelto, como la luz o el aire. Pero Vitelo también lo llamaba tábano, a escondidas de Isidro, y lo situaba entonces a medio camino del cielo y la tierra, prendido a la oscura piel de las almas (p.83).

Cándido está entre el cielo y la tierra de dos maneras: como luz y como insecto que se alimenta de sus víctimas. Esta ambigüedad reitera el carácter contradictorio, con lo que el lector confirma la paradoja de la identidad de este personaje.

### *3.5. Voces que bajaban del aire*

Cándido Paniagua aparece el día del nacimiento de Jeremías. Isidro, el padre, pronuncia tres veces el nombre del tío en esa ocasión. La reiteración es importante, porque indica que Cándido y Jeremías están estrechamente

vinculados. La organización semántica de este vínculo, ocurre, en principio, a partir de la observación de rasgos físico semejantes en ambos personajes. Al describir Olivia a Isidro la fotografía del tío, advierte la semejanza: “Una frente muy alta y algo boluda. Amplia. La misma frente de Jeremías”. Y más adelante agrega: “La boca es regular. Los labios, medio gruesos, Roja debió tenerla. Roja, como la de Jeremías” (p.51). El señalamiento de este parecido físico es un indicio importante para comprender que Cándido está en Jeremías; ha vuelto a nacer con él.

Cándido fracasó con Isidro: “Y un día él volvió. Pero comprendió que estaba como muerto en mí, como ido para siempre. Y entonces, Olivia, fue cuando empecé a hablarte de él a todas horas...” (p.53). Es decir, cuando el tío vuelve a la memoria de Isidro, no porque éste lo recuerde, sino porque aquel se empeña en regresar, en resonar, no habrá condiciones para hacerse escuchar. A través de la sesiones de espiritistas, Cándido logrará que Isidro hable de él constantemente, olvidándose de sí mismo, al punto de perderse y morir. La coincidencia con el nacimiento de Jeremías, permite a Cándido no sólo hacerse presente por medio de Isidro, sino trasponer su existencia a la de Jeremías.

En la última parte de la novela, se narra la vida de Jeremías niño, utilizando el paralelismo y la analogía. Omar Vitelo es a Isidro, lo que Colombino Varandas es a Jeremías. Estos personajes aparecen de manera repentina y sin explicación en las vidas de los Paniagua, y son quienes aproximan a ambos a Cándido. Estos dos personajes funcionan como mediación entre Cándido muerto y los otros dos Paniagua, vivos. A diferencia de Cándido e Isidro, el tío y Jeremías no se relacionarán directamente, en vida. No existe la memoria anecdótica en Jeremías en relación con el tío, como ocurre con Isidro niño. El tío está en Jeremías potencialmente desde su nacimiento y años más tarde, en el tránsito de la infancia a la juventud, Cándido se hace presente, como voz en el aire, solicitando a Jeremías un tornavoz: “Colombino, en el árbol hablan (...) ¿Y qué es lo que dicen? Sólo una palabra, y siempre la misma, Colombino: Tornavoz” (p.108). En este momento de la narración, los personajes no identifican este llamado con Cándido. Esto ocurrirá veintisiete años después, cuando Jeremías regrese a Placeres para buscar a Vitelo y decirle que Cándido lo ha enviado de nuevo allí, para recordarle que no ha muerto. La metáfora del tornavoz cobra aquí importancia central. Vitelo pregunta: “¿Y qué es lo que quiere él, ahora, Jeremías? Un tornavoz. Un tornavoz, y que yo se lo haga” (p.126).

Para cumplir con esta solicitud, Cándido ha pedido a Jeremías el regreso a Placeres y a Omar Vitelo. Es en este espacio donde se propone cumplir con el deseo de regresar, pero paradójicamente, este lugar representa la imposibilidad, porque ahí mismo el espacio/tiempo parece estar suspendido; es decir, no hay sucesión que permita la coherencia. En Placeres parece no ocurrir nada; es como un permanente estar ahí. El pueblo es un lugar de resonancias, de presencias, más que de historias, de acontecer.

Jeremías regresa a Placeres para comunicar que Cándido está vivo. Esta cualidad de estar vivo de Cándido es constantemente cuestionada en el texto, porque, como ya se ha dicho, no se trata de un ser viviente, que respire y esté encarnado. Cándido vive en los otros, como en este caso en Jeremías, y desea seguir siendo escuchado. Jeremías hará las veces de tornavoz, es él esa caja de resonancias que impedirá que Cándido muera del todo.

