

2 01067



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA ORALIDAD EN TRES NOVELAS DE CAMILO JOSE CELA (LA FAMILIA DE PASCUAL DURANTE, LA CATIRA Y CRISTO VERSUS ARIZONA)

T E S I S PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS HISPANICAS (LITERATURA ESPAÑOLA) PRESENTA: ARCELIA LARA COVARRUBIAS



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECTOR DE TESIS: DOCTOR HORACIO LOPEZ SUAREZ

MEXICO, D.F.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS SERVICIOS ESCOLARES

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



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.

Dedico este trabajo a:

Mamá Pit, Neza y Ponchito, por su amor y confianza, como una manera de reeditarles el tiempo que me concedieron para hacer esta tesis.

Los niños de mis ojos: Erni, Vani, Guy, Maru (+), Susi, Ricar, Daniel, Héctor, Jesús, Samy, Ponchito (otra vez) y los que se sumen.

Mis maestros y entrañables amigos Horacio López Suárez y Arturo Souto Alabarce.

I. Introducción. Oralidad

1. Planteamiento general

El interés por el estudio de la oralidad data de la década de los 70, aunque los primeros acercamientos por parte de formalistas y de estructuralistas son anteriores. Entre estos, habría que destacar los trabajos sobre el mito y el relato. Sin embargo el tema sólo constituía una veta aleatoria. En seguida se presenta un breve repaso teórico de lo que ha sido el estudio sobre la oralidad desde tres de las perspectivas que más han dado fruto al respecto: la hermenéutica (en estrecha relación con la escuela denominada teoría del discurso), los estudios descriptivos sobre oralidad en literatura y las investigaciones que los antropólogos han realizado sobre distintos grupos humanos del Amazonas, entre las que destaca la realizada por Levi-Strauss.

Antes de iniciar los diversos planteamientos es importante anunciar que no hay una escuela propiamente dicha centrada en estos estudios y lo que en el tema se ha avanzado tendrá necesariamente carácter ecléctico, tal como lo anota Ong:

No existe "escuela" alguna de oralidad y escritura; nada que viniera a ser el equivalente del formalismo, la nueva crítica, el estructuralismo o el deconstruccionismo; aunque la conciencia de la correlación entre oralidad y escritura puede influir en lo hecho en éstas, así como otras varias "escuelas" o "movimientos" a través de las humanidades y las ciencias sociales. El conocimiento de los contrastes y las relaciones entre la oralidad y la escritura normalmente no genera apasionados apegos a las teorías; antes bien, fomenta la reflexión sobre diversos aspectos de la condición humana, demasiados para poder enumerarse completamente alguna vez.¹

1. ONG J., Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Tr. Angélica Scherp. 2a. reimp. México, FCE., 1997 (Lengua y estudios literarios), p. 11.

1.1. La hermenéutica

Lange, según la definición saussureana, ha sido considerada como código o sistema. La abstracción del concepto ha acarreado varios problemas: uno de los más importantes es la concepción del habla ~~-parole-~~ como reducto o sedimento de la lengua; los usos particulares del sistema ~~-oral o escrito-~~ estaban considerados en una jerarquía menor. El estudio a partir del binomio dialéctico ~~-enunciado-enunciación o acontecimiento-sentido o noesis-noema-~~ permite un acercamiento menos estático a la expresión lingüística.

Todo énfasis en el concepto abstracto de un acontecimiento verbal se justifica sólo como una forma de protestar contra una reducción aún más abstracta del lenguaje ocurrida anteriormente, reducción que se limitó a observar los aspectos estructurales del lenguaje como *lange*, pues la noción del acto verbal como un acontecimiento proporciona la clave para efectuar la transición lingüística del mensaje. Nos recuerda que el discurso se realiza temporalmente y en un momento presente, mientras que el sistema del lenguaje es virtual y está fuera del tiempo. Pero esta característica aparece sólo en el movimiento de actualización que va del lenguaje al discurso. Por lo tanto, cualquier apología del acto verbal como acontecimiento es significativa si, y solamente si, hace visible la relación de actualización, gracias a la cual nuestra competencia lingüística se actualiza en su realización.²

Una distinción fundamental de la que se ha ocupado la lingüística moderna y que había sido tratada sólo parcialmente es la que media entre el discurso oral y el escrito. El último gozó de mayor crédito, mientras que el primero sólo fue atendido como información necesaria para estudios fónico fonológicos.

2. RICOEUR, Paul. "El lenguaje como discurso". *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 1995 (Lingüística y teoría literaria), p. 25.

El habla es un "acto" o un acontecimiento, es decir, el discurso oral tiene la virtud de autorreferencia, pues, además de decir lo que el mensaje dice propiamente, dice algo sobre la situación comunicativa; los elementos comunicativos que participan de ese acto conforman un punto de vista que los análisis sobre el discurso no pueden pasar por alto porque es a partir de ellos que el sentido del mensaje se completa. En el habla la intención del emisor y la respuesta del receptor trascienden al mensaje mismo, esto es, el acto puramente locutivo puede tomar otras dimensiones, a saber, puede transformarse en acto ilocutivo o perlocutivo:

El primero es el conocido análisis lingüístico (en el sentido angloamericano de este término), el "acto de habla". J. L. Austin fue el primero en notar que los "ejecutantes" -como las promesas- implican un compromiso específico por parte del interlocutor, que hace lo que dice al enunciarlo. Al decir: "Lo prometo", de hecho promete, o sea, se somete a la obligación de hacer lo que dice que hará. Este "hacer" de lo dicho puede ser asimilado al polo del acontecimiento en la dialéctica del acontecimiento y el sentido. Pero este "hacer" también sigue las reglas semánticas que exhibe la estructura de la oración: el verbo debe estar en primera persona del indicativo. Aquí también, una "gramática" específica sostiene la fuerza ejecutora del discurso. Los ejecutantes son solamente casos particulares de un rasgo general mostrado por cualquier clase de acto de habla, ya sean órdenes, deseos, preguntas, advertencias o aseveraciones. Todos ellos, además de decir algo (el acto locutivo), hacen algo al decir algo (el acto ilocutivo), y producen efectos al decirlo (el acto perlocutivo).³

Para intentar un acercamiento a la oralidad es necesario tomar en cuenta el esquema de la situación comunicativa y sus elementos -emisor, receptor, mensaje, código, canal y referencia- como punto inicial para inquirir sobre las alteraciones,

3. *Ibid.*, p. 18.

transformaciones o deformaciones que afectan al discurso cuando es puesto por escrito.

Evidentemente los dos elementos en los que la diferencia es muy notoria son el mensaje y el medio. "El medio es el mensaje" ha dicho McLuhan y se ha convertido en una de las frases de las que comunicólogos y semiólogos en general parten para todo análisis. El cambio del medio oral al escrito supone una exteriorización del discurso, pues cuando se trata del habla, el medio es humano (biológico, fisiológico) y cuando se fija en el papel (procedimiento similar al de fijar en papiros o en piedra), el discurso sufre cambios importantes, al grado de que algunos estudiosos, como Jaques Derridá, acentúan la distancia entre un medio y otro diciendo que escritura y habla tienen orígenes distintos y surgen como manifestaciones comunicativas distintas. Adoptar este punto de vista lleva a "pasar por alto cómo ambas modalidades de la actuación del discurso se fundamentan en la constitución dialéctica del discurso"⁴, dice Ricoeur tomando en cuenta el binomio actuación-sentido. En la escritura el acontecimiento desaparece y lo que se transcribe es el mensaje:

Como un simple cambio de la naturaleza del medio de comunicación, el problema de escribir es idéntico al de la fijación del discurso en algún portador externo, ya sea piedra, papiro o papel, el cual es diferente a la voz humana. [...] Es debido a que el discurso solamente existe en una instancia discursiva temporal y presente como puede fluir como habla o ser fijado como escritura. Ya que el acontecimiento aparece y desaparece, hay un problema de fijación, de inscripción. Lo que queremos fijar es el discurso, no el lenguaje como *langue*.

La escritura puede rescatar la instancia del discurso porque lo que la escritura realmente fija no es el acontecimiento del habla sino lo "dicho" del habla, esto

4. *Ibid.*, p. 39.

es, la exteriorización intencional constitutiva del binomio "acontecimiento-sentido".⁵

Las fórmulas fáticas propias del canal son prácticamente inexistentes en el discurso escrito, aún cuando éste intente imitar la expresión oral. Corroborar la comunicación sólo tiene sentido cuando la emisión y la recepción concuerdan en tiempo y espacio. La referencia al canal exige afirmación o negación inmediata para continuar.

La escritura pretende cierta objetividad que es casi impensable en el texto oral; en éste el emisor se muestra en tanto se asume como sujeto de la comunicación y por lo mismo las marcas enunciativas son casi obvias. El yo del discurso oral —que generalmente desaparece en el español cuando se escribe— es sintomático y en él pueden rastrearse estados emocionales, clase social, edad, preocupaciones, etcétera. Muy común es el caso del enunciador colectivo cuando el canal usado es el habla; la persona comienza una oración y abruptamente se detiene para buscar en su registro mental la palabra más precisa para el mensaje, entonces el oyente colabora con dicha enunciación auxiliando al actante. Cuando la fuerza ilocutiva del habla se manifiesta, como sucede la mayor parte de las veces, en tonos, volumen, velocidad, énfasis, es decir, prosodia o bien gestos, mímica y referencias físicas como señalar, difícilmente se rescata dicha fuerza al transcribir el mensaje, o bien, la fuerza ilocutiva forma parte del mensaje. En la frase "este problema es de mi incumbencia, dijo la muchacha poniendo énfasis particular en la palabra *mi*", la fuerza ilocutiva que promete una solución al problema por parte del emisor queda descrita como discurso en

5. *Ibid.*, pp. 39-40.

la acotación que un emisor hace sobre otro emisor, en este caso, la muchacha.

Cualquier discurso está lingüísticamente adecuado a partir de la imagen que el enunciador tiene del enunciatario y este hecho determina la forma y la organización textuales. Pero la implicación no es tan directa como pareciera.

En el discurso escrito, la situación comunicativa suele diluirse, la imagen del receptor corresponderá a la de un público estandarizado. El oral, en cambio, busca más la anuencia o discrepancia del oyente de manera casi inmediata; la dirección comunicativa es muy específica y continuamente el vocativo aparece como un "a ti te estoy hablando". Las apelaciones tienen una respuesta pronta en tanto perlocución manifiesta en los efectos del receptor. El rumbo del discurso oral dependerá en gran medida de la respuesta que vaya obteniendo del oyente. El receptor puede o no estar expresado en el discurso escrito, pero aun cuando esté, no tiene control sobre la recepción, salvo la elección que pueda hacer desde la adecuación cultural de su mismo discurso.

La expresión escrita es eminentemente referencial, aunque la referencia siempre nace en el interior del texto, en el mundo virtual que se encuentra explícito en sí mismo. La oralidad señala hacia afuera, hacia una realidad "real", por esto, es más común encontrar alusiones particulares que sólo se entienden con el análisis del contexto y que en la escritura tienen que aclararse. El contexto es también discursivo, esto es, el discurso escrito tiene que aclarar la situación concreta en la que se centra el mensaje y, aun cuando se trata de un contexto

real, éste tiene que quedar fijado en la escritura y así el contexto se convierte en una realidad de papel a la que alude la escritura.

Aunque anterior a la escritura está siempre la oralidad, la operación no se limita al cambio de canal; es mucho más compleja. A mediados del presente siglo lingüistas franceses hicieron múltiples experimentos a fin de retratar lo más fielmente posible las hablas populares; el resultado, una escritura incomprensible e intranscribible. La falta de signos gráficos que tradujeran los tonos y los gestos, la ausencia de contexto que llenara de significado ciertas frases y la discontinuidad de las oraciones eran trabas insalvables. El ejercicio se repitió con personas de mayor cultura y el producto no fue muy diferente. Cuando se trata de escritura, el código se sujeta a ciertas normas para hacerse comprensible, sin embargo, si se busca vitalidad deberán rescatarse las virtudes de la oralidad.

En la escritura la función lingüística dominante suele ser la informativa. Esta sola cualidad determina la estructura del mensaje para no incluir nada aleatorio, nada que no tenga la intención de informar. En el habla, en cambio, la ilocución suele ser tan intensa que se puede, incluso, "hablar por hablar"; aunque por supuesto la frase denota no una falta de comunicación, sino sólo de información.

1.2. Oralidad

1.2.1. Oralidad y cultura

Generalmente suele identificarse lo oral como una manifestación propiamente popular. Aunque en muchos casos así es, se hacen necesarias algunas precisiones. En primer lugar, la oralidad en

una sociedad en la que ya existe cierto tipo de escritura, tiende a ser una manifestación marginal, aquellas cosas que requieren rigor crítico suelen quedar plasmadas por escrito, pues sólo los sabios y prudentes merecen enterarse de tales asuntos. De esta manera, porque una cosa implica la otra y no porque naturalmente vayan unidas, la oralidad se asocia al pueblo. Así, Bajtin diferencia la lengua oficial de la no oficial, relacionada ésta con el carnaval⁶. Para el autor las manifestaciones de esta cultura popular se clasifican en tres grupos diferentes: las formas y rituales del espectáculo, las obras cómicas verbales y las diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero⁷. La naturaleza propiamente lingüística de la última manifestación es de particular interés pues apunta algunas características de la oralidad popular. El vocabulario familiar y grosero puede incluir insultos, juramentos, lemas populares, etc., es la expresión propia de la plaza pública y tiene como particularidad

el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas. Desde el punto de vista gramatical y semántico, las groserías están normalmente aisladas en el contexto del lenguaje y consideradas como fórmulas fijas del mismo género del proverbio. [...] Por su origen no son homogéneas y cumplieron funciones de carácter especialmente mágico y encantatorio en la comunicación primitiva⁸.

Es este carácter mágico y encantatorio el que puede servir de puente hacia la oralidad, pues son justamente los pueblos primitivos que aún no conocen la escritura, los que suelen

6. Vid. BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México, Alianza Editorial, 1999 (Historia y Geografía. Ensayo, 057), pp. 8-10.

7. *Ibid.*, p. 9.

8. *Ibid.*, p. 21.

apreciar de manera particular a la lengua. Ésta no es sólo un código para comunicarse, es además una forma de aprehender el mundo. El nombre de una persona, por ejemplo, no es sólo una denominación que sirve para diferenciar a un individuo dentro de un grupo social; según Frazer:

Incapaz de diferenciar claramente entre palabras y objetos, el salvaje imagina, por lo general, que el eslabón entre un nombre y el sujeto u objeto denominado no es una mera asociación arbitraria e ideológica, sino un verdadero y sustancial vínculo que une a los dos de tal modo que la magia puede actuar sobre una persona tan fácilmente por intermedio de su nombre como por medio de su pelo, sus uñas o cualquiera otra parte material de su persona. De hecho, el hombre primitivo considera su nombre propio como una parte vital de sí mismo, y en consecuencia lo cuida.⁹

Como parte de la visión mágica que los primeros pueblos tienen de la lengua se puede inferir una capacidad actante del código que no se limita a la comunicación, la función perlocutiva, es decir, la manera de hacer actuar a la naturaleza, los seres inanimados o incluso a los otros seres humanos a su favor. En la mayoría de los cultos cósmicos de los pueblos primitivos, dice Bajtin, la blasfemia es un elemento fundamental, así este uso particular del código tiene doble sentido: degrada y mortifica pero regenera y renueva¹⁰. Los juramentos y las obscenidades usados en el carnaval infringían las reglas de la lengua oficial y, entonces, se ubicaban en un lenguaje familiar pleno de libertad en cuanto fuerza expresiva lingüística; así también adquieren la ambivalencia propia de las blasfemias, a la vez que se convierten en fórmulas cómicas carnavalescas¹¹.

9. FRAZER, James George. "Palabras tabuadas". En *La rama dorada. Magia y religión*. 3a. ed. en español. México, Bs. As., FCE, 1956, p. 290.

10. Vid. BAJTIN. *Op. cit.*, pp. 21-22.

11. *Loc. cit.*

Estas manifestaciones lingüísticas que Bajtin atribuye al carnaval suelen ser propias de expresiones populares en circunstancias de relajamiento social. Al igual que en el carnaval, el pueblo cuenta con la chispa espiritual, la palabra hecha pirotecnia, que tiende a someter todo al fuego de la crítica, una crítica risueña que hace surgir de las cenizas un mundo renovado. Éste es el sentido dialéctico que enfatiza Bajtin en su luminoso ensayo sobre el carnaval y que puede extenderse a las manifestaciones lingüísticas populares genuinas nacidas de la fiesta y el regocijo.

1.2.2. La oralidad como manifestación biológica elemental

La diferencia fundamental entre *homo neanderthal* y *homo sapiens*, que coexistieron durante un tiempo, no fue sólo que éstos trabajaron hábilmente el hueso en la construcción de instrumentos de caza y defensa -posteriormente los *neanderthal* imitarían esta extraña habilidad de los primeros humanos- sino que la posición erguida de los *sapiens* propició el descenso de la laringe y les permitió así, desarrollar la característica propiamente humana, el lenguaje. Estos simios parlanchines dieron un salto evolutivo que los *neanderthal* no pudieron imitar y que los hizo desaparecer.

Cuando se habla de la importancia de la lengua en la evolución del hombre, se hace referencia, por supuesto, a la expresión oral. La oralidad es un rasgo natural en el hombre y pudo sobrevivir y desarrollar sociedades, religiones, costumbres y hasta teorías filosóficas antes de que apareciera la escritura. De ahí que uno de los estudiosos del tema en Harvard, Eric Haverlock, se plantee que "dado que nuestra herencia oral forma

parte de nosotros tanto como la capacidad de caminar erguidos o de utilizar nuestras manos, ¿es verosímil que semejante herencia se deje sustituir rápidamente por lo que denominamos cultura escrita?"¹². Líneas adelante, el estudioso recuerda que los sistemas de escritura de los pueblos primitivos eran tan burdos (salvo el de los griegos que fue el primer alfabeto fonético) que los asuntos legales, de gobierno y de la vida cotidiana eran resueltos de manera oral, pues la escritura era reservada para los clérigos o los comerciantes, élites sociales de su tiempo¹³.

Lo elemental y básico en el ser humano es la expresión oral de la lengua, pues la escritura es un medio técnico que imprime otras características al código, peculiaridades extrañas a lo propiamente humano, creadas culturalmente. Escritura y oralidad tienen una diferencia formal, es decir, la oralidad prefiere ciertas expresiones y cierto orden de la información que se va a transmitir. Estas características que se detectan en la forma o el uso lingüístico implican diferencias semánticas y lógicas del pensamiento, distintos puntos de vista del mundo circundante. Havelock señala dos de éstas:

Los secretos de la oralidad, por consiguiente, no se encuentran en el comportamiento del lenguaje según se lo intercambia en la conversación, sino en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria. Este lenguaje tiene que cumplir dos requisitos: debe ser rítmico y debe ser narrativizado. Su sintaxis siempre debe estar dirigida a describir una acción o una pasión, y no principios ni conceptos. Para dar un ejemplo simple, nunca

12. HAVELOCK, Eric. "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna". En OLSON, D. et TORRANCE, N. (comps.) *Cultura escrita y oralidad*. Tr. Gloria Vitale. Barcelona, Gedisa, 1995, p.37.

13. *Loc. cit.*

se dirá que la honestidad es el mejor principio, sino que "el hombre honesto siempre prospera".¹⁴

Una vez enfatizado lo elemental y biológico de la oralidad y sus características, Havelock hace una sugerencia para las líneas que la educación de los menores debe seguir: promover esa herencia oral en los niños antes de enseñarles a leer y a escribir.

Los buenos lectores, en mi opinión, nacen de los buenos hablantes y recitadores. La recitación que más natural les resulta a los niños es la que cumple condiciones orales: es narrativa y en gran medida rítmica. Si nuestros predecesores fueron más ilustrados que nosotros, ¿se debió esto a que aprendían a hablar bien al mismo tiempo que a leer bien, por lo que adquirieron un mayor vocabulario a través de la práctica de la retórica? Ejercer una presión prematura sobre la capacidad visual del niño a efectos de que lea un texto, antes que entrenar su oído para que escuche con atención y repita oralmente, podría tener el efecto de inhibir el pleno desarrollo de su capacidad de leer y escribir por la vía de omitir una etapa necesaria en el proceso de desarrollo en el que la práctica oral se convierte en la inseparable acompañante de la palabra visualmente leída. Si seguimos las instrucciones en contrario de algunos teóricos de la educación como Jean Piaget, entre otros, nos apresuraremos a fomentar en los niños la capacidad de formar conceptos y de captar las relaciones de tiempo y espacio. ¿No debería nuestra percepción del proceso educativo, al menos hasta alrededor del décimo año, guiarse igualmente por la concepción de John Dewey de que los seres humanos "no somos en primera instancia pensadores, sino agentes, pacientes, hacedores, sufridores y gozadores"?¹⁵

Con esta recomendación da otro giro al tema de la oralidad, la veta pedagógica. El niño debe volver a lo elemental antes de formar parte del mundo conceptual. Su mentalidad, como la de los primeros hombres, goza todavía de una visión mágica de las cosas, su oído, como el de los poetas, encuentra regocijo en el ritmo,

14. *Ibid.*, p. 42.

15. *Ibid.*, pp. 38-39.

pues los pequeños aún no se acostumbran a la disposición sintagmática de la lengua.

Puede verse cómo la oralidad funciona como lo naturalmente humano, lo demás, la escritura y sus tecnologías, forman parte de la cultura, de lo aprendido. Esta parte elemental puede percibirse en los pueblos primitivos y en los niños preescolares; la tendencia a los juegos y al ritmo, la lengua como una actuación sobre la realidad, más que como su código, la tensión de lo concreto y lo sobrehumano, constituyen los elementos de una dialéctica de lo oral.

1.2.3. La oralidad primaria

Es necesario, antes de continuar con las relaciones que la oralidad pueda entablar con otras manifestaciones lingüísticas y culturales, hacer una precisión sobre el término. La oralidad puede entenderse como una de las dos formas de expresión lingüística o bien como la expresión lingüística por antonomasia. Entre estos dos puntos de vista se aprecia una diferencia importante. En el primero, la oralidad se estudia en relación con la escritura, se analiza cómo coexisten y el posible contagio de ciertas características, y en el segundo, se entiende la oralidad como un estado comunicativo humano anterior a la invención de la escritura; a ésta se le llama oralidad primaria.

Oralidad primaria es el nombre que toma la oralidad de las culturas ágrafas en oposición a la oralidad secundaria, que es la expresión oral de sociedades con grafolectos. Cabe preguntarse ¿cómo conoce el mundo una sociedad ágrafa?, ¿cómo recupera el pasado un grupo humano sin que exista testimonio escrito? Las sociedades en las que existe la escritura tienen una herencia cultural que consta en documentos, que puede comprobarse. Por

otra parte es cierto que la estructura mental del hombre ágrafo es distinta a la del hombre educado en una cultura grafológica. Esta distinción ha orientado algunos estudios que indican que "los seres humanos de las culturas orales primarias, aquellas que no conocen la escritura en ninguna forma, aprenden mucho, poseen y practican gran sabiduría, pero no 'estudian'"¹⁶ Las formas de aprehender el mundo que tiene el hombre de una sociedad netamente oral se funda en el empirismo:

Aprenden por medio del entrenamiento -acompañando a cazadores experimentados, por ejemplo-; por discipulado, que es una especie de aprendizaje; escuchando; por repetición de lo que oyen; mediante el dominio de los proverbios y de las maneras de combinarlos y reunirlos; por la asimilación de otros elementos formularios; por participación en una especie de memoria corporativa; y no mediante el estudio en sentido estricto.¹⁷

Podría pensarse que la escritura vino a desplazar la oralidad en cierta medida, reservándole un espacio reducido entre la vida cotidiana, pero el solo contacto con ésta, hizo que el hombre se interesara en las particularidades de la lengua hablada; así entre los griegos, el estudio de la retórica ocupó la atención de estos artistas de la palabra, asociada esta materia académica con la expresión oral exclusivamente. Esta renovación en el ímpetu oral es explicada por Ong en los siguientes términos:

El habla es inseparable de nuestra conciencia, ha fascinado a los seres humanos y provocado reflexión seria acerca de sí misma desde las fases más remotas de la conciencia, mucho antes de que la escritura llegara a existir. Los proverbios procedentes de todo el mundo son ricos en observaciones acerca de este fenómeno abrumadoramente humano del habla en su forma oral congénita, acerca de sus

16. ONG. *Op. cit.*, p. 18.

17. *Loc. cit.*

poderes, sus atractivos, sus peligros. El mismo embeleso con el habla oral continúa sin merma durante siglos después de entrar en uso con la escritura.¹⁸

Aunque ahora la retórica implica un acercamiento a los textos escritos, en el momento de la tensión del primer contacto de oralidad y escritura, se usaba para estudiar los textos que habían nacido de la declamación y después se habían puesto por escrito. Ong señala que "nadie, salvo los oradores vergonzosamente incompetentes, solía hablar con base en un texto preparado de antemano palabra por palabra."¹⁹

Tuvo que pasar mucho tiempo antes de que las virtudes de la escritura parecieran superar las de la lengua hablada. La ilustración de las sociedades ágrafas no era menor que la de las sociedades con escritura, era, en todo caso, diferente.

1.2.4. El pensamiento oral

Al inventarse la escritura comenzó un cambio en la mentalidad del hombre, en sus estados de conciencia, en su pensamiento. Cuando se habla de pueblos primitivos identificados como pueblos orales, no se emplea el adjetivo como juicio despectivo, pues el pensamiento de los hombres "civilizados" es diferente del de los "primitivos", aunque aquél sea parte de éste. Resulta extraña la precisión que Havelock hace sobre uno de los libros fundamentales para el estudio de la oralidad: "Es sin duda incorrecto desestimar la herencia aplicándole rótulos como primitiva, salvaje o iletrada. Lo que investigaba Levi-Strauss no era *La pensée sauvage* sino *La pensée oraliste*."²⁰ Evidentemente Levi-Strauss no usa el adjetivo salvaje como peyorativo, bien al

18. *Loc. cit.*

19. *Ibid.*, p. 19.

20. HAVELOCK. *Op. cit.*, p. 37.

contrario, a lo largo de su obra, se encarga de hacer justicia a los pueblos así denominados y llega hasta la exaltación. De manera explícita Levi-Strauss aclara lo que debe entenderse (o más precisamente, lo que no debe entenderse) por salvaje o primitivo aplicado a los grupos humanos no asimilados a la "civilización":

La imagen tradicional que nos formamos de esta primitividad debe cambiar. Nunca y en ninguna parte, el "salvaje" ha sido, sin la menor duda, ese ser salido apenas de la condición animal, entregado todavía al imperio de sus necesidades y de sus instintos, que demasiado a menudo nos hemos complacido en imaginar y, mucho menos, esa conciencia dominada por la efectividad y ahogada en la confusión y la participación.²¹

La oposición civilizado y salvaje sólo funciona como una abstracción selectiva necesaria para el estudio de la oralidad; sin embargo, ambos términos son dos formas de ser diferentes y distantes pero necesariamente unidas e implicadas en cualquier ser humano.

Levi-Strauss se dedica al pensamiento de los pueblos salvajes y -aceptando el cambio que propone Havelock (aunque no las razones)²²⁻, en consecuencia, de los pueblos orales. Tres de los temas que desarrolla son de suma importancia para entender la

21. LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. 11a. reimp. México, FCE, 1999 (Breviarios, 173), p. 69.

22. Los pueblos salvajes son pueblos ágrafos y las características que Levi-Strauss adjudica al pensamiento de éstos deriva de ser pueblos orales, esto es, gracias a la falta de una escritura, el hombre salvaje ordena su pensamiento de manera singular, de ahí que el cambio que propone Havelock sea pertinente, aunque no por razones de pertinencia léxica en el plano de la precisión semántica que puede desprenderse de una palabra usada frecuentemente como peyorativo, pues bien puede verse que lejos de eso, Levi-Strauss pone especial énfasis en lo que debe o no entenderse como primitivo o salvaje.

lógica sobre la que se asienta la oralidad: la ciencia de lo concreto, el *bricolage* y las clasificaciones totémicas.

1.2.4.1. La ciencia de lo concreto

Frente a una naturaleza reconocida por el hombre como ordenada se despliegan muchas formas de acercamiento, conocimiento e interacción con los elementos que la constituyen. Una de estas formas es la correspondiente a los pueblos primitivos. Frecuentemente este orden de los conocimientos es calificado como simple y falto de rigor y profundidad, sin embargo, el estudio de diversos antropólogos ha probado que, lejos de este punto de vista, el pensamiento primitivo suele ser exhaustivo y altamente funcional.

Una de las características de la lengua de los grupos es la denominación de plantas y animales con palabras específicas y la falta de términos generales de agrupamiento. Esta característica no es en absoluto falta de rigor conceptual, al contrario, implica un conocimiento más detallado de la naturaleza que circunda a estos pueblos:

Aun si la observación acerca de las llamadas lenguas primitivas, [...] tuviese que entenderse al pie de la letra, no podríamos sacar en conclusión una carencia de ideas generales. Las palabras encino, haya, abedul, etc. no son menos palabras abstractas que el término árbol, y, de dos lenguas, una de las cuales poseería solamente este último término y la otra lo ignoraría, en tanto poseyera varias decenas o centenas de palabras para designar las especies y las variedades, sería la segunda, y no la primera, la que, desde este punto de vista, sería más rica en conceptos.²³

La denominación primitiva indica justamente el rigor en la observación de la naturaleza; muchas veces el léxico de los

23. *Ibid.*, p. 13.

pueblos salvajes muestra mayor y más exactitud en el conocimiento de plantas y animales que el que tiene el botánico o el zoólogo. De la minucia con la que trabajan los estudiosos primitivos se aduce la objetividad tan valuada en la ciencia moderna, pero poco percibida en el pensamiento salvaje. Acerca de esta cualidad dice Levi-Strauss que "este gusto por el conocimiento objetivo constituye uno de los aspectos más olvidados del pensamiento de los llamados primitivos. Si rara vez se dirige hacia realidades del mismo nivel en el que se mueve la ciencia moderna, supone acciones intelectuales y métodos de observación comparables."²⁴

Algunos de los estudiosos de los pueblos salvajes opinan que el conocimiento que tienen de la naturaleza no es sino una especie de preciencia, algo que antecede a la ciencia moderna o, cuando mucho, que la anuncia; pero es, dice Levi-Strauss "un sistema bien articulado" parecido y diferente a la ciencia moderna, y continúa diciendo que

en vez de oponer magia y ciencia, sería mejor colocarlas paralelamente, como dos modos de conocimiento desiguales, en cuanto a los resultados teóricos y prácticos (pues, desde este punto de vista, es verdad que la ciencia tiene más éxito que la magia, aunque la magia prefigure a la ciencia en el sentido de que ella acierta algunas veces), pero no por la clase de operaciones mentales que ambas suponen, y que difieren menos en cuanto a la naturaleza que en función de las clases de fenómenos a las que se aplican.²⁵

La observación cuidadosa y el inventario exhaustivo y sistematizado hacen que la magia sea parecida a la ciencia en procedimientos, aunque frecuentemente la magia no tenga mejores resultados que la ciencia. Los mitos y los ritos, dice

24. *Loc. cit.*

25. *Ibid.*, p. 30.

Levi-Strauss, no son sino formas de observación y reflexión y su adecuación deriva de algún tipo de descubrimiento, de ahí que lejos de ser una actitud acientífica, la lógica de estas prácticas, deriva justamente de una manera particular del estudio de la naturaleza vista sensiblemente por los hombres primitivos. "Esta ciencia de lo concreto tenía que estar, por esencia, limitada a otros resultados que los prometidos a las ciencias exactas naturales, pero no fue menos científica, y sus resultados no fueron menos reales. Obtenidos diez mil años antes que los otros, siguen siendo el sustrato de nuestra civilización."²⁶

Para el estudioso estructuralista la ciencia de los primeros hombres y la ciencia moderna sólo se diferencian porque la primera parte de una percepción concreta de la naturaleza y esto trae como resultado clasificaciones distintas; así, afirma Levi-Strauss: "Entre magia y ciencia la primera diferencia sería, desde este punto de vista que una postula un determinismo global e integral, en tanto que la otra opera distinguiendo niveles, algunos de los cuales, solamente, admiten formas de determinismo que consideran inaplicables a otros niveles."²⁷

Esta ciencia de lo concreto, la magia, está profundamente arraigada en la realidad, de ahí que podría cuestionarse su papel en el plano teórico. Malinowski ha escrito que los conocimientos de hombres primitivos tienen como base las exigencias de su estómago; tal aseveración ha sido fuertemente criticada y refutada por Levi-Strauss, pues constituye una simplificación, porque las necesidades de los hombres primitivos no se limitan a

26. *Ibid.*, pp. 34-35.

27. *Ibid.*, pp. 26-27.

la alimentación, pero además es falsa la aseveración, porque aunque efectivamente la magia tiene como principal asidero lo pragmático, nace, en primer término, de una inquietud intelectual: "se objetará que tal ciencia no puede ser eficaz más que en el plano de lo práctico. Pero, da la casualidad que su objeto primero no es de orden práctico. Corresponde a exigencias intelectuales antes, o en vez, de satisfacer sus necesidades."²⁸

Dos son los procedimientos frecuentemente usados por la magia para conocer la naturaleza: el *bricolage* y una forma especial de taxonomía llamada clasificación totémica.

1.2.4.1.1. El *bricolage*

Los conocimientos adquiridos por los pueblos primitivos no presentan carencia de estructuración, porque se trataría de información desarticulada a la que difícilmente se puede acceder. El orden a que se somete el pensamiento mítico es la estructura denominada por Levi-Strauss como *bricolage*.

El *bricolage* puede realizar diversas tareas, pero éstas, a diferencia de lo que la ciencia contemporánea hace, no se presentan subordinadas unas a otras ni tienen un orden preestablecido merced a un proyecto; es decir, el *bricolage* no busca los materiales ni elabora instrumentos pensando de antemano en una meta, simplemente se toman los elementos que se tengan y a partir de ahí se articulan y el resultado es contingente. Muchas veces los elementos que se recogen son residuos de algo anteriormente construido y luego destruido, de ahí la instrumentalidad con la que se estructura el *bricolage*. Los elementos se particularizan a medias, sólo para que no sea

28. *Ibid.*, p. 24.

necesario conocer todos los conjuntos relacionales, pero el empleo y determinación de los elementos no llega a especificarse al grado de tener una función especializada; esto es, "cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo."²⁹

A caballo entre precepto y concepto se encuentran los elementos de la reflexión mítica. Así dichos elementos se identifican con la imagen, que guarda una relación de unidad con el concepto y el signo. Levi-Strauss apunta la diferencia y la semejanza entre imagen y signo:

Como la imagen, el signo es un ser concreto, pero se parece al concepto en su poder referencial: el uno y el otro no se relacionan exclusivamente a ellos mismos, sino que pueden sustituir a algo que no son ellos. Sin embargo, el concepto posee a este respecto una capacidad ilimitada, en tanto que la del signo es limitada. La diferencia y la semejanza se pueden observar bien en el ejemplo del *bricoleur*. Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría "significar", contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar, pero que, finalmente, no difiera del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes. Este cubo de encino puede ser una cuña para remediar la insuficiencia de un tablón de abeto o bien pedestal, lo que permitiría sacar a relucir el grano y el pulimento de la vieja madera. En un caso será extensión, en el otro materia. Pero estas posibilidades están siempre limitadas por la historia particular de cada pieza, o por lo que subsiste en ella de

29. *Ibid.*, p. 37.

predeterminado, debido al uso original para el que fue concebida o por las adaptaciones que ha sufrido con vistas a otros empleos. Como las unidades constitutivas del mito, cuyas combinaciones posibles son limitadas por el hecho de que se hayan tomado en préstamo al lenguaje, en el que poseen ya un sentido que restringe la libertad de maniobra, los elementos que colecciona y utiliza el *bricoleur* están "pre-constreñidos". Por otra parte, la decisión depende de la posibilidad de permutar otro elemento en función vacante, hasta tal experiencia pasada de la profesión permite hacer frente económicamente, a todas las situaciones nuevas (a condición, sin embargo, de que pertenezcan a la misma clase que las antiguas); mientras que el hombre de ciencia, ya sea el ingeniero, ya sea el físico, cuenta siempre con el otro mensaje, que podría serle arrancado a un interlocutor, a pesar de su resistencia a declarar acerca de cuestiones cuyas respuestas no han sido repetidas de antemano. De tal manera, el concepto se nos manifiesta como el que realiza la apertura del conjunto con el que se trabaja, y la significación como la que realiza su organización: no la extiende ni la renueva, y se limita a obtener el grupo de sus transformaciones.³⁰

Por sí sola la imagen no puede ser idea, sino tras un largo camino de representaciones; puede, sin embargo, aparecer como signo. La imagen va acompañada del acto de conciencia de quien la usa y así queda fija, pero cuando aun no se encuentra ligada a otros elementos, la imagen puede perder limitación y aparecer como elemento cambiante y puede inaugurar nuevas relaciones con otros elementos aunque de manera limitada; entonces, la imagen puede mantener distintos tipos de relaciones siempre y cuando contribuya a la formación de sistemas en los que si un elemento cambia los otros se verán afectados. El uso de imágenes por el pensamiento mítico muestra la capacidad de éste de hacer generalizaciones y, en este sentido, se acerca a los procedimientos de la ciencia.

30. *Ibid.*, p. 40.

Este método propio del pensamiento mítico, el *bricolage*, se explica muy bien con la frase "se diría que los universos mitológicos están destinados a ser desmantelados apenas formados, para que nuevos universos nazcan de sus fragmentos"³¹. Levi-Strauss matiza esta opinión considerando que en la reconstrucción los que antiguamente eran fines se transforman ahora en medios³². Esta consideración enfatiza otra diferencia entre el pensamiento mítico y el científico: "por su parte, el pensamiento mítico no es solamente prisionero de acontecimientos y de experiencias que dispone y redispone incansablemente para descubrirles un sentido; es también liberador, por la protesta que eleva contra el no-sentido, con el cual la ciencia se había resignado, al principio, a transigir."³³

Hasta aquí se puede ver que aunque el pensamiento mítico usa *odds and ends* -sobras y trozos- no se trata de un conjunto sin sentido, ciertamente éste se ve limitado por el sentido que anteriormente tuvo cada uno de los elementos que lo conforman. Pero la limitación es, en este caso, riqueza, pues del constreñimiento nace la libertad y la renovación; es decir, la limitación significativa que tiene cada una de las partes que conforma este todo promueve la posibilidad de intercambio de un sistema a otro, renovando el anterior. En consecuencia, el sentido del *bricolage* no es una cualidad apriorística sino que se desprende de las diversas relaciones que en el sistema entablan

31. BOAS, Franz. "Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia". *Memoirs of the American Folklore Society*. Vol. 6, s.e., 1989, p. 18.

32. Confr. LEVI-STRAUSS. *Op. cit.*, pp. 42-43.

33. *Loc. cit.*

los elementos. El pensamiento mítico no es, pues, un conjunto de elementos sin relaciones o sin lógica.

1.2.4.1.2. Las clasificaciones totémicas

A partir de la recolección de materiales que se presentan como desperdicios se conforma un sistema, entonces, esos elementos que pueden parecer inconexos en primera instancia, tienen, necesariamente, que guardar algún tipo de relación unos con otros; ¿cuál es la lógica que los une?, ¿bajo qué principio varios elementos forman un conjunto? Para poder contestar estas preguntas que iluminarán el tema de la lógica de las clasificaciones propias del pensamiento mítico, es necesario, antes, recordar cuál es la relación que el hombre primitivo guarda con los objetos de estudio, animales o plantas. En el zoológico de Zurich, el director habla de un delfín llamado Flippy y tras mencionar algunas características físicas -"raro orificio respiratorio, la textura lisa y la consistencia cerosa de la piel, las cuatro hileras de dientes puntiagudos en la boca en forma de pico"³⁴- habla de manera muy personal:

Flippy no tenía nada de pez; y cuando, a menos de un metro, fijaba sobre uno su mirada chispeante, ¿cómo podía uno no preguntarse si se trataba verdaderamente de un animal? Tan imprevista, tan extraña, tan completamente misteriosa era esta criatura, que se sentía uno tentado a ver en ella a un ser encantado. Por desgracia, el cerebro del zoólogo no podía disociarla de la certidumbre helada, casi dolorosa en esta circunstancia, de que en términos científicos allí no había más que un *Tursiops truncatus*...³⁵

Como puede apreciarse en la cita anterior, la visión del director no está exenta de cierto sentimentalismo. Así, los

34. HEDIGER, H. *Studies of the psychology and Behaviour of Captiv Animals in Zoos and Circus*. Cit. in. *Ibid.*, p. 65.

35. *Loc. cit.*

hombres primitivos no separan, en su estudio, el sentimiento. La parte subjetiva permea todo afán teórico para los pueblos salvajes. No se trata, según Levi-Strauss, sino de una percepción totalmente "natural" en cualquier ser humano que esté familiarizado con el medio que va a estudiar; los tintes emotivos de esta visión no tienen interpretación religiosa:

Este saber desinteresado y atento, afectuoso y tierno, adquirido y transmitido en una atmósfera conyugal y filial, está descrito aquí con una simplicidad tan notable que parece superfluo, a propósito de esto, evocar hipótesis, por demás raras, inspiradas a algunos humanos. Nada, aquí, echa mano de la intervención de un supuesto "principio de participación", ni aun de un misticismo empastado de metafísica, al cual no percibimos más que a través del cristal deformador de las religiones establecidas.³⁶

Algunas consideraciones que se hacen necesarias para entender la lógica de las clasificaciones totémicas son las siguientes:

En primer lugar, los retazos vistos como deshechos de una obra anterior pueden aparecer ante la opinión de hombres ajenos a esa cultura como desprovistos de toda relación necesaria. Sin embargo, estos elementos son vestigios sólo para quien conoce la historia anterior de dichos elementos constitutivos; quien ve el conjunto desde la perspectiva del nuevo sistema formado entiende que la incorporación de éstos al nuevo sistema queda definida por una analogía en relación con el contenido del conjunto.

En segundo lugar, estos elementos no provienen del "devenir puro", usando los términos propuestos por Levi-Strauss, sino que poseen un rigor adquirido en el anterior sistema del que formaron parte y, por tanto, son perfectamente coherentes en el sentido

36. *Ibid.*, p. 64.

que obtuvieron al ser trabajados, pues no se trata de materiales brutos. Las transformaciones que sufren los elementos al reincorporarse a un nuevo sistema no son tan libres o ilimitadas que puedan ocupar cualquier función, sino que su utilización se constriñe a ciertos niveles.

Finalmente, las clasificaciones surgidas del hallazgo de "acontecimientos contingentes" y de leyes que delimitan el uso crea modelos lógicos en cierto sentido provisionales, ya que el sentido del ordenamiento es el ordenamiento mismo, no su relación con un contenido anteriormente vislumbrado.

Las clasificaciones totémicas parten de rasgos funcionales de los elementos a ordenar; por ejemplo, es muy probable que en un mismo grupo esté un reptil y un pez si estos se caracterizan por el prejuicio que puedan causar al hombre; es decir, a diferencia de las clasificaciones de la ciencia moderna, es la función y no los rasgos distintivos biológicos lo que motiva toda taxonomía.

Frecuentemente el principio que motiva una clasificación no se encuentra explícito, muchas veces, ni se plantea si quiera; sólo la mirada externa a las sociedades primitivas puede expresarlo después, tras interpretar la función que los elementos cumplen en un rito o en un mito en el que se utilizan. El sentido que cada uno de los elementos adquiere en la clasificación no es inamovible, de un grupo a otro, vecinos incluso, pueden variar mucho los sentidos y están sujetos, como cualquier conocimiento calificado de científico, a los vaivenes temporales.

Con este criterio funcional, las clasificaciones totémicas pueden ser exhaustivas e incluso comparables a las de la ciencia

natural: "las clasificaciones indígenas no son solamente metódicas y están fundadas en un saber teóricamente armado. Llega a ocurrir también que sean comparables, desde un punto de vista formal, con las que la zoología y la botánica siguen utilizando."³⁷

Magia y lógica, mito y taxonomía, función y sentido, conocimiento y sentimiento, son términos que en el pensamiento mítico se relacionan intrínsecamente como formas de conocimiento y transformación del medio en el que los hombres primitivos viven. Articuladas por una lógica de la función y el acontecimiento, las clasificaciones totémicas manifiestan a plenitud el grado de reflexión de los hombres denominados como salvajes.

1.3. Las psicodinámicas de la oralidad

Los pueblos orales ágrafos ven en la lengua algo más que un medio del pensamiento, es una forma de actuar sobre la realidad, de tal manera que la lengua es expresión y almacenamiento a la vez. Una característica fundamental de la oralidad primaria es la estructuración formulaica del discurso con fines mnemotécnicos. Los pueblos primitivos no tienen documentos a los cuales recurrir para recordar su historia, cuentan única y exclusivamente con el legado que sus antepasados les han dejado a través de un discurso hecho que se aprende y se transmite de generación en generación. De esta relación entre oralidad y memoria se desprenden las características propias que toma el discurso oral a fin de ser fácilmente almacenable en la memoria. Walter Ong se pregunta cómo

37. *Ibid.*, p. 72.

es posible memorizar un saber preparado cuidadosamente por un grupo a través del tiempo y su respuesta es elocuente:

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el "ayudante" del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis.³⁸

Estas características mnemotécnicas constituyen todo un sistema que Ong explica en nueve fórmulas aplicadas a la oralidad: 1. acumulativas antes que subordinadas, 2. acumulativas antes que analíticas, 3. redundantes y copiosas, 4. conservadoras y tradicionalistas, 5. cerca del mundo vital, 6. de matices agonísticos, 7. empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas, 8. homeostáticas y 9. situacionales antes que abstractas³⁹. Generalmente varias de estas fórmulas aparecen ligadas, ya sea porque dos o más tienen una misma causa o bien porque una motiva la otra.

En la escritura la gramática se presenta como un ordenamiento elaborado, mientras que la oralidad tiende a tomar en cuenta el contexto comunicativo en el que se produce el discurso, de ahí que éste sea, al contrario de la escritura, acumulativo antes que subordinado.

38. ONG. *Op. cit.*, p. 41.

39. *Confr. Ibid.*, pp. 39-56.

Las culturas orales depositan las cargas conceptuales en fórmulas elaboradas como locuciones, oraciones paralelas, oraciones antitéticas, epítetos, etcétera, antes que en entidades simples, de ahí que sean acumulativas antes que analíticas. Una vez elaboradas las frases formulaicas que contienen el saber popular se busca que no cambien, pues representa un riesgo para la herencia cultural que dejarán a las generaciones venideras.

Los discursos nacidos en la oralidad primaria son redundantes y copiosos. La redundancia ayuda a recordar al emisor y al receptor el tema que se está tratando, un orador no puede perder el foco de su atención, de ahí que cuando eventualmente se separa del tema, vuelve inmediatamente repitiendo parte de la información que ya había dado. En la escritura no se hace necesario redundar en los tópicos del discurso, pues existe la posibilidad de desandar lo leído y volver sobre las palabras anteriores. La redundancia también tiene que ver con los medios físicos en los que se desarrolla la comunicación: "no todos los integrantes de un público grande entienden cada palabra pronunciada por un hablante, aunque esto sólo se deba a problemas acústicos. Es conveniente que el orador diga lo mismo, o algo equivalente dos o tres veces."⁴⁰ La expresión oral se ve alentada a lo copioso y retórico, pues es probable que el orador no encuentre las mejores palabras para expresar una idea y entonces reitera lo dicho anteriormente con ejemplos, metáforas, comparaciones, mientras se termina de delinear la frase que expresará la idea. Ong lo expresa de la siguiente manera:

40. *Ibid.*, p. 46.

La necesidad del orador de seguir adelante mientras busca en la mente qué decir a continuación, también propicia la redundancia. En la recitación oral, aunque una pausa puede ser efectiva, la vacilación siempre resulta torpe. Por lo tanto es mejor repetir algo, si es posible con habilidad, antes que simplemente dejar de hablar mientras se busca la siguiente idea. Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad. Los retóricos llamarían a esto copia. Siguiéron alentándola, por especie de inadvertencia, cuando habían modulado la retórica de un arte del discurso público a un arte de la escritura.⁴¹

Cualquier experimentación intelectual queda fuera de la oralidad primaria, pues se busca conservar el conocimiento del pueblo a través de las frases formulaicas, de ahí que sea conservador y tradicional. Las innovaciones pueden atentar contra el saber colectivo guardado en la memoria, pero no se trata de falta de originalidad, por supuesto el orador no inventa historias, su autenticidad radica en motivar la reciprocidad del público a través de un orden particular en los hechos, el número de repeticiones, algunas fórmulas apelativas como la invitación o bien medios emotivos como las lamentaciones. Aunque los relatos que se transmiten oralmente son los mismos, cada vez que se cuentan son distintos, pues la actualización contextual varía de una circunstancia comunicativa a otra.

El discurso oral se preocupa primordialmente por la experiencia vivida, por lo fundamentalmente humano, pues siendo una forma de archivo mnemotécnico, lo primero en lo que se interesa es lo que tenga una relación estrecha con el hombre, de ahí que difícilmente tenga disposición hacia los hechos abstractos, pues es lo humanamente vital en lo que centra su atención.

41. *Ibid.*, p. 47.

