

2-07

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

TESIS DONADA POR
D. G. B. - UNAM

ANALISIS DE LOS CUENTOS DE CIPOTES

DE SALARRUE



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
CARRERA DE LETRAS

T E S I S

Que para obtener el Título de

Licenciado en Lengua y

Literatura Hispánicas,

P R E S E N T A :

GILDA MERCEDES CASTILLO BARAYA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

ADVERTENCIA.	1
I. INTRODUCCION.	
A. Vida y obra de Salarrué.	2
B. Caracterización general de los <u>Cuentos de cipotes</u> .	14
C. Análisis de un cuento.	18
D. La Selección de cuentos.	21
II. EL LENGUAJE EN LOS <u>CUENTOS DE CIPOTES</u> .	
A. Discurso narrativo.	24
B. Formas del discurso.	26
1) Signos del narrador.	27
2) El autor.	48
3) El interlocutor.	53
III. ANALISIS ESTILISTICO.	
A. Léxico. Algunos ejemplos de morfología y sintaxis.	59
B. Escritura Fonética.	72
IV. CONCLUSIONES.	81
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA.	87

ADVERTENCIA

El presente trabajo está planteado como el análisis de algunos aspectos de los Cuentos de cipotes de Salarrué. Se ha procurado abordar los textos desde dos puntos de vista: el primero, el de la estructura narrativa, y el segundo el del estilo. El análisis de estos fenómenos se ha limitado a desarrollar el tema del narrador -con los signos que lo denotan y sus relaciones con el autor y el interlocutor- y a señalar los factores más sobresalientes de la estructura lingüística.

En la introducción se ha hablado del autor, de su época y de su obra y se ha situado a los cuentos dentro de ella. La edición que ha servido para el estudio es la de Obras escogidas publicada por la Universidad de El Salvador en 1970, que incluye el mismo número de cuentos que la edición completa de 1961 publicada por la misma institución. De la primera mencionada se ha hecho una selección para el trabajo. El método de análisis se ha basado simplemente en el rastreo e interpretación de los aspectos planteados en el esquema.

El estudio completo de la estructura y del estilo de estos textos requiere de otro trabajo mucho más amplio. No obstante, el interés despertado por ellos, su originalidad y la falta de un estudio crítico han sugerido este acercamiento.

I. Introducción.

A. Vida y obra de Salarrué.

Al enfrentarse a las diversas historias de la literatura hispanoamericana el lector encuentra poco o nada respecto a la literatura de El Salvador. Algunos estudios mencionan apenas a los representantes de esa literatura pero el espacio que les dedican es mínimo. Sin embargo aquellos que la incluyen coinciden en referirse a Salarrué como una de las figuras más importantes de las letras salvadoreñas.

Salarrué, seudónimo de Salvador Salazar Arrué, nació en Sonsonate, el 22 de octubre de 1899. Sus padres fueron Joaquín Salazar, empleado de aduana y María Teresa Arrué, hija de un profesor de liceo (1).

Salarrué estudió arte en El Salvador y en los Estados Unidos; es conocido como pintor, poeta y narrador; en varias de sus publicaciones figuran reproducciones de sus pinturas (2). Desde muy joven colaboró como escritor e ilustrador en las revistas Espiral y Germinal y en el Diario del Salvador, donde aparecen sus primeros cuentos. Tuvo a su cargo la dirección del periódico Patria (1925-1935) y de la revista Amatl (1939-1940) en los que publica cuentos, artículos filosóficos y poesía.

Desempeñó el cargo de agregado cultural de El Salvador en Washington en donde combinó su tiempo entre la escritura, la pintura y sus actividades oficiales. Una vez de regreso en su tierra su vida transcurrió tranquilamente; produjo y publicó su obra a lo largo de cincuenta años. En 1952 fue

(1) Cfr. La cronología de Sergio Ramírez en Salarrué, El Ángel del espejo y otros relatos, Biblioteca Ayacucho, N° 16, Caracas, 1977, pág. 276.

(2) Un ejemplo es la publicación del Ministerio de Educación de El Salvador de los Cuentos de barro de 1978.

nombrado Director General de Bellas Artes, puesto al que renunció en 1964 por "falta de cooperación del gobierno" (3).

Desde muy joven Salarrué se adentró en la práctica del esoterismo; inquietud que compartía con un numeroso grupo de artistas salvadoreños, entre ellos se encontraban Claudia Lars, Serafín Quiteño y Alberto Guerra Trigueros: "Empecé a tener espontáneamente ciertas experiencias astrales, desconociendo por completo la razón de ellas" (4).

Esta preocupación marca una tendencia en parte de su obra ya que muchos de sus relatos se caracterizan por introducir ese tipo de experiencias. La producción de Salarrué es muy vasta y heterogénea; representa en gran medida a varias generaciones de escritores salvadoreños cuya obra va del regionalismo al cosmopolitismo.

Su generación es heredera del modernismo que nutre gran parte de la producción de los autores centroamericanos de las primeras décadas del presente siglo. Junto con esta tendencia conviven una narrativa regional y los movimientos de vanguardia.

Existirá pues en los autores centroamericanos una variedad de intereses que propende algunas veces a lo exterior y otras se concentra en sus propias cualidades. Como heredero del modernismo y coetáneo de las vanguardias, Salarrué procuró entablar afinidades entre ambos aspectos. Si bien no es mucho lo que se dice de sus lecturas, se menciona la importancia de El libro del trópico del autor salvadoreño Arturo Ambrogui, obra de corte modernista. Esta es la obra que "descubre a Salarrué su mundo temático" (5). De és

(3) Cfr. Cronología de Sergio Ramírez en op. cit., pág. 338.

(4) Cfr. Ibidem, págs. 294-296.

(5) Cfr. Sergio Ramírez, Prólogo a El ángel del espejo y otros relatos, Biblioteca Ayacucho N° 16, Caracas, 1977, pág. xv.

te toma el campo como escenario de sus historias; sin embargo la conciencia y el uso del lenguaje de Salarrué le están dados a través de la poesía de vanguardia que sin duda conoció:

El tono nostálgico del hai-kai, la permanente alusión al paisaje, la sugestión por medio de la brevedad y el lirismo, la totalización mínima de los temas a manera de metáforas, la evidencia del trópico manifestada a través de los sentidos, la captación fugaz de situaciones y coloraciones del medio, la imagen exabrupta y la plasmación esquemática de paisaje, la tesitura poemática del lenguaje gracias a un impulso emotivo, y en fin, esa ebullición del tumulto de metáforas que son características del hai-kai, integran línea a línea la concepción de Cuentos de barro (6).

Los cuentos de Salarrué -Cuentos de barro, Cuentos de cipotes por ejemplo- están concebidos como unidades de imágenes plásticas; en ellos el lenguaje, en gran medida metafórico, se corporaliza, establece sus propias normas que se basan en la extrañeza fónica y semántica.

Las obras de Salarrué de tema regionalista se caracterizan por su novedoso estilo y contrastan con aquellas cuyo tema pretende ser cosmopolita. En estas últimas Salarrué abandona el lenguaje poético y cargado de salvadoreñismos para buscar la expresión, controlada y neutra que se identifique, en sus temas, con lo producido en el exterior. Muchas de estas obras registran las inquietudes esotéricas del autor, para lo cual recurre, a veces, a elementos de un exotismo muy decadente para entonces. Así se alternan medios rurales y urbanos; preocupaciones sobre el origen del bien y del mal con aspectos de las ciencias ocultas; el lenguaje popular, etc.

En la obra narrativa de Salarrué se observan elementos que se reiteran y que representan diversas tendencias; algunas de las obras participan

(6) Idem.

de varios de estos aspectos. No obstante es posible establecer una cronología de la obra a partir de la cual pueden observarse claramente cuatro tendencias: una orientalista, una filosófica, una esotérica y una regional. Las tres primeras podrían aglutinarse en un grupo que sería el cosmopolita. A lo largo de la producción del autor salvadoreño estos temas se alternan y conforman un diálogo entre su obra y su experiencia en la vida:

Yo que paso en la tierra del ensueño, según vosotros, yo estoy más en el corazón de la tierra, arraigado de verdad, con raíces abajo y queriendo florear para arriba... (7)

En las dos primeras obras publicadas, El Cristo negro (1926) y El Señor de la Burbuja (1927), el tema es filosófico. La primera es una pequeña novela que recrea la leyenda del Cristo negro de Esquipulas. En esta obra Salarrué con una prosa severa y precisa, rescata el ambiente de la colonia:

En la época a que vamos a referirnos (1583), gobernaba Guatemala el licenciado García de Valverde, a ratos cruel como la mayoría de los Capitanes Generales, con una barba roja y cuadrada que untaba su coraza de reflejos sanguíneos, y sus manos huesosas y largas, cubiertas de vello rojo, parecían respaldar simbólicamente una verdad moral (8).

La obra gira alrededor del misterioso personaje Fray Uraco que vive atormentado por el problema del bien y del mal, el cual lo conduce a hacer el bien asumiendo los pecados ajenos. El discurso en esta pequeña novela desarrolla con agilidad el complejo problema de Fray Uraco:

Sublime desinterés y abnegación la de este hombre, que se da al Demonio por amor a Jesús (9).

(7) Cfr. Cronología de Sergio Ramírez en op. cit., p. 304. Ramírez toma la cita de Respuesta a los patriotas, ensayo publicado en Repertorio Americano, núm. 7, febrero de 1932.

(8) Salarrué, El Cristo negro, Ministerio de Cultura, Depto. Editorial (Biblioteca Popular, vol. 26), San Salvador, 1975, pág. 7.

(9) Ibidem, pág. 15.

El señor de la Burbuja (1927), novela de mayor extensión, narra la vida de Don Javier Rodríguez, retirado en su casa de campo. En esta obra se siguen las cavilaciones del personaje a través de una vida entregada al ocio, a los recuerdos, a una aventura amorosa y fundamentalmente al cuestionamiento propio:

No acababa nunca de comprenderse. ¿Qué cosa era la vida, a qué este trastorno y divergencia entre el cuerpo y el alma? (10).

En esta novela, la problemática moral del personaje que se debate entre el cuerpo (el mal) y el alma (el bien), está enmarcada por un ambiente regional. En el paisaje que rodea su finca abundan los cafetales y los grandes árboles donde se posan papagayos.

Cuando Salarrué publica sus primeras obras ya está adentrado en el estudio y la práctica de las filosofías yogi y zen. Estas inquietudes están presentes en su obra; los mejores ejemplos de esta corriente esotérica son O'Yarkandal (1929) y Remotando el Uluán (1932) (11).

En la primera, O'Yarkandal, las narraciones se desarrollan en exóticos paisajes orientales. Los personajes y el modo en que están montadas estas piezas recuerdan a los de las antiguas literaturas de la India. Aparecen narradores iluminados que ilustran ciertos misterios o arcanos:

... y Saga contemplándole indiferente dijo: 'Cuando el sol se pone, cuando el sol se eleva, aquella isla cruza visiblemente el horizonte de la mar y los hombres le llaman Crepúsculo y sonríen tristemente al verla surgir y alejarse... y no comprenden...' (12).

(10) Salarrué, El señor de La Burbuja, Ministerio de Cultura, San Salvador, (Biblioteca Popular, vol. 13), 1956, pág. 110.

(11) Cfr. Bibliografía de Sergio Ramírez, op. cit., pág. 357.

(12) Salarrué, El Ángel del espejo y otros relatos, Prólogo y cronol. de Sergio Ramírez, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pág. 25.

En estas narraciones los temas y el lenguaje denotan la influencia del modernismo: Yansidara es una especie de Salomé rodeada de la sensualidad de las sedas y destellos orientales:

Yansidara danzaba airosa, recogiendo a puñados los pliegues de su manto, que las estrellas satinaban, o manejando el espacio a su redor, como una cosa que se acoge o se espanta. Trenzaba sus dedos marfilinos en mentidas cintas melódicas y con sus ágiles pies fajados en seda, trazaba todos los signos de un alfabeto misterioso. (13)

En el libro titulado Remotando el Uluán, Salarrué reúne una serie de narraciones que se refieren a extraños viajes. En ellos se recorren lugares desconocidos que hacen pensar, unas veces en las selvas americanas otras en paisajes fantásticos. Se establece un sincretismo de elementos reales con experiencias esotéricas y fantásticas:

... no tardamos mucho en hallarnos navegando entre altos desfiladeros de una asombrosa piedra pulida como el mármol, que hacía las veces de espejo para el bioyo. La piedra era casi negra, conservando reflejos cárdenos de tormenta (14).

El lenguaje se complica con términos inventados o de un vocabulario esotérico que recuerda los viajes astrales de los que Salarrué hablaba tanto (15).

Intentamos pues esa tarde la condensación documental. Llevábamos elfermentos inderacos inexhodables y giratorios de 10.000 sexies (...) La pronta intervención de los sabios amigos de nuestro mundo, evitó una segunda entectelemtiasis que habría

(13) Salarrué, *idem.*, pág. 27.

(14) Ibidem, pág. 45.

(15) Cfr. Cronología de Sergio Ramírez en Salarrué, op. cit., págs. 294, 336 y 350.

producido la muerte lenta y dolorosa de nuestros cuerpos químicos (16).

En 1933 Salarrué publica Cuentos de barro que, junto con los Cuentos de cipotes y Trasmallo, constituyen su obra regionalista. En esta corriente Salarrué sintetiza un mundo de raíces populares. Los temas, la vida de los campesinos de Izalco, adquieren su fuerza en el uso poético del lenguaje popular. En Cuentos de barro algunas palabras aparecen resaltadas en cursivas; generalmente son términos regionales que el autor destaca como elementos significativos y muy especiales en sus textos. Cuentos de barro recrean la tierra de su infancia y sus vivencias más queridas: están narrados con gran lirismo y condensan la dimensión humana del campesino:

Genaro Prieto y Luciano Garciya estaban sentados en un troncón triste, cadáver de árbol, medio aterrado en la playa, blanco en lo gris de la arena, y con ramas que eran brazos como de hombres que se meten camisas. Empezaba el sol del estero a corar las puntas de los manglares. Era parada diagua; por eso, en golfo de azul tranquilo, el estero taba dormido, rodeado de negros manglares en cuyas cumbres el sol ponía a secar sus trapos dioro. (17)

La ternura y el humor que caracterizan a los Cuentos de cipotes, aparecen ya en los Cuentos de barro. Algo similar sucede con los cuentos reunidos bajo el título de Trasmallo, publicados en 1954, sin embargo, a juzgar por los seleccionados en la antología de Sergio Ramírez, ni el lenguaje ni las imágenes alcanzan a conseguir el grado de estilización que tienen los otros.

(16) Salarrué, El ángel del espejo y otros relatos, Bibl. Ayacucho, Caracas, 1977, pág. 48.

(17) Salarrué, Cuentos de barro, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1978, pág. 119.

Entre la publicación de Cuentos de barro y Cuentos de cipotes (1945) se publicaron dos libros: Conjeturas en la penumbra (1934) y Eso y más, este último, publicado en 1940, consta de narraciones pequeñas, en él abundan los relatos de temas esotéricos como "La momia", reencarnación de una joven egipcia; los de temas filosóficos como "La escultura invisible"; temas populares con cierto humor: "De cómo San Antonio perdió su virtud", narra las tentaciones que le pone el diablo a la estatua de San Antonio de una iglesia colonial. Algunos de los relatos de este libro quizás fueron escritos mucho antes de su publicación y se recopilaron en un volumen junto con otros posteriores.

En 1960 se publica La espada y otras narraciones, libro que consta en realidad de tres pequeños grupos de relatos: La espada, Nébula nova y Breves relatos. En el primer libro algunas narraciones tratan de viajes o excursiones en parajes americanos, donde aparecen indígenas misteriosos. Siempre hay un personaje ajeno a ellos que intenta desentrañar la verdad de sus leyendas. Constantemente aparecen palabras en náhuatl, mezcladas con un lenguaje rebuscado cargado de elementos poéticos:

Las mariposas en quietud, palpitan como corazones agónicos, levemente, con un palpitar que es más un estremecimiento, un escalofrío casi imperceptible. El gran reptil, Nuestro Señor Culebra Tornadiza, el Viento, duerme también, enroscado en yegual: 'Tepelishpan nemi tutecuyo QuetzalcohuatEhecate', sobre la montaña en descenso. (18)

En Nébula nova se encuentra otra serie de narraciones esotéricas que se ubican en ciudades modernas. Hay aquí curiosas coincidencias en el tiempo

(18) Salarrué, El ángel del espejo y otros relatos, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, pág. 229.

po; objetos con poderes mágicos: "El anillo de oricalco", "El casco nazi". Estos relatos recogen experiencias propias y de amigos en el espiritismo. Muchas de ellas ocurren en los Estados Unidos. Breves relatos, de tema regional, son pequeños retratos de indígenas o de campesinos. Los personajes se mimetizan con los objetos que los rodean, y por medio de analogías Salarrué los describe:

¡Qué casa tan cerrada, mi Dios, qué ausencia tan completa...!
Y ¡sin embargo...! ¡qué tristeza tan grata..., tan... no sé
qué! (19)

A partir de 1970 se publican varios libros, algunos de ensayo como Villanos Inc. (1970), El libro desnudo (1970), La sombra y otros motivos literarios (1970) e Ingrimo (1970), donde los temas giran alrededor de las reflexiones filosófico-esotéricas del autor; en 1971 se publica La sed de Sling Bader, novela de aventuras para niños, concebida también dentro de lo esotérico. En 1974, aparece Catleya Luna, novela y en 1975, año en que muere, se publica Mundo nomasito, su único libro de poesía. (20)

Es importante resaltar la heterogeneidad de la obra de Salarrué, ya que parece aludir a dos universos muy diferentes e irreconciliables. Las referencias a su obra generalmente se limitan a mencionar la tendencia regional que es la más conocida, específicamente los Cuentos de barro, algunos de ellos han sido incluidos en diversas antologías del cuento hispanoamericano. Seymour Menton lo comprende en su libro El cuento Hispanoamericano en el capítulo titulado "Criollismo". Para Menton, el criollismo, que imperó

(19) Salarrué, La espada y otras narraciones, Ministerio de Cultura, Depto. Editorial, San Salvador, 1960, pág. 127.