La identidad de Cándido Paniagua no es definida por Jeremías a partir del retrato moral o físico. No hay datos que permitan al lector conocer más del tío a partir de las acciones o diálogos del sobrino. Se reitera, simplemente, su cualidad de espíritu en busca de no ser olvidado, su necesidad de ser escuchado en la tierra.

La metáfora del tornavoz: “techito abombado entre el cielo y la tierra” señala la intención de que la voz no se escape hacia la bóveda celeste, sino que llegue a aquellos que están en la tierra. Cándido quiere ser escuchado precisamente en la tierra. La indeterminación que caracteriza a la novela impide, no obstante, saber qué es lo que se quiere comunicar y cuál es el sentido.

Jeremías, al final, regresa a su casa natal para recibir a Cándido. En el último párrafo de la novela se establece un paralelismo con el momento en que el tío se apoderó de Isidro. Éste perdió el sueño. Lo mismo ocurrirá ahora:

Jeremías se revuelve en la cama. En el mismo cuarto donde él nació. El árbol. El álamo. Sus ramas se quejan como una mujer. Arañan los adobes de la casa y no dejan dormir. No dejan dormir a Jeremías Paniagua” (p.126).

Este final tiene dos características; por una parte, se regresa al punto de partida, el momento en que el tío aparece a propósito de la existencia de

Jeremías. La diferencia consiste en que en aquel tiempo, Jeremías apenas nacía y en éste ya es mayor. Por otro lado, Jeremías pierde el sueño, como lo perdió su padre antes de morir. La narración no tiene final. No se sabe qué ocurre con Jeremías, con Vitelo o con Cándido, como tampoco se sabe el paradero de otros personajes.

#### 4. Consideraciones finales

Se ha dicho ya que la estructura fragmentaria de esta novela complica la comprensión, debido a que la coherencia es constantemente cuestionada. Las estrategias que apuntalan la ruptura del espacio/tiempo, provocan que se pierda la relación y, con ello, la posibilidad de asir la identidad de los personajes. Es decir, en *El tornavoz* no hay asomo de construcción de identidad de personajes tendiente al estereotipo, pero tampoco se trata ya de que la psicología de los personajes destaque sobre la trama. La complejidad de esta novela radica en la imbricación de dos espaciotemporalidades: la de los vivos y la de los muertos. Esta imbricación ocurre, además, a partir de una estrategia de deconstrucción que provoca la polisemia en los polos de la dicotomía. La distinción vivo/muerto se desestructura y los valores de uno y otro pierden su lugar, definido dentro de la simbólica del catolicismo, desestabilizando el sentido. ¿Son los vivos los muertos? Los vivos y los muertos comparten características y unos son comprendidos a partir de los otros. Esto significa que no son absolutos y que no son excluyentes.

Una construcción como ésta, sin duda, pone en riesgo cualquier teoría sobre la coherencia. Ricoeur mismo acepta que este tipo de narrativa vulnera la idea misma de narración. Si pensamos sólo en la estructura del texto, el resultado es precisamente la incoherencia. Si avanzamos hacia la teoría de la interpretación y consideramos el papel del lector, podemos concluir algo diferente.

Se decía ya al inicio, siguiendo el pensamiento de Ricoeur, que al leer estas novelas el lector podrá experimentar con mayor profundidad la manera de comprender el orden de la vida humana en toda su amplitud. Esto es lo que ocurre precisamente con estas novelas: no es preciso que haya principio y final, ni mucho menos causalidad y ni siquiera coherencia narrativa textualmente. Las novelas con propuestas de disolución de la trama, como es el caso, si son estudiadas sólo de manera formal, conducen a conclusiones similares. Es precisamente en este tipo de narrativa en donde se debe avanzar



hacia el lector. Esta aproximación puede ocurrir de varias maneras. En este ensayo me centré únicamente en la configuración de la identidad, mediante la pregunta ¿cómo comprende el lector quién le habla en esta novela? Es preciso señalar que la pregunta no está dirigida a pensar en un lector empírico. El enfoque es fenomenológico-hermenéutico.

El tornavoz ofrece la riqueza de las novelas que exigen al lector la co-creación del texto, no sólo porque debe realizar múltiples movimientos de relectura y relación, sino porque se produce un excedente de sentido que lo conduce a realizar preguntas; con ello, se amplía su comprensión del mundo y de su sí mismo o en otro sentido, del orden de la vida humana. Cándido Paniagua es un personaje identificable, aun cuando su construcción sea muy compleja. Este personaje, vivo y muerto, muestra “un ordenamiento” de la vida, configurada a partir de afectos, sentimientos, temores, inseguridad, por lo que la discordancia forma parte de la propuesta misma de configuración de la trama. En esta novela, la concordancia descansa en el trabajo del lector; éste se hará preguntas que referirá a su propia experiencia.