Hay en todo texto oral un regusto por la violencia, manifestada formalmente como apelación al público, como virtud perlocutiva de la lengua; la fuerza de la expresión lingüística se centra en hacer que el otro, el oyente, haga algo, los refranes, proverbios y acertijos son ganchos al intelecto del receptor, hay desde el inicio un pacto de participación. Pero más allá de la forma, en el fondo, los matices agonísticos se manifiestan en la preferencia por los temas en los que se exhibe la lucha, particularmente como violencia física, como pelea entre dos personajes, el héroe y el villano, el bueno y el malo. Esta característica se va diluyendo con la introducción de la escritura:

No sólo en el uso dado al saber, sino también en la celebración de su conducta física, las culturas orales se revelan como agonísticamente programadas. La descripción entusiasta de violencia física a menudo caracteriza la narración oral. [...] La representación de violencia física extrema, fundamental para muchas epopeyas orales y otros géneros orales, y subyacente a través de gran parte del uso temprano en la escritura se reduce paulatinamente o bien ocupa lugar secundario en la narración literaria posterior. [...] Al avanzar la narración literaria hacia la novela sería, con el tiempo dirige el foco de atención más y más hacia las crisis internas, apartándolo de las meramente exteriores.⁴²

Conocer y saber son actividades comunitarias vistas desde las culturas orales, así la comunidad entera no sólo busca el conocimiento como algo externo, aún más, vive el conocimiento, se identifica con él, es subjetivo en su acercamiento al estudio del medio. El discurso oral, entonces, manifiesta la empatía y la participación que el ser humano tiene con el saber adquirido. No

42. *Ibid.*, p. 50.

es sino hasta las culturas con grafolectos que el conocimiento es una abstracción.

El pasado es un momento que poco interesa a los pueblos orales, su atención se dirige a los hechos del presente pues la autorregulación vital del presente implica desprenderse de los recuerdos que no tienen injerencia directa en el momento actual para así lograr un equilibrio entre hombre y naturaleza coexistentes. El equilibrio producto del homeóstasis se produce en las culturas orales gracias a esta tensión vital que se centra en el presente. El código lingüístico mismo entiende la palabra sincrónicamente pues la visión analítica diacrónica no tiene sentido para el pensamiento oral. Los diccionarios son productos de una cultura escrita, como lo expresa Ong:

Por supuesto las culturas orales no cuentan con diccionarios y tienen pocas discrepancias semánticas. El significado de cada palabra es controlado por lo que Goody y Watt llaman "ratificación semántica directa", es decir, por las situaciones reales en las cuales se utiliza la palabra aquí y ahora. El pensamiento oral es indiferente a las definiciones. Las palabras sólo adquieren sus significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión facial y todo el cerco humano y existencial dentro del cual se produce siempre la palabra real y hablada. Las acepciones de palabras surgen continuamente del presente; aunque claro está, significados anteriores han modelado el actual en muchas y variadas formas no perceptibles ya.⁴³

Finalmente, la capacidad conceptual de una cultura oral depende siempre de referencias circunstanciales y operacionales que tienen que ver con lo humanamente vital y con un momento

43. *Ibid.*, p. 52.

preciso. Antes que abstractas, las fórmulas orales son situacionales, toda elucubración abstrusa le es ajena.

1.4. La literatura oral

Parece una paradoja hablar de literatura oral, pues su solo antecedente latino *litteratura* refiere a *littera*, letra. Parte del prestigio del que goza la literatura se debe a su calidad escrita y gran parte de la autoridad de ésta se debe a que se corona con la expresión literaria. Pero la literatura ni nació con la escritura, ni todo lo escrito tiene calidad literaria. Los ancestros de la literatura no hay que buscarlos en los primeros escritos sino en las epopeyas y los mitos transmitidos oralmente.

Algunos tipos discursivos presentan, por sus características inmanentes, rasgos orales. De todos cuantos pudiesen señalarse habrá que destacar los literarios, particularmente la poesía. Decir que un poema es una expresión de oralidad en la escritura es simplemente tautológico porque es intentar dar una calificación desde la esencia misma de la poesía, desde su carácter paradigmático.

La oralidad no debe confundirse con lo popular, aunque en muchas ocasiones se implican. Habrá que recordar que durante el Imperio Romano se marcó la distinción, incluso en el código, asignando una convención para la escritura y los temas elevados y otra para el habla y los asuntos consuetudinarios. No es sino hasta el Renacimiento, con Juan de Valdés⁴⁴, cuando se plantea la pertinencia de que la escritura se asemeje al habla para recuperar vitalidad.

44. Cfr. DE VALDÉS, Juan. *Diálogo de la lengua*. Edición de Antonio Quilis Morales. Barcelona, Plaza & Janés, 1984 (Clásicos, 18), p. 193.

En otros casos, amén de lo que del habla ya arrastre la literatura, los creadores deliberadamente construyen su discurso desde la oralidad. El intento de mostrar a través de los personajes —en el caso del relato— al ser humano en su identidad más primitiva con una cultura meramente natural, ha interesado a distintos autores de diversas épocas. Los estudios que en los últimos años se han hecho atienden precisamente la reelaboración que el escritor hace del habla.

Así, esta oralidad, por un lado rescata parte de la esencia propia de la literatura y, por otro, juega con las posibilidades creativas de la lengua. Los rasgos orales y aún el habla misma de una sociedad grafológica constituyen un "sistema secundario de oralidad", nunca parecido al originario pero con la capacidad de aprovechar el dinamismo de una y la sistematización de la otra.

Se ha usado el concepto de literatura oral como una manifestación más o menos artística —ya sea en el relato, ya en la poesía, ya en la oratoria— de la oralidad primaria, es decir, se trata de la expresión lingüística genuina de una cultura ágrafa. Esta literatura ha sido revisada desde el práctico desconocimiento de la producción oral (pues de éstas no quedan testimonios) salvo los casos registrados a través de las tradiciones; por tanto, surge la necesaria referencia a lo escrito como norma. El descrédito del texto oral —incluso el considerado literario— lo subordina al escrito.

La concentración de los especialistas en los textos tuvo consecuencias ideológicas. Con la atención enfocada en los textos, con frecuencia prosiguieron a suponer, a menudo sin reflexión alguna, que la articulación verbal oral era en esencia idéntica a la expresión verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales en el fondo sólo eran textos, salvo en el hecho de que no estaban asentadas por escrito. Se extendió la impresión de

que, aparte del discurso (gobernado por reglas retóricas escritas), éstas eran fundamentalmente desmañadas e indignas de examen serio.⁴⁵

El problema de la literatura oral estaba planteado precisamente de forma inversa, porque, siendo la oralidad la que da paso a la escritura, la influencia viene de aquélla a ésta y las virtudes o fallas que se le apunten a la primera tendrán que cristalizarse en la forma escrita.

Por otro lado, la escritura mucho tiene que aprenderle a la oralidad pues lejos de tener una mentalidad desprovista de profundidad, el hombre de una cultura que no conoce la lengua escrita tiene un amplio repertorio de mecanismos que lo ayudan a estructurar mensajes de gran complejidad conceptual, aunque nunca se trate de una expresión conceptista, pues el concepto es tratado, como ya se ha visto, en relación con las preocupaciones vitalmente humanas. Tal vez las obras de Homero sean un magnánimo ejemplo de lo que la cultura oral puede lograr, tanto que estudiosos han dudado de la autoría. Si la lengua es el vehículo de la conciencia, el habla es la forma inmediata del pensamiento.

Con la escritura efectivamente cambia la cosmovisión del hombre, se hace más reflexiva y segmentada. El dominio visual sustituyó al dominio meramente auditivo; la palabra perdió la ilusión de apropiarse de las cosas con sólo nombrarlas. El conocimiento se formalizó y la magia artística de la oralidad se congeló en la letra.

Mediante el alfabeto y luego la imprenta, el hombre recibió un ojo a cambio de un oído. Ambos medios trasladan una parte de la experiencia humana a un campo visual donde la realidad parece más calculable y reducible. El acento en el sentido de la visión creó el "punto de vista", desde el cual las infinitas facetas del mundo se perciben

45. Ong. *Op. cit.*, p. 19.

encadenadamente, de acuerdo con las propiedades exclusivas del ojo, que debe concentrarse en un solo objetivo a la vez. Un medio visual como la escritura se basa en la concatenación "lógica" de ideas y fomenta el concepto de un universo subdividido y segmentado.⁴⁶

Este cambio no se dio, por supuesto, de manera inmediata; en el primer momento de contacto entre habla y escritura, ésta toma la forma de aquélla y se promueven géneros fronterizos en los que tanto una como otra participan: así sucede con la oratoria. Ong reconoce que "desde el principio la escritura no redujo la oralidad sino que la intensificó, posibilitando la organización de los 'principios' o componentes de la oratoria en un 'arte' científico"⁴⁷.

Con el paso del tiempo, la escritura fue voluntariamente perdiendo los rastros de su filiación con el habla, pero siempre fue un intento fallido por el carácter eminentemente fónico de la lengua. La decodificación de la escritura pasará siempre por el habla.

"Leer" un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. Adaptando un término empleado [...] por Juriy Lotman [...], podemos llamar a la escritura un "sistema secundario de modelado", que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada. La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad.⁴⁸

El modelado de la escritura requiere una profunda formalización del pensamiento y, en algunos casos, puede llegarse hasta la oralidad, pero esta vuelta requiere el dominio

46. PAUL, Alan. *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*. México, F.C.E., 1993 (Colección popular, 224), p.44.

47. Ong. *Op. cit.*, p. 19.

48. *Ibid.*, pp.17-18.

formalizador del modelado; así como los pintores más innovadores necesitan antes conocer la técnica del dibujo clásico para luego transgredir sus reglas, la escritura oral requiere de un amplio dominio de las características de la escritura. Quienes se dedican a tal tarea, generalmente lo hacen con fines estéticos, con la intención de imprimir en la escritura la vitalidad y aparente espontaneidad de la expresión lingüística oral. Las características que la literatura puede adoptar de la oralidad son las psicodinámicas de oralidad. Puede también exhibir el proceso comunicativo o bien retratar las principales líneas del pensamiento salvaje. Asimismo, la literatura puede adoptar formas populares carnales promoviendo el humor y la renovación de un mundo que aparece caduco.

Una de estas formas populares que recuerdan mucho el procesamiento intelectual que las culturas orales hacen del conocimiento es el realismo grotesco. El calificativo "grotesco" parece provenir del italiano *grotta*, gruta, que hace referencia a ciertas pinturas encontradas en las grutas de Italia, las figuras tenían representaciones particulares:

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían fronteras claras e inertes que dividen esos "reinos naturales" en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se

expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia.⁴⁹

Esta corriente narrativa tiene mucho de lo planteado por Levi-Strauss en tanto que la confusión de reinos biológicos denota un profundo acercamiento del hombre al medio que estudia, o como diría Ong, son empáticas con el conocimiento de la naturaleza. Una parte fundamental de lo grotesco es la risa, esa manifestación que bien puede aparecer como algo exterior o interior. En el caso del humor cruel aparece como algo externo que tiene carácter universal, pues "lo perfecto es aniquilado como tal por el humor"⁵⁰. La risa interna tiene ese carácter infinito interno del ser humano que no aparece sino hasta el romanticismo; "el infinito interno no habría podido descubrirse en un mundo cerrado, perfecto y estable, en el que el acaecer y los valores estuvieran divididos con fronteras claras e inmutables."⁵¹

Este realismo grotesco del que habla Bajtin tiene características orales desde su origen, pero la virtud fundamental que retrata el espíritu del pensamiento primitivo se encuentra en la libertad, universalidad y renovación del mundo en que se sustenta y cuya manifestación más importante es la risa.

49. BAJTIN. *Op. cit.*, p. 35.

50. *Ibid.*, p. 44.

51. *Ibid.*, p. 45.

II. La oralidad en *La familia de Pascual Duarte*

1. Introducción

El nombre de Camilo José Cela no entró en el mundo de la literatura con su primera novela, *La familia de Pascual Duarte*, que sería la que le daría reconocimiento internacional, ni si quiera fue conocido primeramente como narrador, ni fueron las páginas españolas las que lo estrenaron. A los veinte años (1936), este joven gallego incursionó en la literatura, publicando el poema "Amor inmenso" en la revista argentina *Fábula*. Esta puerta editorial se mantendría abierta hasta 1938 y cada año recibiría un nuevo poema de Cela: "Desconocimiento" en 1937 e "Himno a la muerte" en 1938.

No es sino hasta 1939, cuando termina la guerra civil española, que Camilo José Cela empieza su carrera como escritor en su país. En el medio literario también sonaban otros nombres de jóvenes bien apadrinados: los hijos de Ortega y Gasset y el de Marañón y los sobrinos de Juan Ramón Jiménez y José Bergamín, el de éste poeta y arquitecto (Luis Felipe Vivanco) entre otros. En este año Cela se hace funcionario del Sindicato Nacional Textil, cuyo jefe nacional era Pedro Gual Villalbí, amigo de su padre.

Entre 1940 y 1942, Camilo José Cela publica artículos, cuentos y un poema en revistas y periódicos de filiación falangista (cosa que no debe sorprender demasiado porque de no tener esa filiación, la única otra posibilidad de publicación sería la franquista). En 1940 publica en la revista *Ya* —de la Delegación Nacional de la Sección Femenina de la Falange— *Fotografías de la Pardo Bazán* y en la revista *Horizonte*, su cuarto poema "Elegía". En 1941 se estrena como cuentista con *Don*

Anselmo que aparece en la revista *Medina*, que edita el Círculo de Medina también de la Delegación Nacional de la Sección Femenina de Falange. En esta misma publica los cuentos: "Marcelo Brito", "Don David" y "Catalinita". En *Alegría y Descanso* publica "El misterioso asesinato de la rue Blanchard". En 1942 sale otra vez en *Medina* su cuento "Don Juan". En la revista cultural *Santo y Seña* publica dos artículos bajo el lema "Cuaderno de bitácora".

Por estas fechas acude por primera vez a la tertulia del Café Gijón que se denominaría La Juventud Creadora, impulsada por Jesús Revuelta (falangista y director del semanario *Juventud*, órgano del Frente de Juventudes), Pedro de Lorenzo (integrado al diario falangista *Arriba*), José García Nieto (poeta y funcionario del Ministerio de Marina) y Jesús Juan Garcés (poeta y oficial jurídico de la Armada). A mediados de diciembre Camilo publica en el periódico *Arriba*, el artículo "¿Vocación? ¿Aptitud?" En estas reuniones se inicia su amistad con Juan Aparicio (delegado nacional de prensa), nombrado Inquisidor de Prensa del 18 de octubre de 1941. Esta amistad sería muy importante, pues Juan Aparicio intentaría hacer un frente falangista de nuevos valores literarios -cuyos tres pilares eran José García Nieto en poesía, Víctor Ruiz Iriarte en teatro y Camilo José Cela en novela- que "contrarrestara el prestigio de la España intelectual vencida y exiliada"¹. También sería esta amistad la que le conseguiría el tan polémico trabajo de censor de prensa, del que Cela intentaría salir si no limpio, si lo menos sucio posible². En este año

1. MELIÁ, Josep. "La pureza y el tremendismo". En: *Diario La Vanguardia*, Barcelona, 20 de Octubre de 1989. Cit in. FLOREZ, Rafael. *Camilo de camilos*. Madrid, Bitácora, 1991 (Ulises), p. 109

2. En opinión de Meliá: "En aquellos tiempos difíciles, de hambre y corrupción como muestran las páginas de *La colmena*, Cela se ganaba la vida con uno

entablaría amistad, también en pláticas de tertulia, con Rafael Ibáñez Aldecoa, director de la Editorial Aldecoa.

La primera novela de Cela comenzó a escribirse en las oficinas del Sindicato Nacional Textil en 1940. Conforme Cela iba delineando y redactando fragmentos, los leía en el café Gijón a sus amigos de tertulia Lula de Lara, Eugenia Serrano, José María García Cernuda, Víctor Ruiz Iriarte, Federico Muelas, el pianista Luis Galve, Eugenio Mediano y Enrique Azcoaga. En trozos e inconclusa, *La familia de Pascual Duarte* ya tenía un público lector cautivo entre los periodistas e intelectuales amigos de su autor, quienes más tarde ayudarían a difundirla.

En 1941 Cela tiene una crisis de tuberculosis de la que, según él mismo, creyó no salir con vida³ y frente al peligro de muerte el 6 de enero de 1942, redactó las cartas del guardia civil y del cura, con esto finaliza su obra.

Una vez terminada la novela y viendo que la muerte había sido sólo una amenaza, Cela envía una copia de la obra a Fernando Vela, del grupo de Ortega y Gasset. En una carta fechada el 11 de febrero de 1942, Vela escribe su opinión sobre la novela y ésta no es favorable, pues adolece de dos defectos: dejar cabos ;

de los más indignos ganapanes que el franquismo reservaba para los mendicantes de la pluma: haciendo de censor de revistas. Justino Sinova, que en su libro *La Censura de Prensa durante el franquismo* ha podido dedicar todo un capítulo a la labor de Cela como censor y del estudio minucioso de sus partes diarios de lectura, realizado en Alcalá de Henares, deduce sin menor lugar a dudas que incluso en esta labor desdichada y forzada por la necesidad, el gran escritor salvó su dignidad personal y no cometió ningún hecho del que ahora la Historia pueda acusarle ni como cómplice ni como verdugo de las libertades". *Loc. cit.*

3. CELA, Camilo José. "Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia". En: *La familia de Pascual Duarte*. 9a. ed. México, Espasa Calpe, 1983 (Austral, 252), p. 8. A partir de este momento todas las citas de la obra se referirán a esta misma edición que es igual a la primera.

sueltos, cosa que una novela no puede permitirse, y tener un tema que puede asustar a los editores que seguramente preferirían no arriesgarse a publicarla.

El manuscrito original se lo regaló a José María de Cossío, a quien le gustó la obra, aunque también hizo alguna advertencia sobre el tipo de lectura. A Fermina Bonilla, propietaria de Ediciones Cigüeña, le dejó la obra pero a ella le pareció que no vendería más allá de diez o doce ejemplares, así que se negó a publicarla para atender otros proyectos editoriales más rentables.

Finalmente acude con Rafael Ibáñez Aldecoa, quien se entusiasma y promete la edición, no sin sugerirle que quite la escena del cementerio, que podría escandalizar. Cela se niega y Rafael Ibáñez acepta que se publique íntegra. Una vez pactada la edición, Cela quiere un prólogo que sea una recomendación autorizada y va con Pío Baroja, pero le niega el favor diciéndole: "Si usted quiere que lo lleven a la cárcel vaya solo, que para eso es joven"⁴.

La familia de Pascual Duarte salió el 28 de diciembre de 1942 en la editorial Aldecoa. Se imprimen 1,500 ejemplares que se agotan gracias a que esta obra fue recomendada por un programa en castellano de la BBC de Londres que se oía a escondidas en la España anglófila de la segunda guerra. La recepción de la obra fue, en general, muy buena; por ese tiempo salieron muchas reseñas que pusieron énfasis en rasgos sociales.

Aunque efectivamente era una lectura que bien podía escandalizar, el público estaba preparado para ella, pues algunas

4. *Ibid.*, p. 13.

publicaciones humorísticas como *La Ametralladora*, que luego sería *La Codorniz*, habían incursionado en ese tipo de literatura. Por otra parte, los amigos que Cela tenía en las tertulias de los cafés Gijón, Europeo y Comercial, organizan el primer banquete para impulsarlo como novelista.

El 2 de enero de 1943 salió en *El Español* una entrevista a Baroja de Federico Izquierdo Luque, en la el integrante de la generación del 98 dice: "Después de la guerra he leído poco. La gente vieja no lee el último libro. Sin embargo, conozco una novela muy buena, de Camilo José Cela. Se titula *La familia de Pascual Duarte*."⁵ En diciembre de 1943, salió la segunda edición con una faja con la opinión de Baroja.

Parece que para los censores la lectura de denuncia social pasó inadvertida; no sucedió así en el terreno moralista. En 1944, la censura levanta la segunda edición de *La familia de Pascual Duarte*. En dos cartas, la primera de Tomás Cerro Corrochano⁶, director general de Prensa y la segunda, la contestación a ésta, de Pedro Rocamora⁷, director general de

5. FLOREZ, Rafael. *Op. cit.*, p. 13

6. *Ibid.*, p. 122-123.

"Querido Rocamora:

"He tenido un pequeño incidente en Censura, con motivo de una novela de don Camilo José Cela, titulada *La familia de Pascual Duarte*, que, en su segunda edición lleva un prólogo del doctor Marañón. Me figuro que esta novela se ha publicado con la debida autorización. Por si te es de gran utilidad te diré que el protagonista describe el adulterio de su madre y el de su propia mujer, la vida de prostitución de su hermana, la escena en que viola a una chica de su pueblo en el cementerio y sobre la tumba en que acaba de ser enterrado su hermano (fruto adulterino de los amores de su madre antes aludidos) y todo ello lo hace "con tan brutal crudeza", que sinceramente te confieso que por mi parte lo considero en absoluto intolerable. Si necesitas la novela, la tengo a tu disposición. Por cierto que me costó cuarenta pesetas.

"Un abrazo, Tomás Cerro".

7. *Loc. cit.*

"Querido Tomás:

"Contesto a tu carta del 11 del corriente sobre la novela de Camilo José

Propaganda y presidente del Ateneo de Madrid, puede leerse qué es lo que los espanta.

En 1944 Eugenio d'Ors escribe: "En el *Pascual Duarte* hay una carta de un guardia civil que es un modelo. No sé si todavía me gusta más que mi pregón"⁸. Esta opinión es significativa porque se centra en una tercera característica de la novela: la calidad estilística. *La familia de Pascual Duarte* no nació como una obra primeriza, con las deficiencias de toda *opera prima*, que se espera sean superadas con el tiempo en próximas publicaciones. El estilo arcaizante con resonancias del siglo de oro literario, lo depurado de cada frase y el rejuego de diferentes líneas de lectura, hicieron del un joven escritor un novelista consumado. No del joven de veintiséis años, aprendiz de novelista, sino del escritor consciente de la importancia de una obra maestra, asoma la petulancia cuando con el dedo en alto dice frente a sus amigos de tertulia: "Me considero el más importante novelista desde el 98, y me espanto al considerar lo fácil que me resultó. Pido perdón por no haberlo podido evitar"⁹.

Cela, titulada *La familia de Pascual Duarte*.

"Camilo José Cela me parece un hombre anormal. Tengo la satisfacción de haberle suspendido en Derecho Civil. Su novela me la lei el otro día a la vuelta de Barcelona, en las dos horas que duró el viaje en avión. Después de llegar a mi casa me sentí enfermo y con un malestar físico inexplicable. Mi familia lo atribuía al avión, pero yo estoy convencido de que tenía la culpa Cela. Realmente es una novela que predispone inevitablemente a la náusea.

"Esta novela fue autorizada antes de llegar aquí yo; la única novela que ha intentado publicar el genial señor Cela siendo yo director general, he tenido la enorme satisfacción de prohibírsela. Creo que en peñas y cafés enseña alegremente la hoja de censura en que consta esta prohibición.

"Te envía un fuerte abrazo.

"Firmado: Pedro Rocamora".

8. CELA. "Andanzas..." *Op. cit.*, p. 7.

9. FLOREZ, Rafael. *Op. cit.*, p. 130.

En 1945 Carmen Laforet recibe el Premio Nadal por *Nada* y los periodistas suelen mencionarla junto a Cela con *La familia de Pascual Duarte*, a Darío Fernández Flores con *Lola, espejo oscuro* y a Rafael García Serrano, con *La fiel Infantería*. De ellos se dice que son los jóvenes novelistas surgidos de la posguerra civil.

La tercera edición de la novela de Cela salió en Emecé en Argentina con prólogo de Gregorio Marañón. En 1946 le levantan la censura y sale la cuarta edición en Zodiaco, de Barcelona. Luego salieron varias ediciones en el extranjero (italiana, inglesa, francesa, alemana, sueca, holandesa y danesa).

2. La situación comunicativa

2.1. Emisor

Subjetividad y objetividad narrativa dependen en gran medida del papel enunciativo del emisor. La primera suele privar en textos paradigmáticos y altamente orales, puesto que el acto de habla pone énfasis en la emotividad como recurso apelativo. Si, una función se extiende hasta la otra, la invade y permea. La objetividad, en cambio, busca precisamente esconder al enunciador para que los hechos valgan por sí mismos. Un narrador autodiegético busca la credibilidad del oyente en una especie de pacto de adhesión, "esto vale, porque yo te lo digo", ya sea de manera testimonial o como experiencia vital que se traslada del enunciador al enunciatario.

Así en la parte del relato en la que Pascual habla de su vida, se nota una presencia enunciativa insistente que va del simple yo desde el que se articula todo el relato —"Yo debía andar por los veintiocho o treinta años, y ella, que era algo más

joven que mi hermana Rosario, por los veintiuno o veintidós"¹⁰, gramaticalmente innecesario—, hasta una conciencia enunciativa de la verdad poética —“En estas cosas en las que tanta parte tiene la memoria hay que cuidarlas con el mayor cariño porque de trastocar los acontecimientos no otro arreglo tendría el asunto sino romper los papeles para reanudar la escritura, solución de la que escapo como del peligro por eso de que nunca segundas partes fueron buenas”¹¹— que descarga la objetividad en la memoria.

Algunos párrafos arrancan con alguna aclaración desde el plano enunciativo, rasgo que recuerda al lector el momento de la enunciación antes de pasar al tema que se tratará: “Sin embargo, antes de pasar adelante y arriesgarme a echarlo en el olvido, quiero decirle a usted, para atenerme a la verdad, que por aquellas fechas tan entera estaba como al nacer y tan desconocedora de varón como una novicia”¹². Si Pascual no desea saltarse alguna información, simplemente habría que abordar el tema y no tenía necesidad de exteriorizar la posibilidad de olvido; la prueba de que lo ha recordado a tiempo, antes de que sobrevenga cualquier malentendido, está en que lo deja escrito. Evidentemente Pascual usa una fórmula oral para recordar algo importante.

Con el mismo carácter enunciativo que se pudo apreciar en la nota anterior se encuentra un recuerdo que no tiene sentido actancial porque no hace avanzar los hechos, pero que matiza los sentimientos de Pascual:

10. CELA, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*, p. 64.

11. *Ibid.*, p. 101-102.

12. *Ibid.*, p. 64.

Me marché hasta las casas por tratar de olvidar; en el camino me encontré a mi hermana —que por entonces andaba por el pueblo—, le conté lo que pasó y tal odio hube de ver en sus ojos que me dio por cavilar en que había de ser mal enemigo; me acordé, no sé porque sería, del *Estirao*, y me reía de pensar que alguna vez mi hermana pudiera ponerle aquellos ojos.¹³

Al tiempo de contar el encuentro con su hermana, se encarga de mostrar el regocijo que causó el enojo de Rosario y el recuerdo del *Estirao* llega a propósito de considerar pudiera ser víctima de aquella mirada y con esto saberlo agraviado.

Mirada constante en el relato es la de Pascual, a través de quien toda suspicacia se hace realidad. Seguramente por ese "respeto a la verdad" declara no saber a ciencia cierta las cosas —"A los quince años de haber nacido la niña, [...] quedó la vieja con el vientre lleno, vaya usted a saber de quién, porque sospecho que, ya por la época, liada había de andar con el señor Rafael [...]"¹⁴— pero tampoco se guarda sus impresiones, hay que recordar que Pascual está convencido de que el rencor hacia su madre no sólo está motivado por el trato que le dio, sino porque ella era una persona con muchos defectos; así, entonces, aprovecha para dar muestras de su poco virtuosismo.

En otros momentos el enunciador se deja ver hasta el final con una especie de comentario aparte con el que cierra ciertas escenas: "La llamaba ignorante y bruja y acababa siempre diciendo a grandes voces que si él supiera decir esas cosas de los papeles a buena hora se le hubiera ocurrido casarse con ella. Ya estaba armada"¹⁵ y a continuación: "Lo que hacía, en cuanto veía que las

13. *Ibid.*, p. 61.

14. *Ibid.*, p. 57.

15. *Ibid.*, p. 48.

cosas tomaban mal cariz, era dejarlos solos y marcharme. Allá ellos".¹⁶ Las dos oraciones finales de estos dos párrafos consecutivos, son un agregado valorativo en el que Pascual toma su voz para dirigirse al receptor desde su punto de vista.

Su inocencia narrativa que le hace no dar por cierta una suposición se vuelve a manifestar en ciertas aclaraciones orales de su falta de precisión para contar los hechos —"Detrás de la plaza, y por la parte de la casa de don Jesús, estaba la parroquia con su campanario de piedra y su esquilón que sonaba de una manera que no podría contar, pero que se me viene a la memoria como si estuviese sonando por las esquinas"¹⁷— porque generalmente si un narrador no puede relatar algo, simplemente no lo cuenta. Así también aparecen dudas que como narrador no deberían manifestarse pero que lo humanizan como personaje y, aún más, como protagonista. En el retrato de su madre dice que "alrededor de la boca se le notaban unas cicatrices o señales pequeñas y rosadas como perdigonadas, que según creo, le habían quedado de unas bubas malignas que tuviera de joven."¹⁸

En ciertas expresiones del narrador hay un extrañamiento que sólo es notado en su forma de decir las cosas y que puede pasar casi inadvertido como en la frase: "Siempre que apañaba algunas perras, o que le rebuscaba el chaleco al marido, me mandaba a la taberna por una frasca."¹⁹ Aquí, Pascual no dice mi padre sino el marido, diluyendo la relación que él guarda con Esteban Duarte. Esta distancia narrativa para hablar de sus padres deja ver su

16. *Loc. cit.*

17. *Ibid.*, p. 41.

18. *Ibid.*, p. 47.

19. *Loc. cit.*

falta de afecto hacia ellos. Por esto mismo, no es extraordinaria la paradoja que se muestra en el párrafo

Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba —defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar— y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los principios y refrenar los instintos.²⁰

Pascual es capaz de ver como defecto algo que él mismo tiene pero que en el momento en que le toca hablar de sí mismo justifica. Lo que repudia de sí mismo no es sino un signo de la fatalidad hereditaria que él no eligió.

El cambio de enfoque del narrador al personaje, permite que sin incluir un retrato de sí mismo el lector pueda irse haciendo una idea de quién es Pascual, sin dejar el plano enunciativo. Su ignorancia (de personaje), más que descrita, aparece evocada en un breve comentario: "En la casa donde vivía, estaba también alojado un sargento de artillería que se ofreció a descifrarme lo que decían los papeles que me dieron en la agencia."²¹ Esta característica contrasta con su conciencia de estar filosofando: "Voy a continuar con mi relato; triste es, bien lo sé, pero más tristes me parecen estas filosofías, para las que no está hecho mi corazón."²² Pascual no está enterado de procedimientos prácticos para viajar, pero tiene conciencia de estar filosofando. Una explicación, no del todo convincente, pero funcional es la distancia temporal que hay entre el Pascual personaje y el Pascual narrador: los años y la vida le han dado cierto conocimiento de sí mismo; prueba de esto, es que el

20. *Loc. cit.*

21. *Ibid.*, p. 108.

22. *Ibid.*, p. 69.

narrador se arrepiente de lo que el personaje hizo en otro momento: "No creo que sea pecado contar barbaridades de las que uno está arrepentido."²³

El tono reflexivo que el narrador adopta en su relato se nota también en ciertas aclaraciones hechas desde su misma persona: "Cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar al erial. Lo digo porque, si bien más tiempo, mucho más tiempo del debido tardé en averiguar que la tranquilidad es como una bendición de los cielos"²⁴. Así al momento que va narrando su vida, va mostrando cómo su estado espiritual va cambiando.

En un par de casos, casi aislados, Pascual no sólo muestra evolución moral sino intelectual: ha adquirido ideas generales sobre el relato e, incluso, sobre prosodia: "La señora Engracia estaba a la puerta; hablaba con la s como la lechuza del ciprés; a lo mejor tenía hasta la misma cara."²⁵ Quizá estos conocimientos no deberían sorprender tanto, ni verse como desarrollo cognitivo, pues el relato mismo se encarga de dar la razón para que pueda entenderse que un hombre del campo, con una vida paupérrima, sea capaz de escribir un relato: "De pequeño, que es cuando más manejable resulta la voluntad de los hombres, me mandaron una corta temporada a la escuela."²⁶

Como ya se ha explicado, este desdoblamiento de Pascual es más o menos natural; pero, en diferentes momentos del relato, los

23. *Ibid.*, p. 102.

24. *Ibid.*, p. 99.

25. *Ibid.*, p. 84.

26. *Ibid.*, p. 48.

dobletes enunciativos muestran una tercera voz que rebasa la de Pascual —ya como personaje, ya como narrador— para tomar una personalidad humorística. La ironía es un recurso constante que aparece en todo el relato y que apunta justamente a esa tercera voz. En los diccionarios de retórica, esta figura es definida como el "empleo de una palabra con el sentido de su antónimo"²⁷ o contrasentido que se presenta "para burlarse, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pudiera comprender otra, contraria."²⁸ El desdoblamiento de sentido implica, por un lado, que los dos posibles significados funcionen, aunque sólo uno sea el real y, por otro, que en esa doblez lingüístico la voz enunciativa esté instalada en el equívoco. No cabe duda de que además de retórico es humorístico todo recurso en el que el juego de dos sentidos se confunden en una sola enunciación que requiere un doble enfoque contextual. Cuando Pascual describe a su madre, dice: "No la vi lavarse más que en una ocasión en que mi padre la llamó borracha y ella quiso como demostrarle que no le daba miedo el agua."²⁹ No se ve del todo la contradicción, pero los dos sentidos de "no le daba miedo el agua" (porque se bañó o porque se emborrachó) conviven en esa oración.

En esta misma línea se encuentran ciertos párrafos de humor negro, entendido éste como un recurso que mezcla lo patético con cierto gracejo o descarada burla. La respuesta que puede provocar este tipo de humor puede ser desde la carcajada macabra hasta la

27. TODOROV, Tzvetan et DUCROT, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 18a. ed. México, Siglo XXI editores, 1996, s.v. ironía.

28. BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2a. ed. corregida. México, Porrúa, 1988, s.v. ironía

29. *La familia de Pascual Duarte*, p. 47.

sonrisa, casi mueca de terror. La recepción, cualquiera que sea, se debe al grado de discreción con que se elabora el humor y es uno de los recursos en los que más se muestra la voluntad del enunciador. En este caso, el doblez, a diferencia del que se presenta en la ironía, no se da por el tono sino por la mezcla de dos sentimientos que pueden ser contrarios o, por lo menos, diferentes. En el siguiente fragmento pueden apreciarse algunos rasgos disimulados de humor negro:

A la criatura hubimos de secarle las carnes con unas hilas de lino por evitar que fuera demasiado grasiento al Juicio, y de prepararlo bien vestido con unos percales que por la casa había, con unas alpargatas que me acerqué al pueblo para buscar, con su corbatita de la color de la malva hecha una lazada sobre la garganta como una mariposa que en su inocencia le diera por posarse sobre un muerto.³⁰

A estas líneas les antecede la narración de la muerte de Mario, ahogado en una tinaja de aceite. A lo largo de todo el relato, Pascual se ha referido a su hermano con la compasión natural hacia los familiares desvalidos. En el fragmento citado se deja ver la inocencia de Pascual, su noción del tránsito de ésta a la otra vida es casi elemental y no puede menos que causar una sonrisa en el lector. La candidez del narrador contrasta con lo terrible del hecho; sin embargo, el tejido narrativo es muy fino como para ser notado con facilidad.

Un desdoblamiento mayor se percibe cuando lo que Pascual dice de sí mismo deja tantas marcas enunciativas a manera de excusa, que esa otra voz —la de Cela— domina el relato. Sobre una ocasión en que don Rafael golpeó a Mario, dice:

30. *Ibid.*, p. 63.

La criatura se quedó tirada todo lo larga que era, y mi madre -le aseguro que me asusté en aquel momento que la vi tan ruin- no lo cogía y se reía haciéndole el coro al señor Rafael; a mí, bien lo sabe Dios, no me faltaron voluntades para levantarlo, pero preferí no hacerlo... ¡Si el señor Rafael, en el momento, me hubiera llamado blando, por Dios que lo machaco delante de mi madre!³¹

Si Pascual no levantó a su hermano, no explica la razón, sólo descarga toda credibilidad en Dios, para después lanzar con toda bravuconería una frase de lo que hubiera sido capaz de hacer en caso de haber sido llamado blando. Es obvio que Pascual no levantó a su hermano por evitar una pelea con don Rafael, aunque no lo llega a decir. La enunciación no es lo suficientemente convincente como para que el lector quede convencido de las razones de Pascual, pero está elaborada así con toda maña para provocar una sonrisa de incredulidad en el receptor.

Algunos críticos de Cela no han logrado ver en el relato la parte humorística y hay quien, además, intenta justificar a Pascual desde una lectura social de la novela. La reserva del autor para presentar estos desdoblamientos, se torna caricaturesca en algunas comparaciones o en su manera de adjetivar o de describir algunos hechos. Así la crudeza con la que describe cómo asesina a su madre es monumental por la carga de desprecio y coraje que se ve a distintos niveles:

Entonces sí que ya no había solución. Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió... Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se pueda imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca... [...] Seguimos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi

31. *Ibid.*, p. 61.

hombria para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón —el izquierdo— y me lo arrancó de cuajo. Fue en el momento mismo que pude clavarle la hoja en la garganta... La sangre salía como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos...³²

Si se separa lo que hizo Pascual y lo que hizo la madre, se puede ver la carga negativa hacia ella y la actitud desesperada de él:

La madre

-Forcejeó,
-se escurrió,
-llegó a tenerme por el cuello,
-gritaba como una condenada,
-tenía más fuerzas que un demonio,
-arañaba,
-me daba patadas y puñetazos
-quince veces que se me había de escurrir.
-me mordía,
-me cazó un pezón, con la boca
-me lo arrancó de cuajo,

Ambos

rugíamos como bestias,
la baba nos asomaba a la boca,
segulamos luchando

Pascual

-Me abalancé sobre ella
-la sujeté.
-llegué a tener las vestiduras
rasgadas,
el pecho al aire
-Tuve que usar de toda mi
hombria para tenerla quieta
-Quice veces que la sujetara,
-pude clavarle la hoja en la
garganta

El solo retrato de la madre peleando con el hijo, ya es grotesco; la actitud más común de dos personas que guardan ese parentesco no es precisamente la lucha, sino todo lo contrario. Se muestra a la madre con un tipo de pelea animalesca: forcejea, se escurre, araña, patalea y muerde, y las comparaciones usadas están muy alejadas de lo que cualquier hijo diría de su madre: "gritaba como una condenada", "tenía más fuerzas que un demonio". La pelea no se desarrolla en los términos que el narrador y el lector esperaban, el cambio sorpresivo se muestra evidente cuando frente a la determinación de Pascual se opone la resistencia de la madre; los distintos intentos y fracasos consecutivos describen cierta circularidad de la que brota la risa porque "el mecanismo es cómico cuando el movimiento se desarrolla rectilíneo; pero es

32. *Ibid.*, p. 137.

más cómico todavía cuando el movimiento se hace circular; cuando todos los esfuerzos de los personajes por un encadenamiento de causas y efectos, tienden a volver al mismo sitio."³³ Pascual, por su parte, salvo las dos primeras acciones que motivan la pelea ("me abalancé sobre ella y la sujeté") muestra cierta desventaja en la lucha: "llegué a tener las vestiduras rasgadas y el pecho al aire", aunado esto a que sus actitudes son el efecto de la misma lucha: "tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta" y "pude clavarle la hoja en la garganta". La primera frase inicia con un "tuve que", que indica la obligatoriedad que subordina a la voluntad; puede leerse entre líneas "yo no quería, pero era necesario" y, en la segunda, el "pude" con el que empieza, indica la oposición de las circunstancias anteriores "antes no había podido". La necesidad de usar la hombría frente a aquél animal con fuerzas de demonio queda casi justificada. La posibilidad de hacer algo tras quince intentonas fallidas se corona con la muerte de la madre. Así, aunque el asunto que se trata puede ser muy serio -el matricidio- la forma en que se cuenta hace que el lector se centre en los hechos, no como acciones premeditadas sino como gestos mecánicos que responden inconscientemente a lo que la madre está haciendo y que Pascual no tenía previsto. Definido por Bergson, el gesto se presenta como

los movimientos y aun las palabras por medio de las cuales se manifiesta un estado de alma que se ha producido sin finalidad que lo justifique, sin provecho para el individuo, por efecto tan sólo de una comezón interior. El gesto, así definido, difiere profundamente de la acción. La acción es premeditada o por lo menos consciente, el gesto

33. BERGSON, Henri. *La risa*. Madrid, Plaza & Janés, 1985 (Sarpe, 55), p. 87.

se escapa, es automático. En la acción se entrega toda la persona; en el gesto sólo se manifiesta una parte aislada de esa persona, a escondidas, o por lo menos al margen de la personalidad total. Por último, y eh aquí el punto esencial, la acción es exactamente proporcionada al sentimiento que inspira.³⁴

El comentario final deja fuera a la madre: "La sangre salía como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos..." No dice la sangre de mi madre, aunque se entiende. Es hasta este momento en el que la figura de la madre se reivindica, por medio de su sangre. Los calificativos "como un vientre" y "lo mismo que la sangre de los corderos" tiene un simbolismo muy marcado: el vientre suele representar —por su función— el lugar donde se engendra la vida y donde se nutre el cuerpo, dos rasgos de importancia natural suprema y el cordero es la redención. Aunque pareciera contradictorio, el cordero es Pascual, el simbolismo del nombre ayuda a hacer esa lectura; lo redimido es su espíritu que descansa del peso de la fatalidad hereditaria. Para cerrar la idea, se puede recurrir a una de las interpretaciones simbólicas que pudo o no tener el autor en mente cuando se escribió la obra, pero que ayudan a disolver la contradicción que aparece en el texto.

Un origen del simbolismo del cordero se halla en el libro de Enoch. Significa la pureza, inocencia, mansedumbre (e inmerecido sacrificio). En las alegorías aparece bajo uno de estos aspectos: los pensamientos puros de la mente, el hombre justo, el Cordero de Dios. Pinedo, sin embargo, señala la interesante relación del cordero con el león, por inversión simbólica. Esto aparece expresado con gran frecuencia en símbolos cristianos, en especial del período románico, por ejemplo en un tímpano de la iglesia de Armentia. El *Agnus Dei* aparece en el interior de un círculo (totalidad, perfección), donde hay un epigrafe que dice:

34. *Ibid.*, p. 131.

Mors, ego sum mortis. Vocor Agnus sum Leo fortis (Yo soy la muerte de la muerte. Me llaman cordero, soy un león fuerte). Por etimología se le dan otros significados simbólicos: por la relación de *agnus* y del griego *agnos* (ignorado) es un símbolo de lo ignoto, según Alleau en *De la Nature des Symboles* (París, 1958). Por la relación de *agnus* con *agni* (fuego) es un símbolo sacrificial, de la renovación periódica del mundo.³⁵

Puede pensarse que Pascual es el león que da muerte a la muerte y con eso se redime. Su vida e identidad personal había sido menoscabada (ignorada) por la presencia de la madre, y es gracias a un sacrificio que él se redime como persona para hacer posible el nacimiento de un nuevo Pascual.

En muchos sentidos el desdoblamiento es muy intenso en este impresionante final. Estilísticamente, lo remarcado de las expresiones hacia la madre se suavizan al final. Semánticamente los dos personajes (bestias babeantes al inicio) se redimen. Enunciativamente el doblez se presenta cuando ante una escena de fiera lucha familiar, el lector no puede dejar de sonreír ante las expresiones calificativas con las que se refiere a la madre, un narrador chocarrero suma su voz al desesperado Pascual.

2.2. Receptor

Como con anterioridad se ha señalado, la función apelativa aparece cada vez que la emotiva se muestra. El inicio de la obra es totalmente apelativo-emotivo; la primera frase indica, al estilo de las epopeyas clásicas, el tema central de toda la obra: "Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo."³⁶ El resto del relato tratará de probar si no la bondad por lo menos la inocencia de Pascual, aún cuando los hechos

35. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Bogotá, Labor, 1994 (Nueva serie, 4), s.v. cordero.

36. *La familia de Pascual Duarte*, p. 40.

parezcan indicar lo contrario. El vocativo "señor" se refiere a don Joaquín Barrera a quien dirige la totalidad de su escrito. La apelación no sólo se manifiesta en las marcas sino, sobre todo, en las ideas de lo que es, de lo que quiere Pascual que se piense de él, para que quede como precedente en toda la novela.

En la oración "Es extraño pero, de mozo, si me privaban de aquel olor me entraban unas angustias como de muerte"³⁷, la frase hecha "es extraño" está dotada de un significado adicional: ¿por qué se extraña? Quien se extraña es Cela porque para Pascual es algo natural. Este extrañamiento es arrojado al receptor, tácitamente hay un "a usted le parecerá extraño". En el párrafo:

De aquel tiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta qué punto relataré fielmente lo sucedido; voy a intentarlo, sin embargo, pensando que si bien mi relato pueda pecar de impreciso, siempre estará más cerca de la realidad que las figuraciones que, de imaginación y a ojo de buen cubero, pudiera usted hacerse.³⁸

es claro que Pascual intenta influir en el receptor. Las figuraciones que don Joaquín Barrera pueda hacerse de Pascual serán siempre menos benignas que lo que él pueda decir de sí mismo, aunque esté lleno de imprecisiones.

En otras ocasiones, las frases apelativas son simplemente un gesto de condescendencia hacia el receptor: "Lo decía tan en serio que cualquiera diría que no había mentido en su vida, me molestaba hablar con él de la Rosario, ya ve usted lo que son las cosas."³⁹ La frase hecha apelativa busca la adhesión de don Joaquín, aunque la ausencia de éste en el momento de la escritura

37. *Ibid.*, p. 43.

38. *Ibid.*, p. 49.

39. *Ibid.*, p. 55.

la haga parecer como un acto de cordialidad que indica un "como usted comprenderá".

En otro caso, la acción perlocutiva de un juramento será motivo de apelación más que de emotividad: "Mentira me parece, pero por bien cierto le aseguro que lo tengo, el que por entonces la misma ilusión que a un muchacho con botas nuevas me hicieron los accesos de cariño de mi mujer; se los agradecía de todo corazón, se lo juro."⁴⁰ Pascual nuevamente hace uso de su emotividad para convencer al receptor. El juramento sincero puede ser una forma de dar fiabilidad a sus opiniones y es muy usado por el pueblo en lugar de la argumentación. Persuadir a don Joaquín Barrera de su capacidad de sentirse pleno con el amor de su esposa, tiene la intención de que Pascual se presente a sí mismo como una persona sensible y necesitada de afecto; luego, su actitud violenta no ha sido sino la forma normal de responder frente a unas circunstancias llenas de motivos para la criminalidad.

La idea primaria de su inocencia va paulatinamente tejiéndose con la isotopías reveladas en las apelaciones y que se coronan con los múltiples reflexiones sobre su infortunada vida y su arrepentimiento.

2.3. Código

Aunque las reflexiones metalingüísticas suelen ser motivo de tratados científicos y objetivos, los comentarios de lengua que se hacen pueden revelar el pensamiento popular. Hay que partir de que para una mentalidad primitiva el uso del código suele

40. *Ibid.*, p. 87.

emparentarse con otros hechos de orden mágico; la lengua suele ser muchas cosas más que un instrumento.

En *La familia de Pascual Duarte* los razonamientos lingüísticos no tienen ninguna función narrativa directa: la acción no depende de estos breves comentarios, que más bien sirven para mostrar la actitud de Pascual frente al código.

De carácter popular es la idea de que el signo lingüístico es motivado y no convencional, como puede verse en las frases "Teníamos dos habitaciones, si habitaciones hemos de llamarlas por eso de que estaban habitadas"⁴¹ y "la cuadra, que en muchas ocasiones pienso ahora que no sé por qué la llamábamos así, de vacía y desamparada como la teníamos"⁴². En ambos casos se alude al significado de la palabra a partir de su acepción más elemental, sin tomar en cuenta los posibles semas que culturalmente esa palabra pudiera haber adquirido. En el caso de "habitaciones" se entiende su estrecha relación con el verbo del que surge (habitar) y se desconoce cualquier otra función, aunque luego cause sorpresa en el personaje que sólo sea ése su sentido. En el caso de "cuadra" se da como un hecho que éstas tengan que ser, por oposición se deduce, pobladas y atendidas. Aunque los dos comentarios otorgan un carácter anímico a la palabra, la actitud de Pascual es distinta: en el primer ejemplo el personaje se sorprende de que la función semántica de la palabra se acate tan al pie de su significado, mientras que en el segundo, la sorpresa surge de que a pesar de no acatarse su significado se siga llamando así.

41. *Ibid.*, p. 43.