(20) Debido a la imposibilidad de conseguirlos, se mencionan solamente los años de su publicación.

en todos los países hispanoamericanos, define su propia personalidad en cada uno de ellos y en el caso de El Salvador se caracteriza, como en Salarrué, por conjugar elementos literarios y pictóricos. Clasifica la producción de este autor en dos tendencias, la regional y la universal (fantástica, exótica, espiritualista); en el cuento que comenta en su antología habla de un "regionalismo exagerado, combinado con un estilo vanguardista". (21)

Para Hugo Lindo, la condición de pintor de Salarrué es también decisiva ya que "ella explica (...) la naturaleza de sus relatos y cuentos. El Señor de La Burbuja, O'Yarkandal (...) y Remotando el Uluán constituyen excepciones a lo dicho. No se explican en función de su pintura sino de su filosofía orientalista, llena de una vaga neblina poética. Pero éstas son las primeras obras literarias de Salarrué. El parece afirmarse desde la aparición de El Cristo negro (...) en donde ya el argumento aparece diseñado con la precisión y la intensidad de una pintura". (22)

También Enrique Anderson Imbert contempla los Cuentos de barro con carácter plástico, para él, el estilo de Salarrué es expresionista, donde lo ornamental es caprichoso y los colores violentos, de intención simbólica (23). Por su parte Sergio Ramírez hace hincapié en la dualidad campo-ciudad, estos polos corresponderían a lo regional y a lo cosmopolita, esta oposición es

(21) Cfr. Seymour Menton, El cuento hispanoamericano, antología crítico-histórica, T.I, Colecc. Popular # 5, FCE, México, 1976.

(22) Luis Gallegos Valdés, Panorama de la literatura salvadoreña, Ministerio de Educación, Direcc. Gral. de publicaciones, San Salvador, 1962, pág. 143, cita al artículo de Hugo Lindo "El cuento salvadoreño" publicado en El Diario de hoy del 28-IX-52.

(23) Cfr. Enrique Anderson Imbert; Lawrence B. Kiddle, Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo xx, Appleton-Century Crafts Inc., New York, 1956, pág. 72.

una "propiedad sincrónica constante en la literatura centroamericana" que conlleva además modernismos y vanguardismos: "la narrativa de Salarrué repite permanentemente dos instancias alternándolas a lo largo de su escritura total; lo vernáculo y lo cosmopolita; dos obras son los pilares de esta dialéctica: Cuentos de barro y O'Yarkandal; el universo temático de Salarrué estará repartido en esas dos fuerzas, que son ajenas entre sí". (24)

En general todas las menciones de la obra de Salarrué se debaten entre el carácter pictórico o el apego a las tendencias mencionadas; un intento por hacer otro tipo de análisis lo lleva a cabo Blanca Robles parte de cuyo análisis está incluido en el libro Literatura Salvadoreña de Luis Melgar Brizuela. Ella sugiere dividir la obra del autor salvadoreño en una corriente realista y otra surrealista a partir del tipo de asociación de imágenes. Para la primera tendencia estas agrupaciones son lógicas, racionales y siguen un hilo narrativo que responde a ¿qué sucede?, y en la segunda tendencia las asociaciones son alógicas, oníricas, sensoriales, en éstas el hilo narrativo responde a ¿cómo sucede? (25), en este texto que Melgar Brizuela incluye en su libro, no figuran las obras correspondientes a cada tendencia.

Es notable que muchos de estos estudios ignoran la mayor parte de la obra de Salarrué, entre ella a los Cuentos de cipotes, y no parecen interesarse mayormente en sus características de estilo; lo califican de "pintoresco" y extremadamente rebuscado: "Para muchos -equivocadamente por des-

(24) Cfr. Prólogo de Sergio Ramírez en Salarrué, El ángel del espejo y otros relatos, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. IX.

(25) Luis Melgar Brizuela, Literatura salvadoreña, Ediciones del Pulgarcito, San Salvador, 1978, págs. 84-85, reproduce el artículo de Blanca Robles, "Salarrué, una dualidad creadora", publicado en la revista ABRA, nº 9, del Depto. de letras de la Universidad "José Simón Cañas", San Salvador, of.

gracia- el Salarrué de Cuentos de barro, Cuentos de cipotes y Trasmallo está en la jerga de ese idioma florecido en particularismos y popularismos. Allí donde acaba el idioma plagado de idiotismos comienza la emoción, lo verdadero, lo único y sincero de Salarrué. No equivoquemos al juzgar lo transitorio como esencial. La prueba está en que las palabras son intraducibles (...)" (26).

Quizás no sea necesario ir muy lejos a buscar lo esencial de estos cuentos poblados de palabras intraducibles, quizás no valga la pena...

(...) los cuentos de cipotes son los cuentos más estúpidos del mundo y en ello está su valor, porque son los estúpidos cuentos que no son del estupidismo repulsivo, sino del estupidismo que da risa, y ese es su gancho de prender. Entonces ¿quién va a parar mientes en las mil tonterías que está contándonos el cipote shuco y fregón? Pues muy pocos. En cada adulto hay un niño de recuerdo, como en cada niño hay un adulto de esperanza. Allí duermen casi todo el tiempo. El cuento de cipotes es la magia que provoca al adulto que hay en el fondo del niño para consolar al niño que hay en el fondo del adulto. Es te es el profundo misterio de los estúpidos cuentos de cipotes. (27)

La literatura, como los Cuentos de cipotes, que se disfraza de espontaneidad esconde el trabajo laboriosísimo del escritor para quien el lenguaje constituye un deleite y la palabra es la materia de la creación capaz de reproducir el impulso poético e innovador de lo popular.

(26) Juan Antonio Ayala, citado por Luis Gallegos Valdés en Panorama de la literatura salvadoreña, Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones, San Salvador, 1962, págs. 140-142.

(27) Salarrué, Cuentos Escogidos, T. II, Editorial Universitaria de El Salvador, San Salvador, 1970, pág. 11.

B. Caracterización general de los Cuentos de cipotes.

Los Cuentos de cipotes tienen su antecedente en la "Noticias para niños" que de 1919 a 1922 Salarrué publica en el periódico Patria. Estos textos constituyen un servicio informativo para los niños en donde se tratan temas de lo más variados (1). Los Cuentos de cipotes también se empezaron a publicar en este diario alrededor de 1928; se recogieron en un libro en 1945 y se integraron totalmente en su edición definitiva en 1961 (2).

Los Cuentos de cipotes son pequeñas narraciones de ciento veinte a ochocientas palabras. En ellos Salarrué recrea aquellos cuentos que los niños dicen o inventan. Representan un modo diferente de contar, se podría pensar junto con el autor que se trata de un género nuevo de cuentos; no son cuentos para niños sino "los cuentos que nuestro niño nos está contando, a su manera" (3). Los Cuentos de cipotes no caben en la tradición de la literatura infantil; no son cuentos de hadas ni son textos que narran la vida de los niños. En ellos Salarrué presenta las narraciones de los niños las cuales reflejan una concepción diferente del mundo: "Los cuentos de cipotes no son cuentos para niños, son cuentos de niños, primero, y cuentos de niños cuscatlecos, después" (4); el punto de vista del cipote transforma este

(1) Seguramente las "Noticias para niños" se inspiraron en la "Edad de oro" de José Martí. Ambas publicaciones periódicas tenían fines didácticos y de entretenimiento para los niños. Quizás el paralelismo más importante que existe entre ellos sea su amor por los niños.

(2) Cfr. Sergio Ramírez, prólogo a El ángel del espejo y otros relatos, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977. Esta edición fue la del Ministerio de Cultura de El Salvador.

(3) Cfr. Salarrué, Obras escogidas, tomo II, Editorial Universitaria de El Salvador, San Salvador, 1970, pág. 9.

(4) Ibidem, pág. 10, Cuscatlecos significa salvadoreños.

universo en una serie de fantasías que tratan sobre lo inmediato; de la vida cotidiana el niño construye e imagina su propia realidad cuyas leyes autónomas se contraponen a las normas de los adultos. Salarrué propone la riqueza del lenguaje infantil y rescata un universo visto a través del adulto que recupera al niño que trae adentro.

El autor presenta al ideal del niño salvadoreño, el cipote, cuyo universo como el de todo niño, es un mundo de fábulas y caricaturas. Lo peculiar en los Cuentos de cipotes es que el narrador es un cipote, lo cual implica que los cuentos están llenos del subjetivismo y del lenguaje del mismo. Este subjetivismo lleva consigo toda la intensidad que puede alcanzar su imaginación y su fantasía desbordadas. Sus temas son los más insignificantes, obedecen al sin sentido, a la ocurrencia. Se refieren al mundo mínimo propio de lo infantil, donde la atención se concentra en una hormiga, en una piedra... en cualquier cosa. Entre sus personajes abundan los animales, las plantas, los objetos, los cipotes o los adultos. En algunos cuentos aparecen cipotes con animales, con plantas, con adultos o solamente cipotes, animales, etc., todos ellos tratados de la misma forma; sus conductas no se distinguen si son animales o seres humanos, son producto de la imaginación del cipote para quien la fantasía se continúa en la vida, así asimila toda realidad exterior a la propia.

El cipote, a diferencia del adulto, percibe y determina la animación de los objetos, de ahí que su universo integre todo lo que le rodea regido por un mismo criterio: el punto de vista del cipote. La visión que éste tiene de lo narrado es omnisciente: inventa y presupone los hechos y además conoce la vida interior de los personajes.

Los textos se estructuran fundamentalmente a base de diálogos aunque

su abundancia varía; son pocos los cuentos que constan solamente de discurso narrativo. Este se lleva a cabo con la descripción de acciones que se desarrollan abruptamente y con una curiosa idea de sus causas y efectos. Los sucesos, de apariencia simple, desembocan en soluciones inesperadas, muchas veces intrascendentes. Las acciones podrían continuar interminablemente pero los textos tienen un sentido de economía y de síntesis, presuponen lo que sucederá después; se puede pensar en "y todos fueron felices" o todo siguió igual. El inicio y el final están delimitados por el uso de dos palabras que funcionan como el "había una vez..." y el "colorín colorado..." de otros cuentos; son fórmulas que denotan un protocolo para el narrador.

La presencia de los Títulos es notable. Son muy largos y constan de varias partes: una invariable dice: "El cuento de...", y otras que mencionan a los personajes o resumen las acciones del relato. Tanto los títulos como los textos sobresalen principalmente por la forma como expresan el curioso universo del cipote; el lenguaje constituye en gran medida su diferencia y su novedad: recrea el habla coloquial, urbana y callejera del cipote y la enriquece con todo tipo de juegos lingüísticos. En los Cuentos de cipotes abundan los refranes, las retahilas, las contracciones, la jerga infantil y los neologismos. Todo ello conforma un juego inacabable de palabras con múltiples hallazgos. Los Cuentos de cipotes pretenden despertar una conciencia lúdica del lenguaje; aquella donde la palabra es el elemento de la creación, y el lenguaje, desligado de su utilidad, se propone como un impulso que alude más a lo sensorial que a la razón. Crea su propia lógica en donde las palabras unas veces se transparentan, otras se convierten en objetos.

EL CUENTO DE PICHILENTE Y GANIPIERDE Y LA MAQUINA MANSITA QUE NI LOS PICO NI NADA.

Puesiesque Pichilente y Ganipierde yegaron juntos al tren y sobaron la máquina que estaba mansita, mansita, apenas respirando y le hicieron cariño en unos cuentos briyantes queran dioro limpito y cuando más mansita taba salió diciendo: ¡juish, juish, juish, juish..., te pateyo el pie, te pateyo el pie, te pateyo el pie, te pateyo el pie! Y se jue alejando toda despacia y sin pitidos y después se vino reculando, reculando y le dio con el jundfo a un pobre carro colorado que taba dormido ayí y que hizo: "¡Atinkatulihanaka!" y se quedó sin juergo porque en la propia boca el estómago le dio y después se lo yevó diarrastradas a toda virasón y Pichilente y Ganipierde aplaudieron, miraron un cuilio que venfa, se jueron andandito y siacabucho (CXXV). (1)

(1) La numeración en romanos de los Cuentos de cipotes fue hecha para facilitar el análisis y las referencias. Todas las citas de los cuentos fueron tomadas de: Salarrubí, Obras escogidas, Tomo II, Ed. Universitaria de El Salvador, San Salvador, 1970; de ahí que sólo se mencione el número correspondiente a esta numeración.

C. Análisis de un cuento.

Se empezará por hacer un somero análisis de la estructura del título del cuento transcrito: El título se puede dividir en dos partes, la primera "el cuento de" constante en todos los títulos de los Cuentos de cipotes y la segunda "Pichilente y Ganipierde y la máquina mansita que ni los picó ni nada". En esta segunda parte se pueden distinguir a su vez tres elementos: "Pichilente y Ganipierde", "la máquina mansita" y "que ni los picó ni nada" que se refieren a aquellos que actúan en el cuento y a una acción de la máquina que relaciona a los sujetos. Esta estructura corresponde a uno de los esquemas de construcción de títulos de los Cuentos de cipotes. Es decir aquella que resume o da una idea de la acción; en este cuento el proceso es inverso pues el título dice lo que la máquina no hizo "ni los picó ni nada".

En el texto existen también elementos que se pueden separar para su análisis, así se distingue un principio y un final establecidos por el uso de las fórmulas que los caracterizan: "Puesiesque" y "Siacabucho". La narración consta de una serie de enunciados relacionados copulativamente que le da un carácter lineal. En este desarrollo de acciones se encuentra una situación inicial del relato: "Pichilente y Ganipierde yegaron juntos", y una situación final: "Y se jueron andandito" cuyos sujetos son los mismos personajes que iniciaron la acción en la narración. Una vez establecida la situación inicial, suceden acciones que van a variar de sujeto. Los enunciados pueden ser de varios tipos y corresponden a las acciones efectuadas por los personajes: Pichilente y Ganipierde constituyen un grupo; la máquina, el carro y un cuíllo, otro grupo. La primera y la segunda acciones son efectuadas por Pichilente y Ganipierde; "y sobaron", "y lo hicieron ca-

riño"; el sujeto de la tercera, cuarta, quinta y sexta acciones es la máquina; "y salió diciendo", "y se fue alejando", "y se vino reculando", "y le dio"; el sujeto de la séptima y octava acciones es un carro de ferrocarril: "y que hizo", "y se quedó"; en la novena acción el sujeto es nuevamente la Máquina: "y se lo llevó"; en la décima son Pichilente y Ganipierde: "y aplaudieron". En la acción siguiente, cuyos sujetos son los cipotes, aparece un elemento extraño, el cuilio cuya presencia coincide con el desenlace: "y miraron un cuilio que venía" y provoca la situación final: "y se jugaron andandito".

Entre esta concatenación de acciones existen otros enunciados que no se refieren a acciones sino que son frases que completan o agregan información descriptiva para revelar el modo cómo se efectúan las acciones o para calificar a los personajes: "yegaron juntos al tren", "la máquina que estaba mansita, mansita apenas respirando", "en unos cuentos briyantes queran dioro limpito y ... cuando más mansita taba", "toda despacia y sin pitidos", "a un pobre carro colorado que taba dormido ayí", "sin juergo porque en la propia boca el estómago le dio", "diarrastradas a toda virasón". Estos elementos complementan las acciones antes mencionadas.

Si bien se apuntó la presencia de varios personajes, éstos no hablan, es otra voz la que narra el episodio donde intervienen los cipotes, el cuilio, la máquina y el carro. El cuento está narrado en tercera persona y en tiempo pasado; a través del relato se conocen los sucesos y los personajes. Si bien el relator narra los hechos con objetividad, también se permite opinar respecto a ellos: "a un pobre carro colorado", o saca sus propias conclusiones: "se quedó sin juergo porque en la propia boca el estómago le dio", o interpreta la realidad muy a su manera: "en unos cuentos briyantes

queran dioro limpito", este narrador sí da por hecho que todo lo que brilla es oro, o cuando la máquina dice: "¡juish, juish, juish, juish..., te pateyo el pie, te pateyo el pie, te pateyo el pie, te pateyo el pie", o cuando el carro dice: "¡Atinkatulianaka!", el que relata traduce los ruidos a palabras nuevas.

En esta pequeña narración donde no parece suceder algo que merezca ser contado, se encuentra una escritura cuyo lenguaje recurre a elementos que hacen pensar en el habla popular de Centroamérica; el yeísmo es un ejemplo: yegaron, briyantes, yevó; el uso de palabras de origen náhuatl como cuilio (1); arcaísmos como "juergo" que se refiere al aliento, huelgo; también el uso de voces vulgares "jundfo", trásero, para referirse a la parte posterior del carro de ferrocarril. La escritura reproduce fenómenos del lenguaje hablado como la aglutinación de palabras: poesiesque, queran, dioro, diarrastradas y siacabuche, y abusa en las mismas de la diptongación. Algunos sonidos son sustituidos por otros de carácter popular: jue, descués, jueron y en algunos casos se introducen sonidos por eufonía: pateyo.

El narrador se expresa con ingenuidad, sin advertir su visión animada de los objetos ya que para él, la máquina y el carro hablan o tienen actitudes de seres vivos. Así la máquina permanece tranquila y no pica como un animal, y parece moverse por sí misma; hay un carro que supuestamente duerme y que recibe un golpe en "la boca del estómago". Esta curiosa escena sugiere la ilusión de los personajes quienes, como niños, se permiten imaginar vivos a los objetos y los hacen protagonistas de episodios que los regocijan. El narrador, sin embargo, registra también otro tipo de sucesos que se apegan a otra realidad, es decir que la presencia del policía es capaz de acabar con la diversión, retrasa el poder de la fantasía y es entonces cuando termina el cuento.

(1) Cfr. El capítulo dedicado al léxico.

D. La selección de cuentos.

Con el fin de lograr un acercamiento a los Cuentos de cipotes, se consideró la necesidad de hacer una selección de los ciento cincuenta y siete cuentos que se han publicado (1). Muchos y muy heterogéneos fueron los elementos que influyeron en la selección y se escogieron cuarenta y uno, considerando que esta cantidad puede dar una idea representativa de algunas de sus características.

Dada la uniformidad que en términos generales caracterizan a los Cuentos de cipotes, no ha sido fácil elegir un cuento frente a otro, sin embargo la selección se ha hecho en la medida en que algunos cuentos ilustran más objetivamente los puntos que se tocan en el presente análisis y otros textos señalan alguna característica diferenciadora entre un cuento y otro.

Uno de los factores determinantes para la selección fue el de los tipos de personaje-protagonista que aparece en los cuentos. En este aspecto se encontraron ocho variantes: hay ciento tres cuentos donde los protagonistas son cipotes; treinta y cuatro donde son animales; en once son adultos; en cuatro son objetos; en tres son personajes mágicos; en uno es un vegetal y en uno es un fenómeno natural (un terremoto). Estos personajes protagonistas a su vez se relacionan con algún otro personaje que pueda ser de cualquiera de los tipos señalados. Si bien en el trabajo que se presenta no se estudian los mecanismos de relación entre los personajes, se procuró seleccionar textos representativos de estas diferentes asociaciones. Hay que observar, sin embargo, que generalmente los personajes se presentan en

(1) Se considera la edición de Obras Escogidas publicada por la Ed. Universitaria de El Salvador que incluye todos los textos de la edición completa de 1951 del Ministerio de Cultura de El Salvador.

grupos diferenciados, de modo que en un cuento donde el protagonista es un animal, los demás personajes que se relacionan con él son animales y así en los demás casos. En algunos cuentos no ocurre esto y se dan curiosas relaciones, pero son excepcionales. Es necesario recordar que el factor de los personajes se ha considerado para la selección con el único fin de mostrar la variedad de tipos y de relaciones como una de las técnicas de construcción de los Cuentos de cipotes.