Como se observó en el análisis, las estrategias de configuración de Cándido son múltiples: él narra breves pasajes de su vida, a través de los cuales el lector obtiene rasgos importantes de su identidad. En estas narraciones se manifiesta la identidad ipse de este personaje y su configuración a partir de experiencias que afectan a su sí mismo. Cándido vivo es un cuerpo que atestigua su alteridad en relación con el mundo. El personaje realiza acciones, interiores o exteriores, que le permiten constatar su sí mismo a partir del mundo. La mayoría de los actos que realiza el cuerpo son afectivos y mentales y no de desplazamiento corporal. Este personaje, generalmente, está quieto, acostado o sentado. Después, cuando Cándido ha muerto, su cuerpo deja de existir como carne, pero su ser se traspone al cuerpo de los otros. Cándido vive en los otros, en Isidro y Jeremías, así como en los demás personajes. En esta dimensión, Paniagua no tiene ya una ubicación espacio-temporal cotidiana, sino que se expresa como voz o metafóricamente hablando como viento que atraviesa los tiempos. Cándido se convierte, así, en una presencia constante, a través del recuerdo. La diferencia, como se ha visto ya, es que los aquellos no desean recordarlo, no es un acto de la voluntad, sino que está ahí, como parte de lo que los define.

En la configuración de este personaje se advierte también la intersubjetividad. El tío se configura a partir de los otros personajes, de lo que ellos

pensaron o dijeron sobre Cándido. Esto se aprecia también en las narraciones que el personaje hace de su pasado. Aun cuando no se trata de escritura, porque el personaje no escribe sus memorias, es evidente que los encuentros con Isidro se basan de manera importante en fragmentos de la historia de vida del personaje. En estos apartados de la novela, el personaje configura su sí mismo a manera de trama. A través del intercambio regular entre las personas gramaticales, se evidencia la afeción del sí por el otro distinto del sí. Constantemente, Cándido se está refiriendo a los demás para hablar a Isidro de sí mismo.

Cándido Paniagua es afectado por los otros de manera que los rehúye. Este es quizá uno de los rasgos centrales de la novela. El personaje no encuentra contento en las relaciones con los vivos, sino con los santos y, en otro sentido, con los muertos; es con éstos con quienes creó lazos de amistad. No obstante, al morir, busca desesperadamente a los vivos, busca la resonancia de su voz en la tierra, con la intención de ayudarlos a vivir. Hay aquí una intención ética del personaje. Su misantropía no es absoluta, porque está preocupado por los otros, al punto de desear resonar en ellos. Paradójicamente, en la imposibilidad de la comunicación, Cándido no pierde la esperanza.

## Referencias

- Barthes, R. (1980). *S/Z*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Derridá, J. (1987). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Drew, A. (1985). *Ficción y realidad en El tornavoz de Jesús Gardea*. Trabajo de grado de maestría no publicado. The University of Texas at El Paso. Texas.
- Foucault, M. (1988). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- García Berrio, A. (1988). *Introducción al a poética clasicista*. Madrid: Taurus.
- Gardea, J. (2004). *El tornavoz*. México: Ediciones sin Nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Glantz, M. (1985). Los nombres que matan: Jesús Gardea. En *Literatures in Transition: The many Voices of the Caribbean Area*. Gaithersburg: Hispanamérica & Montclair State College.
- Iser, W. (1987). El proceso de lectura. Enfoque fenomenológico. José Antonio Mayoral, comp. En *Estética de la recepción*. Madrid: Arco Libros.
- Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

- Minc, R. (1982). Diálogo con Jesús Gardea. En *Literatures in Transition: The many Voices of the Caribbean Area*. Gaithersburg: Hispamérica & Montclair State College.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- Peñalver, M. (1991). Paul Ricoeur y las metáforas del tiempo. En *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*, Barcelona, Anthropos.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI.
- Ricardou, J. (1971). *Pour une théorie du nouveau roman*. París: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (2000). *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1998). *Tiempo y narración II*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1999). *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, P. (1986). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villamil, M. E. (1997). Espacio indeterminado en el discurso lacónico de El tornameo de Jesús Gardea. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. II, no. 4, 58-69.