42. *Loc. cit.*

Otro caso de motivación, parecido a los anteriores se presenta en la descripción que Pascual hace del *Estirao*, aunque con una variante digna de comentarse:

Llamábase el tal sujeto Paco López, por mal nombre el *Estirao*, y de él me es forzoso reconocer que era guapo mozo, aunque no con un mirar muy decidido, porque por tener un ojo de vidrio en el sitio donde Dios sabrá en qué hazaña perdiera el de carne, su mirada tenía una desorientación que perdía al más plantado; era alto, medio rubiales, juncal y andaba tan derecho que no se equivocó por cierto quien le llamó por primera vez el *Estirao*.⁴³

Aunque al final de la descripción, el narrador encuentra que el *Estirao* es un nombre que le va muy bien a Paco López por andar tan derecho, no deja de hacer escarnio de otras características del personaje que suelen estar en contraste con el sentido que emotivamente pueda tener el nombre (dignidad, presunción, galanura). Los rasgos negativos de la personalidad del opositor de Pascual son marcados con ironía: su guapura (reconocida con pesar del narrador) es disminuida frente al hecho que no tener un mirar muy decidido; así lo manifiesta la adversación, que puesta en segundo término tiende a diluir la primera proposición (justo al contrario de cuando se presenta primero la adversación y luego la proposición que tiende a difuminar el rasgo negativo para rescatar el positivo). Por otra parte, el rodeo para decir que el *Estirao* no tenía un ojo manifiesta el regodeo del narrador en los defectos del personaje. Dice, por ejemplo que "no tenía un mirar muy decidido" y en esta lítote hay una burla clara porque no sólo no era muy decidido ese mirar sino era totalmente indeciso. La explicación de lo anterior "por tener un ojo de vidrio en el sitio donde Dios sabrá en qué hazaña perdiera el de carne" es

43. *Ibid.*, p. 54.

marcadamente perifrástica y busca la oposición "ojo de vidrio y el de carne"; luego, al adjudicar esa pérdida a una hazaña no intenta decir que lo haya dejado en una dura pelea (si así fuera esa hazaña sería conocida por todos y no sólo por Dios), sino que evita usar cualquier término de conmiseración (como desgracia o infortunio) para hacerlo responsable en una especie de juicio valorativo: "él se lo buscó por bravucón". Inmediatamente después vuelve a repetir la idea en una frase paralela, "su mirada tenía una desorientación que perdía al más plantado", en la que ya no disimula la nula precisión de la mirada sino que la acentúa con la calificación "que perdía al más plantado".

En el texto, le queda claro a Pascual el uso del refrán, sabe que lo que vale en él es el sentido general y así lo manifiesta en el siguiente fragmento: "Como ya dice el refrán, yerba mala nunca muere, y sin que yo quiera decir con esto que Rosario fuera mala"⁴⁴. El gusto del pueblo por matizar sus explicaciones con refranes surge de un ánimo sentencioso o descriptivo, así Pascual intenta explicar por qué su hermana Rosario pudo resistir a las fiebres que la regresaran a casa, aunque acepta que el refrán no puede ser tan exacto.

Las aclaraciones de disculpa —valga la redundancia, disculpe usted la expresión, perdón por lo grosero, etc.— son netamente orales, pues en el habla cotidiana, debido a la espontaneidad, el hablante no suele detenerse a buscar sinónimos que suavicen su expresión. Pascual, a pesar de no tener esa urgencia temporal propia del habla porque se trata de un escrito, opta por no buscar sinónimos y poner las palabras que se le vienen a la

44. *Ibid.*, p. 53.

cabeza en el momento de escribir: "Era un pueblo caliente y soleado, bastante rico en olivos y guarros (con perdón)"⁴⁵ y más adelante "Era ancha y algo hundida y cuando me sentaba se me escurría un poco el trasero (con perdón)"⁴⁶. Al presentar disculpas, el narrador está marcando como tabú las palabras guarros y trasero, por un lado y por otro, no las evita. Ese doble juego implica un desdoblamiento en el que Cela muestra lo primitivo de Pascual, provocando cierta sonrisa por su inocencia.

En varios momentos el tipo de comparaciones le hacen creer al narrador que tiene que explicarlas para que sean entendidas: "La casa de mi huésped parecía un palomar, subida como estaba en un tejado"⁴⁷. Generalmente este tipo de aclaraciones son orales y nacen de la actitud del oyente. Pascual parece adelantarse a su receptor que no tiene enfrente pero al que le otorga un gesto interrogante.⁴⁸

En la novela suelen aparecer algunas valoraciones metalingüísticas como puede verse en la frase "poco a poco se fue extendiendo el pensar horas y horas hasta que llegó el día en que la morriña —como se decía en La Coruña— me llegó"⁴⁹, en la que Pascual parece darse cuenta de que cuando se usa una palabra en otro idioma hay que informarlo; no usa las cursivas o el subrayado, pero la aclaración del origen de la palabra lo indica. En este caso el uso de *morriña* tiene calidad de préstamo lingüístico porque no encuentra otra palabra del español que

45. *Ibid.*, p. 36.

46. *Ibid.*, p. 45.

47. *Ibid.*, p. 106.

48. Para entender más sobre la elaboración de las comparaciones se puede consultar la parte dedicada a ese tema en el nivel léxico-semántico del apartado dedicado al análisis del mensaje.

49. *Ibid.*, p. 109.

signifique ese tipo particular de nostalgia. Otra valoración presente en la obra pero no de tipo metalingüístico sino pragmático se aprecia en la oración siguiente: "Cuando se aburrieron de decirse inconveniencias se marcharon cada uno por donde había venido y allí no pasó nada."⁵⁰ El narrador, por su experiencia en un medio silvestre, espera que después de las agresiones verbales vengan las físicas; pero como no sucede así, lo dice con el asombro que le causa.

2.4. Canal

El canal es el motivo de toda oralidad, la conciencia —en función y uso— de la expresión oral queda manifestada en cada uno de los elementos que intervienen en la comunicación. Sin embargo las referencias al canal en la novela son muy pocas.

Cuando Pascual dice "Quince días ha querido la Providencia que pasaran desde que dejé escrito lo que atrás queda"⁵¹, hace notar que el canal usado es la escritura, aunque el texto en muchos casos se manifiesta con características orales. Líneas después apunta "Mucha desgracia, como usted habrá podido ver, es la que llevo contada"⁵² y aquí la alusión es más textual que a propósito de la escritura. El hecho de contar suele relacionarse con la lengua oral, aunque es obvio que el referente es el relato.

Cuando en la novela se introduce algún diálogo, hay más transcripción que elaboración; las frases con las que se comienza una plática o las que se dicen en conversaciones que no comunican nada, son fórmulas fáticas para iniciar o mantener el canal

50. *Ibid.*, p. 107.

51. *Ibid.*, p. 67.

52. *Loc. cit.*

abierto. El conocimiento pragmático de la lengua está inspirado en el uso popular de ésta. En el siguiente fragmento la conversación que se da entre Pascual y Lola es eminentemente fática, pero además se anuncia esta característica en un párrafo anterior:

La conversación -que nunca entre los dos había sido demasiado corrida- se espantaba aquel día a nuestra voz, como los grillos a las pisadas, o como las perdices al canto del caminante; cada intento que hacía para hablar tropezaba al salirme en la garganta, que se quedaba tan seca como un muro.

-Pues no hables si no quieres.

-¡Sí, quiero!

-Pues habla. ¿Yo te lo impido?

-¡Pascual!

-¡Qué!

-¿Sabes una cosa?

-No.

-¿Y no te la figuras?

-No.

Ahora me da risa de pensar que tardara tanto tiempo en caer.⁵³

La primera frase se da para corroborar si iniciará o no la plática y Lola contesta afirmando; la segunda intervención de Pascual es una frase para dar el turno, la pregunta es eminentemente retórica; Lola inicia con un llamado apelativo al que Pascual responde; luego vienen dos preguntas en las que no dice nada pero que invitan a Pascual a que él tome la palabra expresando algo que ella no puede o no se atreve a decir. La falta de información del diálogo no hace sino preparar una noticia e indicar el estado emocional de Lola, sin embargo, en un enfoque más pragmático, puede notarse el conocimiento de Cela de estas fórmulas conversacionales. En el párrafo anterior, Pascual explica lo que emotivamente está pasando en los dos, aunque

53. *Ibid.*, p. 70.

acepta que sus pláticas, aún cuando estuvieran tranquilos, no eran muy fluidas y esto queda probado a lo largo de todo el relato.

En otros momentos, en cambio, Pascual suele fingir un tono fático que, visto de cerca, intenta influir en el receptor a la vez que muestra emotividad. En la frase "Yo se lo digo, quizás nada más que por eso de decírselo, quizá nada más por eso de no quitármelo de las mientes de que usted sabrá comprender lo que le digo, y creer lo que por mi gloria no le juro porque poco ha de valer jurar ya sobre ella..."⁵⁴. La idea de que dice las cosas sólo por decir es falsa, las dice confiando en que su receptor se adhiera a su punto de vista gracias a un juramento que no hace pero que insinúa. Ya antes se ha visto que Pascual usa del juramento para dar crédito a sus palabras. Negar que cuenta las cosas con una intención determinada, hace pensar en esa intención que niega pero que asoma tras la sola mención.

2.5. Referente

Son muchas las lecturas que se pueden hacer de *La familia de Pascual Duarte*; desde las ideas de género hasta el existencialismo sin dejar de lado los matices de realismo social, naturalismo y costumbrismo. Las líneas referenciales remiten necesariamente a lo que la historia literaria ha dejado escrito, a sus temas y preocupaciones. En una obra oral son prolíferas las alusiones al mundo exterior, más allá de ese momento comunicativo, mientras que los productos de la escritura evitan cualquier referencia externa e intenta crear un mundo cerrado en sí que se explique a sí mismo. En la novela hay varias

54. *Ibid.*, p. 68.

referencias que se repiten continuamente, creando isotopías temáticas.

2.5.1. La masculinidad

Uno de los hilos temáticos que se pueden explorar, es el de la masculinidad que muestra el rezago de la mentalidad campestre, cuya visión falocéntrica reafirma los estereotipos de género. Las funciones sociales de los hombres y de las mujeres están determinadas en la obra por la tradición machista que delega las aportaciones económicas al marido y restringe a la mujer a las tareas del hogar. La cuadratura maniquea y sexista resalta la desigualdad hasta en los hábitos culinarios.

Cuando acabó la función de la iglesia -cosa que nunca creí que llegara a suceder- nos llegamos todos, y como en comisión, hasta mi casa, donde, sin grandes comodidades, pero con la mejor voluntad del mundo, habíamos preparado de comer y de beber hasta hartarse para todos los que fueron y para el doble que hubieran ido. Para las mujeres había chocolate con tejeringos, y tortas de almendra, y bizcochada, y pan de higo, y para los hombres había manzanilla y tapitas de chorizo, de morcón, de aceitunas, de sardinas en lata. Sé que hubo en el pueblo quien me criticó por no haber dado de comer; allá ellos.⁵⁵

Esta pequeña descripción que Pascual Duarte hace de la fiesta cuando se casó con Lola, además del colorido costumbrista, muestra la deliberada diferencia que media entre ambos géneros. No se trata de una sociedad que entendiendo las particularidades propias de los hombres y las mujeres los conciba como iguales, sino como un medio en el que justamente esas diferencias se remarcan para erigir al hombre como el que ostenta el poder. En ese breve cuadro puede apreciarse que a las mujeres están destinados los alimentos dulces; en cambio, los antojitos para

55. *Ibid.*, pp. 71-72.

los hombres son más consistentes. Por superfluo que pueda parecer, tras esta selección se esconde parte del fundamento machista; para unos, los que trabajan, los que aportan el dinero en la familia, la alimentación es proteínica, a base de carne; para ellas, dedicadas a las labores de la casa, es una merienda de azúcar y harina.

Este botón de muestra sólo intenta introducir lo que más adelante se confirmará: el atraso económico y cultural se proyecta en ideas concretas sobre la distinción de género como la perpetuación de una concepción tradicional eminentemente machista. Pascual Duarte es uno de los representantes de esta tradición, sin embargo, su historia personal aporta matices específicos a su manera de asumirse como hombre.

Las ideas de género que Pascual posee son prácticamente las estereotipadas por el pueblo. Desde las primeras páginas llama la atención su visión sobre lo que es "lo de los hombres". Se nota en sus opiniones el machismo a ultranza; lo masculino toma un carácter muy superficial, se encuentra en actitudes triviales. Cuando habla de sus aficiones dice: "la pesca me pareció poco de hombres, y las más de las veces dedicaba mis ocios a la caza"⁵⁶. Considera que las ocupaciones propias del hombre deben tener determinadas características que pueden identificarse con la cacería; esfuerzo físico, violencia y valentía. El instrumento propio de esta actividad es un símbolo eminentemente fálico; por tanto, el portador del arma siente reafirmada su sexualidad.

Lo propio de los hombres, según el mismo Pascual, es la fortaleza de carácter. Cualquier muestra de sentimentalismo sería

56. *Ibid.*, p. 37.

tomada como afeminamiento. Pese al dolor que siente al ver tirado a su hermano, el protagonista no le presta ayuda por temor a quedar ante los demás como hombre débil. Las manifestaciones sensibles son reservadas a la mujer; el hombre, aunque sienta deseos de tener actitudes emotivas, se abstiene.

En el capítulo seis, Pascual habla de la angustia catártica que le provoca la lectura de sus páginas anteriores, se conmueve al pensar en su existencia pero, aunque la tristeza es muy grande, evita llorar por no sentirse frágil. Hace una pausa en el relato para luego agregar: "usted me perdonará, pero no puedo seguir. Muy poco me falta para llorar... Usted sabe tan bien como yo que un hombre que se precie no debe dejarse acometer por los lloros como una mujer cualquiera"⁵⁷. En otras líneas cuenta que su madre no lloró la muerte de su hijo Mario: "¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caería las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen!"⁵⁸

La única emoción del hombre que no sólo le está permitido manifestar, sino que crea obligación es el coraje. Los hombres deben permitir que las cosas se arreglen con la violencia; evitar una pelea indica miedo. Pascual comenta que "los amigos se echaron a un lado, que nunca fuera cosa de hombres meterse a evitar las puñaladas"⁵⁹, cuando en una cantina tras dimes y diretes él y Zacarías se insultan, porque "no es de hombres salir con bromas a los insultos."⁶⁰ La promoción de la intemperancia no

57. *Ibid.*, p. 60.

58. *Ibid.*, p. 52.

59. *Ibid.*, p. 79.

60. *Loc. cit.*

es idea sólo de Pascual; parece compartirse por los coterráneos del protagonista. El narrador distingue entre las actitudes de la gente del campo y las de las personas de la ciudad. Cuando Pascual Duarte visita Madrid, una de las cosas que más le extrañan es precisamente que la gente se agreda verbalmente sin llegar a los golpes. El *Estirao* es uno de los que, igual que Pascual, opinan que los insultos deben tomarse como ofensas a la honra y, por tanto, defenderse si es preciso con la sangre.

Pese al primitivismo de la mentalidad machista, en la novela se percibe cierto código de honor respecto de la pelea. Dos reglas tácitas que se deducen son luchar en igualdad de condiciones -"Yo me quise enfriar porque me conocía el carácter y porque de hombre a hombre no está bien reñir con una escopeta en la mano cuando el otro no la tiene"⁶¹- y medirse en pelea sólo con los hombres, ya que como las mujeres son más débiles, según esta visión, es evidente la desventaja; así lo deja ver Pascual en la descripción con cierto tono irónico que hace del *Estirao*:

Según cuentan, en tiempos anduviera de novillero por las plazas andaluzas; yo no sé si creerlo porque no me parecía hombre valiente más que con mujeres, pero éstas, y mi hermana entre ellas, se lo creían a pie juntillas, él se daba la gran vida, porque ya sabe usted lo mucho que dan en valorar las mujeres a los toreros.⁶²

Normar la violencia es una manera de mediatizarla; sin embargo, el grado de civilidad es apenas mínimo. No se puede pensar en una reflexión seria sobre la inutilidad de los golpes y sobre el valor de la polémica; ésta sólo es la antesala de la pelea; por eso cuando Pascual testimonia una discusión de

61. *Ibid.*, p. 42.

62. *Ibid.*, p. 41.

madrileños le parece absurdo que todo quede en palabras: "pero lo que más extrañado me tiene todavía es cómo, con la sarta de insultos que se escupieron, no hicieron ni siquiera además de llegar a las manos"⁶³.

En el ser de mentalidad primitiva la hombría se articula desde el furor. Poner en tela de juicio la sexualidad tiene que pagarse con la vida. Cuando, obedeciendo a la regla de la igualdad de condiciones, Pascual Duarte evita la pelea con el Estirao, éste le dice a Rosario: "¿sabes que tienes un hermano que ni es hombre ni es nada?"⁶⁴ Esta negación ya se había hecho de manera contundente líneas antes:

-¡Mira, Estirao! ¡Mira Estirao! ¡Que soy muy hombre y no me ando por las palabras! ¡No me tientes!... ¡No me tientes!...

-¿Pero qué te he de tentar si no tienes dónde? ¿Pero qué quieres saber de la Rosario? ¿Qué tiene que ver contigo la Rosario? ¿Que es tu hermana? Bueno ¿y qué? También es mi novia, si vamos a eso.⁶⁵

Nótese que en este caso la repulsa del Estirao es muy clara, puesto que generalmente las expresiones que se usan para denegar la hombría son frases figuradas, en cambio lo que se lee en la primer interrogante del Estirao es mucho más directo pero no completamente enunciado. La cultura machista confiere todo valor masculino a los genitales y, aunque la elipsis estilística silencia la enunciación, queda claramente sugerida la referencia.

La sociedad rural en la que se desarrolla la obra pone de manifiesto el patriarcado. Sin embargo, una particularidad de la novela es la pronta aniquilación del padre. En este momento la

63. *Ibid.*, p. 114.

64. *Ibid.*, p. 43.

65. *Ibid.*, p. 42.

madre de Pascual Duarte se articula como la que ostenta el poder. Es hembra de carácter fuerte que crea cierta dependencia en Pascual y Rosario. La potestad que pelea en la obra es la de cabeza de la familia. Desde la muerte del esposo, busca un amante y, con esto, se instaura en el lugar del mando; pareciera querer decir "en esta casa hago lo que quiero y todos deben acatar". Lejos de dismantelar el autoritarismo ejercido mientras vivió Esteban Duarte, repite el esquema. Desde la perspectiva machista, la madre desconoce la virilidad de Pascual al negarle el puesto del padre y autoerigirse como mujer fálica. El protagonista sufre entonces una castración simbólica que lo obliga a subordinarse.

Cuando muere el hijo de Pascual, la madre lo enjuicia con la sola mirada: "no entendía; mi madre no entendía. Me miraba, me hablaba... ¡Ay, si no mi mirara!"⁶⁶. En la frase subyace la idea lacaniana de que la vista hiende, remarca la falta en el individuo. En este caso, la mirada es el recuerdo de la castración. La actitud de su madre ha ido envenenando la vida de Pascual al grado de que él engendra odio y, en un arranque de desesperación, cuando los resentimientos a presión se desatan, se produce el matricidio. Éste tiene para el protagonista el carácter de venganza totalizadora: matarla significa acabar con la madre de todos los vicios, es desconocer su origen contaminado, es intentar deshacerse de esa frenética ira hacia el mundo que le heredó con su sangre.

En *La familia* la única mujer de la que Pascual no se siente defraudado es su hermana Rosario, quien, siempre al cuidado de su hermano, le propina su cariño y le aligera la atmósfera de su

66. *Ibid.*, p. 100.

casa cargada de odios. Rosario posee las cualidades que tradicionalmente se han adjudicado a la feminidad: belleza, ternura, debilidad y delicadeza. La hermana suplanta la figura de la madre y Pascual descarga su afecto en ella; sublima su pulsión edípica. Cuando su madre y su esposa lo relegan por sentirlo culpable de la muerte del hijo, se encuentra con el único reducto de cariño: "y me quedé yo solo con la hermana, la desgraciada, la deshonrada, aquella que manchaba el mirar de las mujeres decentes"⁶⁷. Es en uno de los momentos más críticos de su vida cuando Pascual reconoce su íntima filiación a su hermana, ya que el desprecio social los une.

Otra de las relaciones definitivas en la asunción de la masculinidad de Pascual es Dolores, su primer mujer. La descripción que hace de ella es muy significativa:

Yo debía andar por los veintiocho años, y ella, que era algo más joven que mi hermana Rosario, por los veintiuno o veintidós; era alta, morena de color, negra de pelo, y tenía unos ojos tan profundos y tan negros que herían al mirar; tenía las carnes prietas y como endurecidas de saludable como estaba, y por el mucho desarrollo que mostraba, cualquiera daría en pensar que se encontraba delante de una madre.⁶⁸

La comparación con "una madre" no es gratuita; la búsqueda del calor maternal y la isotopía de la mirada que hiere muestra la terrible desolación de Pascual. Lola también representa la necesidad de cumplir su papel de autoridad; el tópico del poder del hombre sobre la esposa se trasluce en la simple aclaración de "cuando llegué a mandar sobre ella como marido"⁶⁹.

67. *Ibid.*, p. 100.

68. *Ibid.*, p. 56.

69. *Loc. cit.*

En el capítulo siete Pascual relata su noviazgo y pueden percibirse dos ideas interesantes: la primera descubre el orgullo masculino de haber sido el iniciador en la vida sexual de una mujer: "por aquellas fechas tan entera estaba como al nacer y tan desconocedora de varón como una novicia"⁷⁰. Para cualquier hombre tradicional es de gran importancia que la mujer que será su esposa no haya mantenido relaciones con ningún otro; de lo contrario siente menoscabada su sexualidad. La segunda es la que se infiere de la frase "y le quiero demostrar a tu madre que sé cumplir como hombre"⁷¹, dicha cuando se entera de que Dolores está embarazada. En el principio de restitución del daño se deja ver que el matrimonio es un castigo (en tanto coarta la libertad) que debe cumplirse por haber transgredido los límites, sin importar el sentimiento hacia la mujer.

Lola, en los primeros meses de matrimonio, se subordina a Pascual; aunque, a raíz de la muerte de su hijo, desconoce el principio de poder, no para independizarse sino para aceptar la autoridad de la madre. Celia capitaliza la personalidad de la esposa para introducir un tono lírico

La segunda esposa de Pascual fue un intento de romper el círculo de mujeres mórbidas. Esperanza, símbolo de la ilusión desde su nombre, fue un intento de aliviar el ambiente—recuérdese que la referencia inicial es su tía Engracia, la curandera— dándole un orden y limpiándolo de la inmundicia material y psicológica: "Era aseada como pocas, tenía la misma color de las manzanas y cuando, al poco tiempo de entonces, llegó

70. *Loc. cit.*

71. *Ibid.*, p. 65.

a ser mi mujer —mi segunda mujer—, tal orden hubo de implantar en mi casa que en multitud de detalles nadie la hubiera reconocido.”⁷²

Esperanza despertó en Pascual la exigencia de desconocer a la madre, de irse a La Coruña o a Madrid, de dejar de pertenecer a su familia —la familia de Pascual Duarte— y formar una nueva. Sin embargo, la indolencia, la falta de valor o la costumbre a la subordinación hicieron que la autonomía se aplazara y la tiranía de la madre tomara más poder hasta volver la situación insostenible.

2.5.2. Lo picaresco en *La familia de Pascual Duarte*

En “El entierro de la sardina”⁷³ su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Cela, al hablar sobre algunas particularidades de *Pascual Duarte*, reconoce la herencia picaresca que ya habían anotado los críticos.

Cela ha hecho intentos de renovación irónica de la picaresca en *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* y más sutilmente en el mismo *Pascual Duarte*, que en ese aspecto hay que poner en contraste con el anterior, en el que evidentemente el juego literario borra los contornos y dimensiones circunstanciales.⁷⁴

Como en todas las novelas de la picaresca, *La familia*, adopta el modo de una confesión. La forma es esencial al modo. Pascual desde la cárcel cuenta su trágica vida. “El análisis de los comportamientos individuales exige la forma autobiográfica. ¿Cómo rebatir al pícaro cuando relata sus vivencias?”⁷⁵ En nombre

72. *Ibid.*, p. 146.

73. Cit. in. MORENO DURÁN, R.H. “La picaresca con acento celta”. En: *Semanal de La Jornada*. Suplemento cultural dominical. México, Nueva época, Número 210, 20 de junio de 1993, p. 26

74. SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La novela desde 1936*. Barcelona, Alhambra, 1980, p. 110.

75. CAÑEDO, Jesús. *España y los españoles en la novela picaresca*. Madrid,

de la verosimilitud el escritor cede la voz al mismo Pascual en el relato, sin dejar de lanzar el gancho de la aclaración de que el personaje sabe leer y escribir porque, aunque por poco tiempo, estuvo en la escuela. El padre se empeñó en dar instrucción al hijo ya para que le leyera el periódico, ya para obviar la ignorancia de la madre o porque "la lucha por la vida era muy dura y había que irse preparando para hacerla frente con las únicas armas con las que podíamos dominarla, con las armas de la inteligencia"⁷⁶. Idea de Esteban Duarte o del mismo Cela, se encuentra en la novela y hace posible al personaje-narrador. Más adelante, Pascual hace aclaraciones técnicas sobre el discurso, que aunque expresada desde una visión neófito no carece de cierta conciencia de la narratividad.

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna que ésta no sea podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construirlo como una novela, ya que, a más de que probablemente no me saldría, siempre estaría a pique del peligro que me daría el empezar a hablar y a hablar para quedarme de pronto tan ahogado y tan parado que no supiera por donde salir.⁷⁷

El narrador autodiegético obliga a cierta naturalidad en el estilo. "No hay un estilo picaresco. Y no lo hay porque el carácter de los pícaros, el medio en que viven y la educación que recibieron son diversos"⁷⁸. Bien se sabe que en Pascual pesa toda la cultura novelesca de Cela que se delata en las construcciones

Doncel, 1960, p. 14.

76. *La familia de Pascual Duarte*, p. 48.

77. *Ibid.*, p. 57.

78. CAÑEDO. *Op. cit.*, p. 15.

sintácticas tan bien hechas, tan académicas; pero también está presente en el léxico el profundo conocimiento del habla popular. Ese doble juego también se percibe en la picaresca propiamente.

De todos modos, en la literatura del XVI y XVII, y hasta bajo la forma más específica de la picaresca, la situación no cambia totalmente, al darnos la imagen de los individuos de los niveles bajos o inferiores, sencillamente porque no son pobres o menesterosos quienes la escriben. Pero se revela, en cualquier caso, un tono nuevo; con la ficción de la redacción autobiográfica se trataba, por lo menos aparentemente, de invertir la perspectiva a fin de darla lo más directa posible.⁷⁹

Otra de las constantes de la picaresca es el comienzo con un prólogo; éste persigue dos fines: divertir y advertir. "La advertencia o enseñanza ha de buscarse en la indicación de vicios y defectos. También en él muestra cómo quien mal empieza mal acaba"⁸⁰. En el caso de la novela estudiada, éste toma la forma de carta, dirigida a Joaquín Barrera López, en la que reconoce haber pasado por un proceso catártico al escribir sus memorias que al fin le ha traído un poco de tranquilidad: "Noto cierto descanso después de haber relatado todo lo que pasé, y hay momentos en que hasta la conciencia quiere remorderme menos"⁸¹. El propósito moral propio de la novela picaresca en *La familia de Pascual Duarte* se encuentra desvanecido por giros sociales, naturalistas y existenciales, aunque en algunos fragmentos las palabras de arrepentimiento y la constante alusión a lo divino aporta un matiz cristiano, pero nunca totalmente ético.

¿Qué es lo fundamental de la novela picaresca? Seguramente la presencia del pícaro. Éste tiene características que más o

79. MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid, Taurus, 1987, p.156.

80. CAÑEDO. *Op. cit.*, p. 15.

81. *La familia de Pascual Duarte.*, p. 37.

menos se repiten en las distintas obras del género. Baste señalar como las más importantes la baja extracción social, la falta de un trabajo fijo y la continua búsqueda de un asentamiento donde pueda vivir o sobrevivir con lo indispensable. Pascual Duarte cumple con estas constantes enunciadas de paso, aunque más que sus idas y venidas (no muchas, por cierto) por los distintos territorios no están marcadas por la necesidad conseguir la sobrevivencia y la tranquilidad sino por las circunstancias que lo obligan a mudarse. En cuanto a la ocupación del personaje no se dice nada en la novela, tal vez no tuvo tiempo de encontrarlo por estar constantemente metido en líos que lo llevaron ora a la cárcel, ora a Madrid.

Finalmente debe decirse que para considerar una novela dentro de la picaresca no bastan las características mencionadas; al pícaro tiene que sucederle algo. No se trata de que el personaje sea precisamente un buscador de aventuras, simplemente su paso por la vida está lleno de encuentros y desencuentros, de hechos generalmente infaustos, de problemas y soluciones, éstas últimas erráticas a veces pero que dan fin a una situación para pasar a la siguiente. El hilo actancial de este tipo de narrativa es abundante en nudos; y escueto en catálisis. En *La familia*, a pesar de ser una obra pequeña, se cuentan las andanzas de Pascual hasta su última prisión en 1935 o 1936, es decir treinta años mínimamente, pero, además, de una vida con múltiples complicaciones en las que los hechos se suceden con rapidez; sin embargo, no está desprovista de descripciones y una persistente reflexión.

En la obra estudiada se han encontrado fundamentos de la picaresca pero sin duda hay características que no sólo no pertenecen a ésta sino que la contradicen. La explicación que José Antonio Marvall⁸² da sobre el comportamiento del pícaro puede aplicarse sólo medianamente a Pascual:

En definitiva, la desviación no procede de una determinación psicológica, ni tampoco se reduce a una herencia biológica. Es un producto social. Responde al modo y medida en que la sociedad pesa sobre el individuo. La desviación no hay que verla como producto de factores biológicos o psicológicos individuales y de complejos psiquiátricos; por el contrario, hay que considerarla como una manifestación del individuo en tanto que producto social, enfocándola, por consiguiente, como fenómeno dado en el complejo global de la sociedad. En consecuencia, dentro de un conjunto de referencias sociales es como se puede caracterizar ese modo irregular de conducta, en cuanto tal, advirtiendo que esa irregularidad queda determinada por comparación con la sociedad (o un subgrupo de ella) tiene establecido, en tanto que pautas exigibles a todo aquel que se inserte en su conjunto. No quiere decir, pues, en ningún caso, que no sea conducta de uno o unos individuos, aunque venga producido por factores sociales y bien oriente positiva o negativamente respecto a la ordenación objetiva de la sociedad (en el desviado, negativamente, claro está; en el integrado a la inversa).⁸³

Por supuesto Pascual Duarte es un producto social, pero sus desviaciones, como las llama Marvall, no proceden directamente de una relación laboral que le designa una clase, de hecho ni siquiera se menciona el tema. Los sucesos políticos de la época en que se puede ubicar el relato no son explícitos, aunque no los deja fuera Cela; simplemente en algunos lugares de la novela se encuentran frases cuya connotación remite al lector al contexto de la España de la preguerra civil hasta 1936. Hacerlo así tiene un doble significado: el primero, burlar a la censura española,

82. MARVALL. *Op. cit.*, p. 423.

83. *Loc. cit.*

de la que el autor fue victimario y víctima y la segunda, recoger una tradición literaria que gusta de esconder al escritor bajo la forma del manuscrito hallado casi por casualidad. Por otro lado en la novela la línea naturalista y existencial no pasan a segundo término sino que cruzan todo el relato, he aquí una diferencia fundamental de *La familia de Pascual Duarte* con la picaresca tradicional.

2.5.3. *La familia de Pascual Duarte* ¿una novela del realismo social?

Tanto para Marvall como para Cañedo, la picaresca no es totalmente realista. El segundo opina que "No cabe emplear el término [realismo] en el sentido que se da desde el siglo XIX. Los pícaros no so espejos objetivos de lo que pasa ante ellos. Para esa frialdad reflectora sería necesaria la difusión de las doctrinas del positivismo y del materialismo."⁸⁴

La novela de Cela, por pertenecer a una época en la que ya se han conocido y difundido ampliamente positivismo y materialismo tiene un carácter más social. Soldevila explica la situación histórica en la que se concibió la novela estudiada y otras de la misma época:

En la situación bastante enrarecida del régimen franquista, que se hubo de prolongar durante tres decenios, la literatura se convirtió, para las nuevas promociones intelectuales, en la casi única forma de manifestación de la crítica sociopolítica. Es así como la literatura habría de adoptar un tono más o menos comprometido a tenor de las actitudes más o menos seriamente mantenidas acerca de la eficacia de la obra literaria como instrumento político, como despertador de inquietudes o simplemente como medio de mantener encendido el fuego de la oposición en los enemigos de la dictadura. Así ocurrirá encontrar en el mundo

84. CAÑEDO. *Op. cit.*, p. 16.

literario de la postguerra un cierto número de escritores, sobre todo entre las generaciones jóvenes, que a pesar de su desafección por el régimen dedicarán su obra literaria a temas y cuestiones que no reflejan de manera directa sus compromisos políticos. Esta actitud habría de generalizarse tras una toma de conciencia colectiva de la ineficacia de la novela social como instrumento de acción política.⁸⁵

Netzahualcóyotl Soria retoma la vieja discusión del arte social contrapuesto al esteticista e interpretando a uno de los principales teóricos del arte del realismo social dice: "Lukács entiende la formación y el desarrollo de la literatura como elemento de la historia; por lo tanto es una parte del materialismo histórico. A su vez el valor estético de la literatura es un proceso humano de aprehensión del mundo, y su estudio corresponde al materialismo dialéctico."⁸⁶

Para los seguidores de los principios marxistas en la literatura el significado es más importante que el significante, es decir, el valor literario reside en la ideología:

¿De qué depende, entonces el verdadero estilo de una obra? [...] La diferencia, la oposición que realmente surge no estriba pues ya en la técnica de escribir, en la forma -considerada en el sentido formalista del término- sino en la "ideología" del escritor, en la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad, en la valoración de la imagen del mundo así captada.⁸⁷

Con este criterio restringido *La familia de Pascual Duarte* no podría caracterizarse como una novela del realismo social porque su intención no es servir como instrumento político sino exponer y describir, simplemente, pero esta calificación puede

85. SOLDEVILA DURANTE. *Op. cit.*, p. 210.

86. SORIA FUENTES, Netzahualcóyotl. *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (análisis de El manto y la corona de Rubén Bonifaz Nuño)*. México, UNAM, ENEP Acatlán, 1996, Tesis de licenciatura (Inédita) en la carrera Lengua y Literatura Hispánicas, p. 11.

87. LUKÁCS, György. *Significación actual del realismo crítico*. 4a. ed. México, Era, 1977 (Biblioteca Era. Ensayo), pp. 19-20.

incluirla si a cambio de lo que dicen los marxistas ortodoxos se toma en cuenta lo que Octavio Paz opina al respecto:

La literatura moderna no demuestra, ni predica, ni razona; sus métodos son otros: describe, expresa, revela, descubre, expone, es decir, pone a la vista las realidades reales y las no menos reales irrealidades de que están hechos el mundo y los hombres. Los escritores modernos, casi siempre sin proponérselo, al mismo tiempo que edificaban sus obras, han realizado una inmensa tarea de demolición crítica, al enfrentar la realidad real -el interés, la pasión, el deseo, la muerte- a las normas y al descubrir en el sentido al sinsentido, han hecho de la literatura una suerte de reducción al absurdo de las ideologías con que sucesivamente se han justificado y enmascarado los poderes sociales.⁸⁸

Sin necesidad de exponer una teoría y sin hacer del protagonista un héroe de los desposeídos que se sublevan contra los explotadores, Cela marca de manera muy sutil la diferencia de clases sociales al describir la finca de don Jesús:

En el pueblo, como es natural, había casas buenas y malas, que son, como pasa con todo, las que más abundan; había una de dos pisos, la de don Jesús, que daba gozo verla con su recibidor todo lleno de macetas. [...] La casa de don Jesús [...] se diferenciaba de las demás, además de en todo lo bueno que llevo dicho, en una cosa en la que todas le ganaban: en la fachada, que parecía del color natural de la piedra, que tan ordinario hace, y no enjalbegada como hasta la más pobre estaba [...]. Sobre el portal había unas piedras de escudo, de mucho valer, según dicen, terminadas en unas cabezas de guerreros de la antigüedad, con su cabezal y sus plumas, que miraban, una para el Levante y otra para el Poniente, como si quisieran representar que estaban vigilando lo que de un lado o de otro podríales venir.⁸⁹

El contraste de esta casa con las de la mayoría de la gente no sólo es arquitectónico, más que nada es económico y social. Siendo suspicaces puede pensarse que, aunque no claramente y

88. PAZ, Octavio. *El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)*. México, Joaquín Mortiz, 1984 (Confrontaciones. Los críticos), pp. 7-8.

89. *La familia de Pascual Duarte.*, p. 41.

mucho menos a manera de panfleto, si puede rastrearse algún vestigio de problema de clases. ¿El dueño de la casa descrita no es el mismo don Jesús González de la Riva conde de Torremejía al que Pascual mató "durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo"⁹⁰? Aunque en la última nota del transcriptor se dice que no se sabe a ciencia cierta cuál fue la participación de Pascual en el alzamiento, puede creerse que debió haber actuado en éste, basta revisar las tres veces que fue procesado: la primera vez estuvo en la cárcel por matar al *Estirao* y se le deja libre, la segunda lo condenan a cadena perpetua por el matricidio y la tercera le dan garrote vil por matar al conde. ¿Cómo pudo suceder esta última acción si él estaba cumpliendo su sentencia? Porque -y esto no lo explica la novela sino la historia- en el año de 1936 los milicianos liberaron a los presos. Otra pregunta ¿por qué cuando mató al *Estirao* y con mayor razón cuando terminó con su madre el dictamen fue la detención y en el último asesinato sí fue la muerte? La explicación también debe buscarse en la historia: porque en tiempos de guerra se instituye la pena de muerte.

Yolanda Bache Cortés⁹¹ al analizar este hecho habla de dos conciencias en España, José Mancisidor dice: "España es dos Españas: la del mito y la de la realidad, la que se hunde en su angustia y su martirio y la que germina, en medio del tormento del nacer, con su eterna ilusión a cuestas."⁹²

90. *Ibid.*, p. 139.

91. Vid. BACHE CORTÉS, Yolanda et FERNÁNDEZ ARIAS, Irma Isabel. *Pascual Duarte y Alfanhui. Dos actitudes de posguerra*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979, pp.40-44.

92. MANCISIDOR, José. "La literatura española bajo el signo de Franco". En: *Cuadernos Americanos*. México, año XI, vol. LXIII, Núm. 3, mayo-junio

Aunque *Pascual Duarte* no se ciñe al adjetivo de realismo social porque se limitaría y dejaría fuera otros aspectos igualmente importantes en la novela, sí cumple con una de las características de éste, la denuncia:

En el período de la postguerra, Camilo José Cela es el primero en mostrar los aspectos de la vida en el campo. La familia de Pascual Duarte ofrece una visión de la miseria y de las condiciones de vida a las cuales se ve sujeto Pascual como resultado de la injusticia que predomina en el ambiente social español, poniéndolas de manifiesto por medio de una técnica realista y dando énfasis a ciertos aspectos truculentos. Pero todavía han de transcurrir doce años para que la primera novela social, tanto en el tema como en el procedimiento, aparezca.⁹³

Gil Casado ha resumido en seis las peculiaridades de la novela del realismo crítico social que servirán para aplicarse a la obra de Cela que se estudia:

- 1) Trata del estado de la sociedad o de ciertas desigualdades e injusticias que existen en ella.
- 2) Éstas se refieren a todo un sector o grupo, a varios o a la totalidad de la sociedad, pero en cualquier caso carecen de sentido individual.
- 3) El estado de cosas se hace patente por medio del testimonio.
- 4) El testimonio sirve de base a una denuncia o crítica.
- 5) Tiende hacia el realismo selectivo, apartándose de todo lo que perjudique la veracidad del testimonio.
- 6) Para mostrar la situación se analiza la sociedad y se crea un héroe múltiple o un personaje-clase.⁹⁴

La familia de Pascual Duarte trata el atraso del campo en el sentido económico, pero también en cuestiones formativas; cuando Pascual va a Madrid se sorprende de que los hombres puedan injuriarse y no llegar a los puños a diferencia de la gente de su pueblo. El hombre del campo es más directo, la vida le ha

1952, p. 48.

93. GIL CASADO, Pablo. *La novela social española (1942-1968)*. Barcelona, Seix Barral, 1968 (Biblioteca de bolsillo. Libros de enlace), pp. 66-67.

94. *Ibid.*, p. XVI.

enseñado a defender su pan, su creencia o su honra con los puños. Deductivamente se puede suponer que la situación del personaje es muy parecida a la de sus coterráneos pero las circunstancias personales, especialmente las referidas a la familia y al destino, tienen gran peso en el relato. Lo contrario sería explicar sólo socialmente las actitudes de Pascual y obviamente indultarlo porque al fin y al cabo él no era el culpable de lo que hacía sino la sociedad que descargaba sus lacras sobre los desposeídos. La situación problemática española en la época de Alfonso XIII se manifiesta en los sectores económica y educativamente inferiores pero no es motivo suficiente para eximir al protagonista de sus crímenes. El testimonio del personaje-narrador denuncia pero no critica, no hay que olvidar que la censura se había recrudecido y no hubiera sido posible la publicación de la novela. La selección de los hechos en esta obra de Cela no es precisamente comprometida, la explicación se encuentra también en el control del régimen sobre las publicaciones. Las acciones políticas de Pascual que pudieran delatar más sobre el momento histórico de España no están expresadas, hay un hueco temporal formado por la interrupción del relato y las últimas noticias que da el transcriptor; silencio elocuente en el que se cifra el control sobre la literatura, la guerra civil y la lucha de clases; lo más revolucionario de la novela está en lo que no se dice pero que se intuye en la falta de información. Finalmente, en *La familia* no se puede hablar de un héroe múltiple o de un personaje-clase que sí aparecerá posteriormente en *La colmena*.

2.5.4. El matiz costumbrista de *La familia de Pascual Duarte*

¿Cuál es la grandeza de la obra de Cela? Para contestar tal pregunta será necesario hablar de algunas características estilísticas de la novela y remontarnos a lo que ha sido el ideal expresivo en distintas corrientes literarias.

Uno de las metas de estilo en el Renacimiento era el de escribir como se habla. Juan de Valdés lo dice de la siguiente manera: "Todo el bien hablar castellano consiste en que digáis lo que queréis con las menos palabras que pudiéredes, esplicando bien el conceto de vuestro ánimo y dando a entender lo que queréis dezir"⁹⁵. Como ejemplos de escritura directa, clara y popular está *El Lazarillo de Tormes*, *La Celestina* y *Gargantúa y Pantagruel*, entre otras muchas. Pero las corrientes y la teoría literarias cambian y a la sencillez renacentista siguió la artificiosidad retórica del Barroco; a éste, la reglamentación extrema del Neoclásico; luego, el desbordamiento sentimental y, en algunos casos, hasta cursi del Romanticismo; posteriormente el Realismo (con el Naturalismo y el Costumbrismo, sus variantes) volvería a tratar temas del pueblo pero con construcciones tan afectadas que no acabarían de convencer al lector de la supuesta naturalidad expresiva de sus personajes. Se puede pensar en la probable herencia de estas últimas en las telenovelas mexicanas en las que una muchacha venida del pueblo a la ciudad para emplearse de sirvienta habla de manera tan artificial que se nota que son frases que necesariamente se escribieron. Roland Barthes ya había notado esta paradoja:

95. DE VALDÉS, Juan. *Op. cit.*, p. 193.

El artesanado del estilo produjo una sub-escritura, derivada de Flaubert, pero adaptada a los designios de la escuela naturalista. La escritura de Maupassant, de Zola y de Daudet, que podría llamarse escritura realista, es una combinación de los signos formales de la Literatura (pretérito indefinido, estilo indirecto, ritmo escrito) y de los signos no menos formales del realismo (palabras sacadas de lenguajes populares, malas palabras, dialectales, etc.), de manera que ninguna escritura es más artificial que la que pretendió pintar a la Naturaleza más de cerca.⁹⁶

Este tipo de arte es bautizado por el crítico como arte-producto puesto que se anunciaba; al lector debía quedarle claro el gran esfuerzo que había hecho el escritor en su obra. La valoración de la literatura, entonces, se hacía a partir de la cantidad de trabajo empleado en la creación.

Camilo José Cela, lejos de seguir los pasos de esta arte y por pertenecer a otra época, logra una escritura más real que la de los realistas, su expresión es desautomatizada, término que usa el mismo Barthes. Sus personajes son gente del pueblo y hablan como tal. Por supuesto un campesino no escribiría así aunque el receptor llegue a creerlo. En el estilo de *La familia de Pascual Duarte* ya se nota al escritor conocedor del idioma y al observador del habla popular, esto da un matiz costumbrista a la narración y se manifiesta en los distintos niveles de la lengua.

Aunque los puristas lleguen a molestarse, los procesos morfológicos -muy favorecidos por el gusto popular de jugar con las palabras- enriquecen a la lengua. En la novela de Cela se encuentra la derivación, especialmente el uso de diminutivos y

96. BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. 13a. ed. Tr. Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 1993 (teoría), pp. 69-70.

aumentativos, así como la derivación de palabras invariables, la parasíntesis y la supresión de letras. Léxicamente se encuentran palabras poco comunes o palabras de la lengua estándar pero usadas de manera diferente. La adjetivación también tiene un color muy regional. La semántica queda demarcada por el tipo de comparaciones que manifiestan una cultura y una forma de ver el mundo del pueblo y refranes, dichos y sentencias. En el terreno sintáctico se hallan un sin fin de frases hechas.

En otro nivel que rebasa la lingüística aunque se compone también de estos elementos se encuentra el cuadro de costumbres que funciona como retrato de una sociedad. En la novela se encuentran varios: las descripciones de los personajes, de las casas (de don Jesús y la del protagonista), del entierro del padre, de la forma de vida de los madrileños y la del matrimonio (una de las más coloridas y representativas) que a continuación se transcribe:

Como en la boda me gasté los ahorrillos que tenía -que una cosa fuera casarse a contrapelo de la voluntad y otra el tratar de quedar como correspondía-, nos resultó, si no lucida, sí al menos tan rumbosa, en lo que cabe, como la de cualquiera. En la iglesia mandé colocar unas amapolas y unas matas de romero florecido, y el aspecto de ella era agradable y acogedor quizás por eso de no sentir tan frío el pino de los bancos y las losas del suelo. Ella iba de negro, con un bien ajustado traje de lino del mejor, con un velo todo de encaje que le regaló la madrina, con unas varas de azahar en la mano y tan gallarda y tan poseída de su papel, que mismamente parecía una reina; yo iba con un vistoso traje azul con raya roja que me llegué hasta Badajoz para comprar; con una visera de raso negro que aquel día estrené; con un pañuelo de seda con leontina. ¡Hacíamos una hermosa pareja, se lo aseguro, con nuestra juventud y nuestro empaque! ¡Ay tiempos aquellos en que aún quedaban instantes en que uno parecía como sospechar la felicidad y qué lejanos me parecéis ahora!...

Nos acompañaron el señorito Sebatión, el de don Raimundo el boticario, y la señora Aurora, la hermana de don Manuel,

el cura que nos echó la bendición y un sermonecete al acabar, que duró así como tres veces la ceremonia, y que si aguanté no por otra cosa fuera -¡bien lo sabe Dios!- que por creerlo de obligación; tan aburrido me llegó a tener. Nos habló otra vez de la perpetuación de la especie, nos habló también del papa León XIII, nos dijo no sé qué de San Pablo y los esclavos... ¡A fe que el hombre se traía bien preparado su discurso!

Cuando acabó la función de la iglesia -cosa que nunca creí que llegara a suceder- nos llegamos todos, y como en comisión, hasta mi casa, donde, sin grandes comodidades, pero con la mejor voluntad del mundo, habíamos preparado de comer y de beber hasta hartarse para todos los que fueron y para el doble que hubieran ido. Para las mujeres había chocolate con tejeringos, y tortas de almendra, y bizcochada, y pan de higo, y para los hombres había manzanilla y tapitas de chorizo, de morcón, de aceitunas, de sardinas en lata. Sé que hubo en el pueblo quien me criticó por no haber dado de comer; allá ellos. Lo que sí le puedo asegurar es que no más duros me hubieran costado el darles gusto, lo que, sin embargo, preferí no hacer porque me resultaba demasiado atado para las ganas que tenía de irme con mi mujer. La conciencia tranquila la tengo de haber cumplido -y bien- y eso me basta; en cuanto a las murmuraciones..., ¡más vale ni hacerles caso!⁹⁷

En este fragmento se hace notar cómo es una fiesta en un pueblo: la ropa que se usa, el tipo de invitados, el sermón del sacerdote, las ideas sobre el matrimonio, la maledicencia de la gente que nunca queda contenta y la tradición culinaria.

El lector podría casi convencerse de la autenticidad popular del escrito, pero hay un aspecto que delata la autoría: la gramática. En la novela no sólo se respetan las reglas del bien escribir, se exhibe un estilo limpio, un vocabulario que aunque con giros dialectales denota un gusto conceptual.

En fin, *La familia de Pascual Duarte* deja un sabor costumbrista muy popular y muy español que muestra a Cela como un escritor que más allá de las cuestiones formales conoce la forma de ver el mundo del pueblo.

97. *La familia de Pascual Duarte.*, pp. 75-76.

2.5.5. El sesgo naturalista de *La familia de Pascual Duarte*

No sólo para la picaresca es importante el narrador en primera persona, también para el naturalismo porque refleja la voz propia del pueblo: "En la independencia así concedida a los personajes de la novela de expresarse por sí mismos y no mediante el camuflaje subjetivo del narrador, puede verse un reflejo de la voluntad de autodeterminación manifestada por esos pueblos antaño colonizados o sometidos."⁹⁸

La doble función del personaje narrador da elementos de verosimilitud al relato. El naturalismo propugna por el conocimiento de los motores de la manera de actuar del hombre y sólo con un narrador intradiegético esa búsqueda de explicaciones cobra su verdadera dimensión. ¿No parecería impostado que un narrador en tercera persona se preocupase por las actitudes de otro hombre? Necesariamente el que cuenta la historia es el que actúa y reflexiona sobre sus actos, al menos así sucede con Pascual Duarte. Aunque éste es un principio naturalista, en muchas de las novelas naturalistas no se encuentra esta característica narrativa.