Otro elemento que se consideró para la selección fue el de la estructura narrativa y las características del narrador. Desde el punto de vista del narrador no hubo problema para la selección ya que éste conserva generalmente las mismas modalidades. No obstante se tomaron en cuenta los modos de manifestarse del narrador y algunas variantes en las entradas y salidas de los textos y en los títulos, que si bien presentan una estructura constante en algunos casos se alteran, ya que el narrador da siempre los títulos que se estructuran respecto a la acción y respecto a los personajes, sintetizando la anécdota o simplemente refiriéndose a ella, también el narrador inicia y termina la narración con formas establecidas. Se trató de ejemplificarlos a partir de ciertos textos, que se consideraron más objetivos que otros para ilustrar estos puntos. En el aspecto de la estructura se observó que algunos cuentos presentan la particularidad de narrar un cuento dentro del cuento, modalidad que permitió desarrollar ciertos elementos de los niveles narrativos y de las manifestaciones del interlocutor.

Un tercer factor para la selección, quizás el más importante, fue el del lenguaje. En éste se manifiesta más claramente la uniformidad de los Cuentos de cipotes. Estos textos recrean el lenguaje popular y acentúan su oralidad. Los Cuentos de cipotes recuperan el lenguaje hablado para ponerlo

de manifiesto en la escritura, sin que esto signifique alguna pérdida en la libertad de este tipo de lenguaje. En ellos es común el uso del habla infantil. En general, dentro de las manifestaciones peculiares del habla popular centroamericana tanto en el aspecto lexical como gramatical. En los cuentos seleccionados hay ejemplos de su peculiar morfología y sintaxis y también abundantes rasgos fonéticos. Son muchos los juegos de palabras, los neologismos, las deformaciones y los juegos sintácticos. Al hacer la selección se trató de encontrar un conjunto de cuentos que diera un panorama de esta estructura lingüística y de algunos de los principios que la rigen: el uso de regionalismos, el recurso de los metaplasmos, de la escritura fonética y fundamentalmente la invención estilística.

II. EL LENGUAJE EN LOS CUENTOS DE CIPOTES.

A. Discurso narrativo.

Hablar del lenguaje de los Cuentos de cipotes es pretender abarcar su totalidad, no solamente porque el lenguaje, como realización lingüística, sea aquí tan digno de atención sino porque sin él no habría Cuentos de cipotes, no habría literatura... Se trata de deslindar de esta totalidad que significa "el lenguaje", el tipo de lenguaje de los Cuentos de cipotes; decir cómo es, cuál es la forma que lo distingue de otros lenguajes. Y si existe un lenguaje característico de los Cuentos de cipotes, ver de qué manera se articula y se integra. El lenguaje, de cualquier tipo, no se puede separar de esta articulación e integración, y esta última, como sucede en todo relato, se da en un discurso (1). Si todo lenguaje se articula y se integra, constituye, a su vez, un sistema con una forma y con un sentido, de aquí la necesidad de ubicar a los Cuentos de cipotes como un discurso, como una narración.

En los Cuentos de cipotes, la palabra del narrador, su voz, es todo lo que se escucha. El hecho de narrar o contar adquiere en ellos una importancia vital; es lo único real (2) de la ficción.

Este lenguaje, contenido en un discurso mantiene su condición narrati

(1) Cfr. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural del relato", en Análisis Estructural del relato, Editorial Tiempo Contemporáneo (Comunicaciones, Nº 8), Bs. As, 1974, págs. 32 a 39.

(2) El uso de la palabra "real" no se refiere a la verosimilitud del texto, sino al hecho que se percibe con la lectura. "Consideraremos el relato únicamente como discurso, palabra real dirigida por el narrador al lector". Cfr. Y. Todorov, "El relato como discurso", op. cit., pág. 174.

va aún cuando se presentan personajes hablando o pequeños diálogos. El hilo narrativo permanece, sin interrupciones a través de los cuentos sintetizando un decir y un mostrar los hechos. El relato literario tiene dos niveles: una historia o aquello que se cuenta, y un discurso o el modo como un narrador hace conocer la historia. A su vez, este modo presenta dos formas fundamentales: la representación y la narración (3).

El decir y mostrar del narrador de Salarrué dan la impresión de estar frente a un relator multifacético cuyos recursos son tanto la voz como los gestos. El narrador que articula el lenguaje en los Cuentos de cipotes presenta su realidad; producto de su inagotable imaginación, y representa, en algunas ocasiones, sus fantasías puesto que señala físicamente o hace muecas para ilustrar lo que dice.

Las pequeñas narraciones del cipote constituyen en su totalidad una obra cuya unidad no está dada por un marco general que las aglutine —como en el Decamerón o en Las mil y una noches—. Cada uno de los Cuentos de cipotes es una unidad independiente relacionada con los demás textos por su estilo narrativo; la voz del cipote pone de manifiesto la unidad de estos relatos, es el hilo conductor. La continuidad entonces, se manifiesta fuera de la historia ya que el narrador cipote no interviene en la acción sino que se limita a contar y en algunas ocasiones a comentar lo narrado.

Debido a la unidad estilística de los Cuentos de cipotes algunas veces no se distingue la voz del narrador de la voz de los personajes ya que el lenguaje usado en ambos es el mismo. De este modo permanece la sensación de que sólo existe la voz del narrador, sin importar que las diferencias en-

(3) Cfr. T. Todorov, Ibidem, págs. 157 y siguientes.

tre estilo directo y estilo indirecto estén marcadas.

En general las características estilísticas de los Cuentos de cipotes sugieren una personalidad peculiar del narrador; el lenguaje popular y la interpretación del universo son infantiles o procuran recrear la visión que el niño tiene del mundo que lo rodea. Este modo de ser del narrador se manifiesta en el único acto que lo determina: contar. El acto de contar es pues decisivo (4).

El discurso en los Cuentos de cipotes se inserta en una familia de relatos cuya condición diferenciadora reside en la relación contar-escuchar. En estos cuentos existe una condición esencial: es necesario que sean dichos y escuchados, así como la existencia de la voz y el oído y de la palabra articulada en voz alta. Los Cuentos de cipotes tienen una marcada cualidad oral en la medida del énfasis en la realización fonética del lenguaje, ésta pone de manifiesto la importancia de la situación narrativa (5). Los Cuentos de cipotes son, en gran medida, literatura para ser escuchada, para recitar en voz alta, así como ciertos mensajes que adquieren su mayor expresividad cuando se ve y se escucha al emisor.

B. Formas del discurso.

Se ha tratado de establecer una jerarquía de instancias para describir las formas del discurso de los Cuentos de cipotes. En primer lugar se

(4) Cfr. Oscar Tacca, Las voces de la novela, Ed. Gredos, Madrid, 1978, pág. 65 // 1 y 2.

(5) Cfr. Norman Friedman, "Point of view in fiction: Development of a Critical Concept", en P.M.L.A., N° LXX, N° 5, diciembre 1985, Nueva York, pág. 1161.

consideraron aquellos elementos que ponen de manifiesto al narrador como protagonista de su propio contar, es decir aquellos signos que denotan su punto de vista y su modo de ser; en segundo y tercer lugar respectivamente se hicieron algunas reflexiones acerca de la presencia del autor y del interlocutor como factores que modifican en algún sentido el discurso narrativo.

1) Signos del narrador.

El narrador está presente en el nivel del relato y es en éste donde hay que rastrear la esencia de lo narrativo; a través de lo que la obra misma brinda, la forma o el modo como cuenta esa historia que adquiere vida por el hecho de ser narrada o dicha por alguien. Todo el universo de los Cuentos de cipotes está sostenido por un sistema que lo constituye y le da forma; un rompecabezas o un tejido cuya verdadera procedencia no le es fundamental. La única realidad del lenguaje de los cuentos conduce a una voz, a la voz del narrador, sin embargo su presencia en el texto es casi incomprendible ya que no se trata de un personaje de la historia ni del autor de la misma; no parece tener una cara. Su identidad está en función de lo que sabe, del modo como sabe y del hecho de decirlo. Es un elemento del sistema que se llama relato (6).

En los Cuentos de cipotes existe un narrador cuya misión es contar y lo hace de un modo particular que está determinado en gran medida por su lenguaje. El cipote que habla en tercera persona y dice las aventuras de otros personajes, no lo hace fríamente, con distancia, sino invadiendo lo que dice con su propia emoción, enfatizando y forzando el lenguaje de tal manera que la historia carecería de sentido si se le quitara ese peculiar modo de contar. En esto consiste su especificidad.

(6) Cfr. Oscar Tacca, op. cit., pág. 67.

Se habla del narrador de los Cuentos de cipotes no como personajes si no como una presencia (7) cuyo rastro está en todos los cuentos y en cada uno del principio al fin. Son muchos los signos que lo delatan, todo es significativo en su lenguaje; es un narrador que reflexiona, que da opiniones, que gesticula al hablar. Esto que se ha llamado presencia del narrador es, por llamarlo de alguna manera, encarnación de él mismo en su modo de hablar.

Para la descripción de los signos que caracterizan al narrador de los Cuentos de cipotes es necesario aclarar que se encontraron varios fenómenos y que solamente algunos de ellos están presentes en todos los cuentos así como el punto de vista omnisciente, sus diversos modos de intromisión y diálogo con el interlocutor. La frecuencia de su aparición en los textos determinó su condición de necesarios o accidentales, de modo que se mencionan aquellos que caracterizan al narrador y se presentan algunas variantes y excepciones.

El primero que se mencionó y que es inmanente al problema del narrador es el del punto de vista; esto se refiere a la actitud o posición del narrador frente al universo narrado. El relator de los Cuentos de cipotes es siempre una voz que narra en tercera persona y que parece conocer las historias porque su mirada es como una ventana a través de la cual observa las escenas de la vida de los personajes que conforman su universo:

Puesiesque Yanto Yanto iba gotiando por el andén. Daba un pasito y dejaba cair una gota, daba otro pasito y dejaba cair otra gota... (I).

Puesiesque Dundo Cirujía sestaba poniendo los calzones en el rfo cuando eneso asomó el toro Topetón que lo miró y venía a beber agua, para poder urinar (IV).

(7) En los Cuentos de cipotes el narrador está lejos de parecerse una entelequia, está presente como voz, como sujeto de la enunciación. Cfr. Ibiden, pág. 67.

Puesiesque un paluecoco sestaba peinando el pelo diojas con un peine de brisa marina, azulito y conchenacar y pasó un paluemango sin sombrero y le dijo (XIX).

(...) un diablito lo tenían en una iglesia amarrado en la pata diun altar y taba bien triste ospulgándose o echadito mirando nada y cuanduera de medio día questaba solitaria la misa dentraron Cueche y Tumbita y siagacharon y le sobaron el lomo (XLIII).

Puesiesque el duende Cachirulo taba chupándose sentadito un su barquito cacho de sorbete (CXXX).

El punto de vista, además de referirse al ángulo en el cual el narrador se coloca respecto a la historia, se refiere al modo cómo el narrador conoce o cómo adquiere la información que transmite. Sin embargo en el caso del narrador de los Cuentos de cipotes, no existe ningún dato al respecto, este narrador no dice en el texto cómo sabe, pero sabe bastante y no lo justifica. Este tipo de narrador es el omnisciente: el que todo lo sabe, lo ve y lo penetra. Sin embargo esta característica que parece atribuirle poderes, se manifiesta de diferentes maneras; no hay el mismo grado de omnisciencia en todos los cuentos. Esta diferencia depende del énfasis dado en unos casos a lo descriptivo-objetivo y en otros a la penetración en la subjetividad de los personajes (8).

Uno de los modos de omnisciencia se da en el conocimiento injustificado de las causas que determinan los hechos:

'El ladrón metió una caniya negra y diay otra caniya negra y dentró al cuarto. Y como la dueña del cofrón dormía en la medagua oyó ruidito y se jué sentando debajo del mosquitero' (CXXI).

Y el terremoto liso así a la sartena hirviendo del horizonte,

(8) Es necesario recordar que, en primera instancia, todo narrador es omnisciente.

porque taba caliente y además, para que si acabara de freyir aquel gran güevo estreyado cosmético (CXXVIII).

... y el muy papo de Canutío, salía a lestampida con su lenguota y descruzaba lesquina. Y como no pasaba a la misma hora el babosito, nunca lo pudo pescar (LXXI).

Y ligerito yegó Semana Santa y él no tenía ni treinticinco centavos porque no había prosperado nada a causa de que todos los días le atracaba hambre y había que comprar cosiacas de comer (XIV).

El narrador omnisciente conoce una serie de circunstancias que caracterizan la vida de sus personajes, es él quien construye la historia o la interpreta de acuerdo a su particular modo de ser. Así el relator se refiere a sus personajes no sólo describiendo sus acciones o dando antecedentes, sino también interpretando sus actitudes:

La cabra taba como chupando chicle, solita y como con risita (CXXXIX).

... ya liacía falta y iba triste por la oriya del piñal y siba despaciando hasta que se paró de puro triste y miedo que yebaba de la solesón (LXVII).

...cuanduiva andando la Cenifera meniaba el guardafango parayá y paracá, para que vieran sus inamorados que estaba nuevita y bien aceitada (III).

... Tecantuncanto y Alegre Tumbía eran bien arrechos y se jugaron garraditos de la mano, en pinganiyas, y yegaron y se pusieron a ispiar con cuidadito (CVII).

... y siguió su camino en pinganiyas para no asustarse él mismo con sus zapatos (XIX).

En estos ejemplos se confunde lo meramente descriptivo con lo interpretativo o con la información particular del narrador. Si con o no esas las causas que explican lo que les sucede a los personajes, no se sabe, no hay modo de comprobarlo. El narrador de estos textos es capaz de distinguir

entre lo real e irreal, entre lo falso y lo verdadero; él está por encima de sus personajes quienes tienen una visión limitada de la realidad:

Puesiesque Lolo y Chilo se vislumbraron deslumbrados de las cejas un despejismo en un playón y dis que se miraba una lagunita diacuís (...). Pero todo era puritita güasquila porque no bía ni laguna ni la gotra, sólo un arenal con algo de mozotes y unas malcriadezas de boteya quebrada y kakevaka seca de vaca gorda (XCIX).

...en eso se vio ayá lejos un cerro que venía a toda carrera y (la Coloradiya) dijo: "¡Agüen!, sihasta los cerros se andan meniando del colorón". Y qué, siera un gran ilefante que yegó y sin fijarse se paró en la Coloradiya (XCIX).

Puesiesque Manguegato le contó a la Menchedita Copalchine el cuento quella le dijo, pero no se lo contó comuera sino todo cambeyado porque dijo (CXLIX).

Depende de la voluntad del narrador que dé a conocer la realidad o no, si bien se sabe que no existe la "lagunita diacuís" ni el cerro "que venía a toda carrera", y en su lugar se da la imagen del arenal y del "ilefante", del último ejemplo se deduce que existe una versión correcta del cuento que contó Manguegato, no obstante el relator se guarda para sí esta versión, haciendo patente su omnisciencia. Esta es todavía más ovidente en la capacidad del narrador para penetrar en las conciencias de sus personajes. Esta licencia que se permite lo determina como un ser todopoderoso, dueño de un universo de personas y de acciones en donde él se mueve sin encontrar obstáculo alguno; el pensamiento de los personajes está abierto para él:

Y en lo más afligido de la avituaya pensó: "Si salgo me capturan reducido a prisión. Si no salgo bien pudieras contingores que mincontren escondido aquí detrás. ¿Qué deliberación podré tomar en el acta anterior?"; y después dijo pensando: "Por cuanto soy (...)" (LI).

Entonces el gato que pensaba que no tenía tanta gracia eso de

casar sin carreriar, suponiendo lo que estaba por suceder los soltó... (CXLIX).

Y se lo bebió, y el paluecoco pensó: '¡Ve que indiano más ferruginoso!' y se quedó mirando haber cómo hacía para beberse otro. Y el Tacua agarró otro y pensó: 'Con otro chiste me lo bebo', y nuayaba que gracejada decir (XIX).

Y cuando la panza del cucho liacia '¡chuspa!' con el suelto que tenía adentro don Dieguito decía para sus andurriales: 'Con este pistfo huir a temporal a la playa de La Sunganera en Semana Santa' (XIV).

Y la gayina se dijo reflexitadamente: '¡No se sabe qué nutrición es mayor, si la de los poyitos o la del piojo que puebla este canasto fecundo!' (CLIII).

Es interesante observar en estos ejemplos los medios de los que se vale el narrador para dar a conocer los pensamientos de los personajes; el más usual es el de la cita en lenguaje directo: "pensó" forma recurrente con variaciones como "se dijo" o "decía para sus andurriales", menos común es el uso del estilo indirecto libre "que pensaba que" sin embargo hay varios cuentos en donde aparece.

La capacidad de intromisión del narrador va más allá de los estados conscientes de sus personajes, y logra incluso introducirse en sus sueños o detectar los cambios de sus sentimientos:

Puesiesque '¡Durmamos!', dijeron (...) 'y que vos hablabas tu sueño y yo el mío, y el chucho como es chucho, que no decía nada'. Y el chucho taba también conejos debajo de una mesa pero él si taba bien dormido y unque no decía nada bien se miraba quiba en bicicleta soñando y daba unos pitidos de ladrido en las esquinas: '¡guay, guay, guay!' (LXXXVIII).

La voz que relata este cuento, no deja pasar la ocasión sin hacer patente su omnisciencia y aprovecha para reivindicar al perro que en verdad duerme y sueña. Hay aquí un interesante juego de lo real pues el narrador

marca la diferencia entre lo verdadero en la acción y la realidad ficticia que establecen los niños en su juego cuyas reglas son fingir que duermen y decir sus sueños; es curioso que el que narra se escuda en las leyes de esa realidad ficticia al decir que si bien el perro no cumple con las reglas del juego, pues no dice su sueño, participa realmente en esa ficción. En otro ejemplo que también presenta un sueño, el mecanismo es diferente ya que en él el narrador nunca dice que se trata de una ilusión:

Y el pozo pegó un destornudo macanudo y se pasó yevando al zorrriyo que voló por los aigres, los vientos y las nubes hasta que pegó en la mera luna llena y el zorrriyo despertó asustado onde estaba durmiendo y se restregó las pizuñas con las pestañas y dijo: '¡Qué giede por aquí!' (L).

En este cuento que relata las andanzas de un zorrillo y sus encuentros con varios animales, el narrador sitúa al lector en un mundo cuyas cualidades si bien recuerdan a la fábula por un lado, son ciertamente creíbles por otro. No obstante la acción alcanza un punto en donde rebasa esa supuesta verosimilitud y en el desenlace del cuento, el personaje llega hasta la luna cuando despierta de su sueño para encontrarse con la realidad que se manifiesta en su mal olor. Dentro de ese aspecto inconsciente de los personajes, el narrador vislumbra las sensibilidades y los más leves cambios en sus estados de ánimo:

Y el saxófona le dijo: 'Decile a esa bicicleta que te preste su bomba para que te sople'. 'Decile vos, haceme ese cochete', le dijo el temborito. Y el saxófona sintió un cuis de lástima y le dijo a la bicicleta (...) (CXXXVIII).

Y se sintió bien contento porque dijo: 'Aura ya no me suicido (...) y vuá voltiar a ver riéndome duro del gusto'. Y se paró en cuatro patas y tiró un gran rebuzno duro para ver si lo podía oír (...) y se puso triste porque dijo: 'Todavía, tal vez, puede ser, quién sabe que quizá no es posible que

oiga bien del todo'. Pero luego se volvió a alegrar, porque pensó; (...) (XXV).

Estos cambios en los sentimientos se suceden uno tras otro y el narrador los deduce a partir de los monólogos del personaje. En todos los casos de omnisciencia que se han venido señalando, el narrador mantiene una actitud distanciada respecto a los personajes, los ve, los describe y los descubre o bien los pone en evidencia frente al lector. Sin embargo en algunas ocasiones este narrador se olvida de su posición, y su omnisciencia que hasta ahora había sido bastante obvia, alcanza todavía más poder de intromisión. Su mirada se mimetiza con la de los personajes ya que no solamente narra lo que él ve y cómo lo ve, sino también se apropia la visión particular de ellos.

Puesiesque estaban dentrando al cine un grupal de genta y Silbatriste, no tenía ni un nada para dentrar a ver una película (...). Y se puso a mirar cómo compraban tiquetes y yegaban manos a la puertita de la tequiya; y unas dentraban hasta dentro con monedas en la boca y diay de pagar, siacostaban panzarriba meriando la cola del dedito para que les dieran el vuelto y otras se quedaban oliendo en la entrada y mirando aflijidas paradentro con ojos de aniyos de piedras bonitas. Y... (LXI).

El narrador presenta una escena en la que el protagonista, Silbatriste, observa los movimientos de las manos de las personas que compran boletos en la taquilla de un cine. De pronto, esas manos cobran vida en una sucesión de imágenes metonímicas que las igualan a seres vivos. En estas imágenes se conjugan las fantasías del protagonista y del que relata, sin que exista una frontera para delimitarlas, para saber hasta dónde el narrador inventa o comparte la mirada con Silbatriste. Este mecanismo se repite en otros casos:

Puesiesque Olín Olín iba por el antén sobando la paró con dos deditos y diciendo cantadillo con voz triste (...): 'Ya me voy

diaquí...f, porque ya me voy diaquí...f, porque no me gusta aquí...f', y eneso siayó un hoyito divertido porque dentraba diun lado, daba una güeltecita y golví a salir del otro lado, como corredorcito en jorma derradura (LIV).

En este ejemplo nuevamente las miradas se confunden. El personaje en cuenta un hoyo en la pared, pero el proceso de este hallazgo se manifiesta en la voz del narrador, quien comparte con Olín Olán el pasatiempo y es a él a quien se oye decir que el hoyito es divertido por su forma de herradura. Podría pensarse que el narrador se apropia de las experiencias de los personajes, quienes parecen quedar suspendidos mientras el narrador se filtra para mirar y hablar por ellos.

Los modos como se manifiesta la omnisciencia entre otros aspectos, de finen o tipifican al narrador frente a sus historias y a sus personajes: no es un narrador que se limita a cumplir la función de contar, sino que a partir de sus intervenciones se puede detectar una personalidad propia (9).

En muchos casos el narrador omnisciente que es todopoderoso, se mantiene en cierta neutralidad o anonimato; es casi una abstracción, una mano sin dueño que mueve las piezas de un juego, pero al que relata los Cuentos de cipotes le sucede lo contrario, nunca habla de sí mismo, pero es un sujeto tan fuera de lo común que no se puede dejar de notar. El está lejos tanto de parecer una persona como de mantenerse siempre en calidad de presencia escondida o protegida detrás de una posición de observador neutral y objetivo; en él existe una cualidad humana que se debe a su capacidad para desprenderse de su posición de narrador omnisciente e inamovible y de manifestarse, sin intervenir en la historia, como un sujeto. Su discurso está conformado por un lenguaje y un pensamiento propios que se manifiestan en sus opiniones

(9) Cfr. Oscar Tucca, op. cit., pág. 69.

o reflexiones, digresiones del texto y deícticos o diálogos con el interlocutor.

En la mayor parte de los cuentos se encuentran opiniones del narrador. A veces como veladas observaciones, otras con matices irónicos. Las más controladas y sencillas se manifiestan en el uso de los adjetivos; así se compadece de los personajes o los califica sin mayor razón:

...bía una tuaya colgada y ¡chas! pasaba uno y se limpiaba y ¡chas! pasaba otro y se limpiaba, y liban dejando toda chuca, la pobre tuaya... (CXII).

Y un día pasó don Coloquio con la Siempreviva y le zamparon a la chucha un chirolazo en el cirulibis trasis donde duelis y la muy naca pegó tamaño alarido... (CX).

Y entonde el toro maleducado, sin pensar en el cuarto mandamiento de la ley de Dios que dice: 'Dejar que los niños vengan a mí', alcanzó a Dundo en un no me olvides... (IV).

... iban por el bosque cortando cinco negritos en un canastiyu, y eneso vieron venir por una veredita a una monjita bien chula, sonrisándose con los palos... (XXIX).

Y por más que le quería dar unos chocolates camisa verde relumbrona, no se los podía dar, porque el muy papo de Canutfo salía a lestampida con su lenguota... (LXXI 11/14).

El narrador constantemente toma partido en sus relatos, los cuales transcurren marcados por sus propios sentimientos y sensaciones. Estos breves juicios le confieren a los personajes un carácter, y generalmente obedecen a las circunstancias en que éstos se encuentran; el narrador no entra en detalles y sus opiniones surgen como expresiones enfáticas o fórmulas verbales que se le antojen adecuadas: la "pobre tuaya" sufre las consecuencias de estar colgada y al narrador le parece lamentable que se limpien en ella; la sonriente monjita es por esta actitud "bien chula"; "la muy naca perra", el "toro maleducado" y "el muy papo de Canutfo" bien merecidas tie-

nen sus calificativos: la perra delata a los que le avientan un chirolazo; el toro arremete contra Dundo que no lo molesta y Canutfo pierde la oportunidad de comer un chocolate.

El uso de los adjetivos para manifestar el pensamiento del narrador, adquiere mayor significación cuando éstos aparecen en exceso:

Y cuando la loca vido con ojos y orejas lo que se proponían aqueyos insulsos desalmados y degenerados acompañantes egoístas... (XVIII 33/35).

Y le había puesto la pata encima el valerudo santfo, que ni era de los que son barbudos y serios sinó que cara de muchacho beyo sexo con cupón gratis, caniyas peladas, rodiyás con rush y nagüita de plata estilo natación (XIII 5/9).

En vista de este percance desastroso, impertinente y adocinado, el Bagre pasó a toda virazón, y sin temor del pescador fe necido... (LVII).

En los dos primeros ejemplos el narrador califica a los personajes con el afán de no dejar duda de la clase de individuos que son; en estas opiniones el uso de varios adjetivos intensifica las cualidades ya sean positivas o negativas de los aludidos. En el primer ejemplo los adjetivos se suceden en una enumeración enfática, antepuestos tres al sustantivo y rematados por uno después del mismo, y procuran coincidir e interpretar el pensamiento de la protagonista ya que la loca difícilmente podría articular tantos como lo hace el narrador quien comparte con ella sus sentimientos. En la segunda cita, el narrador emite un juicio respecto a la apariencia del santo que no era muy varonil por cierto; para ello se vale tanto de uniones atributivas como de complementos predicativos. En el tercer ejemplo el relator juzga un hecho y emite tres calificativos que conforme aparecen amplían, por caminos bien diversos, el carácter del percance al que se refieren, y a su vez dicen bastante de quien habla para quien se podría suponer que exis-

ten contratiempos que pueden ser oportunos ya que necesita aclararlo.

Cabe señalar el carácter novedoso de esta adjetivación que sorprende por su audacia y su riqueza. En otros casos el pensamiento del narrador se manifiesta en comentarios explicativos de los sucesos. Algunos son burlones y otros responden a sus propias conclusiones:

...dijo el gato: 'Por si me picara más después me vuá rascar diuna vez'; quiasta en verso le salió de chiripazo y ¡zas! se sobó... (XXXI).

...y el padre siacurrucó un pedacito y ¡tas! le dió güeltegato al parpade (...) y ¡fuf!, le sopló el ojo y del gran soplica, comuera de gente gorda, le sacó todo el tierrero y ya miró. (LIV).

Pero quiso el tuerce de la suerte perra que una nube descarriada se viniera a zampar entre el sol y la laguna... (XCIX).

Estas observaciones representan para el narrador un espacio propio en el relato. Sus intervenciones suspenden las acciones y se escucha su voz que señala los hallazgos en el lenguaje de los personajes o las causas de los hechos. Los comentarios, ingeniosos y humorísticos, están cargados de una fuerza juguetona y burlona que se le escapa al narrador, quien en algunos textos adquiere conciencia de sus intromisiones y en un acto de discreción sugiere su pensamiento usando paréntesis que funcionan como un aparte por el cual el narrador se asoma al texto:

...nadie lo oyiya, sólo unos dos indios questaban sacando una su tareya de un juraco para comérsela (que asaber qué's si culbra o taltuza), y que lo miraron... (IV).

...la agüelita de Cativo y la Cocoya, una viovita bien ajada con pelo de sorbete, dientes de tomate (porqueran de pura carne), y lomo de tortuguita maraña... (XXXII).

Y la niña, comuera bonita se reyiyá (que si biera sido feya se biera enjurinado) (LXXI).

y como el tonto no golvió (como es facir suponer por inducción del rraciocinio lógico) la gayina... (CLIII).

El uso de los paréntesis responde aquí a la conciencia del narrador que se sitúa fuera de la historia, y su voz se coloca en otro nivel narrativo en donde pretende establecer una relación más directa con el interlocutor. A pesar de esto el tono de sus observaciones no varía con o sin paréntesis; explica las actitudes o apariencia de los personajes con la ingenuidad y humor que lo caracterizan: así el narrador se cuestiona qué es lo que los indios sacan de un hoyo, "culebra o taltuza", duda que él tiene "(que asaber qué...)" y manifiesta pero no soluciona; aclara que la abuelita tenía por dientes las encías: "dientes de tomate", y que la niña, por ser bonita no se enoja; en el último ejemplo hay un tonto que no vuelve, en efecto, en la lectura de este cuento el lector se entera que al tonto "se lo llevó el mar", y el narrador en su observación hace un llamado al lector a recordar los hechos "por inducción del rraciocinio lógico".

Cuando el narrador de los Cuentos de cipotes se refiere a las actitudes de los personajes, sus reflexiones se caracterizan por su libertad interpretativa, y las manifiesta con hábiles analogías; así en el siguiente ejemplo el gato disimula pero está atento y, como el gatillo de un revólver, está listo para "salir disparado" y no dejar escapar la presa:

Entonces el Ratón Pereza bien contento jué a llamar a la ratita y jueron alegres de la jeta a que los casara el gato suplicativamente gratis. Y entonces el gato quera como gato de revolver, questá siempre alertis, siso el tonto... (CXLIX).

El uso de las analogías expresa la necesidad de enriquecer el sentido del discurso narrativo, de cargarlo de significados que obliguen al lector a recurrir a sus sensaciones y experiencias:

... vió yegar una manita de muchacha, blanquita y suavita como chuchito peludo y peinado y bosalito de coral... (LXI).

Al comparar una mano con un perrito "peludo y peinado", se logra la impresión de suavidad de una mano joven. En otros casos las analogías muestran a los personajes en acciones que evocan otras acciones:

Y sin que lo conocieran salió descondidas con su cachucha y un capirucho y entró al escusado y ispió y salió como buscando chinitas... (LXVII).

El narrador hace sus observaciones y da sus opiniones para ampliar el universo que presenta. La expresión no sería tan rica si el narrador usara un vocablo corriente como "salió disimulando" o cualquier otra forma directa; sin embargo la imagen perifrástica "como buscando chinitas" representa para el relator una oportunidad mayor de interpretación. En el mismo sentido enriquecedor está una serie de intervenciones que se han denominado digresiones, pero éstas se caracterizan porque surgen del texto para seguir otro curso. En estas digresiones el narrador da rienda suelta a su lenguaje y a sus conocimientos:

Y guardaba de güelta su cuchito en su bagúl de cuatro patas. Pero como el hombre propende y Dios dispende como dice la Biblia protestante de liglesia católica, un día, ya bien de noche, se dio cuenta... (XIV).

El hilo del discurso se interrumpe y da lugar a un comentario que aparentemente no responde a motivo alguno ni se desprende del texto pero agrega toda la "sabiduría macarrónica" y confusa del narrador. Se logra un sentido cómico al cambiar el dicho popular "el hombre propone y Dios dispone" y al mencionar una "Biblia protestante de liglesia católica", las palabras se unen y dan como resultado conceptos diferentes ya sea en una confusión de sonidos similares: propone-propende, dispone-dispnde, o al mezclar la igles-

sia protestante con la católica diciendo que la biblia de una es la de la otra. Otros ejemplos de digresiones:

...y un día vino y jué onde su mamá questaba cosiendo en el corredor unos escarpines encima diun güevo e palo que quizá era güevo diun chejo ques pájaro y le dicen pájaro carpintero, y entonce yegó y... (VIII).

...el chacua no pesaba ni cien libras, ques un quintal de café, sino que a lo más pesaría unos cuatro gramófonos o unos sus tres quilites, ques una medida de la que en veces hacen tortiyas con güevo y dan sueño (CXXX).

Y Lolo y Chilo taban magiados de asombro mirando el jenómeno natural, que no era tanto el salvo las partes de la sirena tropical sino el despejismo ilusorio producido por la refrigeración del vapor diagua en la trantuesfera caliente del arsenal puramente giológico (XCIX).

Lo que el narrador añade a los textos además de pretender explicar ciertos hechos, supone una concepción personal de los mismos. En algunos casos la voz recurre a la interpretación generalizada y común, "le dicen pájaro carpintero", empleo que no significa un compromiso para el narrador, sin embargo al hablar de las medidas su conocimiento es mucho más seguro y hace curiosas equivalencias: "cien libras ques un quintal de café" en donde equi para lo general con lo particular (metonimia) y establece también similitudes acústicas que provocan cruces en los sentidos, así dice "gramófono" por gramo y "quilites" que por el contexto debe referirse a la planta quelito, y como se habla de medidas puede pensarse también en quilates o kilos. Igualmente sorprende la explicación sobre las causas del espejismo que el narrador califica pleonásticamente de ilusorio. El relator cuenta con una visión amplia de la realidad mientras que los personajes fácilmente caen en el engaño; ellos creen ver a una sirena, pero el relator sabe que se trata de una ilusión óptica o como él lo llama "despejismo ilusorio", los cipotes quisie-

ran ver "salva sea la parte" de la sirena pero el narrador que distingue entre lo real y lo irreal, aprovecha la ocasión para exponer su conocimiento, así, a partir de trabucamientos y cruces de palabras explica el fenómeno confundiendo todas sus partes y dice "refrigeración del vapor diagua" por evaporación; a la superficie de la playa la llama "trantuesfera caliente del arenal puramente geológico". El rebuscamiento de todos estos conceptos expuestos de este modo, da la imagen de un narrador que habla sin darse cuenta de lo que dice.

En otros casos la digresión se manifiesta en juegos de palabras, en desdoblamiento del discurso el cual sigue un cauce incontrolable y adquiere una autonomía e individualidad dentro de la narración. Tal parecería que el relator aprecia el tiempo que se da para jugar con el lenguaje:

Puesiesque la Coloradiya, ques hije la garrapata, ques hijel petacón, ques hijue la sengrijuela, ques hije la cucaracha, ques hijel cangrajo, ques hijue la tortuga, ques hijel galápago que luacen en la talabartería, era bien chiquisrististiquitita... (CV).

En este ejemplo la digresión consta de ocho oraciones de relativo en una cadena donde cada oración explica a la precedente para establecer el origen de la protagonista del cuento, la Coloradiya, o para saber qué clase de animal es, sin embargo el narrador se va cada vez más lejos en sus observaciones que parecen no tener fin. La enumeración se interrumpe para apuntar que al galápago "luacen en la talabartería"; se impone un fin al ritmo insistente y se rompe el hilo que no llevaba a ninguna parte, pero el rompimiento contiene un chiste, un juego semántico ya que la palabra galápago en el contexto que la precede se refiere al animal, pero con la observación del narrador se piensa en la "silla de montar" (10).

(10) Cfr. Francisco Sta. María en su Diccionario de Americanismos, menciona este uso en México, Honduras y Venezuela, que seguramente llega a El Salvador.

Hay pues en estos ejemplos un ritmo que se repite, una insistencia que en sí misma encuentra su explicación. El sin sentido y el doble sentido forman parte de estas digresiones y el lenguaje articulado con algunas variaciones adquiere estas características que lo enriquecen:

(...) (el conejo) nuquiaba a cada ratito por si atusas pinganiyas correvedile okei y otras perenias seculoris bobis cum dómínil, como dicen en la miselgayo el diya de penteacostés que liacen los curas a uno su cruz de tila en la mecapalera y le gritan al oyido: '¡Polvos sósquile que te pulverisantes cementeris revira contris, amén!' (LI).

La explicación de la actitud del conejo moviendo la nuca para tomar sus precauciones y no ser descubierto o delatado está patente en un lenguaje que parece cifrado, pero en este caso recrea el lenguaje de los ritos católicos y con un latín macarrónico construye otras frases: "perenias seculoris bobis cum dómínil" dando lugar a que el discurso del narrador siga por un camino diferente a la descripción del conejo. El humor, característico de estas observaciones, modifica las palabras y agrega otros valores a través de analogías fonéticas dando como resultado trabucamientos: penteacostés por pentecostés; la variación a la expresión religiosa "polvo eres y en polvo te convertirás" por "polvos sósquile que te pulverisantes cementeris"; finalmente termina la intervención del narrador con el rebote del significado: "revira contris, amén" o "eso lo serás tú" característico de los niños.