Fue muy criticada la tendencia naturalista a contar hechos crueles, pero precisamente este tipo de actos son los que acercan al escritor a un trabajo humanista de conocimiento de las pasiones para entender al hombre y mejorar a la sociedad. Zola lo ha expresado de la siguiente manera:

Ser árbitro del bien y del mal, regular la vida, reglamentar la sociedad, resolver a la larga todos los

98. MORELL, Paul. "El naturalismo". En: GROS, Bernard (dir.). *Diccionario del saber moderno. La literatura. Desde el simbolismo al nouveau roman*. Bilbao, Mensajero, 1976, p. 355.

problemas del socialismo y aportar, sobre todo, bases sólidas a la justicia resolviendo, por la experiencia, los problemas de criminalidad, ¿no son acaso los obreros los más útiles y más morales de trabajo humano?''⁹⁹

En *La familia Cela* cuenta dos asesinatos y deja entrever un tercero, pero siempre desde una perspectiva individual que humaniza a Pascual sin llegar a juzgarlo.

Es cierto que Cela ha utilizado una anécdota que entronca el relato con una tradición popular de historias de crímenes y con la literatura de cordel ya explotada por Baroja, Solana y Arderius, entre otros. Pero es igualmente cierto que la estructura narrativa lo aleja de ella, puesto que el relato en primera persona interioriza el drama en la voz del acusado, frente al chafarrión grotesco y bidimensional del relato o el cartelón de feria. Al contrario, la más sutil de las ambigüedades se posesiona del relato y da al protagonista narrador perfiles contradictorios que se acentúan tanto en las incoherencias de su confesión como el contraste entre ésta y las piezas liminares. [...] Hasta muy recientemente la figura de Pascual ha dado lugar a interpretaciones simpáticas y alegatos defensivos y aun eximientes.¹⁰⁰

Peculiaridad de las novelas naturalistas es el fatalismo, la idea de un destino que no se puede evitar. En Pascual resurge un Edipo para recordarle que hágase lo que se haga el destino siempre está presente siguiendo, a pesar de su voluntad, al hombre. "Al que el Destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras."¹⁰¹ Nótese que en este fragmento Cela usa la mayúscula en la palabra destino como si éste fuera un Dios que mueve a su antojo a los hombres. "El destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte."¹⁰² La infausta fortuna comienza a hacer conciencia en Pascual: "¿Quién sabe si no sería

99. ZOLA. Cit. in. *Ibid.*, p. 342.

100. SOLDEVILA. *Op. cit.*, pp. 109-110.

101. CELA. *Op. cit.*, p. 62.

102. *Ibid.*, p. 40.

que estaba escrito por la divina memoria que la desgracia había de ser mi único camino, la única senda por la que mis tristes días habían de discurrir!"¹⁰³ Los pocos momentos de felicidad que pasa de recién casado se nublan con esa conciencia de un destino aciago: "Mala cosa es la desgracia, créame. La felicidad de aquellos días llegaba ya a extrañarme por lo completa que parecía..."¹⁰⁴ De su desdicha nace una pulsión de matar, de asesinar, de completar lo escrito:

le avasalla la vida, esa vida externa, esa sociedad que [...] rodea de un tejido de absurdos ante los cuales [...] no tiene otra defensa que la más elemental de todas: el asesinato en defensa propia. A eso se puede objetar que matar en defensa propia es sólo admisible cuando peligra físicamente el atacado. Pero a eso puede responder Pascual que su vida es tanto su propio latido biológico, como el hijo que había de nacerle y que no vio la luz o como su hogar invadido por fantasmas primero, y por extraños, después.¹⁰⁵

Ese latido biológico tiene una presencia mediante la sangre que se llega a convertir en símbolo. Cuando le viene a la memoria el olor de la cuadra y se quita el pantalón para recordarlo y dice: "La sangre me calentaba todo el cuerpo".¹⁰⁶ El primer asesinato que Pascual comete no es en calidad de defensa, simplemente tiene un impulso contra una perra inocente que no hacía más que mirarlo, verlo escrutadoramente: "Un temblor recorrió todo mi cuerpo; parecía como una corriente que forzaba por salirme por los brazos. [...] La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra."¹⁰⁷

103. *Ibid.*, p. 92.

104. *Ibid.*, p. 78.

105. ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958, p. 84.

106. *La familia de Pascual Duarte.*, p. 43.

107. *Ibid.*, p. 45.

Incluso los sentimientos nobles, como el amor que siente por Lola lo incitan salvajemente: "La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven".¹⁰⁸ Cuando entierran a Mario, el protagonista siente esa excitación: "Me acuerdo que la sangre seguía golpeándome las sienes, que el corazón seguía queriéndome echar a volar..."¹⁰⁹. "Es que la sangre parece como el abono de tu vida",¹¹⁰ le dice Lola, cuando Pascual ha regresado de Madrid y le confiesa estar embarazada del *Estirao*.

El corazón, motor de las pasiones, cobra su importancia en la novela. Cuando Pascual está en la celda y recuerda su vida escribe: "El amargor que me sube a la garganta es talmente como si el corazón me fabricara acíbar en vez de sangre; me sube y me baja por el pecho, dejándome un regusto ácido en el paladar; mojándome la lengua con su aroma, secándome los adentros con su aire pesaroso y maligno como el aire de un nicho..."¹¹¹ y unas líneas después reconoce: "mi corazón, esa máquina que fabrica la sangre que alguna puñalada ha de verter..."¹¹².

Los asesinatos descritos en la novela se anuncian con anterioridad. En el caso del *Estirao*, desde su primer encuentro, cuando Rosario estaba con él, Pascual presiente que aquello acabará mal: "Aquel día se me clavó una espina en un costado que todavía tengo clavada. [...] La espina del costado estaba como removida. Por qué no la arranqué en aquel momento es una cosa que aún hoy no sé..."¹¹³ También el matricidio se ve venir desde las

108. *Ibid.*, p. 66.

109. *Ibid.*, p. 65.

110. *Ibid.*, p. 112.

111. *Ibid.*, p. 68.

112. *Ibid.*, p. 69.

113. *Ibid.*, p. 56.

primeras desgracias del protagonista y posteriormente cuando hay una especie de repulsa anagnórica, es decir, Pascual se reconoce en su madre, se sabe producto de ella, pero esto lo hace infeliz porque no encuentra en ella virtud o belleza y si un lado oscuro que él mismo posee.

Mucho me dio que pensar, en muchas veces, y aun ahora mismo si he de escribir verdad, el motivo de que a mi madre llegase a perderle el respeto, primero, y el cariño y las formas al andar de los años, mucho me dio qué pensar, porque sería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertirme en un enemigo. En un enemigo rabioso, que no hay peor odio que el de la misma sangre; en un enemigo que me gastó toda la bilis, porque a nada se odia con más intensos bríos que a aquello a que uno se parece y uno llega a aborrecer el parecido. Después de mucho pensar y de nada esclarecer del todo, sólo me es dado afirmar que el respeto habíasele ya perdido tiempo atrás cuando en ella no encontrara virtud alguna que imitar, ni don de Dios que copiar, y que de mi corazón hubo de marcharse cuando tanto mal vi en ella que junto no cupiera en mi pecho.¹¹⁴

Terminar con la vida de la madre es como autonegarse, es un intento por acabar con una parte de sí mismo, es la necesidad de borrar las plagas de raíz para curar los males del fruto. Entonces el asesinato se convierte en pasión que no puede ser racionalizada:

Se mata sin pensar, bien probado lo tengo; a veces, sin querer. Se odia, se odia intensamente, ferozmente, y se abre la navaja, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde duerme el enemigo. Es de noche, pero por la ventana entra el claror de la luna; se ve bien. Sobre la cama está echado el muerto, el que va a ser el muerto. Uno lo mira, lo oye respirar; no se mueve, está quieto como si nada fuera a pasar. Como la alcoba es vieja, los muebles nos asustan con su crujir, que puede despertarlo; que a lo mejor había de precipitar las puñaladas. El enemigo levanta un poco el embozo y se da

114. *Ibid.*, pp. 62-63.

vuelta; sigue dormido. Su cuerpo abulta mucho, la ropa engaña. Uno se acerca cautelosamente; lo toca con la mano, con cuidado. Está dormido, bien dormido, ni se había de enterar...¹¹⁵.

Para engañar a la pasión, para desafiar al destino, Pascual huye a Madrid, sin embargo, cuando se piensa curado y regresa a su tierra natal, se da cuenta de que el morbo de la fatalidad sigue presente. Cuando sale de la cárcel se repite esa sensación del regreso, ese reconocimiento del rencor, y es cuando comienza a planear la muerte de su madre. A la hora del crimen Pascual no sólo identifica la inevitabilidad de lo que hará, sino que lo disfruta:

Era algo fatal que había de venir y que venía, que yo había de causar y que no podía evitar aunque quisiera porque me parecía imposible cambiar de opinión, volverme atrás, evitar lo que ahora daría una mano por que no hubiera ocurrido, pero que entonces gozaba en provocar con el mismo cálculo y la misma meditación por lo menos con los que un labrador emplearía para pensar en sus trigales...¹¹⁶

En tanto que Pascual reflexiona, el lector percibe el sesgo naturalista, porque los actos delictivos no quedan al margen legislativo, a la maniquea moral religiosa, sino se presentan como pasiones humanas y por lo tanto generales a todos los hombres, aunque la mayoría no las asuma como lo hizo el personaje. Ésta es precisamente una de las metas del naturalismo: "Para Zola, siendo la medicina, lo mismo que la novela, un arte balbuciente si el método experimental ha llevado en medicina al conocimiento de la vida física, debería también llevar en literatura al conocimiento de la vida pasional e intelectual."¹¹⁷

115. *Ibid.*, p. 97.

116. *Ibid.*, p. 134.

117. MORELL. *Op. cit.*, p. 343.

2.5.6. ¿El tremendismo de *La familia de Pascual Duarte* es un existencialismo?

Palley, entre otros estudiosos, suele identificar al tremendismo -nombre con el que se ha bautizado a la obra de Cela, particularmente a *La Familia de Pascual Duarte*- con el existencialismo. "Después de los sucesos angustiosos de la Guerra Civil, aparece en España una forma disfrazada de existencialismo que se llama tremendismo"¹¹⁸. Después del periodo histórico mencionado, la literatura retorna al realismo, pero habría que distinguir con Sobejano sus dos concreciones:

Realismo existencial es el que se orienta hacia la existencia del hombre español contemporáneo en aquellas situaciones que ponen a prueba la condición humana; la segunda dirección, el realismo social, se dirige hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de su solución.¹¹⁹

Todo tipo de realismo en tanto se centra en la existencia es existencial pero apenas es un punto de intersección de las dos corrientes. La principal diferencia de estos es que el social pone mayor énfasis en los problemas de la sociedad, mientras el carácter distintivo del otro es "el mayor relieve dado a los conflictos del individuo frente a los problemas colectivos de la sociedad".¹²⁰

Pascual no es del todo un producto social, el carácter individual de sus acciones lo muestran como un ser contradictorio que no ha acabado de asumir su momento histórico; que se ha

118. PALLEY. Cit. in. ROBETS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. 2a. ed. corregida y aumentada. Madrid, Gredos, 1978 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 182), p. 45.

119. SOBEJANO. Cit. in. *Ibid.*, p. 42.

120. *Ibid.*, p.49.

enfascado en los conflictos, a veces con explicaciones fatalistas, de su propio yo y por eso la alienación del personaje recuerda continuamente la filosofía existencial.

A cada momento sentimos la frustrada perplejidad de Pascual ante el mundo: en sus relaciones con el prójimo, en su valoración de las fuerzas del destino, en su idea de lo que llaman sus pecados y de la retribución por ellos satisfecha. Esto significa que alguna inexplicable barrera se alza entre él y su circunstancia. No existe comunicación entre el yo y el no yo, y por ello tampoco entendimiento, siendo el resultado creerse una víctima de las situaciones, de los hombres que le provocan o de Dios. Sin compenetración comunicativa resulta reducida la posibilidad de una comprensión más racional de cuanto le rodea, y esto produce una correspondiente complejidad emocional inútil para todo lo que no sea agitar su primitivo espíritu.¹²¹

Para Gemma Roberts "la angustia es una categoría decisiva de la existencia en cuanto nos remite a nuestro "yo" concreto, impidiendo su disolución en lo general y colectivo"¹²²; es justamente esto lo que padece Pascual. No hay un total desconocimiento del ambiente social por parte del autor, pero para el protagonista la sociedad pasa a segundo término. Deductivamente se entiende que Pascual es un producto de sus circunstancias aunque él mismo no lo entienda. Aunque se intuye su participación en la Guerra Civil gracias a las últimas noticias del transcriptor, nunca se ve al personaje siguiendo una ideología, tomando una bandera; parece que su actuación en ese período fue motivada por la inercia.

Es la servidumbre del momento histórico, el aire de tiempo que penetra por los poros de los libros [...] Pascual Duarte era, a pesar de todo, hijo de su momento y refleja

121. ILIE, Paul. *La novelística de Cela*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos), p. 56.

122. ROBERTS. *Op. cit.*, p. 15.

-bajo una luz diferente- un mismo clima de furor y violencia.

Pascual Duarte carece de ideales, lo que significa que los perdió todos.¹²³

Palley ha enumerado las principales coincidencias de tremendismo y existencialismo: "El tremendismo acentúa 'los aspectos sombríos de la vida', sus argumentos se desarrollan en 'un ambiente de tedio y angustia' y destaca 'los aspectos negativos de la vida', tales como 'crueldad, sufrimiento, muerte, angustia, náusea'."¹²⁴

Para Gemma Roberts los parecidos de ambas corrientes son más bien externos; es decir, ambos tipos de novela son producto de un ambiente de postguerra y por lo tanto en algo tienen que concordar, pero el tremendismo se aleja del existencialismo en dos puntos que la crítica ha marcado: "su carga de determinismo y su excesiva preocupación estética".¹²⁵

Los principales rasgos de divergencia son expuestos por Roberts en cinco puntos que se transcriben:

1) Primeramente, la novela española de postguerra es mucho menos especulativa que la europea. [...] Han prevalecido los aspectos éticos del existencialismo por encima de su problemática metafísica. [...] Solamente indiquemos que dichas circunstancias favorecieron a la presentación objetiva, empírica, más que la intelectual y conceptual, y que por las mismas razones sobresalió, frecuentemente, la preocupación estética y formal de la novela por encima de su contenido ideológico.

2) Esa indicada preocupación estética de la novela española actual, evidenciada desde la publicación de *Pascual Duarte*, es otro punto de diferencia importante respecto a la novela existencialista europea, para la cual la forma literaria ocupa un lugar bastante secundario en relación con el mundo

123. CORRALES EGEA, José. *La novela española actual*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971 (Libros de bolsillo. Divulgación universitaria. Serie Arte y literatura, 34), p. 35.

124. PALLEY. *Op. cit.*, p. 44.

125. *Ibid.*, p. 46.

de las significaciones. Sartre insiste en que el estilo debe "pasar inadvertido". "En la prosa -afirma-, el placer estético no es puro sino se da por añadidura".

3) El fondo ambiental se hace sentir con mucha más fuerza en la novela española actual que en la novela europea. A pesar de que el neorrealismo supone un esfuerzo de superación de costumbrismo y del naturalismo decimonono, se mantienen, en algunas novelas, residuos evidentes de esa tradición literaria. Estos elementos residuales pesan en la nueva narrativa española sobre el contenido intelectual, y muchas veces tienden a ahogarlo. [...] Pero el afán testimonial de gran parte de la novela española ha llevado a muchos escritores a un objetivismo que se detiene demasiado en la realidad exterior y que no origina suficientemente la tensión dialéctica que la realidad produce en su choque con la subjetividad.

4) Otra característica de ese "realismo existencial", no sólo del social, de la postguerra española, ha sido el dar cabida al individuo extraído de la masa, al hombre humilde, incluso a tipo primitivo.

5) Por último, hay una característica más de la nueva novela española que le hace diferir de la europea, y es su mucho más intensa preocupación social, y esto puede decirse inclusive de la novela que se centra en los conflictos individuales. [...] Y de ahí que el escritor español se enfrente constantemente con las limitaciones y la insuficiencia de una vida que se manifiesta tanto más rígida y estrecha, cuanto más se penetra en los estratos de las clases populares, y sobre todo rurales.¹²⁶

2.6. Mensaje

2.6.1. Nivel fónico fonológico

Probablemente el nivel de la lengua que experimenta las variaciones más importantes es el nivel fónico-fonológico porque todo lo que ocurra a otros niveles afecta a éste. La elaboración oral de *La familia de Pascual Duarte* se centra en otros niveles más que en el presente, aunque por añadidura la forma sonora de la novela se vea influida.

Dos de las figuras de supresión que se presentan en el relato son la apócope ("Había también un reló"¹²⁷) y la aféresis

126. *Ibid.*, pp. 49-52.

127. *La familia de Pascual Duarte.*, p.74.

("esparramaron"¹²⁸). En ambos casos se trata de usos populares; sin embargo, Pascual tiene plena conciencia de que al perder la /j/, la palabra *reló* tendrá que acentuarse. La elaboración de Cela incluye a un transcriptor que pudiera corregir los detalles, según él mismo dice cuando menciona que se dio un tiempo antes de editarla porque "todas las cosas quieren su tiempo, incluso la corrección de la errada ortografía de un manuscrito, y porque a nada bueno ha de conducir una labor trazada, como quien dice, a uña de caballo."¹²⁹ En este caso el transcriptor no corrige la elisión de la /j/ porque probablemente tiene la intención de conservar el registro popular de Pascual.

Además de la repetición de palabras completas que corresponden más a un criterio de construcción que al eufónico se encuentran algunas similitudes ("La paciencia que con ellas *usaba*, ni las había *usado* jamás, ni jamás volviera a *usarla* con nadie"¹³⁰).

Suele también presentarse la rima, a veces es elemental como la que se produce al con dos verbos en el mismo tiempo. En la prosa se considera un vicio este recurso y aún más siendo tan pobre. Puede verse en algunas una clara muestra de oralidad, como en las siguientes: "cuando *venía*, *dormía* siempre en ella",¹³¹ "se despertaría, me reconocería"¹³². En otros casos es más discreta y pareciera no planeada ni siquiera percibida por quien escribe "cogida en una gruesa *tranza* bajo la *cabeza*"¹³³. En una ocasión la

128. *Ibid.*, p. 46.

129. *Ibid.*, p. 34.

130. *Ibid.*, p. 95.

131. *Ibid.*, p. 43.

132. *Ibid.*, p. 136.

133. *Ibid.*, p. 65.

rima es muy bella y significativa: "A Rosario le armaron un tingladillo con un cajón no muy hondo, en cuyos fondos esparramaron una almohada entera de borra..."¹³⁴. Pareciera estar marcando la oscuridad en la que hundieron desde pequeña a su hermana, que luego se vería reflejada en las desgracias por las que tendría que pasar.

La aliteración es la figura retórica más favorecida porque el simple hecho de tener repeticiones se presenta automáticamente. Algunas que aparecen con cierta autonomía porque no dependen de otros niveles son: "Volqué el arca en la balsa"¹³⁵ y "por las serenas sendas de hoy"¹³⁶. El segundo ejemplo es muy cercano a la paranomasia salvo que diversos sonidos no coinciden, pero también son varios los que sí (a, s, e, n); debería hablarse, entonces, de una aliteración múltiple. En el párrafo que a continuación se presenta es eminentemente nasal: "Sus habitantes a buen seguro que ignoraban que yo había estado pescando, que estaba en el momento mismo mirando como se encendían las luces en sus casas..."¹³⁷. Se presupone del final de la frase que es de noche y que por tanto hay cierta tranquilidad. Los sonidos nasales sugieren musicalidad serena, leve, como un murmullo.

2.6.2. Nivel morfológico

Los procesos morfológicos que se presentan son derivación, parasíntesis y, en menor medida, composición. Las primeras tienen

134. *Ibid.*, p. 51.

135. *Ibid.*, p. 110.

136. *Ibid.*, p. 109.

137. *Ibid.*, p. 44.

matices marcadamente populares mientras que la tercera sólo se presenta en palabras aceptadas por la norma estándar.

La derivación es uno de los medios más usados en la novela, no hay página en la que no se encuentre. Se trata en la mayoría de los casos de derivación popular porque palabras que no eran estrictamente populares, al hacer su derivado, se convierten en populares o bien porque son populares antes de derivarse. Algunos de éstos son aumentativos: matalón, hombrón, cuarentón. Aunque, como su nombre lo dice, el sufijo indica aumento en el tamaño, a veces añade otras notas sémicas; en el segundo caso funciona como reciedumbre y en el tercero se marca la pérdida de la juventud. Suelen también hacerse plurales de palabras que en el contexto no lo admitirían: filosofías ("pensar en esas filosofías"¹³⁸, el plural implica que se piensa desde distintos puntos de vista, pero el contexto se refiere a la variedad de asuntos en los que se piensa), voluntades, brillos, los genios y Américas; este último es un uso regional que viene del siglo XVII. También suelen derivarse palabras invariables (mismamente y talmente). Son comunes los derivados para formar palabras que indican cuestiones de salud (debilucha, esmirriada) o de ánimo (rabioso, amargor y pesaroso). También relacionado con estados físicos o de salud se encuentran lloros y tiemblos (que se prefiere a llantos o temblores), de ésta hay en el texto una variante -temblequeras- que según el contexto significa lo mismo aunque tal vez la primera tenga un matiz delicado. La segunda pertenece a una serie de palabras con el sufijo heterogéneo -era, que en este caso (temblequeras) y en el de escandaleras, conservan medianamente el

138. *Ibid.*, p. 61.

significado tradicional del sufijo (pertenencia) aunque se trata aquí de sustantivos y cobran cierto sentido de algo impostado, también puede significar lugar (estercoleras, tragaderas) y seguramente son una simplificación de -erio; finalmente, con este sufijo pueden formarse palabras que indican oficio o acción (llevadera). Otro tipo de derivación muy común es el despreciativo con -ete (vejete, sermoncete). En no pocas ocasiones al derivar alguna palabra no se unen los significados de lexema y derivados sino que cambia totalmente el sentido con el verbo como loquear que en el texto no significa hacer el loco sino tener una conducta displicente.

De los distintos derivados que hay en la novela es necesario dedicarle un espacio particular al diminutivo, no sólo por la frecuencia con la que aparecen sino por los distintos matices que pueden tomar, además del tamaño con su matiz despectivo. Se puede tratar de algo de poca valor (golfillo, burrillo), de pretensión (frasecitas, que es usado para hablar de las palabras del *Estirao*), de ternura (mocita), a veces ésta combinado por contagio con el tamaño de la persona de la que se habla (añitos, dormidito, vestidito), de gracia (carilla, sonrisilla), de poca densidad (agüilla, bigotillo), de consideración hacia la persona de la que se habla (curita), de delicadeza (golpecitos), de brevedad (temporadita), de falta de intensidad (ruiditos, silbandillo, éste muy extraño por ser gerundio), de poca importancia (cosillas, preocupadillo) y de escarceo (ahogadito, que dicho precisamente para hablar de su hermano ahogado en una tinaja de aceite resulta un contraste -inocencia del hermano y muerte grotesca- y por tanto burlón).

En menor medida se encuentra también parasíntesis y, aunque suelen ser más colorida que la derivación, posee menos matices y prácticamente su significado es la suma de los sememas yuxtapuestos. Algunos ejemplos son los siguientes: endemoniada, encamada, relumbrón, atosigar, atontado, malogrado y resquemor.

En contados momentos del relato suelen encontrarse palabras sintéticas (podríales, habíanse), que pueden ser consideradas como poco orales.

Se consultaron varias ediciones de la novela y la primera fue la preferida porque es la que el mismo autor elige para su reciente grabación. En la segunda edición se hicieron algunos cambios porque se pensó que eran erratas, sin embargo su persistencia en el texto muestra que su uso fue deliberado. Uno los rasgos que generalmente se corregía (¡vaya pretensión de querer enmendarle la plana a Cela!) fue el cambio de género de algunos sustantivos. Generalmente algunas de las palabras que aceptan los dos usan el femenino en expresiones populares y el masculino en textos formales. Las palabras cuyo género experimenta un cambio son: la frasca, la color, la dolor, la respeto, hilas de lino, la almíbar, asistenta. El femenino de asistenta es relativamente común en oficios con terminación en -e, principalmente en Latinoamérica.

2.6.3. Nivel sintáctico

En este nivel los recursos son cuantitativa y cualitativamente mayores, exigen un trabajo más acabado. Para el análisis el nivel se dividirá en aquello que no pueda ser clasificado y que escape a toda retórica y en todo lo que con anterioridad ha sido nombrado por la ciencia literaria y reconocido como figuras propias de la

literatura. Al primer tipo de operaciones se les llamará orales y al segundo, retóricas. Los subtítulos no indican que las figuras retóricas no estén dotadas de oralidad —son por excelencia orales— sino que necesitan ser reconstruidas por el autor para no presentar saltos de tono y conservar la voz popular.

2.6.3.1 Oralidad

Si para captar ciertos matices lingüísticos de los procesos morfológicos o fonológicos fueron necesarios la atenta observación y el registro cuidadoso de datos, en este nivel, el correspondiente al sintagma, era imprescindible una comprensión plena de los procesos de construcción por parte del autor. No se trataba sólo de tomar notas. Bien dice Chomsky que una de las virtudes de la sintaxis es la capacidad de creación a partir de fórmulas universales. Pero la situación se complica si se pone en consideración que las armazones de las frases populares no sólo tienen poco de universales sino que son muy particulares. Quizás fue en este renglón en el que se descuidó parte del realismo que se limitaba a la copia de regionalismos.

Muy común en el pueblo es convertir los sustantivos propios en comunes anteponiéndoles un artículo, principalmente en los nombres de personas. En el *Pascual Duarte* casi todos los nombres de mujeres aparecen por lo menos una vez de esta manera: la Nieves, la Rosario, la Esperanza. Una sola vez aparece el de un hombre (el Estévez) y en otra, el de un lugar (las Américas). Su uso es familiar aunque pudiera aceptarse, por la líneas del texto en su conjunto, que esta preferencia muestra que el pueblo no hace distinciones tajantes entre el hombre y las cosas o los animales.

Uno de los casos que llaman la atención es el cambio del adjetivo posesivo por el artículo: "Y me quedé solo con la hermana, la desgraciada, la deshonrada, aquella que manchaba el mirar de las mujeres decentes"¹³⁹. La en lugar de mi da un rango de antonomasia; Rosario, la hermana por excelencia. El sentido se redondea porque en ese momento es muy importante su hermana para Pascual ya que siente que todas las mujeres lo han abandonado. Las aposiciones o epítetos -la desgraciada, la deshonrada, aquella que manchaba el mirar de las mujeres decentes- resaltan lo anterior y es antitético lo que Rosario representa para la gente y lo que representa para él, que experimenta algo similar; por un lado sufre el desprecio de su madre y de su esposa y por otro, es consolado.

La adjetivación generalmente se presenta en par¹⁴⁰, mientras que la calificación única aparece comparativamente pocas veces¹⁴¹ y sus matices son muy populares. Una forma de calificar es cambiando "la mayoría" por "las más" ("ella se me ponía a tiro las más de las veces"¹⁴²). En el siguiente ejemplo resulta rara la modificación, pero es muy común en tono familiar: "Sin embargo, aquel primer beso con permiso me supo a poco"¹⁴³. En la frase "A una pobre vieja que por allí pasaba tal manotada le dio que la dejó medio descalabrada"¹⁴⁴ no hay, aparentemente, nada extraordinario pero conforme avanza la lecturas se aprecia que el sentido no se centra en que fue descalabrada a medias sino que

139. *Ibid.*, p. 100.
140. En 103 ocasiones.
141. 21 veces.
142. *Ibid.*, p. 55.
143. *Ibid.*, p. 67.
144. *Ibid.*, p. 72.

estuvo a punto de ser descalabrada. Algo parecido sucede cuando habla de Lola: "estaba hermosa como pocas veces"¹⁴⁵, y es obvio que no se quiso decir que de ordinario fuera fea. Una calificación muy referencial se presenta en "Lola andaba muy bien de estatura"¹⁴⁶ y la interpretación depende de lo que Pascual Duarte entienda por muy bien; se infiere que su esposa es alta. El adjetivo antepuesto no suele aparecer asiduamente en la novela; sin embargo, en los casos en los que se presenta de esta forma no cabe duda de que es un giro popular: "De él me es forzoso reconocer que era guapo mozo"¹⁴⁷. Dos calificativos relacionados con conceptos temporales merecen ser mencionados por sus características especiales: el primero ("cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras"¹⁴⁸), aunque es pleonástico indica cantidad; y el segundo ("llevaba una larga hora al lado de ella"¹⁴⁹), interpretándolo textualmente, implica que no todas las horas tienen los mismos minutos pero, si se tiene presente que funciona como hipálage, se entiende que hace referencia a lo largo que le parece el tiempo al enunciador. Otro manera de modificar es la que se aprecia en "La Rosario se sonreía con su sonrisa de siempre"¹⁵⁰, y se presupone que Pascual piensa en la generalidad de las ocasiones.

Algunas construcciones resaltan porque tienen una estructura peculiar dada por uno o varios elementos; otras, porque muestran rasgos orales evidentes. En la oración¹⁵¹ "Era alta, morena de

145. *Ibid.*, p. 65.

146. *Ibid.*, p. 47.

147. *Ibid.*, p. 45.

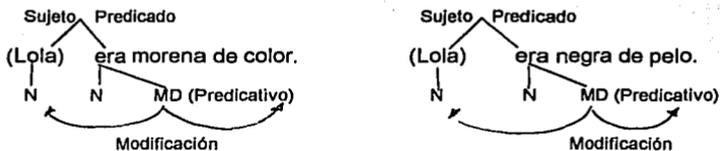
148. *Ibid.*, p. 137.

149. *Ibid.*, p. 136.

150. *Ibid.*, p. 128.

151. Oración compuesta por yuxtaposición con tres proposiciones; las últimas

color, negra de pelo"¹⁵², la construcción permite que el predicativo modifique y concuerde con el sujeto (ella, Lola), como puede verse gráficamente:



La forma tradicional sería "Era alta, de color moreno, de pelo negro", el desplazamiento de los adjetivos moreno y negro obliga a un cambio de género. Se trata de una estructura muy particular del pueblo; una de las frases de la actividad taurina para calificar al toro es "negro de pelo", sin embargo, este uso es diferente del ejemplo citado, porque en el caso del toro, el color del pelo es el que se asigna para todo el toro, mientras que en el ejemplo el color del pelo de una persona no califica a la persona en general salvo que se usen adjetivos compuestos que incluyan el lexema pel-, como pelirrojo. En la frase "¡Misterios de la manera de ser de los mortales que tanto aborrecen de lo que tienen para después echarlo de menos!"¹⁵³, la estructura es común salvo por un elemento totalmente ajeno; el de recuerda el partitivo francés, pero en este contexto no tiene el sentido de "una parte del todo". Caso similar se presenta en "No sabía lo que hacer; pensé llamar..."¹⁵⁴. En los dos ejemplos seguramente se

dos con zeugma. Las tres son oraciones bimembres copulativas. Presencia de asindeton.

152. *Ibid.*, p. 56.

153. *Ibid.*, p. 49.

154. *Ibid.*, p. 125.

trata de vicios del lenguaje y si se suprimen de y lo respectivamente no se altera el significado.

Muy oral resulta la oración "Estoy por asegurar que mi madre hubiera preferido no verme"¹⁵⁵ en la que se muestra un matiz de indecisión poco común en la escritura porque este proceso incluye mínimamente dos momentos: preescritura y corrección o escritura definitiva. Cuando hay dudas en el primer momento se resuelven en el segundo. Aquí podría simplemente asegurarse o eliminarse el inicio. También en el ejemplo, parecido al anterior, "Veremos si me encuentro con fuerzas suficientes, que buena falta me harán"¹⁵⁶ —a propósito de seguir escribiendo— se nota la falta de la segunda etapa porque la suposición se vuelve innecesaria. Una forma de iniciar en el habla se encuentra en las siguientes palabras: "Bueno, no me lo dijo así, me lo dijo con unas palabras muy justas y muy çabales"¹⁵⁷.

Frases también con destacados rasgos orales son las que determinan su sentido referencialmente, ya sea por significados tácitos en frases hechas o por perlocución. Una forma de negar se observa cuando el sacerdote le pregunta a Pascual que si sabe qué es la confesión y él le contesta "No mucho"¹⁵⁸; en realidad no sabe nada y esto lo entiende el cura. En el siguiente fragmento, en el que Esperanza y Pascual hablan, puede apreciarse un giro perlocutivo:

E. -¿Qué vas a hacer?

P. -Nada, ¿por qué?

E. -No sé, parece como si te encontraras extraño.

P. -¡Tonterías!¹⁵⁹

155. *Ibid.*, p. 126.

156. *Ibid.*, p. 107.

157. *Ibid.*, p. 47.

158. *Ibid.*, p. 106.

159. *Ibid.*, p. 135.

La respuesta de Pascual incluye una pregunta casi automática e incompleta, pero que de lo que se infiere de las palabras de Esperanza, queda bien comprendido lo que significa (¿por qué me lo preguntas?). Finalmente Pascual usa una interjección también perlocutiva con la que niega que se encuentre extraño y desacredita la observación de su esposa.

En la novela una forma de argumentar es mediante preguntas, cuyo sentido sólo puede entenderse en el contexto.

E. -¿Por qué me besas?

Me dejó de una pieza.

P. -¿Por qué no te voy a besar?¹⁶⁰

La respuesta de Pascual puede interpretarse como "lo normal es que te bese porque eres mi esposa, lo raro sería que no lo hiciera". De este mismo estilo pero no para argumentar sino como reconocimiento de algo que se ha hecho y que es preferible confesar, se encuentra otro fragmento del mismo diálogo.

E. -¿Te acordabas mucho de la Lola?

P. -A veces. ¿Por qué mentir?¹⁶¹

Está implícita la idea de que acordarse de Lola no es agradable para Esperanza pero sería más desagradable la mentira.

En esta novela la perlocución se da siempre que haya conversaciones. La independencia contextual de la escritura exigiría diálogos acartonados en los que todo se resuelve lingüísticamente y en los que los significados no pueden depender de otras cosas que no sean las mismas palabras. Un "esto no dice sino lo que dice" se erige por encima de la situación comunicativa en la escritura formal. La plática de Esperanza y

160. *Loc. cit.*

161. *Ibid.*, p. 130.

Pascual que se acaba de comentar implica no sólo conocimiento dialectológico de la región sino una profunda penetración en las circunstancias en las que se produce la comunicación en el pueblo.

Una de las críticas que Barthes hizo a la lingüística fue la de detenerse en el análisis fraseológico. Efectivamente muchas veces las oraciones aisladas no tiene sentido, necesitan del cotexto para interpretarse. El siguiente párrafo puede ilustrar lo anterior: "Nadie me respondió; esperé unos minutos. Nada. Volví a golpearla, esta vez con más fuerzas."¹⁶². La palabra subrayada repite el significado de la primera parte, pero si se considera autónomo pierde todo significado.

Algunas agramaticalidades -no muchas para no crear confusión- se advierten en el texto. En el siguiente fragmento el adjetivo no concuerda en número con el sustantivo "un retrato del Esportero con traje de luces dado de color y tres o cuatro fotografías -unas pequeñas y otras regular-"¹⁶³. La falta de concordancia de fotografías con regular puede ser causada porque probablemente esté elidida la palabra tamaño. En "Me quedé como aplastado, tan ajeno estaba a la novedad; jamás había pensado que aquello que me decía que era tan natural, pudiera suceder."¹⁶⁴ se presenta un anacoluto porque el tan obliga la existencia de un que -omiso en el ejemplo- para cerrar el sentido. Los tres que presentes corresponden a una subordinada que a su vez tiene otra, y esta, otra. A pesar del queísmo no se completa la estructura.

162. *Ibid.*, p. 64.

163. *Ibid.*, p. 44.

164. *Ibid.*, p. 125.

La falta de concordancia de sujeto y predicado no es muy frecuente aunque suele presentarse: "Y no hizo más que lo que hubiéramos hecho cualquiera"¹⁶⁵. Otro desacato a las recomendaciones normativas es el uso de dos o más adverbios, todos terminados en -mente. "La besé ardientemente, intensamente, con un cariño y con un respeto que jamás usé con mujer alguna"¹⁶⁶.

Muy común es la confusión entre el objeto directo y el indirecto que provoca laísmo o leísmo. En la novela se hallan los dos y hay momentos en que los pronombres se usan bien. Algunos casos de laísmo son los siguientes: "a la gente no hay que creerla todo lo que cuenta"¹⁶⁷, "quería hablarla a usted"¹⁶⁸, también suele incluirse el pronombre sin necesidad y con un uso extraño "se sacaba el cinturón y la corría todo alrededor de la cocina"¹⁶⁹. El leísmo se encuentra en menor cantidad, en el siguiente párrafo se manifiesta: "Me acordaba del Director, de la última vez que le vi; [...] Yo le quería como a un padre, le estaba agradecido de las muchas palabras de consuelo que [...] para mí tuviera."¹⁷⁰

En el pueblo el uso de bien en lugar de muy es bastante favorecido, anteriormente se consideraba un vicio del lenguaje pero en los últimos años la Academia de la Lengua lo aceptó. En el *Pascual Duarte* se emplea este bien popular un par de veces, con lo que Cela retoca los detalles de su personaje oral: "Era yo

165. *Ibid.*, p. 125.

166. *Ibid.*, p. 135.

167. *Ibid.*, p. 48.

168. *Ibid.*, p. 66.

169. *Ibid.*, p. 45.

170. *Ibid.*, p. 122.

de bien corta edad [...]”¹⁷¹, “se aficionó a la bebida de bien joven”¹⁷².

Aunque el pleonasma entra en la categoría de figura retórica, tiene un origen popular y es considerado como una reiteración innecesaria y descuidada del pensamiento. En las citas “Tenía [...] un lenguaje en la boca que Dios le haya perdonado”¹⁷³ y “Con una sonrisilla viciosa en la boca”¹⁷⁴, la expresión en la boca está de sobra porque no podría ser de otra manera. Otro uso redundante se presenta en la expresión “lo que es más principal”¹⁷⁵ cuyo adjetivo no acepta la calificación del adverbio por repetir el significado.

Es común el mal uso de preposiciones, aunque siguiendo la pauta del registro a que está ceñido el estilo de Pascual, no resulta demasiado escandaloso. En el pueblo, como en la novela, frecuentemente se encuentra por en lugar de para como puede verse en los siguientes ejemplos: “Echó a un lado, por lavarlas, aquellas otras que salieron peor tratadas”¹⁷⁶ y “a esos cinco gatitos a los que sacan de vez en cuando por jugar, por prolongarles la vida, [...] por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto...”¹⁷⁷. En estas citas, el uso de por con el sentido de causa es confundido con el uso de para con el sentido de finalidad. En la cita “arrimado contra el suelo”¹⁷⁸, es gramaticalmente incorrecto que el verbo arrimarse esté seguido de

171. *Ibid.*, p. 51.

172. *Ibid.*, p. 53.

173. *Ibid.*, p. 48.

174. *Ibid.*, p. 75.

175. *Ibid.*, p. 76.

176. *Ibid.*, p. 43.

177. *Ibid.*, p. 75.

178. *Ibid.*, p. 59

la preposición contra porque la preposición de régimen es a (unas cosas se arriman a otras); aunque semánticamente no es disparatado puesto que suele tener el sentido de "hacia, en dirección a". No es extraño que se dé la confusión en el uso de preposiciones puesto que el sentido de éstas es meramente contextual, no tienen valor sémico independiente. Sin embargo, también suelen usarse con cierta precisión las preposiciones, como puede verse en los siguientes ejemplos: "Se estaba fresco sentado sobre la piedra del hogar"¹⁷⁹ y "En las paredes teníamos varias cosas; un calendario muy bonito que representaba una joven abanicándose sobre una barca"¹⁸⁰. El uso de sobre es muy exacto, lo común es decir "en la piedra" o "en la barca", el uso un tanto ambiguo de en es algo que está en la norma estándar, aunque la corrección gramatical recomienda el uso de sobre. En el segundo ejemplo hay que recordar lo que unas páginas antes se había dicho sobre la conciencia de la representación.

Llama mucho la atención que en la novela Pascual hable de ciertas cosas en tono de representación; por ejemplo, la palabra como usada para introducir una calificación pone distancia entre el sustantivo y sus modificadores, de manera que tiene la resonancia de una comparación y por tanto del sentido figurado. En las frases "llegó a ponerle las nalguitas como desolladas y en la carne viva"¹⁸¹ y "los ojitos [...] parecían como querer mover los párpados"¹⁸² el como está diciendo que las nalguitas no están desolladas y que los ojitos no quieren moverse, sino que sólo

179. *Ibid.*, p. 42.

180. *Loc. cit.*

181. *Ibid.*, p. 60

182. *Ibid.*, p. 51.

parecen. En la cita "rompió a hablar muy tierna con tal facilidad y tal soltura que a todos nos tenía como embobados con sus gracias"¹⁸³, Pascual desconoce el sentido de la palabra embobado (embobar: entretener a uno, tenerlo suspenso y admirado) y la cercanía con bofo (de muy corto entendimiento y capacidad) le hace pensar que tiene que escribir el como para que no se crea que la hermana los dejaba tontos. En estos dos sencillísimos ejemplos puede apreciarse que Pascual tiene cierta conciencia lingüística aunque no está actualizado en los cambios de sentido de las palabras. Un caso sugestivo se presenta en la descripción de un almanaque: "En las paredes teníamos varias cosas; un calendario muy bonito que representaba una joven abanicándose sobre una barca"¹⁸⁴. Lo extraordinario es que Pascual tenga demasiada conciencia de la ficción del retrato; al decir representaba no se piensa sino en un dibujo en el que la realidad está distorsionada; no es éste caso porque en los calendarios suele haber retratos. Evidentemente en cualquier imitación de la realidad se trata de una representación, pero lo más común es que uno la tome por la realidad misma, si la representación es naturalista. En éste como en los anteriores ejemplos puede verse un Pascual distanciado de los códigos y con la suficiente conciencia filosófica de lo que la lengua, la pintura y la fotografía significan. Sin embargo, hay un dejo de inocencia en estas representaciones, pareciera ser en envés del hombre para quien la realidad tiene mucho de poesía.

183. *Ibid.*, p. 52.

184. *Ibid.*, p. 45.

A tono con esa representación están las frases que implican un rodeo innecesario y con poco valor estético. En los siguientes tres ejemplos "y como en mi familia nunca nos diera a nadie por hacer uso de los sesos para el objeto con que nos fueron dados"¹⁸⁵, "No bien se puso buena"¹⁸⁶ y "pero como pasó la noche por medio y no era yo hombre a quien los movimientos y el ruido del tren impidieran dormir, se me pasó más de prisa de lo que creí"¹⁸⁷. El rodeo se usa para calificar lo que bien podría hacerse con un sólo adjetivo. La verbosidad es también un recurso muy popular cuando se desconoce la palabra precisa. Incluso existen construcciones populares de rodeo ya lexicalizadas como en la frase "Entonces sí que ya no había solución"¹⁸⁸, cuya implicación semántica remite a que en otro momento sí pudo haber habido solución. La perífrasis verbal "El tren acabó por llegar"¹⁸⁹, tiene el sentido de espera, de que por fin llegó.

Contrario al fenómeno anterior, se hallan formas sintéticas no son de uso popular, que generalmente prefiere las formas analíticas. "La carroña que los cuervos habianse de comer"¹⁹⁰ incluye el verbo con el pronombre enclítico; la manera popular hubiera sido la posición proclítica del pronombre en su forma analítica: *se habían*. Esta preferencia estuvo de moda en los periódicos amarillistas mexicanos, pero es poco probable que tenga sus raíces de formas populares. Podría ser un uso regional que sólo se dio en Extremadura en esa época.

185. *Ibid.*, p. 49.

186. *Ibid.*, p. 52.

187. *Ibid.*, p. 115.

188. *Ibid.*, p. 137.

189. *Ibid.*, p. 125.

190. *Ibid.*, p. 43.

No de manera muy recurrente pero se presenta la forma reflexiva de un verbo que no lo es, como en la siguiente frase: "yo habría salido a explicarles, y se hubieran creído que me ocultaba, que los huía..."¹⁹¹. Aunque no muy marcado en el ejemplo, se trata de un dativo de interés, forma sintáctica coloquial muy utilizada por el pueblo.

La inclusión de vocativos es una clara imitación de la expresión oral. La frase del cura del pueblo dirigida a Pascual "Me parece muy bien, hijo, me parece muy bien"¹⁹² recrea la forma de hablar propia de los sacerdotes. El correlato de éste es la frase "Buenas tardes, padre!"¹⁹³ Otro vocativo religioso se presenta en la frase "¡Dios, y en qué flacas carnes fuiste a experimentar!"¹⁹⁴ dicha a manera de oración. Aunque la función de la forma vocativa es netamente apelativa en los tres casos anteriores parece más un formalismo: En la frase inicial de la novela "Yo, señor, no soy malo"¹⁹⁵ el vocativo cumple su función y se refiere a un receptor (narratario).

Las interjecciones se usan muy poco, quizá porque se ha dejado la época animista de los gritos, aunque sería normal. Se usa "¡To, yegua!"¹⁹⁶ para los animales y "Nada"¹⁹⁷ que es muy regional y usada por los españoles como palabra comodín al inicio de la frase. Llega a tener significado dependiendo del contexto, en ciertas ocasiones significa exactamente lo que podría encontrarse en un diccionario, a veces sirve para introducir una

191. *Ibid.*, p. 125.

192. *Ibid.*, p. 68.

193. *Ibid.*, p. 105.

194. *Ibid.*, p. 125.

195. *Ibid.*, p. 40.

196. *Ibid.*, p. 43.

197. *Ibid.*, p. 72.

frase de poca importancia y en otras ocasiones para decir que es tanto y tan importante lo que se tendría que decir que sirve para restar importancia a algo demasiado importante.

2.6.3.2. Retórico

En este nivel los recursos propios de la oralidad tienen un carácter estético, se nota una intencionada búsqueda de belleza. Sin embargo, no representan una compleja elaboración de la palabra, son una reelaboración natural y desautimatizada, completamente verosímil. Una vez más se prueba que la poesía no es cosa de sabios y prudentes sino de hombres sensibles. Obviamente, en este rejuego hay muchos dobleces que tendrían que analizarse a nivel estructural o comunicativo.

Polisíndeton y asíndeton son dos operaciones sobre la construcción oracional más o menos regulares en toda la novela, aunque la segunda tiene un predominio notable. El uso gramatical de nexos se altera en la medida que el emisor desconoce las reglas sintácticas. En "Al día siguiente nos vamos volviendo huraños, solitarios"¹⁹⁸, además del asíndeton se encuentra una gradación calificativa ascendente que resultaría demasiado categórica. El polisíndeton que usa para calificar a un personaje femenino (Concepción Castillo López) con quien Pascual tiene poca relación es "Simpática y presumida y pizpireta [...]"¹⁹⁹ que por la presencia del nexo separa muy bien cada adjetivo que va a sumarse a la personalidad de Concha y a la vez resulta contundente la descripción, a la que no le dedicará más de un párrafo. También resulta palmario el polisíndeton en "Se lio a

198. *Ibid.*, p130.

199. *Ibid.*, p106.

discutir a gritos con otro que por allí pasaba, y a tal velocidad y empleando unas palabras tan rebuscadas que yo me quedé a menos de la mitad de lo que dijeron"²⁰⁰; pues la primera y remarca las dos acciones calificativas de la discusión y con esto la sorpresa que causó a Pascual.

El asindeton, ortográficamente hablando, tiene cierto parentesco con otras figuras de construcción como la enumeración y la aposición, todas caracterizadas gráficamente por el uso de la coma. La abundante presencia de esta última se presta a una clasificación por matices de tono o de construcción. Puede ser lírica como en la oración "sus últimos rayos se iban a clavar sobre el triste ciprés, mi única compañía"²⁰¹, en la que la emotividad permea el contexto; si la única compañía de Pascual es un triste ciprés, la tristeza del árbol es reflejo y motivo de su estado de ánimo. Los dos adjetivos (triste y única) son la imagen viva de la desolación.

La aposición llega a presentarse en una estructura entre explicativa y especificativa: "Allí estaba don Manuel preparándose para decir misa, esa misa que decía para don Jesús"²⁰², "El día llegará y en el día no podríamos aguantar su mirada, esa mirada que en nosotros se clavará aún sin creerlo"²⁰³. En ambos ejemplos la coma de la aposición más la subordinación adjetiva explica algo del sustantivo anterior (misa o mirada), pero como el sustantivo se repite en ambos casos con el demostrativo, la primera mención del nombre queda reducida o

200. *Ibid.*, p114.

201. *Ibid.*, p57.

202. *Ibid.*, p67.

203. *Ibid.*, p102.

especificada. Menos poética que las anteriores es la aposición aclaratoria "Al tercer día, el sábado, se conoce que señalados por los familiares de la atropellada"²⁰⁴ y, finalmente, se encuentra la aposición conceptual en "mi huida, mi mayor pecado, el que nunca debí cometer y el que dios quiso castigar quién sabe si hasta con crueldad"²⁰⁵ que llama la atención por su rasgo definitorio, característica poco oral, aunque disminuida porque el matiz intelectual queda mediado por el tono emotivo y por la suma apositiva que no se limita a una sola construcción.

La enumeración es de las figuras más favorecidas en la novela; su abundancia marca el estilo. El ánimo de Pascual no es clasificatorio ni mucho menos conceptual, no se enumera para distinguir realidades distintas que pueden contarse al nombrarlas: la enumeración es, en casi todos los casos, justamente la mención de una sola realidad continua. Quizá ésa sea la razón por la que casi siempre se encuentra combinada con otros tropos. En el fragmento "[La idea de la muerte] Avanza, fatal, incansable, pero lenta, despaciosa, regular como el pulso. Hoy no la notamos, a lo mejor mañana tampoco, ni pasado mañana, ni en un mes entero"²⁰⁶. Se encuentran dos enumeraciones; la primera que describe el paso de la muerte en la que se incluye una adversación y que se corona con la comparación regular como el pulso. La segunda es una gradación ascendente temporal. En "¿Ves los lobos que tiran por el monte, el gavilán que vuela hasta las nubes, la víbora que espera entre las piedras?"²⁰⁷ se

204. *Ibid.*, p. 79.

205. *Ibid.*, p. 118.

206. *Ibid.*, p. 133.

207. *Ibid.*, p. 100.

trata de una enumeración de sintagmas paralelisticos (tienen la misma estructura sintáctica: artículo, sustantivo y subordinada adjetiva) separados sólo por comas (asindeton). Además la frase constituye una pregunta retórica que tiene un carácter descriptivo. Enumeración también gradada, con repetición y rima interna se presenta en "el sol, allá en lo alto, como señor de todo, iluminándolo todo, quemándolo todo"²⁰⁸. La siguiente enumeración se presenta con polisindeton y es más clasificatoria: "para mí que tenía ordenado al ama que vigilase los geranios, y los heliotropos, y las palmas, y la yerbabuena"²⁰⁹. La separación obviamente es muy clara y no choca con el carácter de las otras enumeraciones puesto que el mundo de la plantas es muy conocido para Pascual.

Es digno de hacerse notar que las figuras marcadas con la coma, tienen un tono lírico parecido que fluctúa entre mayores y menores -tal como se define en música- y que separa pero sobre todo da continuidad. La pronunciación de los elementos separados no es categórica sino parsimoniosa. Así las distintas figuras combinadas y los temas emotivos contribuyen a crear una atmósfera íntima: el protagonista a manera de confesión, a media voz, cuenta su historia. Los tropos combinados y confundidos unos con otros hacen pensar que Pascual no tiene idea de la retórica y que es su ánimo el que dicta lo que uno recibe en el texto. El párrafo que a continuación se presenta tiene el cotexto de una larga pausa en la escritura y si el protagonista vuelve a escribir no sólo es por no dejar inconclusa su obra o por

208. *Ibid.*, p. 43.

209. *Ibid.*, p. 41.

fidelidad a la verdad sino para reafirmarse sexualmente pero, sobre todo, como humano. El momento en el que escribe esto es la antesala de la muerte; por lo tanto necesita sentirse hombre, para procrear y para amar, éste es el principal motivo de su vitalidad.

-¡Eres un hombre...! ¡Eres un hombre...!
La tierra estaba blanda, bien me acuerdo. Y en la tierra, media docena de amapolas para mi hermano muerto: seis gotas de sangre...
-¡No eres como tu hermano...! ¡Eres un hombre...!
-¿Me quieres?
-Sí!²¹⁰

Es importante que Lola afirme la masculinidad de Pascual. Estas palabras son articuladas después del coito, porque para ella lo masculino se centra en lo sexual; los hombres que no demuestran su sexualidad son idiotas, así lo ha dicho antes. Las repeticiones, las reticencias marcadas por los puntos suspensivos, las exclamaciones, las comas, la metáfora (media docena de amapolas: seis gotas de sangre) y el contraste de lugar (cementerio) y motivo (sepelio de un ser querido) frente a la escena amorosa, remarcan una afirmación vital casi instintiva.

La estructura paralelística, ya muy rítmica en su esencia, suele acentuarse con repeticiones y con la estructura anafórica en el párrafo:

Si me hubiera portado mal, hubiera estado en Chinchilla los veintiocho años que se salieron; me hubiera podrido vivo como todos los presos, me hubiera aburrido hasta enloquecer, hubiera desesperado, hubiera maldecido de todo lo divino, me hubiera acabado por envenenar del todo²¹¹.

210. *Ibid.*, p. 57.

211. *Ibid.*, p. 119.

La condición obliga a dividir la oración en dos partes (la primera: "si me hubiera portado mal..." y la segunda, el resto), pero acatando más a la estructura sintáctica de cada proposición (antepretérito del subjuntivo en primera persona más complemento) hay siete elementos anafóricos paralelisticos divididos en dos intensiones claramente diferenciados por el punto y coma: los dos anteriores a éste señalan hechos concretos y los otros cinco indican lo que hubiese sido del mundo interior de Pascual. La lejanía enmarcada por el uso del subjuntivo hace que sobre el protagonista pese la posibilidad de haber sufrido pero sin cometer más delitos; en la presencia de lo que hubiera podido ser y no fue Pascual muestra su arrepentimiento, su horror a la muerte y su idea de la fatalidad del destino.

Combinación de paralelismo, enumeración y asindeton se encuentra en esta alabanza al campo: "Envidio al ermitaño con la bondad en la cara, al pájaro del cielo, al pez del agua, incluso a la alimaña de entre los matorrales, porque tienen tranquila la memoria".²¹² La modificación con genitivo indica una calificación muy elemental y hace pensar en la esencia de las cosas sencillas; Pascual gustaría de estar en un medio básico, sin las cosas o los hechos aleatorios que han ido trazando su destino. Otro caso de paralelismo es "Y yo estaba allí, estaba allí, libre, sano como una manzana, listo para volver a empezar, para consolarla, para mirarla, para recibir su sonrisa"²¹³, en el que una sola oración es partida y tiene una especie de eco repetitivo o paralelistico. Dejando lo sustancial, la frase queda "Yo estaba allí, libre,

212. *Ibid.*, p.105.

213. *Ibid.*, p. 125.

sano como una manzana, listo para volver". Entonces ¿de dónde sale lo demás? De una especie de aliento que no se agota y mueve a una duplicación exacta o paralelística.

Una elaboración paralelística muy compleja con residuos de concatenación puede apreciarse en el párrafo siguiente:

Cuando salí encontré al campo más triste, mucho más triste, de lo que me había figurado. En los pensamientos que me daban cuando estaba preso, me lo imaginaba -vaya usted a saber por qué- verde y lozano como las praderas, fértil y hermoso como los campos de trigo, con los campesinos dedicados afanosamente a su labor, trabajando alegres de sol a sol, cantando, con la bota de vino a la vera y la cabeza vacía de malas ocurrencias, para encontrarlo a la salida yermo y agotado como los cementerios, deshabitado y solo como una ermita lugareña al día siguiente de la Patrona²¹⁴.

Temáticamente puede dividirse en tres partes: la primera indica el tema general el párrafo (hasta el punto y seguido), la segunda describe lo que esperaba (hasta la preposición para) y la tercera habla de lo que realmente halló. El inicio y el final siguen un paralelismo lógico pues el asunto del que se habla es el mismo y la paronomasia (dada por las dos formas del verbo encontrar) ayuda a cerrar la idea. La segunda parte sigue una estructura paralelística sintáctica del tipo ecoico o concatenado del ejemplo anterior. La disposición espacial ayudará a apreciar más esta cualidad:

me lo imaginaba [...]	verde y lozano	como las praderas,
	fértil y hermoso	como los campos de trigo,
	adj. y adj.	comparación

214. *Ibid.*, p. 120.

con los campesinos	dedicados trabajando cantando,	afanosamente a su labor, alegres de sol a sol, con la bota de vino a la vera
	verboide	modificador directo (calificación)
		y la cabeza vacía de malas ocurrencias
		art. sust. modificador

La última parte guarda un paralelismo con la segunda, véase también espacialmente:

me lo imaginaba [...]	verde y fértil y	lozano hermoso	como las praderas, como los campos de trigo,
encontrarlo a la salida	yermo y deshabitado y	agotado solo	como los cementerios, como una ermita lugareña
	adj. y	adj.	comparación

El rejuego de construcción de la segunda parte que lanza un gancho a la tercera marca más lo esperado y lo encontrado, pareciera querer decir "tanto para nada".

Una variante de la construcción analizada es la que incluye conduplicación: "La cosa no dejó de ser violenta para los dos, los dos sabíamos lo que nos íbamos a decir, los dos nos mirábamos a hurtadillas"²¹⁵. Los tres sintagmas yuxtapuestos incluyen la repetición de "los dos", aunque las relaciones que se establecen son diferentes; del primero al segundo la repetición conduplica pero del segundo al tercero se vuelve un paralelismo sintáctico.

Conduplicación, repeticiones y paralelismo (lógico y sintáctico) se complican en el siguiente párrafo:

Sólo faltaba entonces emplazar la fecha; y después no titubear, no volverse atrás, llegar hasta el final costase lo que costase, mantener la calma...; y luego herir, herir sin pena, rápidamente y huir, huir muy lejos, a La Coruña, huir donde nadie pudiera saberlo, donde se me permitiera

215. *Ibid.*, p. 129.

vivir en paz esperando el olvido de las gentes, el olvido que me dejase volver para empezar a vivir de nuevo...²¹⁶

Una distribución de los distintos sintagmas puede señalar esta conjunción retórica:

Sólo faltaba entonces emplazar la fecha; y después no titubear,
no volverse atrás
llegar hasta el final costase lo que costase
mantener la calma

(paralelismo lógico, idca. de decisión)

y luego *herir*
herir sin pena
conduplicación

rápidamente y *huir*
huir muy lejos
conduplicación

huir a la Coruña
repetición donde nadie pudiera saberlo
donde se me permitiera vivir en paz
Circunstancial de lugar

esperando el olvido de las gentes
el olvido que me dejase volver a para empezar a vivir de nuevo
art. sust. modificador
repetición

El sentido de las distintas figuras está señalado desde el paralelismo lógico que remite a la idea de decisión. Pascual busca autoconvencerse de que lo que hará (matar a su madre), será lo mejor; a pesar de lo terrible que resulta el matricidio. La sencillez del protagonista no le ayuda a argumentar acerca de lo conveniente del homicidio, sus escrúpulos morales cristianos no lo dejan actuar libremente; de manera que lo único que queda es repetirse lo que ha de hacer de distintas maneras, repitiéndose en distintas formas lo decidido.

216. *Ibid.*, p. 134.

Más que un carácter silogístico, la concatenación es un juego de construcción sintáctica que permite llegar a un tópico enlazando conceptos; sólo así se explica una forma simple de análisis a la que llega Pascual en el siguiente fragmento: "para cuando yo consiguiese mi libertad, mi hermana Rosario habría perdido ya su juventud, con su juventud su belleza y con su belleza su peligro"²¹⁷. En otro ejemplo se puede percibir una construcción concatenada (no propiamente concatenación) que consiste en hacer aposición de la última palabra de la frase; "Soltó la carcajada, una carcajada que al final se mezcló con un golpe de tos, golpe de tos que le duró hasta sofocarlo, hasta dejarlo abotagado y rojo como un tomate"²¹⁸. En este caso tiene un matiz más narrativo y menos reflexivo. La concatenación puede servir también para establecer cierto orden en una descripción: "En la plaza estaba el ayuntamiento que era grande y cuadrado como un cajón de tabaco, con una torre en medio, y en la torre un reloj"²¹⁹.

Muy rica y abundante es la adjetivación en *La familia*, quizá sea esta una de las características de estilo más sobresalientes en Cela. En ésta se nota el ascendente noventaiochista de Azorín. Los adjetivos se presentan generalmente en pares: "Alrededor de la boca se le notaban unas cicatrices o señales, pequeñas y rosadas como perdigonadas"²²⁰. También suelen encontrarse acciones introducidas por verboides, como cuando describe las peleas de sus padres ("Esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los

217. *Ibid.*, p. 119.

218. *Ibid.*, p. 121.

219. *Ibid.*, p. 41.

220. *Ibid.*, p. 45.

principios y refrenar los instintos"²²¹) o sustantivos con modificador genitivo para hablar de la misma situación ("Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba"²²²). En ambos ejemplos Pascual muestra ser capaz de enjuiciar a sus padres, lo que pone cierta distancia en la forma de ser de ellos y la del mismo protagonista. Esta diferencia más que ser moral es intelectual, pues la perspectiva desde la que escribe requiere cierta omnisciencia. Más tarde, la objetividad narrativa se justificará con el matiz naturalista que parece indicar que la desgracia le viene de familia. Muy rústica y representativa es la siguiente adjetivación: "En el pueblo, como es natural, había casas buenas y malas"²²³. Existe la conciencia de la diferencia de clases aunque se asume con naturalidad. Las clases bajas y poco politizadas ven normal esa diferencia. También se aprecia una visión muy maniquea que contribuye a una elementalísima clasificación binaria de la realidad. La oración "La perra tenía una sangre oscura y pegajosa"²²⁴ incluye dos adjetivos que remarcan la importancia simbólica de la sangre, aunque efectivamente se justifican. El siguiente párrafo es prolijo en modificadores calificativos en par:

Mi madre, al revés de mi padre, no era gruesa aunque andaba muy bien de estatura; era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud, sino que por el contrario, tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andarle muy lejos; era también desabrida y violenta, tenía un humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que Dios le haya

221. *Ibid.*, p. 46.

222. *Loc. cit.*

223. *Ibid.*, p. 41.

224. *Ibid.*, p. 45.

perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos.²²⁵

Los calificativos no siempre son adjetivos y el nexos no es en todos los casos y. Véase a continuación los distintos modificadores y nexos:

nexos		tipo de calificación
	no era gruesa	adjetivo
aunque	andaba <u>muy bien</u> de estatura;	circunstancial
	era larga	adjetivo
y	chupada	adjetivo
y	no tenía aspecto <u>de buena salud</u> ,	genitivo
sino que		
por el contrario,	tenía la tez <u>cetrina</u>	adjetivo
y	las mejillas <u>hondas</u>	adjetivo
y	toda la presencia	
o	<u>de estar tísica</u>	genitivo
o	<u>de no andarle muy lejos</u> ;	genitivo
	era también <u>desabrida</u>	adjetivo
y	<u>violenta</u> ,	adjetivo
	tenía un humor <u>que se daba a todos los diablos</u>	subordinada
		adjetiva
y	un lenguaje [en la boca] <u>que Dios le haya perdonado</u> ,	subordinada
		adjetiva

La profusión calificativos, la variedad y los matices de significado negativos, aportan una carga humorística a la descripción. En ésta podría verse un desdoblamiento narrativo en el que más que Pascual se nota la mano de Cela. En toda la novela es obvio que el protagonista va sumando rencores hacia su madre, pero no es precisamente la amargura la que habla sino la burla, que volverá a aparecer al final del relato y que no tiene mucho que ver con los resquemores de conciencia que Pascual manifiesta en el momento de tomar la decisión de dar muerte a su madre.

Sin la frecuencia del calificativo en par, se llega a presentar de manera triple. En el siguiente ejemplo "[...]con una

225. *Ibid.*, p. 46.

carilla pícara que la hacía simpática y presumida y pizpireta como es fama que son las madrileñas²²⁶, el polisíndeton hace notar que se trata de una suma a la que además de simpática y presumida se le agrega el adjetivo de pizpireta.

Una de las primeras cosas que saltan a la vista del habla popular son sus frases hechas que, a fuerza de repetirse, se han lexicalizado y se usan con un sentido popularmente aceptado aunque incompleto; es decir, matizan semánticamente otra oración, pero en sí mismas no constituyen un sentido pleno como los dichos, los refranes o los proverbios. Algunas muestras²²⁷ de éstas son las siguientes: "como pasa con todo", "para colmo de desdichas", "no merece la pena", "fue de mal en peor", "mala estrella", "sus motivos tendría", "fue mala pata", "le sacaba de quicio", "a ojo de buen cubero", "dar largas al asunto", "había gato escondido", etc. En la oración "También teníamos un reloj despertador colgado de la pared que, no es por nada, pero funcionó como Dios manda"²²⁸, *no es por nada* tiene el sentido de humildad y modestia obligada del hablante, de no tener intención de presumir; *como Dios manda* denota el reconocimiento de que las cosas que manda Dios son buenas y están bien.

Parecida a la frase hecha está la construcción hecha que puede con una misma construcción introducir variables, como "era de natural despierto"²²⁹, lo lexicalizado es la forma *ser de natural* para calificar, o bien en la siguiente frase "que borracho y pendenciero sí sería, pero cristiano viejo y de la

226. *Ibid.*, p. 113.

227. Se obvian las páginas porque suelen aparecer en varias ocasiones.

228. *Ibid.*, p. 43.

229. *Loc. cit.*

mejor ley también lo era"²³⁰, en la que la fórmula invariable es "que (adjetivo con sentido negativo) si sería, pero (adjetivo con sentido positivo) también lo era" y se usa para indicar la justeza del que habla, que tanto reconoce lo bueno como lo malo.

Así como se presentan en la novela ejemplos de construcciones hechas o lexicalizadas propias del pueblo, hay otras, que indican una norma si no culta, por lo menos estándar. En la frase "la vieja andaba siempre correteando con un caso en la mano, regando los tiestos con un mimo que a no dudar agradecían los tallos, tales eran su lozanía y su verdor"²³¹, la última parte "tales eran su lozanía y su verdor" no suele ser una construcción muy popular.

La forma de hipérbaton más recurrente consiste en cambiar de lugar el objeto directo y antecederlo al verbo: "día llegó en que"²³², "tiempo hubo"²³³, "gentes hubo"²³⁴, etcétera; también se presenta el rompimiento sirremático separando el adjetivo de su sustantivo "secas debiera tener las entrañas"²³⁵ y el cambio de lugar del auxiliar en la perífrasis "Don Manuel, a hablar con usted venía"²³⁶.

Discretamente y con la mayor naturalidad se encuentran retruécanos "mi padre culpaba a mi madre, mi madre culpaba a mi padre..."²³⁷ y "del principio al fin y del fin a los

230. *Ibid.*, p. 47.

231. *Ibid.*, p. 41.

232. *Ibid.*, p. 52.

233. *Ibid.*, p. 55.

234. *Ibid.*, p. 50.

235. *Ibid.*, p. 52.

236. *Ibid.*, p. 67.

237. *Ibid.*, p. 45.

principios"²³⁸— sin complicar mucho el rejuego y con ciertas imperfecciones.

Característica eminentemente oral es la reticencia ya que indica los momentos en los que, por el flujo natural del pensamiento, la expresión se corta. Esta figura se presenta mucho y a veces denotan verdaderas elipsis en las que hay una información elidida que se puede deducir. Pascual escribe de la *Chispa*: "La perra volvió a echarse frente a mí y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría, como dicen que es la de los lince... un temblor recorrió todo mi cuerpo"²³⁹. Va a seguir con las comparaciones pero recuerda de lo que está hablando y regresa, sin dejar inconclusa la expresión pero marcando la intención truncada. Es una clara marca de oralidad, pero de alguien que sabe cómo se anota gráficamente la reticencia. Una reticencia oral que indica pudor queda anunciada y se deduce porque se supone que tiene palabrotas y que es conocida por el lector "Ya lo dice el refrán: mujer de parto lento y con bigote... (la segunda parte no la escribo en atención a la muy alta persona a quien estas líneas van dirigidas)."²⁴⁰ Aunque si de verdad tuviera pudor ni siquiera lo mencionaría. Éste es otro momento de doblez en el que el humor celiano asoma. Uno de los ejemplos de reticencia en los que es muy clara la interrupción se presenta en el siguiente párrafo en el que es obvio que se ha cortado la expresión.

238. *Ibid.*, p. 55.

239. *Ibid.*, p. 45.

240. *Ibid.*, p. 50.

Tal vez no me creyera si le dijera que en estos momentos tal tristeza me puebla y tal congoja, que por asegurarle estoy que mi arrepentimiento no menor debe ser que el de un santo, tal vez no me creyera, porque demasiados malos han de ser los informes que de mí conozca y el juicio que de mí se haya formado a estas alturas, pero sin embargo...²⁴¹

Anterior a este párrafo hay otros dos y uno posterior con el mismo tono, los cuatro terminan con puntos suspensivos. En este es muy clara la reticencia y se entiende perfectamente, pues, el nexó adversativo señala que pese a las malas referencias sobre Pascual, su pena y arrepentimiento son auténticos; en los otros, la reticencia se suma a otros elementos y ayuda a completar la emotividad y el lirismo, como puede apreciarse a continuación:

Yo respiro mi aire que entra y sale de la celda porque con él no va nada, ese mismo aire que a lo mejor respira mañana o cualquier día el mulero que pasa... Yo veo la mariposa toda de colores que revolotea torpe sobre los girasoles, que entra por la puerta, da dos vueltas y sale, porque con ella no va nada, y que acabará posándose tal vez sobre la almohada del director²⁴²

En este párrafo se encuentra la presencia del enunciador y dota a la expresión de cierta subjetividad lírica. El "con él no va nada", es una construcción rara, ambigua, que se presta a polisemia con cierto matiz ontológico, triste. Las repeticiones de palabras (aire), la similitud (respiro, respira), la repetición de la frase con una leve variante (con el no va nada, con ella no va nada), el paralelismo sintáctico de la primera y la segunda oración con igual inicio e igual final, la sutileza del pensamiento, la calificación del verbo con un adjetivo que hace tener presente la mariposa que es a la que verdaderamente califica (la mariposa toda de colores que revolotea torpe sobre

241. *Ibid.*, p. 68.

242. *Loc. cit.*

los girasoles), la rima de colores y girasoles, la inmediatez y lo elemental de la palabra aire, el recuerdo de que vive y la comparación con la mariposa que es libre, esa cierta amargura por el contraste entre mariposa y Pascual y, finalmente, la reticencia que en el primer caso es una suspensión y en el segundo, una especie de suspiro melancólico y las acciones coordinadas (de la mariposa) son elementos que se reúnen para hacer un párrafo triste, poético cuya fina sensibilidad recuerda el estilo de algunos de sus ensayos (*Cajón de sastre*), en este caso el ascendente es otra vez la generación del 98.

Del mismo estilo de la reticencia de pudor, se encuentra la de tabú. En el diálogo de Lola y Pascual los puntos suspensivos y la palabra así significan, sin lugar a dudas, "preñada"; el mismo contexto lo demarca:

Lola me habló sin sonreír.
-¿Me quieres... así?
-Sí Lola... así.²⁴³

En otra conversación -Pascual y sus amigos van de regreso a casa, después de haber herido el protagonista a Zacarías en la cantina- la reticencia que se presenta es muy oral y puede tener varias funciones:

Nunca me pareció mi casa tan lejos como aquella noche.
-Hace frío...
-No sé, yo no tengo.
-¡Será el cuerpo!
-Puede... ²⁴⁴

En este caso la reticencia puede indicar la actitud pensativa de Pascual y la intención fática de las palabras. Las expresiones hechas "para no quedarse callado" o "para romper el

243. *Ibid.*, p. 71.

244. *Ibid.*, p. 83.

hielo", simplemente no tienen carga semántica pero tienen un sentido muy popular que indica una forma de enmarcar el silencio.

Para las culturas con una educación formalizada el zeugma es un recurso casi natural; no tanto para las orales, pues es marca de cohesión textual y, por tanto, propia de la escritura. No se trata de una característica netamente antioral y suele aparecer en repetidas ocasiones: "A Muñoz no lo volvía ver en los días de mi vida. A don Conrado, sí; tres años y medio más tarde..."²⁴⁵. Lo más esperado hubiera sido la repetición del verbo. La elisión de éste es discreta, pues suele combinarse con el paralelismo sintáctico, como se puede ver en el caso anterior y en el siguiente: "El cementerio donde descansaba mi padre de su furia; Mario, de su inocencia; mi mujer, de su abandono; y El Estirao, de su mucha chulería".²⁴⁶ En la oración "La confesión de cariño de mi hermana, aunque ya la sabía, me agradaba, su preocupación por buscarme novia, también",²⁴⁷ puede interpretarse que lo ausente no sólo es el verbo, sino además la aclaración "aunque ya me la sabía".

2.6.4. Nivel léxico semántico

2.6.4.1. Oral

La aclaración es un sintagma que sirve para matizar lo que se ha dicho o para hacer un comentario aparte. En: "Teníamos dos habitaciones, *si habitaciones hemos de llamarlas*"²⁴⁸ hay reflexión sobre la lengua; la conciencia de que una habitación generalmente tiene ciertos requerimientos mínimos; esta

245. *Ibid.*, p. 42.

246. *Ibid.*, p. 124.

247. *Ibid.*, p. 129.

248. *Ibid.*, p. 43.

aclaración puede interpretarse como extrañamiento del emisor. Con juicio de valor se encuentra "En una de las habitaciones dormíamos yo y mi mujer, y en las otras, mis padres hasta que Dios, o quién sabe si el diablo, quiso llevárselos"²⁴⁹. Aclaración paralelistica es "En el pueblo, como es natural, había casas buenas y casas malas, que son, como pasa con todo, las que más abundan."²⁵⁰ Estas no agregan nada a la descripción, son generalizadoras. El tema del pueblo tiende a motivar un razonamiento generalizante. Las clasificaciones que la gente del pueblo hace son binarias, buenos y malos, ricos y pobres. Como autorreferencial puede funcionar: "La casa de don Jesús estaba también en la plaza y, cosa rara para el capital del dueño que no reparaba en gastar, se diferenciaba de las demás, además de todo lo bueno que llevo dicho, en una cosa en la que todas le ganaban"²⁵¹. La referencia se, hace a partir de lo que se dijo (no a lo que se escribió) con anterioridad, por tanto es analéptica, suele ser un recurso apelativo memorístico, es decir, recuerda al receptor lo anterior. Aclaración subordinada con giro metalingüístico es "en la cocina oía a acetileno, que tiene un olor acre y agradable que se hunde hasta los nervios, que nos excita las carnes, estas pobres y condenadas carnes mías"²⁵². Las tres subordinadas adjetivas definen el olor a acetileno, obviando que el lector no sabrá que es eso.

En *La familia de Pascual Duarte* los nombres tienen un carácter simbólico religioso: nótese que desde el nombre del

249. *Loc. cit.*

250. *Ibid.*, p. 41.

251. *Loc. cit.*

252. *Ibid.*, p. 101.

protagonista ya marca el sufrimiento. En el primer homicidio, el de la *Chispa*, pareciera decir el autor que con él se pierde la chispa vital y su destino quedará marcado. Las mujeres que lo rodean son Rosario, su hermana, Dolores, la primer esposa que hizo honor a su nombre y Esperanza, la mujer que representaba la ilusión. Los otros nombres no tiene alguna característica particular que llame la atención. Puede resultar, sin embargo, sintomático, que no se mencione nunca el nombre de la madre, rasgo que la cosifica.

En la novela suelen encontrarse gran cantidad de coloquialismos, relativamente conocidos o con un sentido que puede clarificarse por el cotexto. *Guarros* es usado por cerdos; *regato*, por río; *chucherías*, por baratijas; *bubas*, por ampollas o ámpulas; *zafarrancho*, por problemas entre dos o más personas; *tejeringo*, por un tipo de dulce, etcétera. Algunos de estos coloquialismos tiene cierto regusto local o regional; ya sean propios de Extremadura o de España, en general, como: *pandereta*, *maderos*, *grima*, *culera* y *pringado*, entre otros (en el español de América suelen usarse las palabras *pandero*, *crucifijo*, *fastidio*, *asiento* y *sucio* respectivamente, aunque se entienden los términos antes mencionados). Con un tinte del hampa o de ciertos grupos ya sean españoles o americanos se encuentran *apañar*, *bronca* y *pique*, entre otras. Suelen hallarse coloquialismos de significado, esto es, palabras comunes y reconocidas en el español estándar pero usadas con un sentido figurado o en una acepción popular como *perras* que en el texto significa monedas, *tirar* con el sentido de crecer (*unas matas que tiraban para arriba"²⁵³) o tomar rumbo

253. *Ibid.*, p. 41.

("los chiquillos también tiraban para allí"²⁵⁴). También se usan algunos eufemismos coloquiales o del argot: *abandonar* en lugar de morir ("cuando nos abandonó"²⁵⁵), *aguantar* como sobrevivir ("aún aguantó dos inviernos"²⁵⁶), *guardar* como encerrar ("lo guardaron por contrabandista"²⁵⁷). Algunas palabras se usan con el sentido contrario al eufemismo; es decir, cambian un término por otro que denote una carga negativa, por ejemplo: *oler* en lugar de reconocer ("pareciera que hubiera olido el parentesco"²⁵⁸) y sanar es sustituido por *arreglar*, que implica la comparación tácita de una persona con un aparato ("no tenía arreglo"²⁵⁹). Con sentido figurado también suele encontrarse algún uso culto como *reducir* por someter ("¡Dios, y qué fuerza hubimos de hacer todos para reducirlo!"²⁶⁰).

Por otro lado, el recurso antioral más usado es el empleo de léxico poco popular. En las siguientes frases, las palabras en cursivas no suelen ser muy usadas por el pueblo: "*mobiliario* de la cocina"²⁶¹, "*era lóbrega y oscura*"²⁶², "*tenía la tez cetrina*"²⁶³, "*solía llamarla ignorante*"²⁶⁴, "*las cosas tomaban mal cariz*"²⁶⁵, "*su voz en esos momentos me parecía más velada*"²⁶⁶, "*asuntillos triviales*"²⁶⁷, "*hacia hincapié*"²⁶⁸, "*mi padre andaba desazonado*"²⁶⁹,

254. *Ibid.*, p. 43.

255. *Ibid.*, p. 60.

256. *Ibid.*, p. 63.

257. *Ibid.*, p. 47.

258. *Ibid.*, p. 60.

259. *Ibid.*, p. 61.

260. *Loc. cit.*

261. *Ibid.*, p. 42.

262. *Ibid.*, p. 43.

263. *Ibid.*, p. 47.

264. *Ibid.*, p. 48.

265. *Loc. cit.*

266. *Loc. cit.*

267. *Ibid.*, p. 49.

268. *Loc. cit.*

"se mezclan en mi cabeza las ideas más diferentes con tal precipitación"²⁷⁰, "estoy preñada"²⁷¹, "hacia unos esfuerzos inauditos por decir algo"²⁷², "Lola estaba como transida por el temor que le produjera la visita"²⁷³, "nunca fui más susceptible"²⁷⁴, "tan obcecado estaba que ni me percaté de lo que oía"²⁷⁵, "los mismos desasosiegos que la vez primera me acometían"²⁷⁶, "una de las cosas que más me anonadaron"²⁷⁷, "desistí de hacerlo"²⁷⁸, "aunque transigia con ella"²⁷⁹, "iba indefectiblemente camino a la ruina"²⁸⁰ y "tan malos pensamientos llegaba por entonces a discurrir"²⁸¹. Como puede apreciarse, ninguno de los términos llega a aparecer como escándalo léxico porque éstos no están demasiado marcados por la norma culta y no le son privativos, pero no suelen usarse en el pueblo. Por supuesto el registro léxico solo no suele marcar oralidad ni antioralidad, pero en este caso no coincide del todo con la personalidad de Pascual y, además, el uso de estas palabras en la novela es muy preciso.

Parte de la sabiduría popular se encuentra en los dichos, tengan este un carácter moral que invita a hacer o dejar de hacer cosas, o sean simplemente descriptivos; con un sentido completo o como simples frases lexicalizadas; con algún esquema rítmico

-
269. *Ibid.*, p. 52.
270. *Ibid.*, p. 67.
271. *Ibid.*, p. 70.
272. *Ibid.*, p. 68.
273. *Ibid.*, p. 80.
274. *Ibid.*, p. 81.
275. *Ibid.*, p. 85.
276. *Ibid.*, p. 86.
277. *Ibid.*, p. 108.
278. *Ibid.*, p. 123.
279. *Ibid.*, p. 132.
280. *Ibid.*, p. 136.
281. *Ibid.*, p. 134.

(refranes) o en un tono categórico (sentencias). Este saber del pueblo está basado en el sentido común adquirido por la experiencia y no suele tener forma silogística, incluso algunos de ellos pueden tener contrasentidos ("no por mucho madrugar, amanece más temprano" y "al que madruga, Dios lo ayuda"). Algunas frases hechas que se encuentran en la novela son: "como a la pata la llana"²⁸², "a la vejez viruela"²⁸³, "hacer de tripas corazón"²⁸⁴, en las se trata la desidia para hacer las cosas, la poca determinación temporal de los errores y la fortaleza de ánimo. Con un sentido más completo están los dichos "el pez por la boca muere"²⁸⁵, que suele usarse para criticar a las personas muy habladoras que se comprometen de palabra pero que suelen no salir bien librados, "Dios castiga sin palo y sin piedra,"²⁸⁶ para reconocer la justicia divina aún cuando parezca que se puede actuar impunemente, "el tiempo no pasa en balde"²⁸⁷ que invita a no desperdiciar el tiempo, "tarde o temprano todo llega en esta vida"²⁸⁸, para invitar a la paciencia y la resignación y "el cántaro que mucho va a la fuente acaba por romperse"²⁸⁹, para señalar que no hay que insistir en las conductas riesgosas porque se puede perder. En los siguientes refranes pueden verse preocupaciones similares a las que se deducen de los dichos: "quien mucho habla mucho yerra,"²⁹⁰ y "en boca cerrada no entran

282. *Ibid.*, p. 108.

283. *Ibid.*, p. 103.

284. *Ibid.*, p. 135.

285. *Ibid.*, p. 78.

286. *Ibid.*, p. 73.

287. *Ibid.*, p. 43.

288. *Ibid.*, p. 125.

289. *Ibid.*, p. 46.

290. *Ibid.*, p. 78.

moscas"²⁹¹, que alaban la virtud del silencio prudente, "poner buena cara al mal tiempo"²⁹², alude al ánimo con el que hay que afrontar los problemas, "no hay oficio sin quiebra, ni atajo sin trabajo"²⁹³, suele indicar los problemas inevitables que cualquier empresa tiene y "quien a hierro mata..."²⁹⁴, [a hierro muere] que, aunque inconcluso, por lo conocido del refrán se sabe que el sentido señala la justicia natural o social muy difundida de "ojo por ojo, diente por diente". Algunas sentencias suelen abundar sobre los mismos tópicos "la confianza es lo que pierde a los valientes"²⁹⁵, otra vez se piensa en la falta de prudencia que suele traer riesgos incluso a los valientes, en "ni el amor ni el odio son cosa de un día"²⁹⁶, domina la idea (poco común para una persona como Pascual) de que los sentimientos no son cuestión instintivo sino de tiempo y "el tiempo todo lo cura"²⁹⁷, que señala una vez más, las virtudes de éste. Algunos de los dichos son inventados por Cela aunque conservan el tono de sentido común que es propio de esta forma: "la única manera de no mojarse es no estando a la lluvia"²⁹⁸, que vuelve sobre el tema de la inevitabilidad de los problemas o bien de los beneficios de la renuncia, "aun al más ruin alguna fibra de bueno siempre le queda"²⁹⁹, es sumamente extraño porque reconoce la bondad como algo inherente al hombre, lo común sería que generalizara. "Las más grandes tragedias de los hombres parecen llegar como sin

291. *Loc. cit.*

292. *Ibid.*, p. 119.

293. *Ibid.*, p. 44.

294. *Ibid.*, p. 73.

295. *Ibid.*, p. 44.

296. *Ibid.*, p. 53.

297. *Ibid.*, p. 117.

298. *Ibid.*, p. 43.

299. *Ibid.*, p. 53.

pensarlas"³⁰⁰, indica que las penas pueden llegar de manera sorpresiva. El dicho "el mal hay que sangrarlo"³⁰¹, tiene un sabor muy naturalista. Tiene algunos dichos que incluyen comparaciones y tienen tono chusco: "entraba y salía como por terreno conquistado"³⁰², y "diligente y ufano como una novia"³⁰³.

Como puede apreciarse hay una línea de pensamiento general que se articula en dichos, refranes y sentencias; problemas, justicia, prudencia y tiempo se enlazan para delinear un perfil de sabiduría popular que pudiera resumirse de manera simplista en los siguientes puntos: a) la vida está llena de problemas y penas que llegan incluso sin ser buscados, b) no hay que tener o insistir en conductas que te acarrean problemas (hay que ser prudentes en el actuar y en el decir), c) la justicia (divina o del hombre) es inevitable, d) para resistir los problemas hay que tener buen ánimo y paciencia con el tiempo, e) el tiempo puede traer desgracias o acunar sentimientos y f) hay que saber aprovechar lo que uno mismo y los otros tienen de bueno para resistir. Estos puntos de doctrina moral pudieran todavía resumirse más en un consejo: "sé prudente, átate la lengua y evítate problemas que esos solos llegan, busca en cada hombre lo mejor y no desesperes que el tiempo te ayudará."

2.6.4.2. Retórico

El texto es rico en comparaciones y éstas pueden ser de tres tipos a) con referente popular, b) con referente animal y c) comparaciones hechas. Las primeras aluden a cosas, hechos o

300. *Ibip.*, p. 95.

301. *Ibip.*, p. 134.

302. *Ibip.*, p. 50.

303. *Loc. cit.*

personas fácilmente reconocibles. La elaboración estética de la comparación no hace necesaria la presencia del fundamento, sólo de la cosa comparada, la cosa a comparar y el nexos que muestra que se trata de una comparación y no de una metáfora; sin embargo, Cela prefiere poner más énfasis en el fundamento que en la cosa a comparar. El resultado de esta forma de presentar la comparación es que, por un lado, quede clara la comparación y, por otro, señalar las características de la cosa a comparar; así logra que el receptor ponga su atención en las principales características del referente; por ejemplo, dice que el regato estaba "cochino y maloniente como tropa de gitanos"³⁰⁴; el tono chusco está primero en la generalización que es, además, una calificación en par y en segundo lugar, en hacer notar algo obvio pero no dicho de los gitanos. De este estilo son: "era celoso como sultán"³⁰⁵, "había también una cómoda, alta y ventruda como una matrona"³⁰⁶, "andaba llorando y aullando como un abandonado"³⁰⁷, y "con la cicatriz más morada y miserable que cómico en cuaresma"³⁰⁸. Estos últimos dos casos abordan el humor negro típico de Cela, pues toda la descripción de Mario, el hermano de Pascual, mueve a compasión por lo desgraciado de las circunstancias; sin embargo, las comparaciones están hechas para provocar una sonrisa en el lector. Una comparación que resulta complicada es "Los gritos de mi madre arreciaban como un vendaval"³⁰⁹ porque no son dos cosas lo que se compara sino una

304. *Ibip.*, p. 44.

305. *Ibip.*, p. 107.

306. *Ibip.*, p. 73.

307. *Ibip.*, p. 60.

308. *Ibip.*, p. 61.

309. *Ibip.*, p. 42.

acción con un sustantivo (arreciar-vendaval). En sentido negativo se encuentra "Tiempo hubo también en que los creía de la color de las nubes y tan delgados como ni siquiera fueran los tallos de los trigos"³¹⁰ para referirse a los ángeles. Es lógico que algo tan etéreo sólo encuentre anticomparaciones, pues la capacidad de análisis de alguien como Pascual es mucho más práctica; sin embargo, otra comparación que dice lo contrario es "cualquier cosa pudiera parecer menos una pobre campesina"³¹¹, porque la referencia negativa afirma; es decir, hay tácitamente un "aún siéndolo no lo parecía". De manera enumerada se encuentran en la siguiente frase tres comparaciones con el mismo referente: "Allí estaban, enlutadas como cuervos, las tres mujeres, calladas como muertos, hurañas, serias como carabineros"³¹². En la comparación "por la ventana se ve un jardincillo, cuidadoso y lamido como una salita"³¹³, pareciera que para Pascual es muy común el referente de la salita, sin embargo, no hay posibilidad de que esta realidad le sea familiar; en su casa, según la descripción que presenta al principio de la novela, no hay sala. Aún cuando Pascual conociera las salitas resulta extraña la comparación porque la norma en el relato había sido comparar las cosas con otras de menor nivel.

Con referente de animales se encuentran varias cuyo tema es Mario, el hermano pequeño: "con una pelusa rala por la cabeza como la de los estorninos o la de los pichones en el nido"³¹⁴, "el pobre no pasó de arrastrarse por el suelo como si fuese una

310. *Ibip.*, p. 55.

311. *Ibip.*, p. 60.

312. *Ibip.*, p. 95.

313. *Ibid.*, p. 67.

314. *Ibip.*, p. 51.

culebra y de hacer unos ruiditos con la garganta y con la nariz como si fuese una rata"³¹⁵ y "Estaba en la misma postura que una lechuza ladrona a quien hubiera cogido un viento"³¹⁶. Estas comparaciones indican la compasión que Pascual siente por su hermano, los animales escogidos son animales pequeños o reptiles que no son enfocados desde su calidad venenosa, sino desde sus características de imposibilidad. No hay sin embargo, un uso selectivo de animales para algunos personajes, dejando de lado otros, en forma indistinta se hacen comparaciones sin incluir siempre valoraciones. Usando el mismo recurso también describe a su hermana ("era más avisada que un lagarto"³¹⁷), a su madre ("Mi madre recogió a Mario, lo acunó en el regazo y le estuvo lamiendo la herida toda la noche, como una perra parida a los cachorros"³¹⁸), a don Rafael ("Sus ojillos, húmedos y azules como los de las víboras"³¹⁹), a Dolores ("La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven"³²⁰), a don Julián ("con su voz tan suave como la de un jilguero"³²¹) y a sí mismo; ya sea cuando habla de cómo se ponía cuando extrañaba el olor de la cuadra ("venteando los aires como un perro de caza"³²²) o de la dirección de su relato ("andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada"³²³). Los animales son referente necesario en las comparaciones que el pueblo hace porque al convivir con ellos, aprenden a observarlos;

315. *Ibid.*, p. 48.

316. *Ibid.*, p. 62.

317. *Ibid.*, p. 52.

318. *Ibid.*, p. 60.

319. *Ibid.*, p. 61.

320. *Ibid.*, p. 66.

321. *Ibid.*, p. 80.

322. *Ibid.*, p. 43.

323. *Ibid.*, p. 57.

sin embargo, en lugar de que los animales sean clasificados a partir de características humanas, son los hombres los que se describen a partir de cierta idiosincrasia animal. Puede ser que el hombre primitivo no haga una distinción esencial entre él y otros seres o elementos de la naturaleza, es decir, hombre y animal u hombre y elemento natural están en el mismo plano o, incluso, éste subordinado a aquellos. La conciencia de la racionalidad que distingue a unos frente a otros todavía no es muy clara en ciertos estadios de desarrollo antropológico.

Otro tipo de comparaciones son las ya hechas y aceptadas por un grupo de personas. Seguramente al igual que las frases hechas pueden o no entenderse semánticamente, pero su sentido general y su uso quedan claros. Entre éstas, es evidente que hay muchas que resultan obvias como: "blancos como la leche"³²⁴ o "fatigado y abatido como si me hubieran dado una paliza"³²⁵. Estas comparaciones no se distinguen precisamente por el grado de elaboración poética, pues los tropos de dicción —al menos los dos más importantes, metáfora y comparación— en tanto más alejado esté el fundamento de la unión de cosa comparada y cosa a comparar, resulta más sorprendente y sémicamente rico. Entre las que se entienden en su sentido más general, están comparaciones del tipo de "borracho como una bota"³²⁶, "La velada en casa del Gallo acabó como el rosario de la aurora"³²⁷ o "parecía un rollito de manteca"³²⁸, para referirse al bebé de Pascual.

324. *Ibid.*, p. 43.

325. *Ibid.*, p. 107.

326. *Ibid.*, p. 50.

327. *Ibid.*, p. 76.

328. *Ibid.*, p. 90.

En menor medida que la comparación, se encuentran también metáforas. El proceso de elaboración de éstas es más complejo que el de aquéllas; supone una abstracción superior porque es una operación en la que no sólo se igualan dos elementos, sino uno de ellos sustituye al otro. Sin embargo, el lenguaje metafórico es propio de la mentalidad popular, no porque la capacidad de análisis y elaboración poéticos del pueblo sean mayores, sino porque su concepción del mundo no siempre delimita y clasifica las cosas; muchas veces una cosa no es sino la variación de otra. En el enunciado "La idea de la muerte llega siempre con paso de lobo, con andares de culebra, como todas las peores imaginaciones"³²⁹, más que metáfora es una expresión metafórica en la que a la idea de la muerte se le adjudican características del mundo animal. Queda implícito que para Pascual esta idea, la de la muerte, no es algo humanamente explicable; por eso busca una definición que sale de su dominio y entra en otro. Un razonamiento parecido se encuentra en la frase "La desgracia es alegre, acogedora, y el más tierno sentir gozamos en hacerlo arrastrar sobre la plaza inmensa de vidrios que va siendo ya nuestra alma"³³⁰. En este ejemplo se trata de una metáfora *in praesentia* puesto que los dos términos están presentes: el alma y la plaza inmensa de vidrios; sin embargo, la perífrasis verbal "va siendo" nos indica que el fin del proceso será cuando una se convierta en la otra, entonces se presentaría una metáfora *in absentia*. La caracterización de la desgracia como algo con cuerpo (puesto que se arrastra) y la metáfora del alma, un concepto

329. *Ibid.*, p. 133.

330. *Loc. cit.*

sumamente etéreo, como algo físico, ayudan a Pascual a explicar un contenido de conciencia.

Así como la mentalidad de Pascual no le permite distinguir dos elementos (ya sea mundo animal y mundo humano o conceptos espirituales y conceptos físicos), tampoco hace diferencia entre cosas que guardan relaciones de contigüidad o de causalidad. Las metonimias y las sinécdoques, recursos de economía lingüística, se presentan, incluso en personas con una educación muy formalizada, como apreciaciones muy naturales. De esta forma Pascual dice "En la cocina se estaba bien: era cómoda y en el verano como no la encendíamos, se estaba fresco sentado sobre la piedra del hogar"³³¹ y pareciera que la que se encendía era la cocina. Esta sinécdoque dada por el descuido propio de la oralidad, le hace olvidarse de la estufa porque el tema de su conversación es la cocina. En la sinécdoque usada para hablar de su hermano Mario menciona que iba "bien vestido con unos percales que por la casa había"³³² y acepta un doble juego porque puede interpretarse que lo vestían con ropa de percal aunque también puede pensarse que más que ropa eran telas de percal usadas a cambio de vestido por la pobreza o descuido de la madre. La metonimia que señala que "tiene contados los latidos"³³³, da la sensación de alejar el momento de la muerte, puesto que del instante en el que escribe al de la muerte hay más latidos que días; la frase hecha inicialmente es "tener contados los días". Una metonimia con la que también juega con una frase hecha es la

331. *Ibid.*, p. 42.

332. *Ibid.*, p. 53

333. *Ibid.*, p. 103.

que se refiere a su hermana, ella tenía que "vestir el oficio"³³⁴, que se usa tal cual pero para un contexto totalmente distinto, cuando el pueblo habla de "vestir el oficio" se refiere a los monjes; una pequeña variante en el contexto: Rosario es prostituta.

Con cierta frecuencia suelen aparecer en la novela prosopopeyas en las que de manera clara puede apreciarse la visión mágica del protagonista y de otros personajes que tiende a animar cosas inanimadas, como el aire que llega a tornarse un espíritu malévolo en las siguientes dos frases: "¡Parir para que el aire se lleve lo parido, mal castigo espere!"³³⁵ y "El aire se alzó sobre el monte, aquel mal aire traidor que anduvo en los olivos, que llegara hasta el mar atravesando criaturas... Chirriaba en la ventana con su quejido"³³⁶. En la descripción que Pascual hace de su padre, suele usar la prosopopeya con un sentido casi simbólico: "Según cuentan, cuando joven le tiraban las guías para arriba, pero desde que estuvo en la cárcel, se le arruinó la prestancia, se le ablandó la fuerza del bigote y ya para abajo hubo de llevarlo hasta el sepulcro"³³⁷. El bigote, símbolo de virilidad, se ve menoscabado. También ostentando simbolismo escribe el narrador:

Me acuerdo que la sangre seguía golpeándome las sienes, que el corazón seguía queriéndose echar a volar. El sol estaba cayendo; sus últimos rayos se iban a clavar sobre el triste ciprés, mi única compañía. Hacía calor; unos tiemblos me recorrieron todo el cuerpo; no podía moverme, estaba clavado como por el mirar del lobo³³⁸.

334. *Ibid.*, p. 56.

335. *Ibid.*, p. 96.

336. *Ibid.*, p. 101.

337. *Ibid.*, p. 49.

338. *Ibid.*, p. 57.

En este caso la sangre, símbolo arquetípico del impulso (pulsión), da un matiz naturalista al relato; más tarde habrá de volver a figurar la pulsión sanguínea como un hilo conductor que nos anuncia a lo largo de toda la novela el matricidio.