En otros ejemplos de digresión el narrador hace comentarios que se refieren más abiertamente a su propia realidad y a sus gustos:

Y el conejo estaba en lo mejor de oír toda aqueya jerigüenza sistema sonoro patebeibe, detrás de un melón redondo, diunos que se ocupan para hacer tarros descués de que se chupan con sal de mar de la que sirve para adornar los mangos verdes y los jocotes púma, hama!, que se liace agua la boca a uno con sólo recordarsu... (11).

La imagen del melón detrás del cual se esconde el personaje del cuento, hace que el narrador recuerde el uso que se le da a los "melones" y a su vez el modo de fabricar esos tarros con sal, ésto le recuerda los mangos verdes y es al mencionarlos cuando ya no resiste y expresa su preferencia: "¡ña me, ñame!", expresión onomatopéyica. Los enunciados se suman y evocan en el narrador experiencias propias: "se liace agua la boca a uno con sólo recordarse". En otro ejemplo, el narrador menciona en el relato a una persona, el maestro, que no forma parte de la historia pero sí de su vida:

Y el sol era la pura megambreya tonatiú, de juerte, quiasta chiporrotiaba respingando porque eran las meras doce ocloque del equinorcio, cuarentinueve grados, centrifugos farenjeta, como dice el maistro Gabino. (XCIX).

Entre esto que se ha llamado signos del narrador, resalta una serie de expresiones que se conocen como deficticos, "cuyo referente no puede determinarse sino con relación a los interlocutores" (11). El cipote hace alarde al usarlos en una serie de descripciones, pero deja su significado oculto para el lector, él pone de manifiesto la existencia de un interlocutor: el oído y los ojos que prestan atención a sus cuentos; el mensaje que da entre ellos dos, y el lector tan sólo puede imaginar un gesto, una actuación por parte del narrador. Estos deficticos presentan varias formas, la más común es aquella dentro de una descripción que pretende explicar el modo de actuar de algún personaje; generalmente consta del verbo hacer y el adverbio así:

Y el gringo hizo así la cabeza (VI).

Y les hizo así en el brazo (VL).

(11) Cfr. D. Ducrot y T. Todorov, Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Ed. Siglo XXI, México, 1979, pág. 292.

Y haciendo así la cara (CXXXI).

Y liso así a la sartena (CXXVIII).

Y miso así el ojo (LXXXVIII).

El verbo está usado en tercera persona "hizo" o en gerundio y en los dos últimos ejemplos se une con el le y me del objeto directo en forma de aliteración popular, en otros casos usa el demostrativo allá:

en un tragante allá por el puente (XVIII).

questaba currucado mirando para allá (XCIX).

sentado allá (LXVII).

un cuarto de ayá adentro (CVII).

y se levantó parayá y se fué (VIII).

Allá puede referirse a cualquier lugar lejano. En otro ejemplo el relator dice "deste tamaño" (CX), en donde el que lee queda sin noticia del tamaño del objeto en cuestión.

El empleo de los deficticos en los Cuentos de cipotes va acompañado ca si siempre de otro aspecto del lenguaje, gestual (kinesis) que es suficiente para dar la información deseada al interlocutor. Como ya se había mencionado esta característica muestra el aspecto oral de los textos que se analizan. En la selección que se hizo hay dos cuentos que presentan un cuento dentro del cuento; "El cuento del cuento que contaron" y "El cuento espantaso que nisiacabó" en este último el narrador cipote relata cómo otro cipote cuenta una historia y es interesante observar que el discurso del segundo narrador conserva todas las características ya señaladas para el primero especialmente en el uso de deficticos:

un loco sin mirada con ojos así (CXXI).

y hizo así fijato (CXXII).

los dientes salidos parabajo así (CXXI).

Aquí el narrador está contando como si otro contara, pero es él quien hace la mueca al mostrar cómo eran esos "ojos sin mirada"; al describir los "dientes salidos parabajo" también es fácil imaginar cómo saca los suyos para demostrarlo, aún la pronunciación evoca al gesto: "ashí". No todos los defécticos van acompañados de gestos, éstos muchas veces están sugeridos en algunas expresiones enfáticas del narrador. Hay un tipo de estas expresiones que es muy común en el discurso narrativo: constantemente aparecen intercaladas interjecciones que le dan a la narración su dosis de emoción y de sorpresa:

...bía una tuaya colgada y ¡chas! pasaba uno y se limpiaba y ¡chas! pasaba otro... (CXII).

...la señora Cirila que tenía un lunar de pelotía en la quijada y otro en el mero lomo de la petaca y un gato, ¡Ah! y unos periquitos... (CXII).

Las interjecciones se orientan en algunos casos a anticipar la acción subsecuente, así habla de una "tuaya colgada" y en seguida "¡chas!" algo le pasa a esa toalla, algo súbito e inesperado: "pasaba uno y se limpiaba". De otro tipo sería la segunda, el narrador recuerda algo que se le olvidaba en la descripción de la señora Cirila; "Y ¡Ah! unos periquitos". Las interjecciones enriquecen los relatos en el afán del cipote por contar los detalles de sus cuentos con el énfasis adecuado y su parte de realidad, al reproducir un sonido:

...con pisto suelto en las bositas que lo sacaban y ¡tak! pagaban en la casita del tiketero. (LXI).

La variedad de interjecciones es muy amplia y su uso es constante; de la selección de cuentos aparecen en veintitrés las siguientes: ¡zas!, ¡tas!, ¡fuf!, ¡tak!, ¡chas!, ¡ahl!, ¡ay!, ¡uy!, ¡ij!, ¡achis!, ¡heum!, ¡ejum!, ¡ufal!, ¿,hu?.

Hasta aquí se ha hablado del narrador y su manifestación en el discurso narrativo a partir del cual se trataron de establecer algunos rasgos que lo describen.

El narrador de estos relatos representa al cipote o niño salvadoreño, éste cuenta las historias que su imaginación y su fantasía le dictan.

Este niño es además ingenioso portador del lenguaje popular de su región, al que modifica y enriquece en su condición de elemento de juego. El narrador no conoce otro lenguaje sino el oral, el lenguaje hablado y articulado no sólo con la voz sino también con el gesto cuya expresión determina la unidad estilística de estos textos.

Como narrador que cuenta historias, el cipote es dueño y gobierna en sus relatos, sus personajes se caracterizan y conducen de acuerdo a su modo de pensar, según el cual todos los objetos que lo rodean son animados, y las vicisitudes de sus vidas son semejantes a las de los seres humanos. El cipote tiene franca entrada en el mundo que recorre y nada le impide inmiscuirse en la subjetividad de los personajes. Su mundo está regido por normas que él establece y las relaciones de causa y efecto se adecúan a su peculiar concepción de los hechos; en los Cuentos de cipotes sobresale el subjetivismo del narrador; y su visión del mundo encierra una condición de sorpresa con lo representado, un ejemplo claro lo brindan los elementos fabulescos de estos textos: los objetos y los animales que se comportan como seres humanos, hablan, etc.

Esta visión gira alrededor de la omnisciencia del cipote y de su grado de apropiación de las experiencias de los personajes a los cuales les sucede un curioso fenómeno: se cipotizan; se mueven en un universo creado por el cipote, en donde la vida se fundamenta en lo insignificante cotidiano, en

lo ficticio o en el juego, este último llega a manifestarse incluso en el lenguaje.

El narrador de los Cuentos de cipotes es el arquetipo del cipote; la energía natural del lenguaje que pasa por encima de la sintaxis establecida para dejar transcurrir un discurso compuesto de acciones y diálogos unidos copulativamente.

El cipote se caracteriza por su interpretación infantil de la realidad, en ella existe una elementalidad que necesita ser explicada y en este esclarecimiento brota lo peculiar: la expresión equívoca, analógica, metonímica, recuperadora del valor fonético de las palabras; es importante apuntar que el cipote no es totalmente consciente de su capacidad enriquecedora de la lengua, él habla, él registra y expresa en la medida en que el autor lo hace también.

2) El autor.

En el inciso precedente se ha tratado de establecer el carácter del narrador a partir de su discurso, y se han dejado apuntados varios elementos que lo conforman. Se ha llegado a la conclusión de que el narrador de los Cuentos de cipotes es un cipote, es decir un niño cuyas expresiones lingüísticas y fonéticas son populares; su concepción del mundo es fabulesca y fantástica ya que en su universo los objetos y los animales adquieren actitudes humanas puesto que hablan y se relacionan como seres pensantes, por ejemplo en el "Cuento del dichoso Turis Turista" el personaje principal es un alfiler que por determinadas circunstancias de la historia desarrolla un sentimiento de felicidad en la medida en que observa y conoce diferentes lugares al volar en una mariposa o al ser usado como anzuelo tiene la oportunidad de conocer el fondo del mar; en "El cuento del burro sordo que se suicidó

apenitas", el mencionado burro decide darse muerte por la tristeza de saberse imposibilitado para oír y cuando el método suicida falla, lo consuela la esperanza de recuperar el oído.

El lector de estos singulares relatos advierte algunos fenómenos en este discurso que son compatibles con ese modo de ser infantil e inocente; existe en el lenguaje de los Cuentos de cipotes un elemento de sorpresa, un juego lingüístico de tal complejidad que hace pensar en la posible existencia de otra voz diferente a la del narrador, de otra presencia que usa al cipote narrador y lo hace decir ciertas palabras, ciertos enunciados cuyos significados o cuya riqueza sobresalen.

Se ha hablado de signos del narrador, como aquellos factores que dentro del código de los Cuentos de cipotes le dan significado a éste, sin embargo, para esta nueva voz que se ha denominado autor-implícito no existen signos propiamente hablando. Hay que hacer una diferencia entre el narrador y el autor-implícito como partes fundamentales del relato. Para ambos existe una función, la del narrador es contar, y la del autor consiste en ser una presencia o conciencia en el texto que no es, en el caso de los cuentos, explícita ya que no corresponde a un discurso propio sino que se manifiesta en el discurso del narrador. El relato en los Cuentos de cipotes fluye a través de la voz del narrador y ambos, el relato y el responsable del mismo, son concebidos por el autor a quien no corresponde la función de decir, de ahí que no cuente con signos en el sentido en el que el narrador sí los tiene. Su presencia velada se manifiesta en la ironía y en la intención del lenguaje que rebasan el nivel de expresión del cipote. Los cuentos que se analizan representan las fantasías del narrador, las cuales junto con su lenguaje se desarrollan a partir de una lógica compatible con el cipote; los personajes ya sean objetos o seres animados funcionan en situaciones donde

los hechos obedecen a causas específicas en ese mundo infantil que es un todo coherente.

No obstante, el lenguaje popular, la impericia y el desatino del habla del cipote representan en el autor una conciencia de innovación y de juego que él se encarga de hacer notar, llevando la palabra a un extremo de significación por medio de asociaciones fónicas y gráficas que son poco verosímiles en boca del cipote y establecen una condición lúdica en el tratamiento del lenguaje que sólo tiene correspondencia con el conocimiento y con la conciencia del mismo.

Son pues ciertos mecanismos del lenguaje los que ponen de manifiesto al autor-implícito. Este registra con humor una serie de narraciones cuya expresión asimila a su experiencia como salvadoreño y le permite recrear su lenguaje.

Los Cuentos de cipotes se desarrollan de acuerdo a una convención de estructura en la que el autor y el narrador cumplen su función, no obstante el primero se asoma al texto para transmitir el gusto que siente por el narrador como posibilidad de recuperar la condición lúdica del lenguaje y deja al lector la tarea de descubrir en la abundancia de disparates el sorprendente juego. Este juego se establece por medio de las constantes trabucamientos del habla del cipote, algunos van más allá de la mera etimología popular y sugieren fenómenos que resumen indistintamente los procesos mentales y culturales del autor:

'¿Qué te envistió el toro semoviente?', '¡tenvistió, tenvistió!', ... les dijo bien bravo de la cara Dundo Cirujía: 'Ve desvistió dialtiro en vez denvestirme, animales vestidos de manta!' (IV).

(...) en una torre rojita como la torre de 'no patiés', que

inclinada en todas las tarjetas postales de París, Roma y Retaluleyo (XXIX).

Y Chitín Chisotía le dijo: 'Quizá (la monjita) es loquita o sorámbula de día' (XXIX).

Y el zorriyo dijo: '¡Buenostá, y ya me voy a verme en un espejo, a ver si es cierto qué's verdál!' Y se jué y yegó a un pozo projundis de, y de projundis y se inquilinó para mirar... (I).

En el primer ejemplo se da un juego de palabras por la homofonía entre *investir* y *embestir* y los significados opuestos de *vestir* y *desvestir* que a su vez serían sinónimo y antónimo de *investir*; a partir del uso incorrecto o de la falsa interpretación de las mismas, así se confunde el verbo *investir* (*invertir, recubrir*) con *embestir* (*arremeter*); de esta confusión se aprovecha la similitud ortográfica con el verbo *vestir*, y el significado de *investir* que sería opuesto a *desvestir*.

Hay que hacer notar también el uso de la palabra *semoviente* que en el contexto resalta la ironía de la situación del personaje. La palabra *semoviente*, del latín *se movens*, se refiere a un ser que se mueve por sí mismo y aplicado al ganado se dice *Bienes semovientes*; este vocablo no sólo resume un conocimiento y la presencia del autor implícito sino también su necesidad de recalcar la situación ridícula del personaje Dundo Cirujía a quien no le cabe duda de que el toro se mueve.

En el segundo ejemplo hay un efecto cómico que surge del reconocimiento de un elemento denominado con un término diferente que ironiza al original: la torre de "no patiés" es una sátira de la torre de Pisa, lo que se deduce por la alusión en el texto a una torre inclinada: "ques inclinada en todas las tarjetas postales", además el narrador le da un sentido al nombre: *patéar* o *pisar*, pero la torre que él conoce es el antónimo del original, la

torre de Pisa aquí es "no patiés" como "no pises". A los nombres que le son ajenos les da un uso chusco ya que no los comprende, así menciona tres posibles lugares en donde se localiza la torre: París, Roma o Retaluleyo, éste último incluido en la geografía de su invención.

En el ejemplo siguiente la alteración de una palabra logra enriquecer la imagen. Aparece un juego con el vocablo sonámbula al cual se le sustituye el prefijo son por la palabra sor: hermana, monja, del latín soror, soris; términos fonéticamente parecidos y que unidos forman un nuevo vocablo sorámbula, el cual guarda su significado de "persona que camina dormida", pero en el ejemplo se especifica de qué clase de persona se trata: una monja. Para el cipote este sonambulismo presenta además una característica que lo hace equiparable a la demencia, de modo que un loco, la monja en este caso, es un ser que camina dormido durante el día. En el último ejemplo, la mención de las palabras latinas para calificar al pozo en su profundidad, sugiere que al autor se le haya venido a la memoria el título del salmo 131 "De profundis" (es un canto gradual que forma parte de la estructura de la misa de difuntos) y que haya jugado con la posición de la preposición "profundis de y de projundis".

La ironía en los relatos de Salarrué se da a pesar de los personajes y del narrador; es un mecanismo del autor para exhibir el encanto de los mismos. El cipote narrador reúne elementos populares y cultos en continuo contraste. La inverosimilitud no consiste en que diga "profundis" pero sí en que haga todo el juego con las preposiciones.

En la incompatibilidad entre el modo de ser del cipote y algunas de sus expresiones se da, entonces, el juego innovador. Este es posible a partir de la conciencia de la forma y del sentido del lenguaje, de su peso y de las relaciones semánticas que cada locución establece con su contexto. La

presencia del autor-implícito no se hace sentir entre líneas: subyace en los textos y es lo que provoca el asombro del lector.

3) El interlocutor.

Se pueden distinguir, en términos generales, dos tipos de interlocutor, uno externo y otro interno. El interlocutor interno es aquél que toda obra presupone: el lector (1), pero en los Cuentos de cipotes el que más interesa es el interlocutor interno, el cual es inmanente a la estructura narrativa de estos relatos ya que en ellos existen signos dirigidos a él. Cuando se habló de signos del narrador se mencionaron los defécticos como aquellos cuyo referente se determina en relación con los interlocutores; pues bien, los defécticos suponen un misterio para el lector, de ahí que se piense en la existencia de otro tipo de interlocutor. Cuando el narrador dice por ejemplo: "moviendo así el dedito", el adverbio indica que el relator mueve su propio dedo para explicar cómo era ese movimiento, pero este gesto es percibido por alguien cuya existencia debe ser interna o implícita en la narración y para quien esas alusiones guardan un sentido.

Es necesario establecer entonces que el destinatario interno de los cuentos es uno solo, quien tiene como función escuchar y la cumple al oír el relato cuyos límites están marcados por el título, la forma inicial "pue-

(1) El interlocutor externo puede ser cualquier persona que lee la obra; aquél que acepta la perspectiva que le plantea el autor del texto, puesto que lee los cuentos, de no ser así cerraría el libro. Una obra como los Cuentos de cipotes, pide en mayor o menor medida un tipo de lectura y un modo de aprehensión peculiar, (Cfr. Oscar Tacca, op. cit., pág. 146 y sigs.) ya que el lenguaje oral que los caracteriza invita a una lectura en voz alta y a tener particular atención para descodificar su mensaje, suponiendo que sus lectores no son solamente cipotes o salvadoreños familiarizados con su lenguaje.

siesque" y la final "siacabuche".

El interlocutor interno de los textos que se analizan, no está representado en el discurso por medio de pronombres (tú, usted). Su función se manifiesta a través de la comunicación no verbal (kinésica), gesticulaciones o movimientos físicos del narrador; así los defécticos antes mencionados requieren un espectador que los descodifica ya que su mensaje está exclusivamente dirigido a él. La presencia del interlocutor interno determina el discurso del narrador, fenómeno que hace evidente al destinatario aunque no lo nombra:

y la Cuitía se voltió de correr y dijo: "¡Sí, podque mi mana diche!" y les sacó tamaña lengua y dio unos pasos paratrás y otros para delante y otros paratrás y diay hizo así con la cara y salió corriendo (XV).

cada vez y cada vez que pasaba por la ventanita diuna niña que se polviaba quedito así (LXXI).

pero eneso apareció la vaca Marcial y les hizo así con la boca y les gritó (CXXXI).

Es claro que los enunciados "hizo así con la cara", "que se polviaba quedito así" y "les hizo así con tamaña boca" suponen a alguien que mira cómo eran esos gestos con los que el narrador trata de enriquecer su relato; en el segundo ejemplo el adverbio "quedito" facilita al lector la comprensión de la imagen: los golpecitos con los que una mujer se aplica los polvos, pero en los otros ejemplos no es tan fácil determinar qué movimientos hicieron la Cuitía y la vaca Marcial.