Muy común en la novela son las palabras o frases completas cuyo sentido no es literal, de hecho, en la oralidad, muchas veces lo figurado no es sino otra forma de realidad. Bien puede ser que el sentido que una palabra o frase esté totalmente reconocido o bien podría ser que sea una forma de decir de Pascual, pero que, en cualquier caso, puede entenderse perfectamente. Pascual usa, por ejemplo, la frase "siempre que podía escurría el bulto"³³⁹, para contar que procuraba escaparse de las peleas de los padres para que no le tocara algún golpe. Cuando se encuentra con el *Estirao*, éste "quería tirarme de la lengua por ver de colocarme las fracesitas"³⁴⁰, es decir, deseaba provocarlo para que Pascual hablara (tirarme de la lengua) y contestarle con palabras hirientes (colocarme las fracesitas). Cuando Pascual sabe que Lola está embarazada, le dice que se casará con ella porque "sé cumplir como hombre"³⁴¹, y por supuesto, se refiere a la idea popular de que el que es hombre para embarazar a una mujer, debe ser hombre también para responsabilizarse de lo que hace. Una frase en la que el sentido figurado tiene tono chusco es "El animalito no dijo ni pío"³⁴² y lo escribe cuando relata cómo dio muerte a la yegua a la que hace responsable del aborto de su mujer. Resulta humorística porque

339. *Ibid.*, p. 48.

340. *Ibid.*, p. 56.

341. *Ibid.*, p. 71.

342. *Ibid.*, p. 85.

esa frase se usa para personas (son las únicas que tienen la posibilidad de *decir*), luego porque siendo una yegua no podría producir un pío sino otro sonido y, finalmente, porque siendo un animal no podría quejarse de su suerte. A veces el sentido figurado aparece de manera prolija como en el siguiente párrafo:

Hay ocasiones en las que más vale borrarse como un muerto, desaparecer de repente como tragado por la tierra, deshilarse en el aire como el copo de humo... Ocasiones que no se consigue pero que, de conseguirse, nos transformarían en ángeles, evitarían el que siguiéramos enfangados en el crimen y el pecado, nos liberarían de este lastre de carne contaminada; del que, se lo aseguro, no volveríamos a acordarnos para nada -tal horror le tomamos- de no ser que constantemente alguien se encarga de que no nos olvidemos de él, alguien que se preocupa de aventar sus escorias para herirnos los olfatos del alma... ¡Nadie hiede tanto ni tan mal como la lepra que lo malo pasado deja por la conciencia, como el dolor de no salir del mal pudriéndonos ese osario de esperanzas muertas, al poco de nacer, que -¡desde hace tanto tiempo ya!- nuestra vida es!...³⁴³

Para poder analizar cada una de sus partes, se organizará espacialmente como se ha hecho en otras ocasiones.

Hay ocasiones en las que más vale	<u><i>borrarse</i></u>	como un muerto,
	<u><i>desaparecer</i></u> de repente	como tragado por la tierra,
	<u><i>deshilarse</i></u> en el aire	como el copo de humo...
	(verboide con circunstancial <u>sentido figurado</u>)	(comparación)
	Paralelismo	sintáctico

Ocasiones que no se consigue pero que, de conseguirse,	<u><i>nos transformarían</i></u>	en ángeles,
	<u><i>evitarían</i></u>	el que siguiéramos enfangados en el crimen y el pecado,
	<u><i>nos liberarían</i></u>	de este lastre de carne contaminada; del que, se lo aseguro,
(verbo)		frase en sentido figurado
Paralelismo		lógico

343. *Ibid.*, p. 132.

no volveríamos a acordarnos para nada -¡al horror le tomamos- de no ser que
constantemente **alguien** **se encarga** de que no nos olvidemos de él,
alguien que **se preocupa** de **avertir sus escorias** para
herirnos los olfatos del alma...

verbo cuasirreflexo frase con sentido figurado
Paralelismo sintáctico

¡Nadie *hiede* tanto ni tan mal
como la lepra que lo malo pasado deja por la conciencia,
como el dolor de no salir del mal pudriéndonos ese osario de esperanzas muertas,

comparación con sentido figurado
Paralelismo sintáctico

al poco de nacer, que -¡desde hace tanto tiempo ya- nuestra vida es!..."
metáfora

Como puede apreciarse el párrafo combina varias figuras (sentido figurado, comparación, metáfora y paralelismo) y funciona a distintos niveles (sintáctico, semántico y lógico). La primera parte está formada por una oración impersonal en la que se incluye una construcción de tres subordinadas compuestas de un verboide con sentido figurado y con el mismo sentido, dos de ellas tienen un circunstancial y las tres tienen comparaciones que comparten un semema (muerto, tierra y humo tienen un tono sombrío, seguramente por la ausencia de vitalidad; incluso el sustantivo tierra, que tiene la función sintáctica de agente -algo que se traga a los humanos- está relacionado más con la de los cementerios que con la de los jardines).

La segunda parte se une a la primera con la repetición de la palabra y una estructura sintáctica semejante (ocasiones + subordinada). En este caso hay tres predicados yuxtapuestos con un solo sujeto (ocasiones) y en los tres se nota el sentido figurado: "nos transformarían en ángeles" se refiere a las circunstancias que podrían motivar que uno sacara lo mejor de sí mismo; "evitarían que siguiéramos enfangados del crimen y el

pecado" denota la capacidad de renuncia ante un medio cruento (en este caso la palabra que influye para que la frase se aparte del sentido literal es "enfangados", sucios, sin la limpieza de los procederes justos) y "nos liberarían de este lastre de carne contaminada" tiene el sentido -figurado por demás- de salir de una envoltura que hace malo al hombre (se usan las palabras "liberarse" como si fuese una cuestión física y no moral, "carne" en lugar de espíritu y "contaminada" como un calificativo muy especial de carne que da la idea de enfermedad).

El tercer segmento es sintácticamente una parte del segundo, unido por el genitivo subordinante (lastre [...] del que [...] no volveríamos...). A su vez este segmento constituye una forma especial de condicional ("de no ser que constantemente alguien..., no volveríamos a..." equivale a la forma "si constantemente alguien no..., no volveríamos a..."), cuyo complemento (circunstancial) del sintagma base (de no ser que constantemente alguien...) está formado de dos elementos reconocibles por la repetición y, a la vez, el segundo elemento (alguien que se preocupa de aventar sus escorias...) funciona como aposición aclarativa del primero (alguien se encarga de que no nos olvidemos de él). El final de la construcción se interpreta figuradamente: "aventar sus escorias" tiene un sentido muy materialista, aunque ya se ha visto que se está hablando de la conducta y "herirnos los olfatos del alma" tiene en su construcción dos palabras que denotan cosas referentes al mundo físico (herir y olfatos). El uso del pronombre indeterminado se une al sentido general de la frase para marcar la maldad de la naturaleza humana; alguien puede ser cualquiera.

La cuarta parte es sintácticamente independiente de las anteriores, aunque semántica y ortográficamente pertenecen al mismo párrafo y lo sintetizan redondeándolo. El sentido figurado de las dos comparaciones se anuncia desde el verbo (heder) y continúa con las comparaciones, también en sentido figurado: la conciencia no puede tener lepra (conciencia por lo tanto se iguala a cuerpo), el dolor, además de que no hiede y el mal no se pudre. La metáfora con la que culmina esta parte y todo el párrafo "ese osario de esperanzas muertas que nuestra vida es" tiene una elaboración poética que rebasa la simple unificación o sustitución de conceptos; lo que Bousoño llamaría visión, la realidad transformada en alguna de sus partes: a) primero, se habla de un osario muy particular, no de huesos sino de esperanzas muertas, b) la vida es ese osario, también muy especial porque el osario se relaciona con los deshechos de un ser vivo que ha dejado la muerte, sin embargo, c) la muerte no es del cuerpo, sino del alma. En conclusión, la idea con la que termina la reflexión del deterioro moral de todo el párrafo es "lo más denigrante (lo que más hiede) en el ser humano es la muerte espiritual". A esto habrá que añadir los rasgos gráficos que indican la intención del hablante: la exclamación (tristeza, dolor, desesperación) y las reticencias (la primera y la segunda con las que terminan las primera y tercera partes que significan que Pascual podría seguir haciendo paralelismos con el mismo sentido y la tercera, al final del párrafo, que da la sensación de un suspiro, también de tristeza, dolor o desesperación).

Suele encontrarse también una especie de antisentido figurado. Escribe Pascual que "las manos me daban la impresión de

haber ablandado"³⁴⁴ y en esta frase indica algo que no es pero parece. Así en otros momentos, la representación de la que es muy consciente Pascual, indica que no está terminado el proceso de abstracción.

2.6.5. Nivel lógico

Aunque la lógica no es uno de los niveles de análisis en la lengua, algunos retóricos sugieren que los metalogismos se analicen aparte porque, amén de implicar una elaboración del pensamiento, tienen necesariamente una disposición lingüística especial que consigue, al igual que en los otros niveles, una desviación de la lengua estándar. Visto en profundidad, cualquier figura retórica implica una figura de pensamiento; la vieja discusión sobre el fondo y la forma resulta por demás intelectualizada y artificial cuando se separan continente y contenido. Cuando una figura de un nivel se continúa, suele dar como resultado otra figura en el siguiente nivel; por ejemplo, una metáfora continuada puede resultar una alegoría. Si se piensa en un análisis en el que los distintos niveles estén separados, se llegará a la conclusión de que en *La familia de Pascual Duarte*, aquello que corresponde sólo a los metalogismos no tiene demasiada presencia en el texto.

En el siguiente párrafo se encuentra una alegoría:

Quando huimos como las corzas, cuando el oído sobresalta nuestros sueños, estamos ya minados por el mal; ya no hay solución, ya no hay arreglo posible. Empezamos a caer, vertiginosamente ya, para no volvernos a levantar en vida... Quizá para levantarnos un poco a última hora, antes de caer de cabeza hasta el infierno... Mala cosa³⁴⁵

344. *Ibid.*, p. 69.

345. *Ibid.*, p. 133.

que comienza con el rejuego de la caída, por demás simbólica, pues implica un menoscabo en la moral. A partir de ese instante se habla de levantarse y volver a caer, esta vez para siempre. En todo momento se está hablando de un devenir espiritual en picada, aunque funciona la metáfora está igualando dos planos. La primera frase no es parte de la alegoría pero prepara el terreno para que ésta se entienda, el paralelismo de las dos subordinadas circunstanciales ("cuando huimos como las corzas, cuando el oído sobresalta nuestros sueños") acentúa el lirismo del sentido figurado de ambas. En esa primera frase el predicativo está seguido de dos frases con el mismo sentido ("ya minados por el mal, ya no hay solución, ya no hay arreglo posible"). Este preparar al lector antes de la alegoría, sugiere que Pascual no acaba de estar convencido de que sus frases se interpreten como deben y, para que nadie vaya a pensar en el sentido literal de éstas, escribe una pequeña introducción preparatoria.

Tan visual como la imagen está la frase "Cogí miedo, un miedo inexplicable; me imaginé a los muertos saliendo en esqueleto a mirarme pasar."³⁴⁶ Para ser imagen falta elaboración poética, aunque en este caso concreto, es hasta pueril el motivo: un desfile de calaveras. No suele ser la imagen uno de los recursos orales más frecuentes, salvo ciertos temas, y en este caso el carácter plástico de la composición es muy pobre, tal vez porque para Pascual este recurso sería demasiado formalizado y, por tanto, inverosímil. Sin embargo, si llega a presentar párrafos en los que la metáfora parece una imagen, ésta se continúa y termina convertida en alegoría, como sucede en la

346. *Ibid.*, p. 124.

siguiente cita: "Para nada nos vale el apretar el paso al vernos sorprendidos en el medio de la llanura por la tormenta. Nos mojamos lo mismo y nos fatigamos mucho más. Las centellas nos azaran, el ruido de los truenos nos destempla y nuestra sangre, cómo incomoda, nos golpea las sienes y la garganta".³⁴⁷

La antítesis se presenta principalmente en la calificación en pares, aunque también en otros lugares; pero hay que decir que no es de los recursos más preferidos por Pascual. En el enunciado "En este largo mes me dediqué a pensar, todo pasó por mí: la pena y la alegría, el gozo y la tristeza, la fe y la desazón y la desesperanza"³⁴⁸, la antítesis es casi elemental, las binas indican un esbozo de contrarios, muestra del pensamiento maniqueísta de un hombre como Pascual. La oración "Que si borracho y pendenciero sí era, pero cristiano viejo y de la mejor ley también lo era"³⁴⁹ es construcción lógica antitética que el pueblo usa para reconocer lo bueno y lo malo.

Las expresiones en las que Pascual dice menos para decir más o, en las que sin tener la forma total de la litote, busca una construcción eufemística no son pocas, entre otras se encuentran: "La vida en mi familia poco tenía de placentera"³⁵⁰, "nunca fue modelo de virtudes ni de dignidades"³⁵¹ y "si no era tonta más hubiera valido que lo fuese".³⁵² Ninguna de éstas puede contarse verdaderamente como una litote aunque funcionan como tales, se entiende perfectamente que la vida en la familia de Pascual no

347. *Ibid.*, p. 99.

348. *Ibid.*, p. 105.

349. *Ibid.*, p. 47.

350. *Ibid.*, p. 46.

351. *Ibid.*, p. 49.

352. *Ibid.*, p. 52.

sólo era poco placentera, sino muy desagradable, que su madre era una mujer con nula virtud y dignidad y que Rosario no sólo no era tonta, sino muy lista. También en esta figura suelen encontrarse frases llenas de burla y escarceo, usa la frase "aunque no con un mirar muy decidido, por tener un ojo de vidrio"³⁵³, para describir al *Estirao*, y es obvio que más que ser un eufemismo, se trata de marcar más el defecto del personaje, su antagonista.

En la frase "Mi casa estaba fuera del pueblo, a unos doscientos pasos largos de las últimas de la piña"³⁵⁴. Las medidas son muy familiares: doscientos pasos largos, que son aproximadamente doscientos metros. Extraña el adjetivo *largos* (que funciona para igualar el metro con el paso); parece que en esta expresión se manifiesta el hombre que mide en metros pero que al hacer la traducción a la mentalidad del hombre del pueblo sigue en mente el metro como medida.

Aunque el paralelismo lógico no suele encontrarse aislado, como se ha visto en otros momentos de este estudio, —se presenta aunado al paralelismo sintáctico y a la repetición— en estas frases queda muy claro y por cuestiones de deslinde se presentan en este nivel y no en el sintáctico o en el morfológico. En "¡Aquello era horrible, era un castigo de los cielos, a buen seguro, una maldición de Dios!"³⁵⁵, es obvio que castigo de los cielos y maldición de Dios tienen la misma idea. Y en la frase: "No, no era posible cejar, había que continuar adelante, siempre

353. *Ibid.*, p. 54.

354. *Ibid.*, p. 42.

355. *Ibid.*, p. 135.

adelante, hasta el fin"³⁵⁶, no cejar y continuar adelante tienen sentido idéntico.

En los momentos de reflexión, Pascual suele emplear preguntas retóricas del estilo de "¿Qué maligna crueldad despertará en los niños el olor de los presos?"³⁵⁷, que evidentemente no busca ser respondida, sino sólo un motivo para continuar disertando sobre un tema, generalmente, la desgracia y la caída moral.

No muy frecuentes, pero suelen hallarse algunas visiones, es decir, descripciones en las que uno o varios elementos distorsionan la realidad sin llegar a ser sentido figurado o metáfora; por ejemplo: "¡Si la vena de agua que mana gota a gota sobre el charco pudiera haber ahogado aquel mal aire!"³⁵⁸ En este enunciado se presentan dos distorsiones: la primera, al llamar al chorro de agua, vena y la segunda, al decir que el agua puede ahogar el aire.

En la novela constantemente aparecen frases o fragmentos cargados de lirismo. Muchos de los párrafos ya analizados tienen justamente esta característica. No resulta muy extraña su presencia puesto que, en primer lugar, son el resultado del ánimo del narrador, quien por su especial situación se torna reflexivo y sentimental al recordar su vida y, en segundo lugar, los recursos estilísticos usados no llegan a ser escandalosos. En el siguiente párrafo Pascual piensa en el acto de razonar: "Los pensamientos que nos enloquecen con la peor de las locuras, la de

356. *Loc. cit.*

357. *Ibid.*, p. 75.

358. *Ibid.*, p. 97.

la tristeza, siempre llegan poco a poco y como sin sentir, como sin sentir invade la niebla los campos o la tisis los pechos..."³⁵⁹. Esta metarreflexión, por su misma naturaleza, puede resultar poco natural en un narrador como el de la novela, sin embargo, su estructura encadenada sugiere que una cosa remite a otra y ésta a otra. Se puede apreciar esta construcción si se le ordena espacialmente:

Sujeto

Los pensamientos que nos enloquecen con la peor de las locuras,
 la de la tristeza,
 aposición y paralelismo

Predicado

Coordinación

siempre llegan poco a poco y como sin sentir,	Sujeto	Objeto Directo
como sin sentir invade la niebla los campos	aposición y gradación	o la tisis los pechos...
		paralelismo

Se trata en primer término de una oración con una subordinada adjetiva en el sujeto, coordinada con otra que a su vez mantiene una relación de disyunción con una tercera en la que el verbo está elidido. Reacomodándolas y quitando la primera subordinación podrían quedar así:

Los pensamientos siempre llegan	poco a poco y como sin sentir,
la niebla invade los campos	como sin sentir
la tisis (invade) los pechos...	

El paralelismo sintáctico revela el lógico, las tres oraciones tienen un sentido semejante y funcionan como metáfora analítica en la que se asemejan no tres cosas sino tres procesos. Va quedando claro que la elaboración poética no era tan sencilla

359. *Ibid.*, p. 133.

como se había visto. El elemento que contribuye para dar una apariencia más natural y desautomatizada al párrafo es la repetición del "como sin sentir" que en apariencia funciona como una aposición conduplicada (el último término de una frase se duplica y vuelve a aparecer al inicio de la siguiente) con un aumento o gradación, gracias al hipérbaton.

Esta segunda aposición (aparente) tiene una resonancia anterior, en "la peor de las locuras, la de la tristeza," que además de ser una metáfora *in praesentia*, indica un grado conceptual mayor. Pues tampoco en este caso se trata de una aposición (gramaticalmente sí, por la presencia de las comas) sino de una oración copulativa con el verbo elidido y representado por una coma, que es a su vez una aclaración: "la tristeza es la peor de las locuras". El lirismo es el tono en el que se funden sentimientos: "El matiz que domina la emoción en Cela es el de la tristeza contenida o el del dolor punzante, que se perciben con veladuras y tonos delicados, en contraste, a veces, con la reciedumbre de otra expresión".³⁶⁰

Los recursos fónicos son igualmente prolijos: las repeticiones (poco y como sin sentir) y la similitud (enloquecen y locuras) remarcan los dos aspectos sémicos más importantes del párrafo: la presencia de la locura y la parsimonia de su presencia. Este último rasgo de significado se acentúa con un patrón rítmico:

360. PRJEVALINSKY, Olga. *El sistema estético de Camilo José Cela. Expresividad y estructura*. Valencia, Castalia, 1960 (La lupa y el escalpelo, 2), p. 171.

que nos enloquecen (con la) peor de las locuras,
ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó

la de la tristeza,
ó ó ó ó ó

siempre llegan poco a poco y como sin sentir,
ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó ó

invade la niebla los campos
ó ó ó ó ó ó ó

la tisis los pechos...
ó ó ó ó ó

Los tres niveles evocados (pensamiento, sentimiento y cuerpo) se funden en una sola pena. Sólo la decadencia total hubiera motivado que el narrador tuviera tan cruentos pensamientos: el asesinato de la madre. Así queda antepuesto el tono lírico de su estado moral al tono casi chusco del matricidio. Recurso nada ingenuo para un paleta extremeño que quiere impresionar a su lector y que tiene mucho que ver con el "yo no soy malo, señor" del inicio.

Tal vez el fragmento que al que más pueda aplicársele el calificativo de lírico es el siguiente:

¡Estoy hasta los huesos de tu cuerpo!

¡De tu carne de hombre que no aguanta los tiempos!

¡Ni aguanta el sol del estío!

¡Ni los fríos de diciembre!

¡Para esto crié yo mis pechos, duros como un pedernal!

¡Para esto crié yo mi boca, fresca como la pavía!

-¡Para esto te di yo dos hijos, que ni el andar de la
caballería ni el mal aire en la noche supieran aguantar!³⁶¹

361. *La familia de Pascual Duarte.*, p. 98.

La disposición versificada con el esquema métrico-rítmico y la rima y el paralelismo acentúa el tono poético, según puede verse a continuación:

	Rima	Medida	Tipo de verso
¡Estoy hasta los huesos de tu cuerpo! o ó o o o ó o o o ó o	A	11 rima interna	Endecasílabo heroico
¡De tu carne de hombre / que no aguanta los tiempos! o o ó o o ó o / o o ó o o o ó o	A	14	Alejandrino dactílico
¡Ni aguanta el sol del estío! o ó o ó o o ó o	B	8 rima interna	Octosílabo mixto
¡Ni los fríos de diciembre! ó o ó o ó o ó o	C	8	Octosílabo trocaico
¡Para esto crié yo mis pechos, / duros como un pedernal! o o ó o ó o o ó o / ó o ó o ó o ó o	D	16 (8-8)	Hexasílabo polirrítmico (octosílabo mixto y octosílabo trocaico)
¡Para esto crié yo mi boca, / fresca como la pavia! o o ó o ó o o ó o / ó o ó o ó o ó o	E	16 (8-8) rima interna	Hexasílabo polirrítmico (octosílabo mixto y octosílabo trocaico)
-¡Para esto te di yo dos hijos, / que ni el andar de la caballería / ni el mal aire en la noche/ supieran aguantar! o o ó o o ó o o ó o / o o o ó o o o o ó o o ó o o o ó o / o ó o o o ó o	D (9-11-7-7)	34	Estrófico (eneasílabo dactílico, endecasílabo sáfico, heptasílabo polirrítmico, heptasílabo polirrítmico)

Otros elementos de ritmo también se presentan en el poema como puede apreciarse enseguida:

Similicadencia y repeticiones

¡Estoy hasta los huesos de tu cuerpo!
 ¡De tu carne de hombre que no aguanta los tiempos!
 ¡Ni aguanta el sol del estío!
 ¡Ni los fríos de diciembre!
 ¡Para esto crié yo mis pechos, duros como un pedernal!
 ¡Para esto crié yo mi boca, fresca como la pavia!
 -¡Para esto te di yo dos hijos, que ni el andar de la
 caballería
 ni el mal aire en la noche supieran aguantar!

A nivel sintáctico, el fragmento también resulta muy rico con los paralelismos, las anáforas y las elipsis.

Anáfora

(Elipsis)

{ Paralelismo

{ Paralelismo

¡Estoy hasta los huesos de tu cuerpo!

(...)

¡De tu carne de hombre que no aguanta los tiempos!

prep. adj. sust.

¡Ni aguanta	el	sol	del	estío!
¡Ni (...)	los	frios	de	diciembre!

¡¡Para esto crié yo

[mis] pechos, [duros] [como] [un] [pedernal]!

¡¡Para esto crié yo

[mi] boca, [fresca] [como] [la] [pavía]!

Prep. pron. verbo pron adj. sust. adj. pron. art. sust.

¡-¡Para esto te di yo dos hijos!, que

Prep. pron. verbo pron.

[ni	el	[andar] de [la]	caballería
[ni	el	[mal] aire [en] [la]	noche
conj. verbo	art. adv. sust. prep. art. sust.		supieran aguantar!

Semánticamente el fragmento presenta dos campos semánticos identificables: uno muy fisiológico —huesos, cuerpo, carne, pechos y boca— y otro referido al tiempo —tiempos, sol, estío, frios, diciembre, aire y noche. La frase inicial ("estoy hasta los huesos") es una variante de una frase hecha ("estar hasta la coronilla") y, el cambio no es en absoluto casual. Los huesos suelen ser el símbolo de la parte más interna del hombre sin dar el salto al nivel emotivo; se dice por ejemplo que "alguien siente frío hasta los huesos" o que "duele hasta los huesos" para indicar el grado de penetración del frío o del dolor. El inicio de las dos frases "estar hasta" tiene el sentido de un grado superior de hartazgo, que se intensifica con la palabra "huesos". En esta misma frase se encuentran dos sinédoques introducidas por las palabras "huesos" y "cuerpo", que acentúa los rasgos sémicos con la rima interna y los acentos. El paralelismo que se presenta con el final de la primera oración y la segunda, indican

una especie de aposición en la que el sentido se repite o hay cierta contigüidad. Se dice que la "carne de hombre que no aguanta los tiempos" y en la subordinación se da la razón del hartazgo. El cuerpo y la carne son la concreción del ser humano, lo tangible de él, y no se conciben en oposición a la vida espiritual, sino que son justamente la forma material de esa complejión anímica. El cuerpo, según Gichtel, es la "sede de un apetito insaciable, de enfermedad y de muerte"³⁶². El cuerpo del hombre es débil frente a los tiempos, al sol y al frío (paralelisticos, anafóricos y enumerados).

Otra construcción hecha es "para esto crie", que marca la inutilidad de algo. En este caso es la inutilidad del esfuerzo de "criar" unos "pechos" y una "boca". Nótese que las características de éstos -"duros" y "fresca"- no se dan por algo ya existente, determinado por la naturaleza, sino por el fruto de un trabajo, indicado por el gramaticalmente inútil "yo" de la oración. El simbolismo de los dos sustantivos es muy fuerte: los pechos son la representación de la presencia de ánimo y, en particular, los de la mujer son la fuente del alimento primario de la vida. La boca suele simbolizarse a partir de su función³⁶³: el alimento y la palabra. Tanto "pecho" como "boca" son la unión de dos niveles: lo básico y lo elaborado, el cuerpo y el alma. La dureza y la frescura con las que se les califica respectivamente a pechos y boca, reafirman su simbolismo, así como las dos comparaciones paralelisticas: "como el pedernal" y "como la pavía". Los pechos duros como el pedernal, hablan del vigor y del

362. Cit. in. CIRLOT. *Op. cit.*, s.v. *cuerpo*.

363. *Ibid.*, s.v. *boca*.

arraigo a la vida. La boca fresca como la pavía, indica la vitalidad y el aliento verbal.

El *tú* de la primera parte y el *yo* de la segunda marcan una antítesis: *tú* eres el hombre que no aguanta los tiempos, el sol y el frío; *yo* soy la mujer que ha criado unos pechos y una boca fuertes, pero que de nada ha servido. El tiempo te vence, mientras que yo he vencido al tiempo.

La solución a esta antítesis se da en la tercera parte que surge como síntesis de las segunda y tercera. Gramaticalmente se marca con el paralelismo y la anáfora del inicio con la segunda parte y el del final con la primera. El "para esto te di..." reafirma la inutilidad del esfuerzo y el "que ni el andar de la caballería, ni el mal aire de la noche supieran aguantar", la razón de tal inutilidad. Los hijos se parecían al padre, no a la madre, por eso murieron.

Este fragmento aparece como el inicio de un capítulo, parte fundamental para explicar la caída de Pascual. En el anterior, Lola, anuncia la muerte de su segundo hijo con sus temores del malaventurado aire que se ha llevado a otras criaturas. La presentación de las frases, sin adjudicarles un enunciador (no anota el guión que lo indica sino hasta la última frase) y la intención del hablante marcada por las admiraciones da a las primeras dos partes el carácter de palabras no dichas, de actos verbales que flotan en el ambiente, de acusaciones no formuladas, de lamentos en silencio, que vienen a justificar el sentido de la última y concluyente acusación-lamentación, ésta sí caracterizada con su guión. El inicio contundente de la primera frase, rítmicamente significativa -el endecasílabo heroico inicial se

caracteriza por el tono marcial— desgranará las siguientes en una combinación de insistentes troqueos con melancólicos dáctilos. El sentido se consume al final: la fatalidad de la herencia paterna atrajo la muerte. Más adelante, en ese mismo capítulo, la madre le dice a Pascual que es como su padre. Antes, en la tumba Mario, Lola le dice a Pascual que es como su hermano para luego negarlo. El matiz naturalista que atraviesa toda la obra cobra su mejor forma en este fragmento poético.

Sin embargo, el lirismo inspirado de un alto aliento, se esconde bajo formas populares; las frases hechas con variantes permiten que la poesía se presente discretamente, desautomatizada, sin anunciarse. El tono neopopularista muy explotado por la generación anterior (la del 27) renace en este fragmento. Quizás sea por estas dos resonancias (la naturalista y la neopopularista) que estas líneas recuerdan tanto a García Lorca.

III. La oralidad en *La Catira*

1. Introducción

En el contexto histórico en el que inicia la carrera literaria de Cela, era de esperarse que, motivados por el franquismo, la novela se convirtiera en un instrumento de crítica política, sin embargo no fue así. Seguramente muchos escritores se sintieron maniatados por la censura.

Así ocurrirá encontrar en el mundo literario de la postguerra un cierto número de escritores, sobre todo entre las generaciones jóvenes, que a pesar de su desafección por el régimen dedicarán su obra literaria a temas y cuestiones que no reflejan de manera directa sus compromisos políticos. Esta actitud habría de generalizarse tras una toma de conciencia colectiva de la ineficacia de la novela social como instrumento de acción política.¹

Cuando Cela escribe su defensa no tiene en mente lavar su honra ni decir la última palabra sobre el tremendismo. Los problemas para dar a conocer sus obras no terminaron cuando venció las resistencias editoriales a publicar *La familia de Pascual Duarte* contadas en el prólogo, acaso, apenas iniciaban. Una vez que su primera novela salió a luz y se dio a conocer, la censura se encargó de recoger de las librerías la segunda edición y prohibirla.² La segunda novela, *La colmena*, no pudo ser publicada en España y tras un largo proceso burocrático en 1951, una casa editora de Buenos Aires corrió el riesgo de darla a conocer. Sólo dos -*Pabellón de reposo* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*- de las cuatro novelas de Cela se podían conseguir en las librerías españolas. Las voces de protesta por el *Pascual Duarte*

1. SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *Op. cit.*, p. 210.

2. Sobre todas las vicisitudes de su primera etapa de novelista y sobre su vida en general se recomienda consultar la siguiente biografía: TUDELA, Mariano. *¿Yo soy así? Camilo José Cela*. Madrid, Grupo Libro, 1991.

venían sobre todo de la censura y de la intelectualidad de ese entonces. No fue por cierto el mote de tremendista el más descalificador; se dijo también que el escritor era un hombre anormal, que sus virtudes de narrador se limitaban a contar hechos escandalosos, que la inmoralidad de su novela no tenía medida y su producción quedó calificada con la frase desaprobatoria "cosas de Camilo" que lo perseguiría durante décadas impidiendo ganar el aprecio de los neófitos y marcándolo los enterados con el título de escritor poco serio.³

Han sido tantas las circunstancias que han movido a Cela en sus declaraciones que no sólo se explica su actitud sino, además, siembra la duda de qué tan deliberado es su intento de hablar del tremendismo y teorizar al respecto. Cierto que no es el único que se ha encargado de retratar la realidad más desencantada de su patria, entre otros nombres que han puesto su interés en hablar de la España negra están Quevedo, Goya, Solana y Valle-Inclán. Aunque no sea el primero, el apego al tema es genuino.

La pose respondona que actúa cuando habla sobre los tremendismos se torna en sensibilidad retórica y mansa al referirse al escritor. Las fechas de ambos ensayos ("Sobre los tremendismos" y "Sobre el oficio de escritor"⁴) no distan mucho y las circunstancias personales en las que se escriben son las mismas. Es esta contradicción la que hace pensar en cuán difícil pudo ser su situación en ese tiempo. En la suma de anécdotas que

3. Vid. *Ibid.*, pp. 67-103.

4. CELA, Camilo José. "Sobre el oficio de escritor", "Sobre los tremendismos". En: *La rueda de los ocios. Obra completa. Tomo XII*. Barcelona, Destino, 1989.

Tudela registra en la biografía dedicada a Cela, se cuenta que en cierta ocasión llegó al café el novelista en un taxi que había tomado una esquina antes para disimular su falta de recursos económicos y no despertar la compasión de sus contertulios.

Pero los tiempos aciagos irían cediendo y la década del 50 marca la esperanza de un mejor momento. El primer hecho trascendente, y siguiendo los pasos de otros escritores españoles —José Zorrilla, Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Vicente Blasco Ibáñez y Federico García Sanchiz—, fue el viaje a algunos países latinoamericanos: Chile, Colombia, Ecuador y Venezuela. Se dedicó a dar algunas conferencias y charlas. Conoció al dictador venezolano Pérez Jiménez y éste le encargó una novela en la que se exaltara los valores nacionales y, de paso, desplazara el fantasma de *Doña Bárbara*. Las raíces de tal petición eran, sin lugar a dudas, políticas; pues Rómulo Gallegos era precisamente su adversario más importante. El presidente no escatimaría recursos económicos con tal de ver caer la obra de su oponente. Anteriormente Pérez Jiménez había pensado encomendar la tarea a Hemingway o a Camus. Camilo José Cela dejaría atrás la fase de austeridad económica y recibiría tres millones de pesetas por esta embajada.

Regresó a su patria y comenzó a escribir su ya sexta novela. En 1955 publicó *La Catira. Historias de Venezuela*, en la editorial Noguer de Barcelona inaugurando la colección "El espejo y la pluma". La recepción de la obra no fue precisamente muy hospitalaria; se dice que se ganó el odio de los venezolanos, quienes sentían vulnerado su nacionalismo y acusaban al autor de

haber escrito una obra incomprensible incluso para ellos; del otro lado, los críticos españoles objetaron que como cronista de Venezuela Cela se había quedado corto y que sin necesidad de haber ido demasiado lejos ahí tenían a Pocaterra, Díaz Sánchez, Rivera, Meneses y, por supuesto, a Rómulo Gallegos. Uno de sus biógrafos opina que don Camilo en este relato "confunde el deseo con la realidad al trazar esta novela de encargo como un canto arrebatado a la mujer y a la tierra venezolanas".⁵

Paradójicamente *La Catira* tiene mucho de novela gauchesca y no puede ignorarse la influencia de Gúiraldes y es evidente la filiación que Pipía Sánchez guarda con doña Bárbara. La esencia mágica de la cultura gallega tiene mucho que ver con la latinoamericana. Cela ha captado lo sustancial de ésta como parte de una misma forma de ser.

2. La situación comunicativa

2.1. Emisor

Aunque el narrador en tercera persona presenta un presumible objetivismo que domina en toda la novela, el autor parece de cuando en cuando imprimir el color de una lente; algunos de los pasajes, entonces, funcionan en dos niveles, ese cierto extrañamiento que mueve a risa muy característico del humor celiano, grotesco y burdo. De ahí que el narrador y el autor convivan en una misma voz narrativa.

El Tornado Cubiche y el amo Publio's Ice Cream también tenían calor. *El Tornado Cubiche* y el amo Publio's Ice Cream viajaban en un carrito azul, casi lujoso, reluciente, que había alquilado en San Juan de los Morros. *El Tornado*

5. FLÓREZ, Rafael. "El alfaqueque". *Op. cit.*, p.232.

Cubiche y el amo Publio's Ice Cream cargaban una pinta tan distinguida que ni les pidieron fianza. *El Tornado Cubiche* y el amo Publio's Ice Cream dedicaron un recuerdo a sus helados maracuchos.

[...]

El Ardiente Vendaval de Guanabacoa era hembra que se ponía amorosa con el sudor; a las yeguas les suele pasar lo mismo.

[...]

El amo Publio's Ice Cream paró el carro. En el radio sanaban los familiares, los lindos y amorosos compases de "Piel canela". *El Ardiente Vendaval de Guanabacoa* se dejó caer sobre el hijo del conocido maraquero Presentación.

[...]

El amo Publio's Ice Cream metió una mano por aquí. *El Ardiente Vendaval de Guanabacoa* estaba, efectivamente bañada en sudor. El amo Publio's Ice Cream metió la otra mano por allá. El sudor de *El Ardiente Vendaval de Guanabacoa* sabía a mango. Los mangos son del pueblo, se dice por el Yaracuy, y por Cojedes, y por el Guárico, y por todas partes. Los mangos son de quien los toma. El amo Publio's Ice Cream metió lo que pudo.⁶

La función del fragmento anterior es catalítica, pues retrasa la acción —el nudo próximo es la muerte del hijo de Pipía— y tensa el eje actancial a fin de crear mayor ansiedad; pero también se atiende la unidad integrativa con índices en los que se esconde la mueca burlona, una de las características de Camilo José Cela. Los dos mote de Saludable Lenormand resultan primero demasiado largos pero (los sobrenombres ilustran) y profundamente significativos. Ya el primer apodo llega a parecer ridículo, pero hay un segundo todavía más impostado, ambos sugieren nombres de canción rumbosa y aparecen repetidos y reforzados por la anáfora. La mujer es comparada con un animal y cuando se habla del sudor hay evocación de los instintos primitivos. No es extraordinario que Cela muestre un erotismo escatológico, éste es de los ejemplos mesurados. Al final se presenta una argumentación que

6. CELA, Camilo José. *La Catira*. Barcelona, Noguer, 1990 (El espejo y la pluma), pp. 294-295.

por lo forzado y facilona mueve a risa. Más adelante, para rematar la personalidad de Saludable, se relaciona la muerte y el sexo.

A *El Tornado Cubiche*, la presencia de la muerte, la exacta llegada de la muerte, la ponía cachonda. Cachonda como la criada que degüella al pavo sujetándole el tibio gañote entre los muslos... Cachonda como la motolita que va a los toros y sería capaz de pecar, casi sabiamente, a la puesta de sol... Cachonda como la niña que se estremece —¿de qué se estremece la niña?— mirando cómo el matarife que jiede a cachiquel asesina, con cuchillo firme y con segura calma, al cerdo sangrador y reluciente...⁷

El humor de todo el capítulo —precisamente el referente a la muerte del hijo de la Catira— se va oscureciendo hasta presentar algunas descripciones sin el mínimo escrúpulo. La primera apenas traza las líneas de la sonrisa: "El caporal Feliciano Bujanda y Juan Evangelista Pacheco Sánchez, [...] se quedaron panza arriba, lejos, con los ojos abiertos —incluso sin espanto— y el corazón roto [...]"⁸. La segunda descripción mezcla elementos delicados que sólo la hacen más tétrica.

El caporal Feliciano Bujanda tenía la cara rota contra la tierra. Juan Evangelista Pacheco Sánchez, el hijo de la Catira, Pipia Sánchez, con la mirada perdida más allá, mucho más allá de las lindes del llano, también estaba muerto.

Juan Evangelista Pacheco Sánchez tenía el lique-lique manchado de tierra... Los negros zamuros hacían guardia a la tierra... Los miserables, los ruines, los viles pajaritos del cielo, cantaban sobre la tierra... A puro golpe de traición, los pajaritos del cielo, los pajaritos sin caridad, los impúdicos y estúpidos pajaritos cantaban, incluso armoniosamente, sobre la tierra dorada y plateada de la Pachequera...⁹

7. *Ibid.*, p. 318.

8. *Ibid.*, p. 301.

9. *Ibid.*, p. 314.

En la cita puede verse que la voz narrativa lejos de sólo contar el hecho, así al desnudo, de la muerte del caporal y del hijo de la Catira, se complace en una expresión delicada que de repente marca la contradicción del canto de los pájaros con la muerte del que sería gran futuro heredero.

Pero no sólo en el desdoblamiento narrativo se puede apreciar al autor; uno de los juegos narrativos persistentes en Cela es la inclusión de sí mismo en el relato como un personaje más, generalmente incidental. En esta novela, el personaje que puede identificarse con Cela es Evaristo, de quien se dice que "En una de sus visitas a Caracas, a don Filiberto le presentaron a un gallego medio vagabundo, que se llamaba Evaristo. Evaristo, antes, cuando era persona de provecho, se llamaba Camilo. En España, la palabra vagabundo, aún sin querer denotar un título de nobleza, es algo menos mala que en Venezuela."¹⁰ El nombre original y la nacionalidad del personaje ya son indicio del parecido de Evaristo con Cela, pero lo más revelador es su actitud vagabunda que además, aclarada por la voz narrativa en su sentido español, puede identificarse con el Camilo de los viajes hechos al interior de España que se cuentan en obras como *Viaje a la Alcarria*, *Judíos, moros y cristianos*, *Nuevo viaje a la Alcarria*, *Del Miño al Bidasoa*, *Primer viaje andaluz*, *Páginas de geografía errabunda*, *Viaje al Pirineo de Lérida*, *Madrid, Ávila, Barcelona y Galicia*. Más adelante se habla sobre la llegada Evaristo a tierras americanas y en este momento no se corrobora

10. *Ibid.*, p. 18.

que haya correspondencia con las circunstancias en las que viajó Cela a Venezuela, son simplemente una adaptación que el personaje exige:

Evaristo estaba, por aquel tiempo, varado en Caracas, sin documentación y sin un bolo en el bolsillo. Evaristo había intentado colaborar en los diarios pero, al final, no pudo. Lo iba a introducir en los medios intelectuales un linotipista de *El Faro de Vigo*, que parecía muy bien relacionado, pero al hombre, cuando ya todo estaba a punto, le salió un choyo en Maracay, algo así como imprimir unas etiquetas comerciales, o cosa por el estilo, y abandonó a Evaristo a sus pobres fuerzas. A Evaristo no se lo llevó la rúa-rúa de la ciudad, porque arrió las velas a tiempo, cerró las escotillas y se puso al paio. A mal tiempo, buena cara. Entonces fue cuando Evaristo conoció a don Filiberto.¹¹

El autor no tiene empacho en caricaturizar al personaje con el que el lector habría de compararlo, y muestra su acostumbrado sentido del humor en el tratamiento que le da: "Evaristo, como era español, tenía cierta tendencia a echar discurso. Evaristo, de joven, hubiera querido ser gobernador civil, pero no lo hicieron porque tenía un primo que no iba a misa más que el día del Apóstol."¹² A la mitad de la novela, un poco antes de que deje de mencionarse a Evaristo, se dan otros datos que hacen aún más precisa la referencia, como puede verse en la siguiente escena:

Evaristo pronto dio con lo que buscaba. Sobre la puerta, pintada de verde y de purpurina, del amigo del capitán, campeaba un hermoso letrero: "Pulpería de Modesto Retén Quinteiro. Delicattesses. Abastos. *El amigo del pueblo*". Modesto Retén Quinteiro, para eso de La Esclavitud, escribía "delicattesses" como le daba la gana.

-¿Le molesta a usted?

-No, señor, a mí tanto me da.

11. *Ibid.*, pp. 18-19.

12. *Ibid.*, p. 19.

Detrás de mostrador, Modesto Retén Quinteiro lucía su humanidad oronda y bien comida.

-¿Y usted dice que le es de Padrón?

-Sí, señor, yo le vengo a ser de Iria.

-¡Ah!¹³

En la voz narrativa, entonces, suele plantearse un juego narrador autor que no se contradice y en el que generalmente domina el narrador pero que por momentos deja fluir cierto sentido del humor más propio del autor que del narrador, o bien, propio del narrador pero como contagio en la intensión de hablante en el que el agente es el autor. El otro juego narrativo interesante es el de voz narrativa y contenido de la narración, es decir, narrador y personaje que representa, refiere o recuerda al autor. El sentido de estos juegos en una novela tan lineal, estructuralmente hablando, matiza el tono con el que están dichas las cosas; por mucho que la objetividad pretenda ser la perspectiva de la narración, el autor se afana en cuestionar lúdicamente dicha objetividad.

2.2. Receptor

Como forma de esa objetividad de la narración, se encuentra totalmente omitido el narratario, es decir, en ningún momento del relato se hace alusión a un receptor que esté escuchando o leyendo lo que se cuenta. Puede, eso sí, reconstruirse el tipo de lector que sugiere el estilo y la estructura de la novela.

En las obras escritas y altamente formalizadas parece obviarse la situación comunicativa, la adecuación del discurso al receptor nace de una idea que el emisor tiene del oyente o del

13. *Ibid.*, p. 120-121.

lector pero que no se externa, que se tiene que inferir de los rasgos mismos de la obra. No se toma en cuenta la actitud que puede tener el receptor, la actuación lingüística es un hecho consumado en el que se puede acreditar o desacreditar al emisor, pero como un acto posterior al de la creación. No es posible que la opinión, el gusto o el disgusto de quien recibe la obra, pueda influir en los destinos de ésta, acaso suceda como algo anterior a la misma creación, pero en ningún caso puede ser contemporáneo.

El lector propicio para *La Catira* tendrá que tener un gusto particular por las manifestaciones sensuales del lenguaje, es decir, será un lector que no se conforme con prosas ingenuas ni objetivas en las que se descuida la expresión en detrimento de lo propiamente comunicativo que tenga un relato. De hecho, como relato, puede parecer escueto, aunque efectivamente se cuentan hechos, éstos aparecen diluidos en un flujo de palabras que los ambientan. Las acciones, como en las novelas para artistas o deshumanizadas que propone Ortega y Gasset, son sólo un gancho para que el lector continúe en la novela, a fin de cuentas lo que proporciona mayor placer estético es la frase plástica, el párrafo rítmico, la escena sugerente. Así pues, el lector debería olvidarse un poco de la calidad de relato para centrarse en el lenguaje preciosista. La expresividad de la palabra celiana es lo que ha hecho decir a muchos críticos que Cela más que novelista es un buen prosista. Frecuentemente en sus obras los hechos están presentes sin designar más que lo que cuentan, no hay intención moral o social en la estructura o el curso mismo de las acciones, no intenta adoctrinar ni convencer, ni siquiera propiciar una

diversión fácil como es la de contar. Entonces, un par de características debe tener el lector requerido: preferencia por las manifestaciones orales o más auditivas del arte como la poesía o la música y desinterés en el relato como una compilación de hechos.

2.3. Código

Camilo José Cela es un enamorado del idioma. Es conocido y reconocido su gusto por los juegos lingüísticos. El primer nivel en el que se le nota su interés es el registro. En *La Catira* se hace necesario un glosario de venezolanismos para entenderla plenamente. Sara Suárez ha realizado un completo estudio en el que marca tres etapas importantes en la evolución léxica de Cela. La primera, la de iniciación o pre-clásica que corresponde a las obras anteriores a 1948, es caracterizada por su sobriedad a pesar de la rusticidad aparente. En la segunda, llamada clásica, muestra madurez y dominio, se extiende hasta 1951 con *La colmena*. La tercera o barroca, en la que se ubica *La Catira*, el juego lingüístico se colma con la distorsión.¹⁴

Originario de Galicia, donde parece dominar el elemento céltico y que acaso por ello, y por otras causas de orden social y de ambiente físico, se ha caracterizado siempre por una propensión ensoñadora, lírica, y por el frecuente sometimiento de esta espontánea sentimentalidad a una autocrítica despiadada, a una reelaboración llena de agudeza y malicia que da como resultado el humorismo (Camba, Fernández Flores, etc.), no es aventurado decir que Cela (como su gran abuelo literario Valle Inclán) responde, íntimamente, a esa doble posibilidad: es un lírico disfrazado, enmascarado frecuentemente de humorista.¹⁵

14. SUÁREZ, Sara. *El léxico de Camilo José Cela*. Madrid, Alfabeta, 1969 (Estudios de literatura contemporánea, IV), pp. 11-24.

15. DE NORA, Eugenio G. *La novela española contemporánea. (1936-1967)*. Tomo

Internamente en la novela los personajes tienen una preocupación por la palabra. Cuando la Catira quiere juntar la tierra, es decir, hacer uno solo los distintos ranchos que le pertenecen, busca nombrarla toda de una misma forma.

-Y a tóa esta tierra, Feliciano Bujanda, pa juntala bien juntá e el to, tampoco se la pué llamá con tanto nombre como tié, ¿sabe? Que si el hato Potreritos..., que si el hato e el Pedernal..., que si el hato Coracero Largo..., que si el hato Primavera... To esto es una periquera, Feliciano Bujanda; yo he pensao que más vale nombrala con un solo nombre ¿sabe?, que si la tierra es una, y el amo es uno, y el jierro es uno, no es de ley que los nombres sean cuatro.

Al caporal Feliciano Bujanda se le encogió el ánimo otra vez.

-¡Guá, y que ésta es una mujé como e el otro mundo!- volvió a pensar.¹⁶

Más adelante la Catira dice que los ranchos unidos serán llamados la Pachequera, nombre tomado del apellido de su esposo difunto y de su hijo; la posibilidad nominativa del nombre puede dar unidad a lo que antes estaba disperso. Hay también una advertencia sobre el nombre, pues se menciona otro caso, el de la Rubiera, rancho cuyo dueño, Rubio viejo, está marcado por una historia siniestra; así la semejanza en la elaboración de los nombres alerta al caporal.

El caporal Feliciano Bujanda reaccionó.

-¿Y ya le tié el nombre buscao, misia?

La Catira Pipia Sánchez se puso en pie.

-Sí, Feliciano Bujanda, ya se lo tengo buscao. Ahorita lo que hay que jacé es ecíselo a la gente, pa que lo repita.

-Sí, misia. La Catira Pipia Sánchez tragó saliva, quizá para que no le temblase la voz.

III. 2a. ed. ampliada. Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos), p. 67.
16. La Catira., p. 220-221.

-Que tóa esta tierra, Feliciano Bujanda, se va a llamá, desde ya en adelante, la Pachequera...

A Feliciano Bujanda le saltó a la memoria el siniestro recuerdo de la Rubiera, que también anduvo por aquellos dilatados horizontes del Guárico. La Catira Pipia Sánchez lo adivinó.