El destinatario interno manifiesta una interesante diferencia en los textos que presentan un cuento dentro del cuento. En estos casos existen dos interlocutores o más, cuyas funciones se llevan a cabo en las diversas

historias; cada uno interviene respecto a un marco narrativo distinto. En esta estructura narrativa existe un interlocutor interno asignado al contexto en donde se da una segunda narración, en esta última el interlocutor interno se caracteriza por ser además personaje, puesto que habla. Algunas veces el destinatario como personaje está ubicado en una situación apenas señalada:

Puesiesque Mulín, Cofia, Chepete y la Culachita se sentaron y dijeron: 'Contemos cuentos debajo desta carreta'. 'Sí', dijeron 'contemos'. Y entonces Chepete dijo: 'Yo sé uno bien arrechito'. 'Contalo, pué', le dijeron. Y él entonces lo contó y dijo: 'Puesiesque un día (...) (XXIII).

Entonces la Culachita le dijo: 'Golvelo a decir'. Y Chepete le dijo: 'Güeno'. Y golvió a comenzar y siacabuche (XXIII).

El interlocutor-personaje de estos ejemplos tiene nombre: Mulín, Cofia y Culachita escuchan la historia que cuenta Chepete y la última le pide que la cuente nuevamente: 'Golvelo a decir'

Los defectivos también denuncian en la segunda historia al destinatario. En el relato de Chepete se encuentran estos signos con las mismas características que se han observado anteriormente:

y un día quera de noche dentro un loco sin mirada con ojos así y las manos como cuicas (CXXI).

tenía el pelo peludo, los dientes salidos parabajo así, y una cachucha soplada con cuadrillos y todo (CXX).

Se sentó la señora y entonces como el ladrón oyó que tentaba la cajaejójoros se jué acercandito, acercandito, con las manos así... y ¡tás! la aperjoyó del pescuezo (CXXI).

Los defectivos modifican el lenguaje del narrador de la historia de espantos exigiéndole el recurso de la mímica; el interlocutor como personaje cumple la misma función del interlocutor interno mencionado, más explicita-

mente son la misma persona pero ahora nombrada. El destinatario escucha la historia, es receptor del mensaje oral y físico del narrador:

Puesiesque la Martía les dijo a la Lucha y a la Chifanía:
 'Contemos caduna un cuento de miedo' '¡Sí! dijeron, 'con-
 tá primero vos' le dijeron: 'Güeno! dijo: 'Puesiesque en
 un cuarterón oscuro (...)' (CXXI).

En este caso la Lucha y la Chifanía se disponen a actuar, como interlocutoras del cuento de miedo y en el primer marco narrativo se establece la convención o el protocolo mediante el cual un personaje relata y los otros escuchan.

Los gestos o movimientos no corresponden solamente a una acción efectuada por el narrador, en algunas ocasiones es el interlocutor personaje quien la efectúa, y el narrador la da a conocer:

Y la Chifanía le dijo: '¡Uy, ya no sigás que se me levantan toditos los pelitos del peyejo! ¿Y qué hizo la señora?! Entonce la Martía siguió diciendo: 'Eneso, por una ventana entró un cuchiyo (¡no me peyisqués!), y hizo así, fijate, la al daba ¡tás! y la destrabó (¡soltáme, sinó no sigol) y siabrió la ventana y salio paradentro la cabeza diun ladrón (CXXI).

Las exclamaciones entre paréntesis responden a los movimientos de las interlocutoras Lucha y Chifanía quienes asustadas tratan de impedir que la Martía siga con su narración. El papel de interlocutor personaje se lleva a cabo en el marco del relato dentro del cual se da el otro cuento y también se manifiesta en las intervenciones en lenguaje directo:

'¡Uy!' gritó la Chifanía. '¡Ya no contés, ya no contés porque ya sé lo que sigue y me da miedo!'. '¡Y a mí también!' dijo la Lucha... 'puesiaquí viene lo más mejor!'... les dijo la Martía 'porque entonce...!' '¡¡Ber, ber, ber, ber, ber!!' le hicieron con el dedo en el labio y no la dejaron seguir porque se corrieron y siacabuche (CXXI).

Los personajes interrumpen la historia de la Martía; dejan de ser sus interlocutoras y pasan a ser sólo personajes de la primera narración. El primer narrador retoma la palabra: "le hicieron con el dedo en el labio y no la dejaron seguir porque se corrieron y siacabuche".

Los dos tipos de interlocutor, externo e interno son difíciles de precisar en el discurso, su presencia es tácita. En el caso del interlocutor interno como personaje no sucede esto pues la historia se dirige específicamente a él como un sujeto explícito, circunstancia que se manifiesta también en el discurso. Tanto el destinatario externo como el interno con su variante son elementos estructurantes de la obra; el primero, el lector, funciona al evidenciar la oralidad de los textos, al quedar excluido del mensaje que implican los recursos kinésicos del narrador. El interno es el receptor de un discurso en el cual hay elementos que lo incluyen ya que su funcionalidad depende de que sean descodificados por un receptor y éste tiene que estar presente, de no ser así esos mensajes permanecerían ambiguos; en este punto la narración del cipote adquiere elementos representativos. Como estructura narrativa cada uno de los cuentos se inicia cuando hay un interlocutor dispuesto a escuchar la voz que anuncia el "puesiesque" así como el "había una vez".

La concepción del destinatario como parte intrínseca de la obra que se analiza determina una perspectiva, un ordenamiento de la misma. En este caso sucede algo curioso, el cipote cuenta sus historias a cualquiera, a otro cipote, a un adulto, etc., y hace patente la presencia del interlocutor al modular sus gestos, su voz, sin embargo no cambia su lenguaje ni su estilo. Sus relatos constituyen una invitación a ser cipote, a encontrar al niño fantástico que se es o se lleva adentro; de alguna manera el cipote presupone que el universo exterior a él no varía en nada del propio. Asimismo, los

Cuentos de cipotes, que son cuentos para contar, requieren por esa elementalidad de su naturaleza, de alguien que escuche. Su escritura fonética redunda pues en esta necesidad. Su oralidad implica al oyente.

III. ANALISIS ESTILISTICO.

A. Léxico. Algunos ejemplos de morfología y sintaxis.

En el presente capítulo se hacen algunas observaciones respecto a ciertos rasgos lingüísticos de los Cuentos de cipotes. Este apartado pretende ser un muestrario de los usos más evidentes en los textos. Se hace hincapié en este aspecto debido al interés que ofrece el lenguaje en el que están escritos los relatos ya que éstos se caracterizan en gran medida por su léxico y por la sintaxis de su lengua.

Para este muestreo de particularidades se han considerado varios aspectos: el léxico y algunos ejemplos de su morfología y su sintaxis, algunos usos populares, y la escritura fonética. Todos los fenómenos que se señalan aparecen constantemente en el texto y muchos de ellos se repiten sin variación alguna, de ahí que esta constancia haga pensar en lo esencial de los mismos.

El vocabulario de Salarrué en esta obra corresponde a palabras afines a un modo de conocimiento, a un estado y a una conducta específicos; además trata de resumir una experiencia: la infancia del niño salvadoreño, del cipote. Su vocabulario es pues afín a él, a su modo de expresarse y adecuado también al mensaje que transmite. Está poblado de regionalismos, de palabras trastocadas y también inventadas. Muchas veces de la jerga callejera y cotidiana que no obstante requieren, en su lectura, de un esfuerzo por parte del lector.

El léxico en los Cuentos de cipotes recupera la estructura oral del lenguaje popular cuyas leyes se someten al reto de la escritura, de este modo las modificaciones morfológicas o sintácticas en los relatos dan lugar a la formación de palabras nuevas.

Los Cuentos de cipotes tienen un doble valor lingüístico ya que por un lado su léxico proviene del habla regional de El Salvador y por otro responde a la invención del autor. Ambos aspectos representan, sin embargo, un problema para la descodificación de los textos: la abundancia de regionalismos limita la comprensión total al resto de los hispano hablantes; mientras que los casos de invención estilística presentan la oportunidad del juego y de la múltiple interpretación. En una primera instancia estos textos buscan una identificación con el lenguaje del niño de El Salvador, el niño común, el que juega en las calles, cuya expresión está matizada por el uso de voces que son habituales en su comunidad. La mayor parte de estas voces proceden de la influencia de los sustratos indígenas los cuales hicieron su mayor aportación en el léxico. En el caso de El Salvador el vocabulario denota la presencia del sustrato náhuatl ya que la mayor parte de Mesoamérica estuvo poblada o dominada por pueblos de origen nahua; la lengua nahua a su vez se fraccionó en diversos dialectos que evolucionaron independientemente debido al aislamiento de los grupos hablantes, así los grupos indígenas que ocuparon lo que hoy es El Salvador, fueron los pipiles (1). Muchos términos indígenas que fueron adoptados por el castellano y que sufrieron cambios fonéticos o semánticos están presentes en los relatos:

Eneso se fijó quién tacuacín ratero se estaba queriendo volar un coco de los que se bían caído (...) (XIX).

(...) se derrumbó estercolosamente al pie del juneral, para escándalo de señoras y pitazón de cuilios (XVIII).

El "tacuacín" o "tacuatzin" son variantes del nombre mexicano tlacuache que viene del náhuatl tlacuatzin para designar al animal "especie de za-

(1) Cfr. Pedro Geoffroy Rivas, El español que hablamos en El Salvador, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1976.

rigüeya que es el terror de los gallineros" (2). En el ejemplo se usa la primera variante "tacuacín" que elimina los grupos consonánticos tl y tz. El caso de la palabra cuilio (3) ilustra el cambio de significado en el uso de un vocablo. En náhuatl cuilio significa "ladrón", "Probablemente los indígenas se dirigían al gendarme, al individuo que capturaba a los ladrones, para quejarse: nimitscuilía, 'me han robado': cuilio, 'el ladrón'. Los españoles creyeron que era el nombre nahua del policía y le dijeron cuilio al gendarme" (4).

Los regionalismos constituyen la permanencia de los mitos o supersticiones de la cultura pipil:

Puesiesque el Cipitío Cabezón yegaba todas las noches (...)
(XXXIII).

"Cipitío" viene del náhuatl "tzipit" que designa a "una aparición en forma de enano que se dice enamora a las mujeres casadas (...)" (5). Algunas voces parecen inventadas por el pueblo el cual introduce constantemente giros inusitados y moldea la lengua; así los cipotes del cuento VI le piden al gringuito: "'Habla carburo pué'" que es lo mismo que "decir tonterías", hablar sin sentido, hablar, en este caso, en inglés: "'Esto dice que si no mamá inglés, que te quiere oír' 'Yo nué dicho' dijo Sefardino 'él dice que si tu mama verigual con papas (...)'" (VI). En otro cuento "cachipuca" se dice de una persona que tiene más abultada una mejilla que otra (6):

(2) Cfr. Francisco Santamaría, Diccionario General de americanismos.

(3) Cfr. Geoffroy Rivas, op. cit., pág. 39.

(4) Ibidem.

(5) Ibidem, pág. 55.

(6) Francisco J. Santamaría, op. cit.

Puesiesque Marianita Cachipuca estaba cachipuca de una muela que se le bía inflado de tanto carameliar (...) (CXXXI).

El léxico de los textos se caracteriza por el abundante uso del diminutivo, forma que afecta sin diferencia a varias clases de palabras: sustantivos, adjetivos o adverbios:

El cuento del cadaverito chiquito y la loca Catapulta que onde vido vio (XVIII).

¡Baboso, vení mirá un pleito arrechito (...)' (XIII).

Y Olín Olán la pescó lijerito y dijo casi quedito (LIV).

El uso del diminutivo en El Salvador tiene su antecedente en la influencia del náhuatl (7) lengua aglutinante en la que las palabras se unen entre sí para formar nuevos vocablos, los cuales pueden ser modificados a base de prefijos o sufijos. En los Cuentos de cipotes el diminutivo se caracteriza por añadir sufijos que van muchas veces repetidos y desempeñan un papel muy importante para matizar el idioma, su función es enfática como la reiteración de uno o varios sonidos que pretenden expresar exactitud:

Puesiesque la coloradiya (...) ques hijel galápago que luacen en la talabartería, era bien chiquirrististiquitita y hacía (...) (CV).

¡A la chucha que calor! dijo bien quedistito que nieya misma se oyó (...) (CV).

Decir "chiquito" o "quedito" no es suficiente, el lenguaje explota sus posibilidades de juego, de multiplicación de sufijos que reducen el objeto o la acción a una escala micrométrica. Sin embargo el diminutivo no se refiere siempre a la pequeñez de los objetos, su intención está más ligada a

(7) Cfr. G. Rivas, op. cit., pág. 33.

lo afectivo que a lo objetivo, expresa más que una relación con lo designado, la afectividad del cipote; el uso constante de estas voces sugiere un estilo por medio del cual el cipote descarga las palabras de la energía de su significado y las dota de familiaridad y cercanía, quizás como expresiones eufemísticas de aquél que no acierta a llamar a las cosas por el nombre inalterable y serio que tienen.

Es notorio también el uso del adjetivo el cual presenta interés tanto por su cantidad como por su aplicación muchas veces inesperada, novedosa. Es común encontrar varios adjetivos calificando que se suceden en forma enumerativa:

(...) le sacó la lengua y le dijo: "¡Espejo viejo disgraciado!" y se metió (...) (VIII).

Y salió a la carrera poniéndose los tirantes y gritando paratrás: "¡Cuilio secreto care chancleto (...)"! (CXIX).

Y por más que le quería dar unos chocolates camisa verde relumbrona (...) (LXXI).

Don Dieguito tenía catorce riales en un cuche verde rayas amarillas (...) (XIV).

estas enumeraciones se constituyen por alteración sintáctica de algunas partes de los complementos dando como resultado curiosas construcciones, casi siempre por omisión de los nexos ya sean preposiciones o conjunciones: "un cuche (con) rayas amarillas"; "unos chocolates (con) camisa verde (y) relumbrona"; "cuilío secreto (con) cara (de) chancleto"; "el espejo viejo (y) disgraciado". En otros casos la serie de adjetivos se presenta unida por la conjunción copulativa y:

"¡Ay Santas Sánimas del lavatorio, Señor Descúpulas, ya me picó un alcarabán chuzudo, traicionista y rectil!" (III).

Puesiesque Malí Pulí llegó a un riyo colochito y shuoco...
(CXIX).

Entonce el Characuaco tragó saliva y golvió a cerrar las oreje-
ras de peyejo porque tenía un su sueño cabecero y embolón
(LVII).

Los adjetivos utilizados forman parte del lenguaje popular y presen-
tan modalidades regionales: el alacrán pica a traición con el chuzo o cola
que semeja una aguja y además (y parecería ser el colmo) ¡es un reptil!; el
río en donde Malí Pulí se baña es suavecito, acolchonado y sucio; embolón
en el último ejemplo se refiere a algo que emborracha, es pues un sueño ca-
becero con cabezadas y emborrachecedor (8).

Todos estos adjetivos parecen contradecirse o enredar sus significa-
dos; otras veces el uso que se le da al vocablo o su aplicación establece
relaciones absurdas o cómicas entre ellos:

Y cuando la loca vido (...) peló las jachas como pantera cua-
drada y le desgajó el paraguas en la moyera (XVIII).

Cual no sería la alegría amibiásica del pobre don Dieguito
que hasta se desmayó de las caniyas (XIV).

El cuento del tacuacín filibustero y los cocos proletarios
(XIX).

Y (el Bagre) ya siba a regresar a chocar manos gratuitas con
el Tiburón-tiburis, cuando se acordó con la mera memoria del
recuerdo instintivo (...) (LVII).

El efecto irónico que provocan estas asociaciones absurdas proviene
de la inadecuación entre el sustantivo y el adjetivo modificador ya que le
atribuye cualidades impropias a los nombres: la loca es comparada con una
pantera que puede ser feroz o agresiva, pero se le atribuye la forma de un

(8) Cfr. Francisco J. Santamaría, op. cit.

cuadrado quizás queriendo decir "se cuadró como pantera"; en el segundo ejemplo hay un gozo poco saludable que da la impresión del pobre viejo que no resiste una sorpresa; al animal y a los cocos se les dan características humanas, el tacuacín que roba cocos, es un merodeador que se lleva a la prole de la palmera o libera a los proletarios frutos de estar sometidos a la palmera; las "manos gratuitas" del siguiente ejemplo son manos agradecidas, que gratifican pero no en balde, como parece sugerir la frase, sino por el servicio que el Tiburón-Tiburis le prestó al Bagre, éste no obstante no agradece porque presente el peligro.

En el uso aparentemente descuidado del adjetivo hay una búsqueda por atraer una palabra hacia la otra para establecer expresiones que rompen con una forma común para calificar; en otros casos resaltan los adjetivos en frases que pretenden un ritmo poético, algunas veces como epítetos:

Y el Characuaco despertó porque se bía dormido (...) y miró parabajo desde el mangle esmeraldino onde se bía parado (LVII).

Oí la voz adolescente de un discurriente Bagre que puede ser que ande por aquí y se descuide tantito de la distralyidera para mi yantar frugal (LVII).

Y lo tiró tres descupidas diagua salada y dos de dulce (...) y diay desapareció en la profunda linfa del caudal silente (LVII).

Pero (...) el cadaverito miñatura, en su blanquísimo cayuco, se lanzó en la creciente sin remos ni velamen (...) quia de verse ido apfixiando bajo diagua rumbo a la mar traidora (...) (XVIII).

Estas expresiones quedan dentro del discurso como formas de una sabiduría macarrónica cuya realización es de efectos cómicos. Cabe recordar aquí la relación del autor-implícito y su intromisión en el discurso del narrador al cual prefiere estas frases que lo son ajenas.

Fuera de lo que se ha apuntado como el léxico regional y popular en los Cuentos de cipotes, existen varias formas de compleja construcción y riqueza semántica que se basan en invenciones cuyo significado es mayor en el contexto en que se encuentran. Son una serie de términos con los que juega Salarrué al nombrar una acción o algún objeto. Las invenciones se valen de varios mecanismos de construcción: el cruce de palabras, los juegos de palabras por analogías fonéticas u ortográficas, las onomatopeyas, rimas y las expresiones sin sentido.

Estas formas adquieren, en el idioma, otro valor por sumar nuevas relaciones de sentido a los vocablos. El cruce de palabras es uno de estos mecanismos que confunde los términos y los utiliza en el lugar de otros (9).

(...) iban por el bosque cortando cinco negritos en un canastito, y eneso vieron venir por una veredita a una monjita bien chula, sonrisándose con los palos (...) (XXIX).

Eneso venía el doctor don Moncho y le dijo: '¿Quién te pegó?' y Yanto Yanto le dijo: 'Yo sólo me desangré con singraciamente' (II).

Y en un zaguán se encontró con un novio y siabrazaron fuerte y el chofer pegó un corcovo y le dijo: '¡Ay, qué espina tenés por el taye!'. Y la Cenífera se rumorizó de la cara (...) (III).

Estos fragmentos son ejemplo de la etimología popular que no distingue entre un sustantivo "sonrisa" y un verbo "sonreír" y construye el gerundio a partir del sustantivo: "sonrisándose" por "sonriéndose"; en el se-

(9) Debido al desconocimiento de las expresiones populares de El Salvador, es difícil establecer el límite entre la invención del autor, cuya intromisión implícita no debe olvidarse, y los fenómenos puramente de morfología popular. Este estudio aún no se ha realizado y excede los límites de este primer acercamiento.

gundo ejemplo se confunden varios enunciados: con gracia, sin gracia, graciosamente, hay una indecisión entre la presencia "con" y la ausencia "sin" de gracia, que, por el contexto, podría pensarse más bien en una "desgracia": "desgraciadamente", al sustantivo "gracia" se le da terminación de adverbio en -mente, así pues desangrarse sin motivo tiene y no tiene gracia; en el último ejemplo el piropo poco galante del novio de la Cenífera le provoca cuando mucho un "rubor", un enrojecimiento que se confunde con un "rumor".

Los juegos de palabras consisten en lograr una serie de efectos a partir de las semejanzas tanto fónicas como gráficas entre las palabras; estos parecidos pueden ser más o menos perfectos y establecen una o varias opciones de sentido; en algunos casos la semejanza es aproximada ya que se basa en un parecido fónico imperfecto, son pues parónimos que responden a un uso defectuoso:

(...) y después (el conejo) dijo pensando: 'Por cuanto soy todo oyidos y más orejas quiotra cosa y tengo resortes patentados en las patas que soy el terror del tráfico urbino; por tanto, pondré como primera provinciana, mis pies en polvo rosa, como se dice en remanso, y dicho hecho los rubrico y firmo y vale' (LI).

En este párrafo Salarrué retuerce cada palabra, hace resaltar su significado propio en relación con el contexto y permite adivinar otra intención, así la serie de palabras "mal usadas" desatan la comicidad de este peculiar "cuadrapato que sintitula conejo" el cual confunde todo y dice "urbino" por "urbano", "provinciana" por "providencia", "polvo rosa" por "polvorosa" y "remanso" por "romance"; los términos adecuados al contexto quedan desvirtuados y maltratados con sus nuevas equivalencias; en los ejemplos mencionados hay cambios semánticos por metátesis en "remanso", por descomposición

de una palabra compuesta en "polvo rosa" o por analogías en "urbino" y "provinciana" con urbano y providencia.

Los juegos de palabras también se basan en la homonimia u homografía perfectas de los términos; el calambur y el equívoco abundan en esta cadena de desatinos:

Pero como el terremoto era un poco raquítico (...) se golvió a zampar en el subsuelo de la tierra planetaria y dijo: 'GÜé piles pipilis; aquí nuay frazadas de lava ni se lavan las frazadas, yo me ensucuno para otra temporada!' (CXXVIII).

el cuento de del aprietacañuto giológico, la aparición del invisible y la divierta de los aterrados terrenos y terríco las sin colas (CXXVIII).

Los mantos de lava son sustituidos por "frazadas" para conseguir el juego perfecto y logra la ambigüedad semántica de la expresión al referirse por igual a la lava volcánica y al verbo lavar que tienen la misma ortografía; en el siguiente ejemplo también el juego es múltiple: de la palabra tierra se usan los derivados, Terrenos, como pedazos de tierra o lo relativo a este planeta, y Terrícolas, los habitantes del mismo; estos se encuentran aterrados, espantados o sujetos a la tierra; en la última palabra se propone la supresión de la terminación porque si son humanos no tienen colas como los animales...

Se ha señalado la presencia de palabras inventadas por el autor cuya aplicación depende en cada caso de la historia que se lleva a cabo. Estas palabras o fórmulas extrañas algunas veces, procuran recuperar la jerga infantil o los códigos que los niños se inventan para no ser entendidos por los adultos así como hablar en efe o en ge, y las formas del lenguaje cuyo fin no es la utilidad, sino que se guían por impulsos rítmicos, por necesidades acústicas y lúdicas. Su importancia reside a veces en un consonante o

o ritmo machacón y aparecen como retos para la memoria y la dicción:

le dijo Bumbe a Sacacoyo en malespín: 'Toaji mence da turri'
y le contestó Sacacoyo: 'Cohiptra, capmaricla, une madrede'
(CX).

Urfa mafurfa chinchepate, colisterpuerque cancaniya, picun-
culín meneya no te sientes en mi boteya que se quebreya
(XLIII).

Estas curiosas construcciones recuerdan las jitanjáforas de carácter popular y muchas veces infantil, que raras veces tiene conciencia de sus propias virtudes (10). Dentro de este fenómeno podrían incluirse las interjecciones mencionadas en el capítulo del narrador y añadirse las variadas onomatopeyas que también abundan:

'¡Aquí estamos!' le dijo Sefardino, (...) y se pusieron caduno sus caduno y salieron al andén haciendo 'plosh, plosh, plosh' y riyéndose (...) (VI).

(...) estaban bailando con una marimba de chicotes de todos colores que les hacían 'pum' en el lomito: 'pum, pan, pim, pom' y una agujeldiablo tocando un violoncito que hacía 'jufi, junk, jufi, junk' (XCVI).

(10) Cfr. Alfonso Reyes, "Las jitanjáforas", en La experiencia literaria, Obras Completas, Tomo XIV, FCE, México, 1962. Reyes clasifica las jitanjáforas en a) jitanjáforas candorosas, puras, y b) jitanjáforas conscientemente alocadas, impuras. En las primeras reúne las de carácter popular y las infantiles, que poseen una nota colectiva y social; las divide en diez tipos empíricos: de los signos orales, las onomatopeyas, los juegos pueriles, las expresiones de brujería, ensalmos, ciertos gritos de guerra, porras, etc. Para las segundas, las jitanjáforas conscientemente alocadas, distingue dos grados: uno que hace pensar en el lotrado y se caracteriza por ser un dislate culto y respetuoso de la gramática, y otro que hace pensar en el poeta, en ésta se comienza por extremar la fantasía, por torcer la lengua e inventarla valiéndose como el pueblo del juego con los valores acústicos sin sentido. Para Alfonso Reyes las jitanjáforas constituyen algo misterioso donde hay juego pero no todo es juego.

Y se bebió la miel: ¡tucuz, tucuz, tucuz! (...) (XXV).

Las imitaciones de ciertos sonidos llegan a dar una idea de lo que pretenden representar no sin ser ilusorias; hay que notar que aparecen además como representación temporal de los sonidos ya que reproducen cierta duración de los mismos a partir de su repetición y enfatizan sus ritmos alternándose unos y otros. Los zapatos grandes que les regalan a Sefardino y a Moshote hacen por eso el ruido de chancleta "plosh, plosh"; la marimba y el violón representan sus notas de percusión y de cuerdas cambiando los tonos; en el último ejemplo se ilustra el sonido de la garganta del burro al tragar tanta miel.

Existen también los juegos verbales infantiles que se valen de palabras con terminaciones similares o de frases que marcan un sonsonete y que forman rimas bobas o sin sentido:

(...) y cuando retiró la plancha, ¡aishtá! que tamaño portío tenía el jundío del pantalón de don Pantalión Portío (XIV).

y le dije: 'Saluten mea culpa al tutifruti del paise de machucón que se güevió al Japón! (...) (LXXXVIII).

El juego se establece en la identidad entre el nombre del dueño de la prenda "don Pantalión Portío", y el accidente que sufre la misma: el agujero que queda en el pantalón es como el portillo o la abertura en un muro; el ritmo está marcado por acentos agudos en palabras terminadas en on o en los diptongos; del mismo modo en el otro ejemplo donde el cipote se inventa una expresión con palabras del latín: saluten mea culpa, y otras que se refieren a todos los sabores de un extraño país que le hace algo a Japón: se lo güevió. En el mismo sentido rítmico se encuentran palabras cuyas terminaciones se forman en is casi siempre son dos vocablos contiguos o palabras compuestas:

y salí como buscando chinitas y yegó discimulisculis hasta el platanar (LXVII).

levantó una pata y ¡tas! echó un chorrito de gedentina espan-tis diablis (...) (I).

Es de suponer que muchas de estas formas populares van acompañadas de alguna cancioncilla que no se conoce, sin embargo las frases conservan cierta musicalidad que puede dar idea de las tonadas o evocar otras:

y salí a la carrera poniéndose los tirantes y gritando para-trás: '¡Cuilio secreto, care chancleto, que no mialcanza porque tiene tamaña panza; juio, juio! (CXIX).

'Torogós que te ponés el sombrero al contrario, porque en vez den la cabeza te lo ponés en el chunchucuyo' (I).

Entonce el chacuate (...) empezó a cantar una lulabaya de mecer tiernos yorones que decía desencantadoramente: 'El duende me mece-y yo miataranto-mas no tanto tanto-como se creyese. -Querido chacuate-te vas a dormir-que si no el ajuate-te va corregir. -Me monto en un potro-me monto en un mulo-para salir a toda virasón huyendo alegremente del duende Cachirulo' (CXXX).

El grito del niño enojado es una especie de "lero, loro candelero" al policía que lo sorprende y que no lo alcanza porque seguramente el primero ya le lleva ventaja, en el niño esta expresión parecería una especie de grito de victoria, de ganarle al agente la última partida; en el segundo ejemplo hay un ritmo intencionalmente modificado puesto que es de esperarse la palabra "revés" por "al contrario", que rima con "ponés" y "en vez"; en el último caso Salarrué puso una canción de cuna e intentó reproducir el modo de cantarla usando unos guiones, esta "lulabaya" (11) recuerda a algunas canciones que hablan del "coco" que vendrá por los niños que no duermen.

(11) Del inglés "lullaby", arrullo.

B. Escritura fonética.

En los Cuentos de cipotes es importante notar la intencionalidad de la escritura que pretende recuperar o dar la impresión del lenguaje oral, de ahí que su léxico y su sintaxis presenten modificaciones que obedecen a la reproducción fonética. En este sentido se encuentran varios fenómenos lingüísticos que consisten en añadir o suprimir sonidos, en pronunciar unos por otros y en aglutinar palabras modificándolas. Estos fenómenos implican, en algunas ocasiones, cambios en la ortografía.

En un primer grupo se podrían reunir los casos de adición de sonidos. Este presenta tres variantes: la epéntesis, la prótesis y la epítesis. En la primera abundan los ejemplos de yepentética para deshacer el diptongo:

mirando con el ojo y después con el oyido (CVII).

una carota bien feya que le sacó un lengüeco (LXXI).

Y se riyeron del nombre y del pecado (XLIII).

'¡Dispense señor, yo creyiva quera un cipote (...)' (LXXI).

Otros sonidos añadidos tienen el mismo sentido así la g o la d; otras veces se añade, ante consonante, una m o n que semejan ultracorrecciones:

y guardaba de güelta su cuchito en su bagul de cuatro patas (XIV).

lo puso a trasluz y se vido como ventanita (XIV).

Sólo una hormiga (...) salió atrompezándose en las piedras (LIV).

Y el cura le dijo: '¡Picaruelo rondonado!' y siguió su camino (LIV).

Algunos ejemplos pueden considerarse más fácilmente como vulgarismos, sin embargo otros presentan dificultad al considerarlos sólo como tales y ha

cen pensar más bien en invenciones estilísticas, así en los casos de prótesis las palabras adquieren con el sonido incorporado al principio, otro posible significado que no obstante no corresponde al contexto.

'¡Vaya, para quianden diciendo que la Primavera, que no sé qué, que las esencias de las flores, y el maroma de las yerbas quemabalsamen la natura!' (I).

El texto se refiere a los aromas que perfuman el ambiente, sin embargo la palabra aroma con una m antepuesta significa un rompimiento chusco en la curiosa expresión de quien habla para el cual el lenguaje da vueltas y es un juego de maromas.

La mayor parte de los ejemplos de prótesis se encuentran en verbos a los cuales se añade la preposición de y generan nuevos infinitivos que también se conjugan:

la casenca que taba dialquiler entre el palenval diaguacates y va dispiar, y va dispiar... (CVII).

'¡Y como negro naciste, negro tiás destar irfeliz!' (VIII).

pero no dijo nada, sólo descupió un mosquito explorador (XVIII).

El sonido aumentado al final de palabra, epítesis, no es tan común como los anteriores, sin embargo hay interesantes ejemplos, algunos suman una letra sin mayor significado, se trata de vocales agregadas a palabras terminadas en consonante:

'¡Qué chula la Cenifera, es mera ágile para ir caminando y güole!' (III).

la niña estaba echándose flite en los sobacos con un cuento como pájaro (...). (LXXI).

'un tabureto de mimbre para que siacurruque a rozar y un reloj despertador de pulsera' (XXXII).

Quizás estos sonidos corresponden también a una ultracorrección así como otros que se agregan para formar plurales a palabras que no los tienen o formar femeninos añadiendo una a:

'¡Son palomas torocaces de la suerte y lo que cayó es confetis!' (XXXII).

'¡No siás animala en pena!' (XXXII).

Los casos de supresión son también muy frecuentes tanto al principio como al final de los vocablos. El primero (aféresis) funciona normalmente con los verbos haber y estar y con otras palabras:

(...) y taba bien triste espulgándose o echadito mirando nada (...) (XLIII).

(...) de puro contento se le bía parado en la punta de la chancleta un chacuate atrevido (CXXX).

Pero Tecantuncanto y Alegre Tumbía eran bien arrechos y se jueron garraditos de la mano (...) (CVII).

y dijo: '¡Yo me baño, aunque seya!' (CXIX).

El lenguaje se economiza, se reduce en su forma por facilidad; el segundo caso (apócope) es otro fenómeno de reducción que suprime sonidos al final de las palabras y sugiere un alargamiento de las vocales, los sonidos que se pierden pueden ser uno o varios:

y ya siban ir corriendo, cuando diadentro les dijeron:

'¡Dentren, muchá, no tengan miedo!' (CVII).

(...) lo que hizo quel gato tonto se juera pasando sin contención posible a hacerse torta la moyera contra la paré (...) (CVLIX).

Y el zorriyo dijo: '¡Buenostá, y ya me voy a verme en un espejo, a ver si es cierto ques verdá!' (I).

La vocal acentuada equivale en el primer caso al plural mucha-

chos o a la consonante final de verdad y pared. A veces la pérdida de un so nido recae en las consonantes intervocálicas de los diminutivos o se debe a la aglutinación de dos palabras con la preposición de cuya consonante aparece en posición intervocálica:

Puesiesque un gringo tenía un su cipotío chelito peluemescal
ojos de chirolevidrio (VI).

Y cuando Tantí y Jocotes taban jugando pelotías eya se arri-
mó (...) (XV).

Y melico le dijo: (...) 'Sólo poreso me vuá regresar por el
rastruesangre contando al revés' (II).

A diferencia de otros diminutivos que ya se analizaron, los cuales se forman por la repetición de sonidos, en pelotías y cipotío se pierde una t; en las palabras compuestas peluemescal, chirolevidrio y rastruesangre se desecha la consonante d, en las dos primeras se altera además la vocal precedente: u por o en peluemescal o desaparece como la a de chirola en chirolevidrio, la única vocal que permanece en estas aglutinaciones es la e de la preposición, así las expresiones serían pelo de mescal, chirola de vidrio y rastro de sangre.

La escritura fonética se hace muy evidente en los casos de aglutinación de palabras ya que procura reproducir los fenómenos de fusión de sonidos que se dan en el habla; las fusiones pueden ser de varios tipos según se pierda algún sonido o haya algún cambio. Un primer caso es el de la caída de una vocal final ante una inicial, es decir por elisión:

(...) y desapareció onseguidita, consumido en el centro de su propio umbiligo, porquera mágico como todo duende (CXXX).

Y taba gas de una ratita que deciyan quera la Ratita Masdigna, por pura adulancia paterna (CXLIX).

'¡Ah, que malcriada la monjita, buenostá por andar de papa m!

rando pararriba sin chancleta y por no regalar medayitas (XXIX).

Las vocales encontradas son generalmente iguales de ahí que su fusión sea más natural, sin embargo hay ejemplos donde son diferentes como en bue-
nostá que conserva la o de bueno está. En otros ejemplos dice siban o yiban
por se iban o ya iban. Otro tipo de estas fusiones de sonidos forma dipton-
gos entre las vocales que se encuentran. Una de ellas pasa a ser semiconso-
nante:

El cuento de Malf Pulí y el cuilio que no se luencumbró (CXIX).

(...) bían hayado un hoyo en la paré de la casenca que taba
dialquiler entre el palencal diaguacates (...) (CVII).

Y Melico le dijo: '¡Ta bueno..., desgradecidos que uno les
viene ayudando y nuagradecen!' (II).

El cambio de las primeras vocales marca el diptongo; la pronunciación de estas palabras se hace más fluida ya que el acento cae en la vocal abierta. Es notorio cómo de la aglutinación de términos resulta la creación de otros diferentes que adquieren autonomía como tales así se convierten en nue-
vos verbos: luencumbró, nuagradecen o adjetivos: dialquiler, diaguacates, que parecen sintetizar otras expresiones. El mismo efecto provocan las aglu-
tinaciones que no sufren cambios sino que representan meras uniones de pala-
bras:

(...) se acordó (...) que los Tiburones comían gonto y dijo:
'Avemaríapurísima de las Aguas Tornasoles, de la que mei li-
brado!' (LXII).

Y se acercaron y eya se paró mirando como muñeca, con pestañas
de niñodios chulón (XXIX).

Y Peshte sólo se la quedó viendo asustado, y eneso pasó una
señora curcucha (...) (XIII).

Los vocablos compuestos sugieren una velocidad del habla, un hilo in-
 contenible que si se corta es para formar nuevos enunciados que en sí resu-
 men ritmos y musicalidades del lenguaje oral.

Los fenómenos de fusión de sonidos afectan a palabras simples funda-
 mentalmente a aquellas que tienen vocales en hiato. Estas se articulan en
 una sola sílaba y una de ellas se pronuncia como semiconsonante, este fenó-
 meno que afecta a todo tipo de palabras es la sinéresis:

Y salió un montonal de polvora que le balió el otro ojo y se
 quedó chocotiplo sobándose el ojo con el codito del dedo. (LIV)

'Y Otelo era un gran pueta y era negro' (VIII).

(...) un arfiler pechito estaba paradito en una almuada de ju-
 guete y mirando platiado para todos lados (III).

Las palabras se escriben como se pronuncian y ésto último depende
 de la facilidad que suponen para el hablante. En la escritura de Salarrué
 los fenómenos de habla fonética se integran y conviven sin estorbarse esta-
 bleciendo un criterio propio del lenguaje en el cual baleó, poeta, almohada
 y plateado se dicen balió, pueta, almuada y platiado.

Uno de los fenómenos que aparece con mayor frecuencia es el yefismo,
 éste representa también la equivalencia entre la fonética y la ortografía
 de un sonido. El uso de esta manifestación está generalizado en Hispanoamé-
 rica y en los Cuentos de cipotes es muy abundante.