-Y no me piense, pues en la Rubiera, Feliciano Bujanda, ¿sabe? La Pachequera ha e se to lo contrario, lo ha e ve... La Pachequera tié que se la tierra más sosegá e el mundo...¹⁷

Presentado como indicio el temor del caporal se cumple con la muerte del hijo de la Catira, que era quien había inspirado el nombre.

El fin de la palabra no es solamente comunicativo, la palabra se inserta en un medio de relaciones mágicas, al igual que las aves agoreras, la palabra es capaz de actuar en el medio e incluso cambiar el destino. Así el código se ve sometido a la lógica de la novela, las ideas mágicas que habitan esa región de Venezuela en esa época, permean la expresión del autor, ya proclive a los juegos lingüísticos.

2.4. Canal

En esta novela no se menciona el canal; la presencia discreta de éste hace pensar que aún con muchos rasgos estilísticos orales la obra fue siempre pensada como un discurso escrito, esto es, terminado, cuya fase final es el relato que el lector tiene en sus manos. Además de que no hay alusiones a la escritura, en ningún momento se corrobora si el canal funciona, es decir, si lo que dijo el narrador es justamente lo que quería decir. Este tipo de aclaraciones tampoco se encuentran en los personajes, cada uno

17. *Loc. cit.*

dice lo que quiere decir y con las palabras precisas, ésa es al menos la impresión que puede causar tal omisión.

El narrador entra en el mundo venezolano y lo retrata; el ambiente, los tipos sociales y el habla son parte de ese mundo. De ahí que pueda pensarse que para una parte de la gente de Venezuela la lengua sea vista más como producto que como proceso, tal como parece que sucede con el narrador.

Seguramente esa apariencia definitiva con la que se muestra el acto comunicativo es una consecuencia de la seriedad con la que se toma la lengua; hablar implica no sólo comunicar sino también poder cambiar el rumbo de los acontecimientos. No puede tomarse a la ligera la lengua y cualquiera de sus manifestaciones es resolutive, no hay lugar para dudas y por tanto tampoco para aclaraciones sobre canal o código. La distancia entre emisor y receptor es la que se impone entre narrador y narratario y se propicia gracias a la discreción con que se usa el código y el canal.

2.5. Referente

2.5.1. Magia y cultura

Inmersa en el mundo de la cultura popular nace *La Catira* como testimonio de un medio determinado por la naturaleza, en el que la mano del hombre aún no ha cambiado en lo fundamental. Como novela telúrica, *La Catira* además de retratar el ambiente físico, su flora, su fauna y sus costumbres, saca a la luz algunas leyendas que mucho tienen de magia y se citan varias canciones que envuelven la trama en una dimensión más referencial, que apunta a creaciones reales del pueblo venezolano.

La lógica de ese mundo primitivo está inspirada en creencias y tradiciones que no tienen otra función que la necesidad de dar respuesta a los procederes de la naturaleza. De ahí que las relaciones de los procesos naturales sean casi elementales.

Para los personajes de *La Catira* el mundo es muy pequeño, su idea de éste se limita a las contadas referencias que les llegan y a su entorno inmediato; "el mundo lo forman Europa, América, Venezuela, Chile, Suiza, la China, España, el hato Potreritos, el hato del Pedernal, el hato Primavera, el llano, el mar, la selva, la montaña, el corazón de la Catira Pipía Sánchez, la memoria: esa fuente de dolor".¹⁸ El mundo de los personajes se circunscribe a esa realidad tangible que, de repente, dialoga con otra realidad, el mundo del más allá existe y, aunque no es paralelo al real, algunas veces está remarcando los hechos de éste, consignándolos o juzgándolos. Al regreso de la búsqueda de los alzados, Juan Evangelista Pacheco con algunos peones encontró en Turupial un tigre que se le arrojó. Tras matarlo a cuchilladas se reveló la identidad de la bestia; Froilán Sánchez, el padre muerto a mano de su hija, la Catira.

Otro elemento mágico es la leyenda. Cuando Juan Evangelista hijo va esperar a su instructora, el caporal Feliciano Bujanda le cuenta durante el camino la historia del *Rubio viejo*. Cuando el viaje inicia, también el relato comienza: "Y le hubo otro Rubio e la Rubiera, pues, más modernamente, güeno, don Paco Mier y Terán, *Rubio viejo* le nombran pu acá, que también tuvo su paguanare con

18. *Ibid.*, pp. 209-210.

el mismítico Guardajumo, ¡Brrr...!"¹⁹, con estas palabras Feliciano anuncia el tema del relato, la negociación que Rubio viejo hizo con el demonio. Antes del hecho importante que se ha anunciado, el caporal explica al hijo de la Catira que Rubio viejo acostumbraba vengarse de algún ladrón que pasaba por sus tierras tomando en cuenta el color del cabello. Finalmente cuenta el hecho principal; Rubio viejo tenía intención de venderle su alma al diablo a cambio de que éste le consiguiera un corral cercado, pero cuando el diablo quiso cercar el corral se encontraba con que los maderos formaban la cruz y así huyó sin llevarse el alma de Rubio viejo y desde entonces se le llama Cruz Rubiera a la tierra de los Rubios y también desde entonces se canta la copla:

Yo estuve en la Cruz Ribiera,
vi a Paco Mier y Terán,
en una bestia cerrera
que le ensilló Sebastián.²⁰

Después de haber cantado, el jeep en el que iba el caporal y el hijo de la Catira se voltea y ambos mueren con el accidente. El final del relato se une a la muerte de los personajes, incluso el narrador comenta la intervención del demonio en el accidente: "Con el último verso, al caporal Feliciano Bujanda se le fue el jeep contra un padrote encerao cacho e peineta que ño Guardajumo -¡brrr...!- les atravesó sin avisar. El caporal Feliciano Bujanda no pudo meter el freno a tiempo y el jeep, tras dudarle unos instantes, volcó."²¹

19. *Ibid.*, p. 296.

20. *Ibid.*, p. 299.

21. *Ibid.*, pp. 299-300.

Uno de los rasgos del realismo que aparece en la novela, es la función de ésta como registro, como testimonio de una manera de ser y de pensar, así la cultura popular no queda al margen de las acciones del relato, se hace presente de distintas maneras, una de éstas es la canción. El narrador incluye varias cuartetitas de canciones tradicionales de la región, generalmente son octosílabos con rima asonante en el segundo y el cuarto versos. Una de las canciones a las que se alude es "Alma llanera" considerada casi un himno de la región y ampliamente conocida; el narrador la incluye para ambientar la escena en la que varios personajes van por el campo en sus caballos en busca de Aquiles Valle. La letra de la canción parece recordar a los peones quiénes y cómo son, los afirma en su condición rural y en su contacto con la naturaleza. Se citan en la novela quince coplas de distintas canciones, las circunstancias en las que aparecen son variadas, por ejemplo, una de las cuartetitas es mencionada porque el peón de las misias Flor de Oro y Marisela entona en el corral una canción que les recuerda la matanza suscitada por el casamiento de su hermano con la Catira:

Mataron a Juan Herrera
en el combate e el Yagual,
arrequintando su lanza
contra el ejército rial.²²

La estrofa las conmueve porque sirve de recordatorio de los trágicos sucesos de la familia, ellas rezan con miedo, confían en Aquiles Valle, su caporal.

22. *Ibid.*, p. 43.

En algunas de las canciones citadas se aprecia la intención del cantante de explicar su origen y la determinación de éste, como en la siguiente:

¡Ay! el que nació pa pobre
y su sino es niguatero,
manque le boten las niguas
le quean los agujeros.²³

En este caso lo que se explica es la condición social del pobre que difícilmente puede ascender, la cuarteta es cantada por Catalino Borrego y se menciona simplemente porque éste y otro personaje se encuentran en el campo hablando de las niguas. Con este mismo tono se encuentra otra estrofa:

Soy indio porque es preciso
poque indio jué mi papá;
quiere ecí que mamá
no faltó a su compromiso.²⁴

Esta cuarteta la canta el indio Adelito Rosas cuando sale de El Samán y manifiesta otra determinación, la hereditaria. En otros momentos, en cambio se alude a una actitud bien distinta ante la vida, en la que la voluntad humana sí puede cambiar lo ya dictado y terminar con el fatalismo, como sucede en las siguientes dos coplas de origen distinto:

Soy un pájaro e cuenta
cuando la gana me da.
Cuando no me da la gana,
no soy pájaro ni na.²⁵

23. *Ibid.*, p. 135.

24. *Ibid.*, p. 163.

25. *Ibid.*, p. 154.

Come bizcochuelo y vino
y bebe agua en palangana.
¡El mío también la bebe,
cuando a mí me da la gana!²⁶

Otro de los temas más favorecidos en la lírica popular es el que se refiere al ganado, particularmente a los caballos, considerados no sólo bestias útiles en el trabajo del campo, sino como compañero del amo e, incluso, como un amigo, así puede verse en las siguientes dos estrofas de dos canciones diferentes:

Caballo moro, retinto
ya están trocadas las suertes;
hasta hoy me cargaste en vida,
desde hoy me cargarás en muerte...²⁷

El caballo e Centeno,
onde paseó la campaña,
era rucio marmoleño
con las ancas alazanas.²⁸

La primera se cita después de hablar de *Carasucia*, uno de los caballos del hato Potreritos y la segunda la canta la negra María del Aire para entretener al hijo Cleofa y se sugiere que el caballo representa parcialmente al amo.

A veces en alguna estrofa se nota cierto tono humorístico, como en la que Job Chacín canta a la Catira cuando está a pundo de dar a luz a su hijo:

¡Ah, Catira! ¡Bien Catira
con tus ojos como gato!
¡Que tienes una barriga,
que si no son tres, son cuatro!²⁹

26. *Ibid.*, p. 271.

27. *Ibid.*, p. 195.

28. *Ibid.*, p. 271.

29. *Ibid.*, p. 216.

La intención del personaje es hacer reír a la Catira, pues su segundo esposo, el padre del hijo que pronto nacerá acaba de morir y el gracejo y la ocurrencia de la letra ayudan a Job Chacín a cumplir su cometido.

Otro de los temas de los que suelen ocuparse las canciones es la muerte, como en la copla que el narrador incluye cuando andan buscando a Aquiles Valle que pagará con su vida la traición a la Catira:

Si la pavita canta
alguien se muere.
Esto no será cierto,
peo sucede.³⁰

Ya antes había cantado la pavita y el lector puede percatarse de que efectivamente el caporal, Aquiles Valle, tiene el fin que la copla dice.

Cuando Juan Evangelista Pacheco muere porque lo descabalgó un potro, la Catira manda poner la estrofa de una canción en la lápida de su tumba; la letra tiene que ver con las circunstancias de la muerte de su esposo:

Me puse a subir al cielo...
por el filo e una espá;
subi con mucho trabajo,
bajé con facilidad.³¹

Además de éstas y otras composiciones de la región, se entona una canción de Galicia, que Evaristo, el gallego, entona cuando acompaña a otro personaje. La situación se presta para recordar unos versos llenos de nostalgia:

30. *Ibid.*, p. 181.

31. *Ibid.*, p. 212.

Ondiñas veñen, ondiñas veñen,
ondiñas veñen e van.
Non te embarques, rianxeira,
que te vas a marear.³²

Aparece citada también una oración que incluye la siguiente estrofa:

Si esta oración se perdiere
como suele acontecer,
suplico al que se la hallare
me la sepa devolver.
Si quiere saber mi nombre,
aquí lo voy a poner:
me llaman Aquiles Valle,
para servir a Dios y a usted.³³

Este par de cuartetos están escritos en el papel que lleva consigo Aquiles Valle, quien, desde que huye, presiente su muerte. La función de la oración es más que religiosa, mágica, pues funciona como amuleto para protegerse de la mala suerte.

A propósito de la muerte del hijo de la Catira, se incluyen un par de endecasílabos pertenecientes a dos sonetos. Es probable que en ambos casos se trate de una invención del autor. El primer distico es escrito por Leónidas Bujanda:

Parca inclemente que segó la espiga
y brotó a tierra la más alta estrella.³⁴

Llama la atención el tono del poema pues no se cife al estilo propio de la lírica popular que ya se había visto en las canciones. El otro caso es el siguiente:

Capullo tierno que la paraca airada
volteó a la tierra que lo vio nacer.³⁵

32. *Ibid.*, p. 194.

33. *Ibid.*, p. 67.

34. *Ibid.*, p. 331.

35. *Ibid.*, p. 332.

Las circunstancias de creación de estos dos versos de un soneto son las mismas que en el ejemplo anterior, pero esta vez lo escribe Leandro Loreto Moncada. Ambos personajes están caracterizados como artistas, el primero como músico y el segundo como poeta. También comparten ciertas características de amaneramiento que pueden verse en lo afectado de las palabras dedicadas a la memoria del hijo de la Catira. Las citas están puestas con cierto tono de mofa y completan el retrato ya adelantado de los dos personajes. Pareciera querer mostrar el narrador con estos dos ejemplos su repulsa a las creaciones impostadas que se alejan de lo popular y su naturalidad.

2.5.2. Los juegos de poder

En *La Catira* el personaje protagónico corresponde a lo que los estudios de género llaman mujer fálica, es decir, aquella que ostenta algún tipo de poder: económico, social o político. Ésta suele ser de carácter fuerte y crea cierta dependencia en la gente que las rodea. No necesariamente tiene una caracterización negativa, incluso desmiente la imagen tradicional de la mujer delicada y débil porque su cualidad principal es la fortaleza, aunque en muchos casos se abusa y se raya en la tiranía.

Pipía Sánchez es el personaje que le da el nombre a *La Catira*. Joven y bella, huye con su novio, un rico hacendado, para casarse. El día del matrimonio su padre, también terrateniente, y sus hombres buscan al que será esposo de la Catira y lo matan en violenta pelea. Indignada y dolida enfrenta a su padre después de decirle a los peones: "Que naide se mueva e el hato. Lo que pase entre mi papá y yo es cosa nuestra. Si mi papá quíe, me cruza la

cara con el látigo... Si mi papá quíe, me lleva arrastrando po las mechass po tóa la sabana..."³⁶ Y así sucedió. La Catira, entonces, descargó su revólver contra don Froilán, enterrando el mismo día marido y padre. Viuda y heredera de una gran extensión de tierra asume el papel de patrona y como tal, manda sobre una considerable cantidad de hombres que trabajan para ella. Pipía, lejos de aceptar la subversión entre sus peones, pone precio a la cabeza de Aquiles Valle, el caporal alzado. La Catira mantiene una relación distante con sus trabajadores, marca muy bien la diferencia de clases, sólo los de confianza tienen acceso a su trato. Más que criticado, el personaje deja ver la fascinación del autor. Luego se le verá dando unidad a su tierra, enterrando a su segundo marido y, tal vez el hecho que de manera más contundente deja ver su carácter, enterrando a su pequeño y único hijo; todo con serenidad.

A veces la fortaleza de Pipía se convierte en dureza: no permite sentimentalismos y rara vez se muestra sensual. Dos hábitos masculinos (al menos en esa época) se le adjudican: tomar whisky y fumar, de esta manera cumple un poco su deseo "le hubiera gustado ser hombre, para volarle la pierna a un potro y echarse al yerbazal a pelear"³⁷. Su nombre es Primitiva y es sumamente significativo porque así es su carácter, silvestre. Los ángulos que se eligen para retratarla presentan siempre comparaciones con animales: "La Catira Pipía Sánchez llevaba

36. *Ibid.*, p. 47.

37. *Ibid.*, p. 40.

todas las fuerzas desatadas de una loba"³⁸, o también: "La Catira Pipía Sánchez, con la color tomada, el pecho jadeante y el mirar con el brillo del mirar del tigre, estaba hermosa como nunca"³⁹. Paul Ilie adjudica el temperamento impulsivo de la heroína a la falta de educación.

La civilización moldea el carácter mediante la represión de las respuestas instintivas. La "civilidad" es el dominio de los estallidos emocionales, impropios de los modos refinados de sociedades más sofisticadas. Nuestra heroína no suele contenerse. Su espontaneidad, comparable a la de una existencia situada en un plano inferior de la escala evolutiva, escapa a la representación en términos de nuestros propios modos sociales, y por ello Cela utiliza evocaciones de la vida animal.⁴⁰

Pese a sus modos primitivos la Catira no deja de ser femenina: más adelante Ilie ensaya una justificación social de su temperamento; las circunstancias -bella, joven, rica y con el deber de dominar a muchos hombres- la hacen tener un trato áspero. Tiene conciencia de su superioridad frente a los peones gracias a su puesto de terrateniente, burlando incluso las ideas machistas de la época. Sin embargo parece que su poder económico no le basta; su hijo, heredero de todo cuanto posee, no puede ser un simple hombre dedicado a sus pertenencias, por eso quiere instruirlo para dotarlo, además, de autoridad intelectual. Aunque no lo dice, no se fía de la instrucción que pueda recibir de un compatriota y contrata los servicios de una norteamericana. El final de su hijo ya no permite que así suceda. Cuando éste muere

38. *Ibid.*, p. 46.

39. *Ibid.*, p. 24.

40. ILIE, Paul. *La novelística de Cela*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos), pp. 223-224.

no se resigna a quedar sin heredero, pero de ahí surge su fortaleza para pensar en volver a ser madre. Pipía Sánchez confía en sí, en su descendencia; la tierra —que "siempre queda"— la reafirma: "Hasta que el mundo reviente e la viejera, y el mundo ta entoavía finito, la tierra tié que se e la mismitica sangre que la apasiguó..."⁴¹, dice al final, para, después de verse en un espejo, concluir la novela con un significativo "Sí...".

No siempre los rejuegos de poder crean odios o distancia, en algunas ocasiones sirven para arraigar el sentimiento; así sucede con las negras María del Aire y Cándida José que en su calidad de sirvientas están acostumbradas a obedecer sin rechistar ni contradecir a su patrona. Buscan el goce en el reducido espacio que les corresponde, la cocina, y encuentran en el hielo un motivo de disfrute. Cuando nace el hijo de Pipía Sánchez, hacen las veces de nanas, colmando al chiquillo de cariños y cuidados. La tristeza de Cándida José es tan grande cuando presiente que morirá "el muchachito", como llama Pipía a su hijo Juan Evangelista, que el corazón se le para. María del Aire da muestra de su fidelidad y apego a la Catira. Cuando ésta se encuentra abatida por la muerte de su niño, la negra, con siete meses de embarazo, le dice a Pipía que cuando nazca su hijo puede quedarse con él para mitigar su tristeza y que ella se irá para no volver a verlo.

41. *La Catira.*, p. 356.

2.5.3. Sentido cultural y político

La Catira es una continuación a la vez que una negación de la novela telúrica, principalmente de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. El género, de origen americano, se ve enriquecido por el tremendismo a la Camilo José Cela, con toda su herencia de noventayochismo y esperpentismo. Según la intención política de su mecenas, la obra debía inscribirse dentro de la literatura venezolana, pero finalmente la desbordó: el barroquismo léxico, los periodos rítmicos, la variedad de registros, y la deuda con obras como *Tirano Banderas* y *Don Segundo Sombra*, la hacían más americana que venezolana, más universal en su aparente localismo.

La Catira no dejó escuela. Culmina, al darle mayores posibilidades artísticas y temáticas, la tradición de la novela telúrica e indigenista: Gallegos, Güiraldes, Ciro Alegría, José María Arguedas. A los temas de los indígenas y los negros, civilización y barbarie, la fuerza de la tierra, etc., Cela añade un esperpentismo caricaturesco, una polifonía de voces cruzadas, una actitud esteticista casi modernista en la prosa, y por supuesto, esa visión negra de la realidad que es el tremendismo.

Esta novela representa varias extensiones de España hacia América: la del mundo narrativo de Cela, la de las injusticias y los horrores de la España negra y de la visión crítica de esa España. También representa un diálogo entre América y España: la literatura peninsular se enriquece en temas y la hispanoamericana en tratamientos de temas. Las corrientes se corresponden y se ofrecen nuevos caminos: *La Catira* viene del tremendismo, clausura la novela telúrica, y abre las puertas al realismo mágico.

En un sentido estrictamente político, esta novela tiene el mérito de continuar el viejo diálogo entre España y la América española, un diálogo que desde el renacimiento trae aparejado un enriquecimiento mutuo. También, de mostrar la continuidad de nuestros problemas, que son base de una identidad hispánica: padecemos lo mismo, somos lo mismo. Y finalmente, de abrir puertas a la esperanza, a la ilusión de terminar con la España negra.

2.6. Mensaje

2.6.1. Nivel fónico fonológico

En *La Catira. Historias de Venezuela* el nivel más favorecido es el fónico fonológico, ya sea porque al imitar el narrador el habla de los venezolanos recupera los matices dialectales propios de la pronunciación, o bien porque deliberadamente usa ciertas figuras retóricas que alteran este nivel, o porque la elaboración estética en otros niveles también afecta éste.

Característica fundamental de la obra, perceptible sin necesidad de análisis alguno, es la musicalidad; un ritmo en ciertas ocasiones sutil y en otras, evidente, hace de la novela una pieza sinfónica, un canto exaltado de belleza salvaje del país latinoamericano que la inspiró.

Las primeras notas dialectales que el lector recibe de la novela se encuentran en el uso de aféresis, síncopas y apócopos que manifiestan la forma de hablar del pueblo venezolano. La primera diferencia entre narrador y personajes está en esta particularidad prosódica.

Las letras que suelen perderse son la /d/ en posición intermedia (fregá, quéense, callao, confiscao) o al inicio de preposiciones (e, esde); la /r/ final (cualquíe, favó, doló), especialmente cuando se trata de verbos en infinitivo (ensillá, pedí, obedecé, rodá), y la intermedia cuando estos verbos en infinitivo adquieren un pronombre enclítico (dalas, sacalos) o en preposiciones (peo) y la /s/ final de verbos (vamo, traemo, decimo). También pueden excluirse algunas sílabas de ciertas palabras: comae, to, pa, na, toy, tiés. Como puede verse en la última palabra, si se pierden dos o más letras (porque en este caso no se pierde una sílaba -tienes- sino dos sonidos consecutivos) el acento indica cuál es la parte omitida de la palabra. Algunos ejemplos de frases dichas por los personajes en las que se aprecia esta característica son las siguientes: "A Europa la he e llevá e paseo"⁴², "toos lo saben y esde lejos se le ha e escuchá"⁴³, "Miá, chico, éjalo pa otro día. Esto me lo tiés que ecí entero aun otra vez"⁴⁴.

No siempre los personajes hacen las mismas aféresis, síncopas y apócopas; lo que manifiesta no descuido sino matiz; es decir, se trata de un hecho de habla, no de lengua; y los personajes más instruidos lo saben, aunque en algunos casos, no es así, como sucede con la servidumbre (las negras Balbina, Cándida José y María del Aire) y con algunos peones (Chepito Acuña, Catalino Borrego y el hijo Cleofas, entre otros).

42. *Ibid.*, p. 14.

43. *Ibid.*, p. 15.

44. *Ibid.*, p. 20.

Evidentemente los personajes de origen español no omiten sonidos, pues no están asimilados a esta habla dialectal. Un ejemplo de alguien que cuando habla hace estas figuras y cuando escribe no, es Filiberto Marqués, como puede verse en siguiente párrafo:

Si no güelvo... Güeno, ¡Moquina no tié tanta juerza! Peo, si no Güelvo, pues, que nombro heredera a la Catira... En el cajó de mi escritorio, pues, dejo un papel en que lo pongo... Ustés lo ha de firmá, e testigos. En el papel se ice, bien claro: "Nombro heredera de mi hato y de todo el ganado que lleva mi hierro, y de los hatajos de bestias, y de los arreos de burros, y de las manadas de los cochinos, y de todas las aves que tiene mi corral, y de todos los aperos de labranza, y de la casa con todos sus enseres y dependencias y de todo lo que es mío, a mi legitima esposa doña Primitiva." Güeno, yo les pío que ustés se encarguen de que esto se haga así.⁴⁵

Las figuras de adición son menores a las de supresión. Las prótesis que se presentan son entodavía, desapartar, dir, manque; la epéntesis que aparece es lamber y la paragoge, vide.

Cuando en algunas palabras hay cambios en la pronunciación de ciertos alófonos, el narrador altera la ortografía —sin llegar a hacer una anotación fonética— a fin de imitar el habla. Las permutas más constantes son las siguientes: la /f/ por la /j/ en jue, ajuera, juera, jumo, dijunta; aspiración muy marcada de la h, hasta convertirse en /j/ en jiedes, juye, jumadera, juertes, jundamento, jembra, jarto, jierro; la /b/ (ya sea con la grafía b o v) por la /g/ en güeno, golveré, degüelva, engüelven, rególver, pólgora; guturalización de la h en güérfana, güévón, güesos, güele; la /e/ se cierra y se convierte en /i/ haciendo diptongo con otra vocal en piones, rialera, airiao, peliando; la /i/ se

45. *Ibid.*, p. 57.

abre y se pronuncia /e/ en prencipios, melitá, mesmo; la /o/ puede pronunciarse /u/, /i/ o /e/ respectivamente en pu, cuanti, respective; la /u/ cambia a /o/ en sepoltura; la /i/ inicial y encabezando diptongo se palataliza y se pronuncia /y/ en yerbita, yelito.

A veces, cuando en la conversación se ha repetido mucho una palabra con su registro popular, el narrador la usa igual (registro popular), como en el siguiente fragmento.

La Catira Pipia Sánchez tocó la campanilla.
-¡Negra, tráeme un whisky con yelito, pues!

[...]

La negra María del Aire entró con el whisky de la Catira.
-Guá, misia Pipia, dispense, pues, que ña Candidita me manda ecile, ¿sabe?, que el yelo no es güeno pa criá... Que no me lo quiso poné mi ama, que ña Candidita me manda ecile que el agüita ta bien fresca, ¿sabe?, y que ella no quié un muchachito mamantón, pues...

La Catira Pipia Sánchez se encongió de hombros. La Catira Pipia Sánchez tenía cosas más importantes en qué ocuparse.

-Güeno, María e el Aire, deje a ña Candidita que se entretenga; busque que se le voltee, pues, y tráigame yelo.

[...]

La negra María del Aire entró, puso yelo al whisky de la Catira y se volvió a marchar, todo -cosa rara- sin abrir la boca⁴⁶.

Similicadencias, rimas y aliteraciones aparecen con mucha frecuencia aunque pocas veces de manera autónoma. Generalmene son el resultado de la estructura de párrafo o incluso de sección de toda la novela.

El uso de similicadencias es una característica natutal de la expresión lingüística del pueblo, quien no se cuida de evitar las repeticiones de raíces léxicas (lexemas); sino por el contrario, las promueven como una forma de conservar la

46. *Ibid.*, pp. 118-120.

coherencia textual, como puede apreciarse en el siguiente fragmento: "E un viaje que ya llevaba algún tiempo tutumiando, cuñao... El llano es güeno pa los llaneros, y llanero le soy, vale, y nieto e llaneros, peo e el llano también conviene esempatiase, e vez en cuando... El llano cansa, compae..."⁴⁷. En esta opinión de Juan Evangelista Pacheco, la similicadencia marca su principal interés: el llano, y la reiteración manifiesta el grado de penetración del personaje en ese medio. En otro ejemplo -"Los carros de los muertos, al pasar por el Turupial, fingían unas raras semejanzas. Por menos, hay quien escucha llorar a la Llorona, y silbar al Silbador, y hachear al Hachador"⁴⁸- la similicadencia devela el sentido tautológico y motivado del nombre: la relación que guardan los sustantivos con las acciones dan razón a la nominación antonomásica: quien tiene la función principal de silbar es el Silbador, así como quienes se distinguen por llorar o hachear son la Llorona o el Hachador respectivamente. El nombre, entonces, lleva en su raíz el sema principal.

Las aliteraciones autónomas, es decir, las que no son consecuencia de otras figuras, aparecen con una intención muy clara. En el ejemplo:

En Achaguas -chicuaco en el morrichal, guacharaca chismosa, cachicamo chambón, carapacho de res en la chorreta- don Juan Evangelista se chocó a un chocoreto conchudo, chivato de Cunaviche, lechero de buenos y áureos churupos contantes y sonantes.

-¡Guá, que jartazón de chin-chín!

47. *Ibid.*, p. 189.

48. *Ibid.*, pp. 322-323.

El amigo de don Juan Evangelista se llamaba Chachango Chávez y era tan fino que no pronunciaba la *che*. Los que no pueden decir la *erre*, suelen llamarse Roque Ruíz, o Ramón Ramírez, o Roberto Rodríguez y suelen, también, pasarse la vida hablando de perros sin rabo, de revoluciones rusas o de rascas de ron, de morrocotudas rascas de ron. Ésas son las cosas que pasan.⁴⁹

En el ejemplo anterior priva un tono humorístico y juguetón; la aliteración es un recurso consciente para poner énfasis en lo paradójico que puede ser el nombre en relación con las particularidades del acto de habla.

No de forma tan obvia como el anterior ejemplo, pero con intención poética se encuentran las aliteraciones primero de la /k/ y luego de nasales /m/ o /n/, en el siguiente párrafo:

El Samán de Apure, pueblito de aguas duras, de bongos airosos, de curiaras sentimentales, de caribes ruines y cayaperos. Los cascos de las caballerías, retumbando en medio del silencio, ponían un romántico y misterioso contrapunto sobre el caserío. Las mozas de El Samán, medio dormidas bajo el mosquitero, notaron como un vago estremecimiento de la carne al escuchar el paso de la tropa.⁵⁰

En una lectura arriesgada que busca dar sentido a las aliteraciones se podría decir que el sonido seco de la /k/ (de curiaras, caribes y cayaperos de los caseríos) es acallado por las rítmicas nasalizaciones que entran en el párrafo "retumbando en medio del silencio" para, al final, convivir en un contrapunto eufónico.

Las rimas que suelen aparecer son, en general, producto de la mención de varios términos con la misma derivación. Resulta, a veces, muy obvia y poco elaborada. En el siguiente ejemplo, sin

49. *Ibid.*, p. 146.

50. *Ibid.*, p. 163.

embargo, es sutil: "La Catira Pipía Sánchez tenía el andar rítmico, cadencioso, grácil; y entrecortado, a trechos, por un desgarró fiero, jacarandoso y popular."⁵¹ El ritmo marcado con las comas tiene las características del andar de la Catira y la rima marca rítmicamente ese andar.

Toda la novela tiene un eco naturalista que hace que el campo no sólo aparezca en el hablar de los personajes o en las descripciones, sino que abarca toda la obra con un sentido minimalista. La onomatopeya marca ese sentido y en ocasiones es un recurso de efecto dramático: "Don Juan Evangelista, un mal día se fue a parar del chinchorro, se le enganchó una espuela en la traperera y, ¡zas!, se desnucó contra las losas del suelo."⁵²

La motivación onomatopéyica de los nombres de los pájaros -símbolos de mala y buenaventura- recoge la noción de que en el nombre está la cosa. La idea en parte mágica, en parte pueril, de que la palabra surge motivada de la realidad se manifiesta en el siguiente párrafo:

Entre el Samán de Apure y Santa Catalina -¡tau-tac!- canta el tautaco.

[...]

En los morichales del caño Guaritico -¡güi-ri-ri!- tañe su aguda flauta el güirirí.

[...]

Sobre las negras aguas del Caicara -¡cris-to-fué!- anuncia misteriosos correos el cristofué.

[...]

En la mata de mangos del caño Terecay -¡ya-ca-bó!- alborota su gran guiñol de guiña el yacabó.⁵³

51. *Ibid.*, p. 185.

52. *Ibid.*, p. 211.

53. *Ibid.*, pp. 133-134.

Con un sentido efectista muy claro aparece también la onomatopeya en el siguiente fragmento:

El zebruno Cacique, con el morro sangrante y el bocado roto, pegó un reculón y se volteó sobre los cuartos de atrás, con el río mismo frente a la cara. Fue todo muy rápido -¡pum!-, más rápido de lo que se cuenta -¡zis!, ¡zas!-, tan rápido que el caporal no pudo ni botarse al suelo -¡chum-bulún!- y se margulló en la chorrera asiéndose, como un fantasma loco, a la crin del potranco.

-¡Alto!

El animal dejó escapar un sordo relincho que ahogó el retumbador y amargo glu-glu del agua.⁵⁴

2.6.2. Nivel morfológico

Como alteraciones cuyo origen está en el nivel fónico fonológico porque surgen de realizaciones concretas del habla, pero afectan la forma de las palabras (la morfología) se encuentran metátesis y contracciones. Las metátesis de la novela son tres y, salvo el narrador o los personajes que no son de la región, siempre aparecen con esta variante: naide, ajorre, suidá. Esta última, por su ortografía, marca el seseo propio de la pronunciación latinoamericana. Las contracciones tampoco son muy frecuentes, las usadas son: pal, el (del con aféresis), dizque, mijito, aistá -contracción de la frase *ahí está* con el sentido confirmatorio de *ya lo había dicho* o *ya lo había hecho notar*- y *versíá* -contracción de la frase *verdad será*.

Son varios los derivados que se encuentran en la novela, la mayoría de ellos, sin ser especiales, presentan un matiz popular. En los aumentativos existen los terminados en *-on* y *-ona*: tigrones y memorión (que indican el tamaño), güevón y vejigón

54. *Ibid.*, p. 170.

(también con significado de tamaño pero salta al terreno de sentido figurado por la continuidad sémico-lógica: vejigón no sólo es el que tiene grande la vejiga, sino aquél al que le ha crecido por no orinar y esto no se ha hecho por no levantarse; en suma, vejigón es el indolente, el que ha dejado que le crezca la vejiga por flojera), bigotón y pechugona (con el significado de abundancia), pilandón (también indica abundancia, pero, en este caso, es enfático pues la palabra ya contiene el sema del sufijo), caprichozón, malón, mañosón, alegrón, facilón, celosón y viciosón (el aumentativo modera la característica: ser caprichozón, por ejemplo, no es ser muy caprichozo, sino ser más o menos caprichozo), sabrosoña y amorosona (con sentido de intensidad), templón y envión (verbos que se sustantivan con el sufijo, en ambos casos su significado es *golpe intenso*, en el primer término la intensidad se deriva de la capacidad de templar al adversario y en el segundo, de la fuerza con que se propina) y señorón (usado afectivamente como gran señor); otros terminados en -ote: besototes (intensidad), padrote (sentido afectivo) y lejotes (adverbio que con la derivación se hace variable, con el sentido de enfatizar los semas de lejanía) y, los terminados en -azo: lanzazo y fucilazos (forma e intensidad) y mamonazo (tamaño e intensidad despectiva).

Otros derivados son los que terminan en -era, -ero: pulguero, galleras, caribera, sapera, perrera y pajarera (lugar en el que hay algún tipo de animal) veladero, comedero y revolcaderos (lugar donde se realiza alguna acción especial), cerrero, tierrero y tranquero (lugar con alguna característica

física especial), Rubiera y Pachequera (lugares que toman el nombre del apellido del dueño), mollejera, sesera y discurredera (parte del cuerpo donde se encuentra algún órgano o donde se realiza algún proceso), mujerero, realera y viejera (colectivos), jumadera, vocinglera y sangradera (abundancia de una cosa que se percibe como un todo), faramallero, embelequero, jaranero y hembrero (característica que se presenta por el gusto que una persona tiene hacia algo), chochera, loquera, tardinero y mariquero (característica que se padece) y niguatero, miguelero y palmero (característica que se presenta por vivir donde abundan algunas plantas o animales).

Algunos adjetivos se hacen con el sufijo *-oso*, *-osa*: flatosa, costroso, brumoso y enfermoso (en sentido negativo, como algo que se padece), lidioso y molesto (también en sentido negativo pero derivado de una actitud), lustroso, sonoro, jubiloso y gozoso (en sentido positivo). La terminación *-ada* suele usarse para hacer colectivos, aun cuando el sustantivo ya lo sea: peonada, mujerada, hembrada y gentada. Los terminados en *-al* o *-ar* indican abundancia: alar, yerbazal, berenjenal y maizal. Algunas verbalizaciones son curiosas: sabaneando, barajustaron, venteando, tuteaba, bicharangéelo, rumbeando, fregoteándoles, marrulllear, cucuruteaban, discursar, vaqueando, puñaleando, rumoreaba, plegariando, sombreaba y copeo. Los sustantivos en *-ción*, *-ancia* o *-encia* son también muy populares: condenación, dormición, querencia, aburrición, chocancias, adivinaciones y cavilaciones. Hay sustantivos que se hacen a partir de adjetivos a los que se les agrega el sufijo *-ura* y que

en su sentido está la cualidad: preciosura, magulladuras, mataduras, agriura y sabrosura. Algunos adjetivos usan el sufijo -dor o -dora para marcar la función: brillador, brujeador, bramador, implicadora, consoladora y decidor. En ciertas ocasiones se sustantiva con el sufijo -aje con cierta idea de cantidad: bestiaje y tonelaje. El sufijo -or suele usarse para sustantivos con semas calificativos: amargor y primor. Terminados en -eta existen: chancleta y jorobeta, con tono despectivo. Terminados en -iza: cueriza y quebradiza. Despectivos terminados en -udo: lipudo y alpargatudo. Terminados en -ido: escurrido y bramido. Terminados en -ería: heladería, palabrería y ranchería. Terminados en -ista: linotipista y arbitrista. Algunos sustantivos se hacen en plural: latines y solemnidades. Otros que se presentan sin seguir una línea derivativa especial son: bicharango, barajuste, mediúmnicas, mismísimo, pajuelas, ideático, valetudinarios, andurriales, lavativa, mocerril y ridiculeza.

Ciertas palabras sufren una especie de antiderivación quitando sonidos: canta (una), marico, solfa, sancocho, parla (la). Algunas raíces presentan distintas derivaciones para hacer palabras con la misma categoría gramatical y con el mismo significado, aunque con algún matiz de sentido: bebentina, bebezón, bebedizo, hablatas, habladera, hablachenta, jedor, jedentina, güesero, güesamenta. Dos derivados -sonoroso y embelequero- tienen cierto tono arcaico. Suele haber pasajes con derivación rítmica: "El moro *Carasucia*, con los ojos cegados por el espanto y las orejas febles y amugadas, derribó,

estruendosamente, aparatosamente, desconsideradamente, a don Juan Evangelista." 55 En este caso parecería agramaticalidad el *-mente* en todos los adjetivos; sin embargo, esta característica, junto con el asíndeton, tiene la función de dotar de ritmo la frase. Otro ejemplo del mismo estilo se presenta en: "La negra María del Aire y el caporal Feliciano Bujanda también se amaban violentamente, intensamente, agobiadoramente." 56 El matiz gradado en los adverbios y la lectura que se retarda con la falta de economía lingüística, acentúa la escena amorosa.

Como parte especial de la derivación se encuentra el diminutivo, que tiene muchos sentidos. Se usan distintos sufijos para hacerlo: *-ito, -ita*: cachito y gallito (tamaño), formalito, damita y portuguesito (delicadeza), bigotito (falta de consistencia), venitas (oposición a la apariencia de las venas), Dominguito y Potreritos (nombres propios con matices afectivos). Los diminutivos con cierto aire despectivo pero condescendiente se hacen con el sufijo *-illo*: tropilla, candelillo, nerviosillo, fuguillas. Terminados en *-in* tienen cierto tinte sémico de *gracia*: polgorín y saltarín. Algunos usan el sufijo *-ico*: toiticos y bordecico o un rodeo de éste *-itico* o *-itica*: mujeriticas. Suele usarse con otros sufijos poco comunes, como en las palabras mordiscos y vidorra. Hay palabras invariables que se convierten en variables por el uso de diminutivos: toiticos, ahoritica, solitico, mismíticos, poquito, cerquita y disimulandillo. En las frases que presentan este tipo de

55. *Ibid.*, p. 182.

56. *Ibid.*, p. 237.

derivación -"tomandito caña"⁵⁷, "muertecita de miedo"⁵⁸ y "por vida suyita"⁵⁹— el sentido se matiza en relación con todo el sintagma: en la primera el diminutivo indica el modo de tomar caña (tranquilamente, como si nada), en la segunda, hay cierto escarnio en la condescendencia a la persona que tiene miedo y en la tercera, se remarca el tono afectivo con el que se hace una petición. Con sentido enfático y gradado se presentan los diminutivos en el siguiente párrafo:

Don Job Chacín quería ver hasta donde llegaba la estulticia del solitario Pollo Poncho.

-¿Con na e güenos propósitos, compae?

-Con na, don, se lo aseguro.

-No lo asegure, ñaño, éjelo que viva...

Don Job Chacín clavó sus ojillos en el desengañado Pollo Poncho.

-¿Con naita e güenos propósitos, ñaño?

-Con naita, don, créame.

Don Job Chacín sujetó al cachicamo conchúo Pollo Poncho.

-¿Con naitica e güenos propósitos, pues?

-Con naitica, don, se lo ice un experimentao...

Don Job Chacín no dejó respirar al Pollo Poncho de la triste derrota.

-¿Con naitiquita e güenos propósitos, vale?

-Con naitiquita, don, mié que le igo verdá...

Don Job Chacín quiso dejar las cosas bien en claro.

-¿Con naitiquitica e güenos propósitos, compae?

-Con naitiquitica, don, las jembras son muy esalmás...⁶⁰

Las preguntas se conservan casi iguales y lo único que cambia es el uso del diminutivo que va creciendo a lo largo del diálogo y que tiene la función de ir aumentando el grado de veracidad que don Job Chacín exige a Pollo Poncho.

57. *Ibid.*, p. 142.

58. *Ibid.*, p. 195.

59. *Ibid.*, p. 196.

60. *Ibid.*, pp. 281-282.

Suelen usarse diminutivos cuando un adulto le habla a un niño, como característica de la lengua de los cunas. Puede verse cómo una de las criadas, una mujer adulta, le habla al hijo de la Catira:

La negra Cándida José también se sintió un poco culpable.
-¡Yelito e guarapo e limón, mi amó, to bien durítico, pues, pa que el amito, no le llöre a su negra, que el amito tié que se un llanero e lo más bien instruío, pues, un llanero que valga pa senadó! ¡Yelito e guarapo e limoncito sabroso, le voy a dá a chupá, pues a mi muchachito llorón...!⁶¹

Al carácter afectivo de los diminutivos, se le suma la intención de imprimirle un carácter de disminución a las palabras en la conversación. La cualidad mágica de la lengua se extiende a la derivación, pues al incluir el sufijo que adhiere el sema de pequeñez al sentido de las palabras, pareciera que las cosas aludidas con ellas se disminuyen también para ponerlas al alcance del pequeño. Así el hielo y el limón al convertirse en yelito y limoncito adquieren afectivamente el tamaño del amito.

La composición en la novela es menos común que la derivación pero sí se presenta. Muy frecuentemente se hace una sola palabra (un sustantivo) de varias que serían una frase: cristofué, porsiacaso, soisola, bienmesabe, señormiojesucristo, noragüena y diostedé, que, generalmente van acompañadas de un artículo por la nominalización dada gracias a la composición. De este mismo tipo se encuentra "improsulta", frase latina sustantivada (del latín *non plus ultra*) y con síncope (la /r/ intermedia de la última sílaba se pierde); este término culto y popularizado a la vez

61. *Ibid.*, pp. 260-261.

está puesto en boca de uno de los poetas de la región y su uso indica la cultura y la afectación del personaje.

Otro tipo de composición es la simple unión de dos palabras, es menos popular y más estandarizado su uso: carantoñero, peloeguaña, sampablo (interjección), verdiclara, carliacontecido, aguaitacamino, pico-e-plata, piceofrasco, guardacamisa, pelirrojo, comemierda, carapacho, capaburros, pasapalo, sinsabores y malobediente. Esta última es diferente a desobediente, aunque las dos se usan en el texto con sentidos muy parecidos; la primera se refiere a alguien que obedece mal y la segunda, al que no obedece; el parecido sémico hace que las dos convivan como sinónimos. Una forma de composición se hace con una raíz y un prefijo dependiente: descinchó, sinsabores, enfuertó, entrefino, rebién, trasluz, multicolor, relindo y sobrearriba. Finalmente en los regionalismos suelen presentarse palabras con juegos fónicos que sugieren una composición con la repetición de sí misma o de algunas sílabas: ñereñere, cerecere, lique-lique, leque-leque (estas dos últimas muy obvias por la separación con el guión) y firifirito.

Tampoco suele ser tan común la parasíntesis como la derivación. Se presenta en palabras como desguañangó, engalletarse, buenmocísimo, entabanado, enrabetadas, aflautó, desmostrencarse, sampablera, rezánganas, empelotado, enseñorea, embotojado, enmochilado, desenconchó, enmatado, enamoriscadora, entrecruzándose, samplegorio, avinagró, aindiada, entrechocaban, engrillaba y malandanzas.

Dos de las palabras que sufren este proceso merecen ser mencionadas aparte por el rodeo y matiz que adquieren: engringolaito y deslomadera. La primera resulta de una suma de desinencias a la palabra gringo: forma despectiva y popular de llamar a los norteamericanos. De ésta se hace el verbo engringolar: tomar la apariencia de un gringo, con los matices sémicos afectivos que ésta pueda tener (moderno, poderoso, presumido). Una vez verbalizada, se comporta como tal y puede conjugarse o, en este caso, tomar la forma de un participio que con asiduidad se usa como adjetivo. Finalmente se le suma el sufijo -ito para convertirlo en un diminutivo con sentido de falta de consistencia y por tanto un sema despectivo más a la palabra. Una persona engringolaita (engringoladita sin la síncopa de la /d/) es alguien petulante que desea parecer moderno y lo presume, aunque sin lograrlo del todo. La segunda palabra -deslomadera- significa lo mismo que lomo (de un caballo o cualquier otro animal que se monta) tras un largo rodeo en el que se manifiesta una experiencia campirana. Es común que un jinete, por muy bueno que sea, caiga del lomo de un animal y sufra algún accidente o incluso muera, como sucede con don Juan Evangelista Pacheco, el segundo esposo de la Catira. Esta desdichada experiencia está impresa en el verbo deslomarse, al que agregando el sufijo -era puede convertirse en el sustantivo deslomadera. En el rodeo de la parasíntesis está la advertencia.

La palabra parasintética "empatlar" (empatriarse sin la síncopa de la /r/ intermedia de la última sílaba) se lexicaliza y así la usa hasta el narrador. Quizá dejarla con la síncopa que

el pueblo venezolano hace en la pronunciación de la palabra tiene el sentido de marcar la cercanía semántica y fónica con el sustantivo "empatía". La primera (no registrada en los diccionarios) se usa con el significado de "adquirir o adoptar una patria"; la segunda, significa "participación afectiva, y por lo común emotiva, de un sujeto en una realidad ajena"⁶². Es probable que "empatiar" sea la verbalización del empatía, pero ésta nunca se usa en el texto.

Frecuentemente, algunas palabras están usadas con cambios de categoría gramatical, como marrón, doña, don, leales y extraño, que suelen sustantivarse. La nominalización de un adjetivo indica que el nombre de una persona está en función de sus cualidades principales. El caso contrario es el uso de "señor" como adjetivo en la frase "el llano estaba hermoso, solitario y señor"⁶³, con un sentido más intenso que "enseñoreado". Seguramente se prefirió usar el sustantivo como adjetivo a la palabra parasintética porque "enseñoreado" sugiere que algo (el campo) no tiene características de señor pero las adopta, mientras que "señor" evita ese rodeo sémico y es más intensa.

2.6.3. Nivel sintáctico

2.6.3.1. Oralidad

Una de las alteraciones en la construcción indicativas de uso popular es una especie de metátesis sintáctica, que no llega a ser hipérbaton, en el orden de los pronombres proclíticos. En: "Y

62. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21a. ed. Madrid, Espasa Calpe, 1992, s.v. *empatía*.

63. *La Catira*., p. 22.

esta mañana me se chocó y me ijo: oiga ustedé, don [...]”⁶⁴, el “se” toma la posición inmediatamente anterior al verbo. El uso estandarizado colocaría primero el “se” y dejaría el “me” junto al verbo.

Otra particularidad sintáctica regional se encuentra en el uso del dativo de interés mediante la inclusión de un pronombre que hace afectiva la oración. Un par de ejemplos son los siguientes: “Aquí le vengo, patrón, pues, a traerle nuevas de la Catira [...]”⁶⁵ y “Ustés me lo tumban de un tiro e cachito”⁶⁶. En el primer caso el “le” indica un “para usted” y en el segundo, el “me”, un “para mí”, pero en ambos casos el sentido es de mandato: “porque usted lo manda” y “porque yo lo mando”. Aunque sintácticamente se trata de un objeto indirecto, el sentido marca un circunstancial de causa.

Como en el caso anterior, el uso de para suele ampliarse. En la oración “Don Filiberto Marqués ni aún miró para Clorindo López”⁶⁷, la preposición idónea hubiese sido *hacia*.

Enfáticamente suele aparecer el no duplicado. En “No lucía nada alegre, no, don Juan Evangelista llegando a Potreritos”⁶⁸, el segundo “no” es gramaticalmente inútil, pero remarca no sólo la falta de alegría, sino la tristeza del personaje.

En el diálogo entre personajes frecuentemente se incluyen ciertas muletillas que se usan como apelaciones mediante

64. *Ibid.*, p. 285.

65. *Ibid.*, p. 13.

66. *Ibid.*, p. 15.

67. *Ibid.*, p. 13.

68. *Ibid.*, p. 180.

preguntas (¿sabe?, ¿verdá?, ¿eh?, ¿oiste?), interjecciones (¡guá!, ¡ajá!, ¡ah!, ¡Zape!) o como simples apoyos (güeno, pues). Cuando los personajes que dialogan son de origen español, las muletillas que se usan son otras (vale, oiga usted, ¡hombre!, coño, nada).