Iba diciendo y sobando las paredes y con los ojos briyosos
 como si ya iba yorar y eneso siayó un hoyito (...) (LIV).

las gayinas jueron asustadas avisar y yegaron gentes y vie-
 ron aqueya pitoreta pirotécnica (XXV).

Y un día la hayaron ayí los micos y se encaramaron en eya
 y pensaron (...) (XXIII).

(...) y se lo yevó quedito (...) se montó en él como cabayo y salió parejiando y yegó onde estaban jugando de metrayadora (CXL).

Si bien el yeísmo es un rasgo que aparece invariablemente en los textos, existen otros fenómenos cuya presencia aunque numerosa no es constante. Estos casos son aquellos que pronuncian un sonido por otro y establecen equivalencias acústicas, así la sustitución de la f por la j; la g que sustituye a la b, v, h o d y la r a la l o n. Muchos de estos casos responden, como ya se ha apuntado, a la intención del autor de jugar con las palabras.

Hay que ser conjorme con lo que Dios nos da (...) y se jué jurimundo al dormitorio (VIII).

Era el diya el santo de la agüelita de Cativo y la Cocoya (XXXII).

no hayaba cómo bebérselo y le daba güeltas por todos lados (XIX).

'¡Qué güele, qué güele!' '¿Qué les gusta mi olor?' (I).

nuago nada y mestoy sentado en una piegra sin rezar ni escribir papadas!' (VIII).

'¡Quitate Sepultura irfeliz, ya me tenés astiyada de tanto sobón (...)' (XXXI).

Y el arfiler se le bía escordeleros en la bolosita del delantar (III).

Muchos de estos fenómenos, que son típicamente del habla hispanoamericana, funcionan como mera reproducción del lenguaje popular pero hay que decir que su integración en estos textos es variable. Es común encontrar las mismas palabras escritas de forma diferente. Así, la f no siempre es sustituida por la j ni la b por g. Las mismas palabras de los ejemplos anteriores, jué, güeltas, piegra, irfeliz, etc., están escritas en los mismos textos: fue, vueltas, piedra, infeliz, etc.

Se ha procurado dar una idea de los rasgos más característicos del lenguaje de los Cuentos de cipotes a partir de un acercamiento a su léxico y al modo como éste se realiza en la escritura. En el primer aspecto se apuntó el uso de regionalismos o de voces populares muchas de las cuales provienen de lenguas indígenas o derivan su morfología de las mismas. En cuanto a la sintaxis solamente se trató en función del adjetivo o de las expresiones más elaboradas que implican mecanismos lúdicos, así como los juegos de palabras, las rimas infantiles o los cruces de sentido que establecen nuevos significados y relaciones entre los términos. Los fenómenos que más resaltan de la realización fonética de la escritura son aquellos que modifican los vocablos a partir de la incorporación o la supresión de elementos a la palabra. Estos fenómenos muchas veces adquieren relevancia a partir del absurdo y la incoherencia que establecen con el contexto donde se encuentran, así funciona también la sustitución de sonidos y la aglutinación de palabras.

Más que un análisis estricto de los aspectos lexical, fonético y morfosintáctico se trató de ejemplificar algunos fenómenos sobresalientes; los límites entre unos y otros se confunden ya que es difícil saber, por ejemplo, hasta dónde un regionalismo corresponde a una transcripción fiel o si las modalidades que presentan algunos términos responden únicamente a las nuevas relaciones semánticas que introducen o si son expresiones inventadas por el autor. No obstante Salarrué se ha propuesto con estos textos conjuntar un lenguaje regional, con todas sus posibilidades, y un lenguaje más amplio que también le ofrece la oportunidad de explorar y explotar sus propiedades para establecer un juego.

La presencia o ausencia de los fenómenos lingüísticos que se señalan reafirma el carácter lúdico del lenguaje de los Cuentos de cipotes ya que estos establecen la riqueza semántica que va más allá de la transcripción de

un habla específica; el uso de los rasgos del lenguaje popular, infantil o regional funciona al ser éstos insertados en un contexto en donde lo dicho no importa tanto como el modo de decirlo; la escritura refuerza la oralidad en su aspecto inesperado. El lenguaje entonces se propone, en estos textos, como materia viva y cambiante.

un habla específica; el uso de los rasgos del lenguaje popular, infantil o regional funciona al ser éstos insertados en un contexto en donde lo dicho no importa tanto como el modo de decirlo; la escritura refuerza la oralidad en su aspecto inesperado. El lenguaje entonces se propone, en estos textos, como materia viva y cambiante.

IV. CONCLUSIONES.

En la introducción a este análisis de los Cuentos de cipotes se mencionó la heterogeneidad de la obra de Salarrué; su división en dos tendencias fundamentales: una regionalista, otra cosmopolita. En el conjunto de esta producción, los relatos estudiados reúnen elementos de ambas tendencias y condensan el peculiar estilo híbrido del autor. En las narraciones de Salarrué, fantásticas como regionalistas existe una constante formal: la palabra es el motivo de la creación y ésta se rige por un principio de libertad, de modificación e invención de la lengua.

A su vez, las obras de tema regional se caracterizan por manifestar la identificación que Salarrué siente por la gente de su país, específicamente por el pueblo. Adultos y niños, ambos igualmente ingenuos, habitan un universo cuya estructura es tan simple y rica como la vida cotidiana.

En los Cuentos de cipotes Salarrué recurre al niño, el cipote, como el arquetipo, como el punto de vista ideal de esa vida insignificante pero significativa. En esta concepción del mundo, la realidad es trastocada constantemente por un subjetivismo, por ejemplo la animación de todos los seres, su antropomorfización. La realidad del cipote parece a veces muy irreal, en algunos momentos la lógica o el desarrollo de los hechos obedecen a causas absurdas o tan simples y obvias que parecen increíbles, pero su función es detonar el juego de palabras, la ocurrencia, el chiste, hacer ver la gracia de un discurso que parecería producto de la impericia: ésta última caracteriza tanto al narrador, cipote, como a los personajes; ambos comparten la ingenuidad y el ingenio; se mimetizan.

En la primera parte de este análisis se buscaron aquellos elementos

que muestran y caracterizan al narrador como a un cipote. Si bien la omnisciencia o las intrusiones del relator son comunes a otras obras literarias, el modo de manifestarse en el discurso es particular de estos cuentos. Se trató de ejemplificar su peculiaridad fundamentalmente a partir del tipo de realidad y de la interpretación que el cipote-narrador hace de la misma. No sólo se ha querido demostrar que el cipote es omnisciente y que interviene y participa en el relato sino cómo utiliza ese medio para reflejar su estructura de pensamiento y comprensión del mundo.

En algunas ocasiones el narrador, distanciado, opina y reflexiona; sus intervenciones aumentan la comicidad al pretender aclarar o juzgar los hechos. En otros casos la actitud narrativa del cipote está dirigida a un interlocutor que puede formar parte de la historia, el interlocutor-personaje, o solamente estar presente en el discurso del narrador, interlocutor-interno. El cuento del cipote está dirigido a alguien que el cipote tiene enfrente.

Al enfatizar la presencia del interlocutor, Salarrué recrea no sólo los argumentos de los cipotes sino también la situación narrativa; los gestos del cipote y los deícticos cumplen esta función al patentizar, al nivel de la escritura, algunos elementos del funcionamiento del lenguaje oral.

Atrás del narrador, en el juego semántico, se intuye la presencia del autor el cual funciona en la medida en que se traiciona y se mete en el texto. Posiblemente el cipote es consciente de su gracia, pero no es posible que tenga la conciencia lingüística de su expresión. El autor-implícito funciona donde el cipote-narrador deja de ser verosímil, donde el lenguaje deja de ser transcripción y empieza a ser fantasía y juego: ahí se transparenta

el escritor. Este, Salarrué, hace de la palabra el vehículo para liberar una sensibilidad y un modo de ser amantes de lo popular. Popular por lo poco ortodoxo. Salarrué sentía la misma simpatía que Alfonso Reyes expresaba por la "literatura profunda y humanística de los que no saben leer" (1).

En la segunda parte se analizaron los mecanismos narrativos de los Cuentos de cipotes que presentan una serie de características manifestadas en el lenguaje. Por ejemplo, el léxico regional o el inventado, con sus particularidades morfosintácticas, de los cuales se desprenden múltiples juegos de palabras, dichos, rimas, etc.. La escritura en los relatos descubre la oralidad de la narración al registrar los rasgos fonéticos del habla del cipote. Estos fenómenos lingüísticos funcionan como señalamiento de la economía y del alambicamiento del habla popular.

En el lenguaje de los Cuentos de cipotes se conjunta una necesidad de síntesis con una de análisis. Salarrué aglutina en una misma materia lingüística la capacidad restrictiva y expansiva de su propio lenguaje y del popular. Las palabras pierden su transparencia y resaltan, autónomas, en el discurso o adquieren diversas connotaciones; manifiestan el esfuerzo mínimo del habla oral o lo que aparenta facilidad se convierte en adorno. Lo sorprendente consiste en descubrir atrás de estos originales relatos, una actitud respecto al lenguaje, la iniciativa para transformarlo, para pasar de una transcripción o recreación de lo popular a la invención, al juego.

Salarrué considera como pretexto los relatos inventados por los niños en donde incluye todo lo que escucha a su alrededor; toma para sus argumentos, como ellos, los sucesos más sencillos y simples de la vida, en donde conjunta actitudes de niños, de adultos o de objetos y animales. Estas aso-

(1) Alfonso Reyes, "De los proverbios y sentencias vulgares", en Obras completas, Vol. 1, F.C.E., México, 1962.

ciaciones producen unos relatos donde la estructura se fundamenta en hechos absurdos o fabulescos. Los motivos de las acciones son, casi siempre, intrascendentes, aunque para el cipote son serios e importantes puesto que merecen su atención; su universo, construido a base de pequeñas escenas de la vida cotidiana, adquiere relevancia al ser narrado.

Pero la sencillez de los Cuentos de cipotes es compatible con un preciosismo y una estilización del idioma donde el autor aplica su experiencia cultural a las formas populares y rescata la gracia del lenguaje vivo. En una obra de carácter regional como ésta, Salarrué se aboca a experimentar con la palabra, la forma popular subyacente es el pretexto para desarrollar el sentido travieso y libre de la misma. En los textos existen mecanismos lingüísticos que hacen pensar en el gusto sutil y malicioso del hombre de letras, en su actitud irónica y amorosa respecto a la lengua.

La obra de Salarrué es producto de una actitud de experimentación que dota al idioma, ya nutrido del espíritu popular, de la propia dosis de condición lúdica y sobre todo del cariño por su pueblo. Tanto en su producción literaria como pictórica Salarrué manifiesta el asombro que le provoca el ambiente que lo rodea; en su obra plasma con ternura la vida del pueblo salvadoreño; su visión del mundo es optimista, por eso el humor y lo poco serio son elementos fundamentales de los cuentos. El cipote representa el ideal de esta visión jocosa y alegre; los personajes de Salarrué son infantiles e ingenuos hasta en sus sufrimientos.

En los Cuentos de cipotes el espíritu juguetón del autor se concentra en el lenguaje y coincide con una necesidad de su tiempo: la experimentación con el lenguaje. Es importante recordar que pocos años antes de la publicación de los cuentos en el periódico Patria, los movimientos de vanguar-

da hacen su aparición en Hispanoamérica y traen consigo nuevas perspectivas formales para la literatura. La peculiaridad de Salarrué frente a estos movimientos es que él se vale de la herencia regionalista para renovar el lenguaje. Sus relatos no expresan un subconsciente ni una memoria colectivos sino la conciencia propia de su tierra por medio de la recuperación de la expresión popular y oral de ese pueblo para la literatura. La opción novedosa de Salarrué consiste en su condición humorística respecto al lenguaje popular.

El humor en los relatos del cipote mantiene una posición que no cede ni a la reproducción total del habla popular de El Salvador ni a la pura invención lingüística. Su punto es intermedio entre estas dos opciones. El humor se da en el descubrimiento de ese mecanismo creativo en donde la risa forma parte de la estructura y de la concepción formal; la recurrencia de los juegos semánticos organiza los relatos.

Los Cuentos de cipotes constituyen, como Salarrué lo prevé (2), un género diferente de cuentos; forman una literatura de lo no-serio, de lo no-solemne. Son el cuento del niño o del niño-adulto cuya visión y expresión rompen con las normas y la lógica establecidas para plantear las propias. En un sentido amplio están emparentados con las fábulas o con la literatura del non-sense y quizás en su concepción tendrían un equivalente en los dibujos animados; tratan de recuperar en punto de vista peculiar, el del niño, cuya estructura mental y cuya experiencia son recreadas por el autor.

Existe en los relatos una especial fantasía, una magia que recupera

(2) Cfr. Salarrué, Prólogo a los Cuentos de cipotes, en Obras Escogidas, Tomo II, Editorial Universitaria de El Salvador, San Salvador, 1970, pág. 9.

un elemento humano: la necesidad de entretener el aburrimiento y aligerar la vida. El cuento de cipotes podría tener un igual en cada lengua; el propósito sería rescatar en cada caso las estructuras vivas del lenguaje. El sentido poético de los Cuentos de cipotes se deriva de la presencia de dos ingenios -dos genios- uno travieso y otro popular, el primero le susurra al oído al escritor, y trae de la mano al popular que, no obstante, ignora para qué ha sido invitado. El resultado ha sido un libro de cuentos como no hay otro en la literatura hispanoamericana. Para disfrutarlo, sin embargo, Salarrué señala un único requisito:

"Ser lo suficientemente loco y tonto para obtener pase a esa tierra maravillosa donde la razón es moneda falsa y la seriedad es la cosa que nos pone feos" (3).

(3) Cfr. Salarrué, prólogo a los Cuentos de cipotes, en op. cit., pág. 13.

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

1. DEL AUTOR.

- SALARRUE, Cuentos de barro, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1978.
- _____, Cuentos, Selección y prólogo de Roque Dalton, Casa de las Américas (Colección Literatura Latinoamericana), La Habana, 1968.
- _____, El Angel del espejo y otros relatos, Prólogo, selección y cronología de Sergio Ramírez (Colección Biblioteca Ayacucho núm. 16), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977.
- _____, El Cristo negro, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, Biblioteca Popular # 30, San Salvador, 1975.
- _____, El Señor de La Burbuja, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, (Biblioteca Popular # 13), San Salvador, 1956.
- _____, La espada y otras narraciones, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, San Salvador, 1960.
- _____, Obras escogidas, Tomo II, Editorial Universitaria de El Salvador, San Salvador, 1970.

2. SOBRE EL AUTOR.

- ABREU Gómez, Ermilo, "Tres libros hispanoamericanos", en México en la cultura, núm. 634, México, 7 de mayo 1961, pág. 6.
- BARBA Salinas, Manuel, Antología del cuento salvadoreño (1880-1955), Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, San Salvador, 1959.
- CAÑAS, Salvador, "Estante de libros: Salarrué fantástico y realista", en Cultura, núm. 5, San Salvador, sep-oct., 1955, págs. 139-144.
- GALLEGOS Valdés, Luis, Panorama de la literatura salvadoreña, Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones, San Salvador, 1962.
- GEOFFROY Rivas, Pedro, El español que hablamos en El Salvador, Ministerio de Educación, Dirección de Publicaciones, San Salvador, 1976.
- MELGAR Brizuela, Luis, Literatura salvadoreña, Ediciones del Pulgarcito, San Salvador, 1978.

- MOJARRO, Tomás, "Cuentos de barro", en El Sol de México en la Cultura, núm. 43, México, 27 de julio de 1975, pág. 7.
- ORANTES, Alfonso, "Sobre Cuentos de barro", en Guión Literario, año VII, núm. 83, San Salvador, nov. 1962, págs. 1-4.
- R. DE VEGA, Nelson, "Mito y realidad en la obra de Salarrué", en Alero, núm. 6, Guatemala, feb. 1972, págs. 48-51.
- TORUÑO, Juan Felipe, Desarrollo literario de El Salvador, Ministerio de Cultura, Departamento Editorial, San Salvador, 1958.
- TRIGUEROS de León, Ricardo, "Salarrué y un espejo de dos fases", en Guión Literario, año VI, núm. 61, San Salvador, enero 1961, pág. 3.

3. BIBLIOGRAFIA GENERAL.

- ALONSO, Dámaso, "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", en Nueva Revista de Filología Hispánica, año II, núm. 1 enero-marzo, El Colegio de México, 1948.
- ANDERSON Imbert, Enrique y Kiddie B., Lawrence, Veinte cuentos Hispanoamericanos del siglo XX, Appleton-Century Cr fts, Inc. New York, 1956.
- ANDERSON, Imbert, Enrique, Historia de la literatura Hispanoamericana (Brevarios # 89), Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- BARTHES, Roland, Greimas A.J., y otros, Análisis estructural del relato, Editorial Tiempo Contemporáneo (Comunicaciones N° 8), Buenos Aires, 1974.
- BOOTH, Wayne C., La retórica de la ficción, Antoni Bosh Editor, Barcelona, 1974.
- DIEZ-ECHARRI, Emiliano y Roca Franquesa, José Ma., Historia General de la literatura Española e Hispanoamericana, Editorial Aguilar, México, 1972.
- DUCROT, Oswald y Todorov, Tzvetan, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI Editores, México, 1979.
- FERNANDEZ Moreno, César, Coordinación e Introducción a América Latina en su Literatura, Siglo XXI Editores, México, 1974.

- FLORES, Angel, Narrativa Hispanoamericana 1816-1981, Historia y antología, vol. 3, Siglo XXI Editores, México, 1981, págs. 247-249.
- FRIEDMAN, Norman, "Point of view in fiction, the development of a critical concept", en PMLA, vol. LXX, núm. 5, Diciembre 1955, New York, pág. 1160.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1976.
- LATCHAM, Ricardo, Antología del cuento hispanoamericano (1910-1956), Editorial Zig Zag, Santiago de Chile, 1958.
- MENTON, Seymour, El cuento Hispanoamericano, antología crítico-histórica, tomo I (Colección Popular núm. 51), Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
- MOUNIN, Georges, Diccionario de lingüística, Editorial Labor, Barcelona, 1979.
- OCAMPO, Aurora M., Novelistas Iberoamericanos contemporáneos, obras y bibliografía crítica (S-Z), Primera parte, vol. VI (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios), UNAM, México, 1980.
- REYES, Alfonso, Obras completas, tomo XLV, "La experiencia literaria", Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- SANTAMARIA, Francisco J., Diccionario general de americanismos, 3 tomos, Editorial Pedro Robredo, México, 1942.
- TACCA, Oscar, Las voces de la novela, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1978.
- WELLEK, René y Warren, Austin, Teoría literaria, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1966.