Es muy común el uso del vocativo en la novela y se presenta en los actos de habla de los personajes. El diálogo está constantemente interrumpido por un vocativo, que es una forma de tomar aliento a la vez que apelar al oyente. Suele aparecer una vez en intervenciones breves. Generalmente se usan los cargos o profesiones (patrón, bachiller, caporal, doctor, capitán), los tipos de razas o por el color de piel (negra, moreno, catira, catire, zambo, india, vereco), los respetuosos (señor, don, ño, ña, misia, señorita, niña, usted), los amistosos (chico, mocho, compañero, cuñao, vale, valecito, amigo, mujer), los despectivos (ráspago, coño de madre, negra del diablo, zambo viejo, alpargatudo, gallito piroco, papel quemao) o simplemente el nombre. Cuando las intervenciones son muy largas, el vocativo suele ir cerrando o abriendo las frases:

-Pu aquí to va marchando, Catalino Borrego... Peo mucho más falta po conseguí, ¿sabe?, y no pue cejá una ñinguita, güeno, que estoy muy crúa entoavía... Y tampoco pueo pará, Catalino Borrego, ¿sabe?, que el muchachito empuja... Y a la Pachequera hay que levantala, Catalino Borrero, que venía como tomá e chaflán; pa que el muchchito la vea pintá e fortuna ¿sabe?, y con la animalá reluciente, pues, y tóa marcá con su jierro... Y si no tengo juerzas pa levantala, Catalino Borrego, si las juerzas me se escapan antes de que lo logre, güeno, usté me verá caé e platanazo, pues, como gavilán al que le ha pegao el plomo ¿sabe?, rendia sobre esta tierra e la Pachequera, Catalino Borrego... Sobre esta tierra onde nació, Catalino Borrego... Sobre esta tierra en la que me casé, Catalino Borrego... Sobre esta tierra que

me vio parí un hijo, Catalino Borrego... Sobre esta tierra que me verá morí, Catalino Borrego, cuando me llegue la hora...⁶⁹

El uso del verbo en modo imperativo para mandar casi no aparece en la novela; en cambio son más comunes otras formas especiales como la intención de hablante enunciativa afirmativa con un verbo en antepresente ("¡Usté ya se ha callao, negra!"⁷⁰), en pasado ("¡Usté ya se jué pa la casa, castigao!"⁷¹) o en presente ("¡Aquí nadie habla!"⁷²).

En ciertas ocasiones, cuando se ordena suele contestarse con la misma fórmula lingüística con la que se ha ordenado e incluso con las mismas palabras, como puede apreciarse en el siguiente diálogo:

La voz de don Froilán parecía como de bronce hendido.

-Y al potro me le caes a palo, ¿sabes?, hasta que mismitico no resuelle...

Dominguito no oyó del todo.

-Sí, patrón y que me le caigo a palo, eso es, hasta que mismitico no resuelle...⁷³

2.6.3.2. Retórico

En la novela, la mayor elaboración estética se da en este nivel; mientras en los anteriores es admirable la observación auditiva del autor para plasmar las características particulares del habla venezolana, en este nivel, las cualidades sintácticas se organizan a partir de una voluntad literaria que trasciende la mera descripción, sin olvidarla. Es aquí cuando el lector se percibe de que no se trata de una lengua culta salpicada de

69. *Ibid.*, p. 269

70. *Ibid.*, p. 33.

71. *Ibid.*, p. 209.

72. *Ibid.*, p. 34.

73. *Ibid.*, p. 26.

cualidades populares, sino de una lengua popular captada en sus órdenes esenciales la que se eleva no sólo al nivel culto, sino al literario.

Ejemplo de esto es el asíndeton y el polisíndeton usados primeramente como rasgos orales en los que se puede apreciar la lasitud del pueblo para emplear los nexos y, como recursos a favor del ritmo, en segundo lugar. En el párrafo: "Después de apartar con el pie al cadáver del guate Trinidad, se abalanzaron sobre la india María, desnudándola a tarascadas, derribándola a empellones, babándola, mordiéndola, ahogándola, cabalgándola como a mansa potranca esquiva y desesperada"⁷⁴, la falta del nexo marca una yuxtaposición de hechos: las acciones se suceden intentando ser la suma de un sólo hecho, la violación, que se presenta casi rítmica. Los malhechores se regodean en su crapulencia, sin prisa y como quien sabe que tiene todo el tiempo. El narrador los presenta con esa parsimonia (la de la coma) y con acciones paralelas (todas en gerundio y con pronombre enclítico).

El uso del polisíndeton, en cambio, suele ser más sencillo porque suma elementos pero también pone énfasis en la diversidad de éstos. En la oración "El Orinoco se agolpa y sus aguas errantes llegan, espantando rebaños, hasta los verdes y dolorosos y brillantes bosques de Aguaro"⁷⁵, las tres características de los bosques están unidas pero se perciben como diferentes; las más cercanas son "verdes" y "brillantes", pero a éstas se les interpone un "dolorosos" que no sólo no pertenece al dominio de

74. *Ibid.*, p. 97.

75. *Ibid.*, p. 200.

la vista como los anteriores, ni siquiera es algo que pueda captarse con los sentidos. Las diferencias quedan marcadas desde la repetición de la "y", que en el primer caso es inútil. En otros casos el uso del polisíndeton se complica porque mezcla distintos niveles, así puede apreciarse en el siguiente párrafo: "El mestizo Rubén Domingo, todos los años, se va del llano cuando el llano avisa, cuando el relámpago comienza a encenderlo, y el calor sube, y el vaho envuelve a la tierra, y los caños y los ríos se agolpan; cuando el tigre se marcha con el pelo hirsuto, y el toro se vuelve rijoso y pendenciero, y la culebra cambia la concha, y el venado se aleja en rebaños atónitos y estremecidos. Que el llano mata limpio y por derecho, y a nadie arrolla a traición."⁷⁶ A continuación se presenta con una distribución que intenta obviar el polisíndeton:

El mestizo Rubén Domingo, todos los años, se va del llano

cuando	el llano	avisa,
cuando	el relámpago	comienza a encenderlo,
	y el calor	sube,
	y el vaho	envuelve a la tierra,
	y los caños y los ríos	se agolpan;
cuando	el tigre	se marcha con el pelo hirsuto,
	y el toro	se vuelve rijoso y pendenciero,
	y la culebra	cambia la concha,
	y el venado	se aleja en rebaños atónitos y estremecidos.

Que el llano mata limpio y por derecho, y a nadie arrolla a traición.

El párrafo presenta una estructura con tres subordinadas adverbiales; la primera de ellas ("cuando el llano avisa") parece explicarse en otras dos que repiten el nexos (cuando) innecesariamente pero que sirve para marcar la diferencia de

76. *Ibid.*, p. 95.

sujetos (en el primer bloque se presentan accidentes naturales o climáticos y en el segundo, animales). A su vez cada bloque presenta oraciones simples unidas por una coma seguida del nexos copulativo. En el interior de dos de éstas (la segunda y la cuarta del segundo bloque) hay adjetivos unidos copulativamente. El polisíndeton se presenta cinco veces (y), las otras cinco veces (y) el nexos es necesario. Los distintos niveles de las diferentes copulaciones hacen que el párrafo se presente como una suma recargada y en apariencia caótica, aunque, como puede apreciarse, está conscientemente organizada.

La repetición anafórica se encuentra en gran cantidad y es prácticamente la base constructiva de toda la novela. Generalmente lo que se repite es el nombre de un personaje y la anáfora funciona como tópicos. Puede darse en un mismo párrafo: "Don Filiberto era poeta y ensayista. Don Filiberto también era versado en historia. Don Filiberto cuidaba, hasta donde le era posible hacerlo, de que el joropo no se adulterase"⁷⁷. En este caso pudo haberse evitado la repetición y la hipersegmentación, pero eso habla de la oralidad y del ritmo.

Puede darse también en una sección completa y estar alternada con párrafos de diálogo o explicativos:

La Catira Pipia Sánchez llevaba en la cabeza una catajarra de pensamientos.

-¡Guá que si no vié Filiberto, niña!

La Catira Pipia Sánchez, con el fustán por medio muslo, se entretenía en tejer una guirnalda de marinelas.

-¡Guá que están ahogaitas como yo!

77. *Ibid.*, p. 17.

La Catira Pipia Sánchez tenía las piernas largas y delgadas.

-¡Guá que si el mondongo e Clorindo no me lo ijo bien!

La Catira Pipia Sánchez había salido del ható del Pedernal con dos caballos: el ruclo marmoleño Chumito, que parecía una miss con sus ojos azules y sus clenches de damita tierna, y el ruano Guapetón, para que le cargase los corotos.⁷⁸

Puede repetirse a través de capítulos como es el caso del inicio de los capítulos primero y segundo de la segunda parte que inician con el mismo motivo y con frases similares y muy breves variaciones, compárese:

Capítulo 1

Que no me cabalgues al potranco canelo, pues, te lo tengo mandao, Juan Evangelista, que te va a quebrá los puriticos güesos!

La Catira Pipia Sánchez estaba cansadade predicar en el desierto. A la *Catira Pipia Sánchez* le había oscurecido, ligeramente, el pelo.

-¡Mía que es vaina la e andá siempre con este leque-leque! ¡Si te desloma el potranco, no te he e curá! ¡Abajo ahorita mesmo!

La Catira Pipia Sánchez se paró, incluso con energía. La *Catira Pipia Sánchez* estaba algo más gorda.

-¡Venga usté acá, esobediente! ¡Usté ya se jué pa la casa, castigao,! ¡Yo no quieo ni miralo!

La Catira Pipia Sánchez, cuando tenía que reñir a Juan Evangelista, que solia ser varias veces al día, lo trataba de usted.⁷⁹

Capítulo 2

Que no me cabalgues al potranco pavón, pues, te lo tengo ordenao, Juan Evangelista, que te va a quebrá toiticos los güesos!

La Catira Pipia Sánchez estaba harta de que el hijo la oyese como quien oye llover. A la *Catira Pipia Sánchez* por las sienes, le nacieron, vergonzosas, cautelosas, tímidas, galantes, las primeras canas..

78. *Ibid.*, p. 22.

79. *Ibid.*, p. 209.

-¡Miá que es trabajo el de andá siempre con esta letanía!
¡Si te derriba el potranco, no te he e curá! ¡Abajo
ahoritica mesmo!

La Catira Pipia Sánchez se paró, díriase que incluso con
violencia. La *Catira Pipia Sánchez*, algo más gorda, no
estaba menos hermosa.

-¡Lléguese usted acá, malobediente! ¡Usté ya se jué pa la
casa, castigao, pues! ¡Yo a usted no lo conozco!

La Catira Pipia Sánchez, cuando tenía que reñirle, trataba
de usted a Juan Evangelista. A Juan Evangelista, el que la
mamá lo tratara de usted, era algo que le sublevaba. Para
consolarse, Juan Evangelista se iba a la cocina, a
estrechar lazos con la negra Cándida José.⁸⁰

La repetición de un largo fragmento en dos capítulos con
leves variantes en el segundo tiene la intención de remarcar la
función de éstos: contar lo que ha pasado en un periodo de quince
o diez y seis años, diferencia temporal que media entre el fin de
la primera parte y el inicio de la segunda. Ese salto en el
tiempo tiene que ser contado y se hace a manera de sumario en el
primer capítulo de la segunda parte. Una vez que se ha cubierto
ese hueco actancial del relato, el narrador, en el segundo
capítulo, retoma la misma escena del primero como una forma de
decir después de un largo paréntesis "como iba diciendo" o "en lo
que me había quedado".

La construcción anafórica suele presentar algunas variantes
y no sólo repetirse el sujeto sino también el objeto directo,
colocado éste al inicio de la frase para respetar la repetición:

La Catira Pipia Sánchez también pensaba que lo mejor era
dejar que Aquiles se confiase.

-Miá, tú, Juan Evangelista, que Aquiles es tercio traidó,
¿sabes?, marañista que va a queá gindao en sus marañas.

La Catira Pipia Sánchez, pálida y algo más delgada, estaba
airosa y linda como una corza.

80. *Ibid.*, p. 149.

-Peo aguardia y que se enseñe, Juan Evangelista, que pu el llano no cabalga un solo hombre capaz de jugame sucio sin que me lo pague...

A la Catira Pipía Sánchez, al tiempo que la voz, le temblaban las teticas bajo la blusa.

-Y menos que ninguno, Juan Evangelista, este orejano togoneao, ¡te lo juro!

A la Catira Pipía Sánchez, de puritico linda, le brotó una estrella de fuego en mitad de la frente.

-Y ni vendese a Moquinga le ha e valé, Juan Evangelista, que Moquinga lo tié muy seguro y no daría una puya po su alma e cochino.⁸¹

Las repeticiones suelen ser desde dos hasta veintidos veces. El inicio no sólo es el sujeto, puede ser un verbo también: "Un peoncito catire. *Tenia* las carnes tibias. *Tenia* los ojos grandes. *Tenia* la boca dulce. *Tenia* la cintura estrecha. *Tenia* los brazos fuertes. *Tenia* el pecho latidor. *Tenia* las piernas largas. *Tenia* las carnes duras. *Tenia* el trasero virgen. ¡Ay, amor, cómo *tenia* el trasero!"⁸² En este párrafo se presenta además enumeración y paralelismo. Luego este motivo con otras formas vuelve a aparecer. Cuando Gilberto Flores, el descrito en el párrafo, platica con Aquiles Valle, se repite el motivo:

Gilberto Flores se sentó en el chinchorro. La figura del moriche tiene un perfume olvidado, saludable y familiar.

-Pues pu aqui, caporal. ¿Pu ónde le iba a andá?

Aquiles Valle le tocó la frente.

-¡Ah, que paece como que tié prendesón!

Gilberto Flores estaba un poco extrañado.

-Y no, caporal, que yo no siento na...

Aquiles Valle le palpó los ojos.

-¡Ah, que tié el mirá enfiebrao, vale!

-No, caporal...

-Sí... Y la boca como reseca, pues...

-No, caporal...

Sí, cuñao... Y la cintura ilatá...

A Gilberto Flores le tembló la voz. El temblor de la voz de Gilberto Flores sabía a esencia de canela en rama.

81. *Ibid.*, p. 88.

82. *Ibid.*, p. 142.

-No, caporal...

-Sí... Y los brazos rígidos...

-No, caporal...

-Sí... Y el pecho... ¿A ve el pecho?... Sí... el pecho latidó...

Aquiles Valle desgarró la camisa al peón Gilberto Flores. La camisa del peón Gilberto Flores despedía un tufillo acre y cachondo.

-¡Sí! ¡Y las piernas!

El peón Gilberto Flores se botó al suelo.

-¡Sí! ¡Y las piernas largas! ¡Y las carnes duras!⁸³

En este diálogo hay además de anáfora, polisíndeton y gradación. La repetición del motivo y las frases cortadas describen muy bien el miedo del peón y la actitud libidinosa del caporal. Finalmente, después de una pelea se presenta el siguiente párrafo con anáfora, con los nombres alternados, con enumeración y paralelismo:

La sangre de *Gilberto Flores* ahogó el chilló espantable que dejó escapar. Aquiles Valle, a carcajadas siniestras gozó el cadáver del peón. *Gilberto Flores* no era catire. *Gilberto Flores* aún tenía las carnes tibias. *Gilberto Flores* tenía los muertos ojos grandes. *Gilberto Flores* tenía la boca amarga. Eso no importa. *Gilberto Flores* tenía la cintura estrecha. *Gilberto Flores* tenía el pecho latidor. *Gilberto Flores* tenía las piernas largas. *Gilberto Flores* tenía las carnes duras. *Gilberto Flores*, como es de ley, tenía el trasero virgen. Cuando llegó al infierno... Bueno, cuando llegó al infierno ya todo era lo mismo.⁸⁴

Con este párrafo termina la serie. Ésta es una muestra de cómo la misma información puede organizarse con las mismas características retóricas de tres maneras diferentes, dependiendo de la función que cada una cumpla. En la primera parte, el párrafo sirve de descripción introductoria, pues es la primera vez que aparece en la novela el personaje de Gilberto Flores; la

83. *Ibid.*, pp. 142-143.

84. *Ibid.*, p. 144.

En la línea tonal (entonación) de las tres frases puede verse cómo la aclaración entre comas indica que la voz tiene que bajar para luego volver a subir. El corte métrico marca tres constantes (fragmentos eneasilabos, heptasilabos y pentasilabos) y se respetan los ritmos cuantitativos básicos (anapesto, yambo, dáctilo y troqueo), con la variante de una sílaba al inicio de la segunda y la tercera frases.

En el nivel sintáctico la construcción anafórica trae como consecuencia repeticiones, enumeraciones y paralelismos, ya sea porque la anáfora se convierte en ellas o porque las motiva. En el ejemplo anterior, la estructura partida por una aclaración es una motivación casi natural -por lo menos así parece- de la anáfora.

Muchas veces el uso de construcciones anafóricas tiene repercusiones lógicas: son comunes los paralelismos en los que las ideas se expresan de manera distinta.⁸⁶

Estructuralmente, la anáfora o repetición inicial puede ser un recurso para volver sobre lo que se ha dicho. Los inicios de los capítulos uno y dos de la segunda parte -como ya se ha analizado anteriormente- tiene el mismo fondo anafórico pero se trascendió el nivel sintáctico y se le dio una función actancial.

Finalmente hay que decir que la anáfora es un recurso netamente oral, pues este tipo de construcciones formulaicas son un recurso mnemotécnico que sirve para demarcar el tema o tópicos a tratar en un relato. Algunos de estos fragmentos pueden ser

86. El ejemplo de lo que se ha dicho se ilustrará en el nivel lógico.

intercambiables. Cuando se ha analizado la organización textual de la *Iliada* o de la *Odisea*, los estudiosos han llegado a la conclusión de que no era posible memorizar toda la obra de principio a fin, pero sí por partes. El trovador oral aprende fragmentos con un tópico que tengan una estructura rítmica más mnemotécnica que una prosa común. Este fragmento puede tener partes intercambiables, de ahí el gran número de epítetos, con un esquema métrico similar para ser cambiados en el momento de la expresión oral del relato. La lógica de los fragmentos es la lógica de toda la obra.

Ésta es justamente la estructura de *La Catira*. Un capítulo se dedica a un tópico en particular que está formado por fragmentos temáticos marcados lingüísticamente por las repeticiones anafóricas. Repetir el nombre de un personaje ayuda a que el narrador no se pierda con otros temas que le vengan a la memoria y el ritmo hace que la prosa en lugar de fluir tenga un movimiento paradigmático como en el verso, que hace eco de lo anterior.

La enumeración está relacionada con la construcción de toda la novela, allí donde hay anáfora, generalmente hay hipersegmentación y, por tanto, enumeraciones; es decir, la enumeración es muchas veces la consecuencia de un proceso de organización textual: la anáfora obliga a construcciones cortas a manera de lista de acciones con el mismo inicio; por tanto, se descartan las relaciones sintácticas complejas (copulativas, disyuntivas, adversativas, causales, etc.) y de forma natural aparece la enumeración. Sin embargo, en algunos casos suele

presentarse de forma independiente, enumerando elementos, como en el siguiente párrafo: "Al mestizo Rubén Domingo no le gusta el llano del invierno, el desolado mundo del ganado con el agua al vientre, el mar que desarraiga el yerbazal, que aísla al jovo y al yagrumo, al merecure y al ceibo, a la juasdua y a la palma moriche"⁸⁷, en el que, además, los elementos enumerados se presentan en pares.

Cuando la enumeración une elementos iguales pero distantes en la realidad, la expresión llega a tomar cierto aire de ingenuidad: "El mundo lo forman Europa, América, Venezuela, Chile, Suiza, la China, España, el ható Potreritos, el ható Pedernal, el ható Primavera, el llano, el mar, la selva, la montaña, el corazón de la Catira Pipía Sánchez, la memoria: esa fuente de dolor"⁸⁸. En este fragmento se ordenan los elementos de mayor a menor, pero el sólo hecho de presentarlos juntos pone de manifiesto cuán pequeño es el mundo para la mentalidad campirana: los lugares mencionados son los que conoce ya sea porque la realidad se los ha dado a conocer, ya como simple referencia. El párrafo es un comentario del narrador que aparece en el primer capítulo de la segunda parte, dedicado a hacer un sumario actancial, de manera que tiene la función de demarcar la geografía mental de los personajes.

Otro de los recursos más explotados en *La Catira* es la aposición. A veces tiene carácter meramente aclarativo; otras, ayuda a recordar la característica principal del personaje del

87. *Ibid.*, p. 93.

88. *Ibid.*, pp. 209-210.

que se habla y, casi siempre, tiene un sentido poético. En la oración "Aguiles Valle, jinete en el zembruno Cacique, guarda silencio"⁸⁹, además de dar información sobre el sujeto, la aposición tiene cierto tinte de epíteto. A manera de vocativo duplicado se presenta en la siguiente locución: "¡Esapártese, pues, gallito piroco, papel quemao, si no quíe que le meta un envión! ¿Sabe?"⁹⁰, con sentido figurado y en tono de disgusto.

Algunas aposiciones suelen presentarse como una extensión aclarativa que al final expande el sentido y, entonces, una gradación poética obliga a la repetición, como en las siguientes oraciones: "La Catira Pipía Sánchez estaba, también, hermosa, inútilmente hermosa"⁹¹ y "Aguiles Valle [...] tenía la cabeza llena de malas ideas, de ideas que son pecado"⁹². En el primer ejemplo la aposición sirve para calificar la hermosura de la Catira y en el segundo, amplía o aclara el concepto de "malas"; en ambos casos pudo haberse evitado la repetición y la estructura apositiva, pero el matiz rítmico hubiera desaparecido. La aposición de éste tipo puede repetir un término de manera conduplicada, como en los ejemplos anteriores o reduplicada como en el siguiente caso: "Bartolomé Saucedo, aquel tercio jaranero y guapo que tenía vida para dar y regalar, fue derribado de un tiro en la garganta, de un tiro que le cortó la voz para siempre".⁹³

89. *Ibid.*, p. 133.

90. *Ibid.*, p. 251.

91. *Ibid.*, p. 151.

92. *Ibid.*, p. 141.

93. *Ibid.*, p. 45.

También suele aparecer una lista de aposiciones enumeradas, que completan un cuadro abigarrado de elementos con características plásticas propias de una descripción idílica del campo. En el siguiente párrafo puede apreciarse cómo enumeraciones (subrayadas) y aposiciones (en cursivas) se enlazan:

Durante el invierno, allá por junio, por julio y por agosto, el chucuaco y el pato real -yaguazo, le dicen los llaneros- cruzan el húmedo aire de la sabana, graznando amargamente, mientras el oso del morichal, el araguato aullador, la verde iguana, se miran en las aguas, tristes y casi sin esperanza, desde el alto balcón de los árboles. Por estas fechas, ya no suele verse por allá abajo al mestizo Rubén Domingo, brujeador de oficio, hombre sin afición al bongó y a la curiara, terció del que no se sabe que haya pescado jamás el bagre o la sardinata, el cuchilla o la vieja, el coporo o la cachama negra.⁹⁴

Otra forma de la repetición, no anafórica, es la conduplicación, que en menor medida, llega a presentarse como un eco de lo que se dijo al final de la frase para elaborar otra en la que se dará más información. Ejemplo de esta disposición sintáctica es el par de oraciones: "El caporal Aquiles Valle prefirió matar a palos al indio *Consolación*. El indio *Consolación* murió con los ojos abiertos y la boca cerrada"⁹⁵, en las que bien podría haberse evitado la hipersegmentación con una subordinada, pero se habría perdido la intención de marcar dos hechos diferentes aunque contiguos. Esta figura retórica suele usarse con motivos humorísticos: "Flavio Maximino ponía cara de oveja. La gente que posee la facultad de poner *cara de oveja*,

94. *Ibid.*, p. 94.

95. *Ibid.*, p. 97.

lleva ya mucho adelantado en esta vida; con ella no se puede discutir"⁹⁶. Sin explicar la razón el narrador da por hecho que el lector acepta su afirmación, como si tener cara de oveja garantizara la condescendencia de los demás y con esto ya se pudiera tener asegurada una vida tranquila, sin discusiones. Todas estas razones acomodadas gratuitamente juegan con las evocaciones valorativas del concepto "cara de oveja".

El paralelismo sintáctico, de manera natural y motivado por otras figuras, se presenta con bastante frecuencia en la novela, un recurso más a favor del ritmo. En el párrafo siguiente se aprecia éste: "El moreno Chepito Acuña, por las noches, soplaba bien soplado su sombrero nuevo; después lo envolvía, bien envuelto, en el mismo papel que le dieron en la tienda, y después lo colgaba, bien colgado, a la cabecera del chinchorro."⁹⁷ La estructura de los predicados parte de la primera oración: "soplaba, bien soplado" (verbo más complemento circunstancial más complemento -objeto directo en la primero, circunstancial en la segunda y la tercera). Los circunstanciales inmediatos al verbo en los tres casos (bien soplado, bien envuelto, bien colgado) guardan una relación de similitud con la acción (soplaba, envolvía y colgaba) a manera de coletilla.

El paralelismo puede abarcar grandes fragmentos que usan un patrón sintáctico que rige varias oraciones. De esta manera se presenta en una escena:

96. *Ibid.*, p. 279.

97. *Ibid.*, p.254.

La negra Cándida José se dejó caer, pesadamente, en el escaño de la cocina. La Catira Pipía Sánchez empujó la puerta.

-Y a la miss me le pone sencillito, ¿sabe?, pa que se nos vaya jaciendo al alimento e pu acá.

La negra Cándida José no contestó. La negra Cándida José no levantó la vista. La negra Cándida José ni se movió.

-Y cuando la miss, ¿sabe?, ya vaya tando acostumbra...

La Catira Pipía Sánchez se acercó a la negra Cándida José.

-¿Qué le pasa, negra? ¿Po qué no responde, pues...?

La negra Cándida José estaba como sorda.

-Que le toy hablando, negra, ¿es que no me oye...?

La negra Cándida José estaba como muda.

-Güeno, ¿es que se olvidó e habla...?

La negra Cándida José estaba como ciega.

-¡Ah!, ¿qué le sucede, negra...? ¿Es que no me ve, pues...?

La negra Cándida José estaba como muerta.

-¡Ah!, ¿y po qué no ice na, pues... ni mira pal ama... ni respira, güeno...?"

El primer paralelismo que se percibe está en la estructura descripción-monólogo del fragmento. Las descripciones a su vez presentan anáfora. En la parte inicial dedicada únicamente a la negra Cándida José -"La negra Cándida José no contestó. La negra Cándida José no levantó la vista. La negra Cándida José ni se movió."- las tres oraciones son simples, tienen el mismo sujeto y son enunciativas negativas con un verbo en pretérito. Se presentan dos paralelismos alternos: el primero se encuentra en las preguntas de la Catira ("¿Qué le pasa, negra? ¿Po qué no responde, pues...?", "Que le toy hablando, negra, ¿es que no me oye...?", "Güeno, ¿es que se olvidó e habla...?" y "¡Ah!, ¿qué le sucede, negra...? ¿Es que no me ve, pues...?") y el segundo, en las descripciones de la negra Cándida José a manera de respuestas ("La negra Cándida José estaba como sorda", "La negra Cándida José estaba como muda", "La negra Cándida José estaba como ciega"

y "La negra Cándida José estaba como muerta"). Poner en una escena aquello que pudo haber sido un sumario o una pausa de carácter descriptivo, tiene la intención de hacer asistir al lector a la muerte de la negra Cándida José, uno de los personajes más ilustrativos de la novela. La escena se desarrolla en un diálogo sin respuesta, así el momento se tensa en una gradación esperada por los avisos de la estructura; primero se pregunta por la reacción de los sentidos, hasta que la Catira cae en la cuenta (junto con el lector) de que la vida de la negra se ha terminado. El suspenso al que el narrador obliga, está articulado en las preguntas obvias y en las descripciones intercaladas, una especie de juego paradigmático que obliga al lector a elaborar hipótesis desde la primera pregunta, adelantando lo que dirá el relato, pero que rítmicamente tiene una resonancia de lo anterior. Este camino de ida y vuelta, esta indecisión en la que se sumerge el lector, no es sino la certeza de lo que sucederá con el deseo de que no suceda.

2.6.4. Nivel léxico semántico

En este nivel, salta a la vista la cantidad y elaboración onomástica, la toponimia y el conocimiento de algunos campos semánticos. Sin pretender hacer un estudio onomasiológico detallado, se anotarán algunas características fundamentales en el terreno léxico.

La cantidad de personajes permite que los nombres de personas tengan matices fónicos o referenciales de los que se puede hacer una clasificación muy general. Algunos nombres se presentan sin apellido y sin alguna particularidad léxica

especial, aunque son reconocidos por el papel que juegan en la obra y suele marcarse la raza a la que pertenecen (la india María Marino, el indio Consolación, la negra Cándida José y la negra María del Aire). Por las características fónicas de los nombres, estos pueden parecer africanos (Chachango Chávez y Chabelonga Saro). Por las referencias con animales y objetos, los nombres pueden tener algún matiz esperpéntico (Tucán, Perico, Picaflor, Libertad de Asociación, Helicóptero, Sesquicentenario del Lago, Telefoniasinhilos, Supereterodino, Penicilina y Televisa).

Un nombre genérico en la novela es el de Juan Bimba, que debió ser famoso por sus aventuras sentimentales (como don Juan Tenorio) y así se usa. Para nombrar al demonio se ignoran los nombres más comunes (Lucifer, Luzbel) y se prefieren dos nombres propios usados en la región: Moquina y Guardajumo.

Por la referencia cultural, los nombres pueden remitir al mundo grecolatino (Lisímaco Cabudare, Julio César Casquero L., Aquiles Valle, Aristides Mora, Elios López, Italo Pifano, León Bujanda, Flavio Maximino, Pompeyo Lozada, Pompilio Lira y Publio Bujanda), a la religión cristiana (Pablo Iglesias, Pedro Apóstol Tabora, Job Chacín, Juan Evangelista Páheco, Brígido San José y Pedro Elías Gutiérrez) o a distintas lenguas (italiano: Severino Bellini, portugués: Victorino Mateo Humbreiro y Modesto Retén Quinteiro, inglés: Mister Match, Gonzalo Walter y Matitas O'Connor, alemán: doctor Wohnsiedler y Wolf Shneider, y francés: Jean Jaques).

Algunos nombres están en diminutivo y así aparecen siempre (Urbanito Fernández, María Victorita, Dominguito, Chepito Acuña,

Antoñito, Barbarita Blanca, Candelito Manuel y Cristobita Puruey) o bien aparecen sus hipocorísticos (Pipia Sánchez en lugar de Primitiva Sánchez).

Ciertos personajes, además del nombre, tienen un sobrenombre o mote; ya sea incluido en el propio (*Pollo Poncho Gil, Gordo Yayito y Armisticio Gato Fernández*) o como epíteto (*Paco Mier y Terán, Rubio viejo y Divino Pastor Manuel, Zamuro renco*). Suele haber varios sobrenombres para un solo personaje (*Capitán Cerdeira o Profesor Fenómeno o Profesor Lumbrera o Profesor de las Prisas y Saludable Fernández o El tornado cubiche o El Ardiente Vendaval de Guabanacoa*) y en estos casos el uso del nombre y los sobrenombres se alterna.

La zoonimia está prácticamente dedicada a los caballos que por su calidad doméstica y por su utilidad en el trabajo de campo necesitan ser minuciosamente identificados; de ahí que sean los únicos animales con nombres propios. Éstos pueden tener nombres regionales (*Cacique, Cupapuí, Paraima y Ululay*), compuestos (*Perro de agua, Pluma e chusmita, Púa e juásdua, Indio libre, Carasucia y Bienmesabe*), diminutivos (*Chumito, Sonajita y Tamerito*), aumentativos (*Zagaletón, Patacón, Pallarón y Guapetón*) y otros derivados (terminados en *-ero: Yerbatero, Lancero, Pregonero y Chiribitero*, en *-ao: Cambao y Espigao* y con otros sufijos: *Malezo, Cachiquel y Liberal*). Para el narrador el nombre del caballo es tan importante como el del jinete, a menudo se les menciona como si fuesen parte de un equipo cuya mutua compañía los fortalece.

Don Filiberto se echó al pasto con cinco hombres de a caballo: el mocho Clorindo López, jinete en *San Benedicto*; Bartolomé Saucedo, montando a *Indio libre*; Catalino Borrego, que le voló la espuela a *Sonajita*; Catalino Revenga, caballero en el moro *Pallarón*, y Oscar Martínez a lomos de *Perro de agua*, un potro nerviosillo y rucio mosqueado, zumbao por las patas. La tropa de don Filiberto tenía una vieja prestancia desesperada.⁹⁹

En los nombres, tanto de personas como de animales, la invectiva del autor está dirigida por los conocimientos de las preferencias nominativas de la región y por intereses personales de éste. El gusto por poblar el relato de una gran variedad de personajes se manifiesta desde *La Colmena*. El nombre que les adjudica es sustancialmente sintomático porque dice algo del carácter de los actantes, los nombres esperpénticos de la novela están aplicados a una sólo familia (Telefoniasinhilos, sus hermanos y sus hijos) y en todos ellos se nota el gusto por lo estrafalario. Esta característica se extiende a los caballos, destacando alguna cualidad del animal, de su dueño o de las circunstancias en las que un personaje lo adopta, como sucede con *Bienmesabe*, el caballo que compra Evaristo para sumarse a la búsqueda de Aquiles Valle.

Evaristo y el doctor Pacheco se fueron, pueblo abajo, en busca de una bestia que pudiera servirles. Evaristo y el doctor Pacheco, después de mucho hurgar y revolver, encontraron un caballejo cisno, casquirrioso y flocho que tenía un nombre -*Bienmesabe*- desproporcionado a su ruin estampa.

-¿Le gusta?

Don Juan Evangelista era más exigente que Evaristo.

-Hombre...

Don Juan E. Pacheco no quiso ponerle la proa a *Bienmesabe*; don Juan E. Pacheco, mucho menos hubiera querido humillar a Evaristo.

99. *Ibid.*, p. 44.

-Usted es el que decie...

Evaristo decidió que sí y compró el caballo. Evaristo era lo bastante cuerdo para saber que, de su flaca bolsa, tampoco podía salir un campeón.¹⁰⁰

El nombre del caballo no corresponde a sus características (cisno, carrisquioso y flocho) sino a la situación en que Evaristo lo adquiere; de acuerdo con las posibilidades económicas del personaje y con su escasa experiencia con los caballos (información que se puede deducir de otras partes de la novela), el *Bienmesabe* es una buena oportunidad para este neófito jinete que bautiza a su caballo como quien dice "para mí está bien", característica que no podría verse si el comprador hubiese sido Juan Evangelista Pacheco, conocedor del campo y de los requerimientos que debe tener todo buen caballo.

La toponimia, más que un motivo de elaboración y juego léxico, requiere un conocimiento de los lugares importantes de la región y de sus características. Proliferan los nombres referidos a una parte de Venezuela, aunque se mencionan además otros que se extienden a Latinoamérica (Apure, El Amparo, Barines, Camaguán, Cunaviche, Guasimal, Guasipati, Maracaibo, Matanzas, Puerto Miranda, Yaracuy, etc.), en algunos se especifica la república a la que pertenece (Viña de Mar, República de Chile y Punta del Este, República Oriental de Uruguay), en otros, el estado (San Felipe, Estado de Yaracuy, Los Caracas, Distrito Federal, Las Bonitas, Estado Bolívar, Burro Negro, Estado de Zulia, San Francisco de Asís, Estado Aragua, Guadarrá, Estado de Barinas y Guanare, Estado Portuguesa). Los países que se menciona son nueve

100. *Ibid.*, pp. 127-128.

y pertenecen tanto a Latinoamérica como a Europa y Asia (Venezuela, Uruguay, Panamá, Chile, República de Cuba, Colombia, España, China y Suiza, los últimos dos simplemente mencionados, como referencias lejanas pero ciertas).

El escenario de la novela es el conjunto de hatos venezolanos que se relacionan con la protagonista (La Pachequera, La Yegüera, Porlamar, hato de la Calzada, Cruz Rubiera, hato del Pedernal, hato Privamera, Turupial, hato de Sánchez y Coracero Largo). El acto nominativo aplicado a las fincas tiene, también, un carácter especial; cuando la Catira quiere darle unidad a todas sus propiedades, piensa en el nombre como el instrumento unificador.

Y a tóa esta tierra, Feliciano Bujanda, pa juntala bien juntá e el to, tampoco se la pué llamá con tanto nombre como tié, ¿sabe? Que si el hato Potreritos..., que si el hato e el Pedernal..., que si el hato Coracero Largo..., que si el hato Primavera... To esto es una periquera, Feliciano Bujanda; yo he pensao que más vale nombrala con un solo nombre, ¿sabe?, que si la tierra es una, y el amo es uno, y el jierro es uno, no es de ley que los nombres sean cuatro.¹⁰¹

Como parte del conocimiento de la zona se mencionan ríos (Uribante, Sarare, Pueblo Viejo, Portuguesa, El Muerto, Misa Cantada, Chirigua, Cogedes, Los Aceites, Amóztegui, Arauca, Apure Seco, Orinoco y Zuatá), caminos (El Sombrero, Morrocoyes, La Encrucijada, Dos Caminos y Camino de Achaguas), caños (San José y Caballo), restaurantes (Chez Jean Jaques y Rotay Club), una heladería (Publio's Ice Cream), un cabaret (Haticos Beach), una tiendita de abarrotes (El amigo del pueblo), una sastrería

101. *Ibid.*, pp. 220-221.

(Giovanni Pifano), un barrio de Caracas (Barquisimeto), un palmar (Guanacoquito), una calle (Gobernador Muerto), un cementerio (El Cuadrado), el aeropuerto (Grano de Oro) y unas minas de oro (El Callao).

Aún cuando sólo a manera de datos se mencionan los lugares concretos, esto ayuda a hacer un retrato más real de la zona, larga tradición seguida por Cela. Pero además incluye la cultura, las leyendas, las creencias, los deportes y la música. Fiel a esta tendencia, en *La Catira* aparece un equipo de beisbol (Los Leones del Bate) y un grupo musical (Los Criollos de Nueva Segovia). También son mencionadas varias obras del mundo de la música con sus autores, algunas muy conocidas y otras probablemente inventadas (canciones: "Dominó", "Pigalle", "El nido parisién", "La Bejarana", "El cambur", "Mango maduro" y "La ponchera de plata"; valsos: "Noche campestre", "Almas gemelas", "Horas de pasión", "Virgencita" y "Corazón que gime"; pasodoble: "Tarde de sol"; bambuco: "San Trifón" y la ópera "Madame Butterfly"). Existe la referencia a dos diarios, uno de Vigo y otro de Buenos Aires (*El Faro de Vigo* y *La Nación*) y a dos libros, ambos son tratados sobre temas regionales (*Valsiao, escobillao y zapatiao* y *Tesoro del hechicero o libro de San Cipriano*).

No sólo la onomástica ocupa un lugar importante en la obra, otras características léxicas también se manifiestan de manera prolija, como la recopilación de un gran número de nombres (sustantivos comunes) de animales que conforman los campos

semánticos más importantes de la región. El mundo vegetal también está muy bien reflejado.

La zoología de la novela retrata muy bien la importancia de los animales en esa región y el conocimiento que los habitantes tienen de ella. Esa sabiduría popular está recargada hacia las aves, los peces, algunos reptiles y, por supuesto, el ganado vacuno y el equino. Al interior de cada una de estas clasificaciones se pueden hacer otras. Por ejemplo, hablando de aves se puede decir que están las que se caracterizan por su canto (cocotúa, corocora, cristofué, diostedé, matraca, guacharaca, yacabó, tautaco y piapoco), las que tienen cualidades premonitorias (la guacaba, la pavita, que cuando canta anuncia la muerte, y el zamuro, cuyo ojo sirve de amuleto), las que se relacionan con la vida, la salud o la muerte del hombre (pájaro de la carroña, pájara e guña y mabita), las que tienen una función reconocida y que se percibe en su nombre (maicero, martín pescador, mamaflor, pájaro carpintero y rajaviento), las que tienen características físicas o actitudes particulares (pájara pinta, pajarito solitario, piceofrasco, piceoplata, y pato real), las que son ampliamente conocidas (garza, gavián, pavo y paloma), las domésticas (loro, gallo y gallina), las propias del llano (aguaitacamino, chicuaco, güirirí, judíos, soisola y tigana) y otras sin cualidad especial aparente (alcaraván, arrendajo, cachicamo, capiscol, carrao, cotúa, curicara, chechena, chiricoa, chocoreto, chuquito, escurana, gonzalito, jobo, paují, peraulata, turpial y yagrumo). Algunas de estas aves presentan variedades como la garza (garza real y chusmita), la

paloma (paloma turca y palomo buchón) y el zamuro (catanejo, chulo y galembó). Los gallos adquieren distintos adjetivos de acuerdo con características físicas muy bien detectadas (canagüey: el que tiene algunas plumas castañas en el cuello, las alas y el lomo, candelillo: el de pelea de color rojizo, marañón: el de color rojo claro, pelón: el más amañado en las peleas, piroco: el que carece de plumas en el cuello, recluso: el que no tiene cola, talisayo: el de color negro y amarillo, y zambo: el de color rojo oscuro). El pato real o patorreal es también llamado en el texto con el nombre de yaguazo, forma más venezolana y que se prefiere.

Generalmente la referencia a las aves y otros animales, no es individual, se les agrupa de manera enumerada en un párrafo o en una frase y se mencionan algunas de sus características. La relación de los animales con el hombre queda expresada, como en la siguiente cita:

Los pájaros no sienten del dolor de los demás. Ni la desesperanza, la agonía o la muerte de los demás. Los pájaros, los libres, los pintados, los inquietos y jolgoriosos pájaros -la poética garza, el turpial negro y amarillo, la melancólica soisola, el arrendajo minúsculo, la dulce paraulata, el rajaviento audaz, la chiricoa saltariná, el arisco patorreal, la matraca y su primo el martín pescador, el cristofué solitario y misterioso, la cotúa múltiple, el yaguazo de pico colorado, el güirirí de las mejores algarabias, el piceoplata que canta como una niña, la tigana menuda, el corocoro que muere de color de rosa, el pájaro-carpintero, que anda en coplas, el tautaco con su campanil, la vocinglera guacharaca, el madrugador maicero, el alcaraván- no sienten, los pájaros, pues, el dolor de los demás: el de la bestia herida o el de la res enferma, el del tigre olvidado o el de la lapa ya para siempre sola, el del becerro huérfano, el del potro capón,

el del vaquero enamorado y sin amor, el del niño muerto, casi sin sentirlo.¹⁰²

En el párrafo citado, la agrupación de los animales es muy particular; por un lado se encuentran las aves -que no sienten el dolor de los demás- y por otro se encuentran los que sufren y entre ellos está el hombre. La utilidad de los últimos -los caballos, las reses, las lapas, los becerros y los potros capones- y tal vez el reconocimiento de pertenecer a especies más desarrolladas que las aves, los hermana con el vaquero y el niño, en su capacidad de sufrimiento.

A veces los animales son observadores de la vida del hombre y de su entorno, pareciera que comprenden lo que pasa a su alrededor:

El pereza, desde su yagrumo, adivina pasar el tiempo. El oso palmero, desde su morichal, mira crecer las aguas. El morrocoy de la corriente, la lapa de la vaguada, el cachicamo de la terronera, el tigre de la alta yerba, el venado corredor, el caribe traidor, el gavilán volador, sienten, a veces, que algo raro sucede.¹⁰³

Las aves suelen también ser usadas para alegrar a las personas con su canto y esta función hace que tengan otra por contigüidad, enamorar a la persona pretendida. Chepito Acuña, regala un piceofrasco a la negra María del Aire y con esto consigue su amor.

Menos abundante, pero también con cierta presencia en la novela, se presenta el mundo acuático. Los peces mencionados suelen ser los que viven exclusivamente en ríos del llano (cachama, cuchilla, sardinata, vieja y pez caribe, éste último

102. *Ibid.*, p. 312.

103. *Ibid.*, p. 334.

con las variedades boca-e-locha, cachamero, capaburros y mondonguero) y los que, aunque también se encuentran en estos ríos, pero no son exclusivos del lugar (bagre, cachicamo, cayapero, coporo, curiara, ostra y sardina). El conocimiento del mundo de los animales parte de la experiencia y los nombres que toman son familiares, aunque en la novela hay un científico que se interesa por el estudio del pez caribe. Ambos conocimientos, el científico y el práctico, están representados por dos personajes y queda claro que entre ellos media una distancia considerable. El narrador se suma al conocimiento práctico y deja el científico sólo como referencia, según puede verse en el siguiente fragmento.

-¿Distingue usted, amigo Evaristo, el *serrasalmus natterreri* del *serrasalmus spilopleura*?

-¿Eh?

-¿Que si distingue usted el *serrasalmus natterreri* del *serrasalmus spilopleura*?

-¿Cómo dice?

-¡Que si distingue usted el caribe del pinche, coño! ¿Está usted sordo?

-No, señor, no estoy sordo; lo que me pasa es que no los distingo, ¿sabe usted?

El capitán Cerdeira se negaba a clasificar a los caribes en cachameros, boca-e-locha, mongongueros y capaburros. Su paisano Evaristo sería un inculto, pero él -y ya lo había demostrado más de una vez- era un científico.¹⁰⁴

En el terreno léxico, el mundo equino ocupa un importante lugar, porque en la vida diaria, los caballos y las yeguas son de los animales más útiles para las tareas del campo. Además de la zoonimia, los sinónimos de *caballo* son varios (potro, potranco, potranquillo, cuaco, etc.) y muchas veces se les reconoce con un

104. *Ibid.*, p. 106.

adjetivo que haga alusión a sus características físicas, que bien pueden ser el color (*bayo*: blanco amarillento, *canelo*: café claro, *cisno*: de capa blanca, *marmoleño*: blanco albino, con los ojos negros, *marrón*: pardo, *moro*: negro con una estrella blanca en la frente y calzado de una o dos extremidades, *ruano*: de pelo blanco, gris y rojo, *zembruno*: que tiene el pelo entre oscuro y zaino, con los ojos parecidos a los del ciervo o la cabra, *rucio*: claro, blanquécino o canoso y *zaino*: castaño, enteramente liso) o la forma o ausencia de alguno de sus miembros (*calábozo*: de cara curva, *cerdero*: el que, al iniciar la andadura, abre las cerdas de la cola en abanico, *penco*: flaco y de poco valor, *capón*: castrado y *mocho*: mutilado o sin cola) o su temperamento (*casquirrioso*: asustadizo, nervioso o irritable, *flocho*: trotón y *pajarero*: inquieto) o cualidades adquiridas o aún sin adquirir al entrar en trato con el hombre (*cimarrón*: salvaje o sin domar, *maranto*: a medio domar, *melao*: marcado, después de esquilado, con pez derretida y *orejano*: no marcado) o a una raza propia de un lugar (*calcanapire*: yegua llanera).

La amistad del caballo con el hombre se da no sólo por sus cualidades utilitarias en el trabajo y como transporte, sino por su gallardía que se extiende al jinete. Aún cuando el ganado equino es impetuoso y enérgico, la posibilidad de ser domado hace que sin perder sus características fundamentales el caballo sea estimado como un animal más entendido que otros. Tal vez se le da el nombre genérico de *bestia*, por la cercanía e implícita comparación con el hombre.

Otro tipo de animales de gran importancia en la vida del campo es el ganado vacuno. Además de ser doméstico es altamente productivo. Para destacar la característica propia de una res puede usarse un nombre especial, sólo un adjetivo o ambos. Las cualidades que se destacan no sólo son características físicas (*bigarro*: toro viejo y cimarrón, *corneto*: que tiene las orejas inutilizadas o deformes, *cacho broco*: el toro que tiene los cuernos muy apretados o que cierran las puntas al volver; *torito barroso*: pinta del toro jabonero muy oscuro, *negruzco*, *torito orúo*: de color cobrizo, *vaca lebruna*: color amarillo claro y *toro borcelano*: de color muy blanco, con los cuernos rosados y los ojos azules), como en el caso de los caballos, también se califican a partir de su estado de desarrollo o de salud (*mamantón*: animal que mama todavía, *maute*: becerro de uno o dos años, *res cholúa*: en muy mal estado de salud y flaca, *corrofia*: res vieja, agotada y enferma, *vacas jorras*: vividas, arrastradas, *jabudo*: bestia que padece de jaba, enfermedad que consiste en unas excrescencias carnosas que les brotan en las encias y en el paladar, impidiéndoles comer y *jipato*: amarillo de enfermedad), por su relación con la manada (*fundadora*: vaca que ha tenido muchos hijos y *padrote*: macho reproductor) o por su situación en la ranchería (*cachilapo*: res sin herrar).

Otros animales que habitan el llano son los reptiles (caimán, iguana, terecay: especie de tortuga, mato: tipo de lagartija y culebra o serpiente con sus variedades tragavenado y cascabel y con el sinónimo de *bicha* usado en el habla para evitar el nombre de serpiente, que es de mala suerte), los insectos

(escarabajo, garrapata, jején, mosca, niguas, saltanejas y bachaco), los mamíferos pequeños (conejo, liebre, lapa: mamífero roedor, cachicamo: especie de armadillo desdentado y copeja), los cánidos (lobo, zorro, coyote y perro), los felinos (gato, león y tigre), los caprinos y los cérvidos (chivo, venado y corza), los antropoides (araguato y mono), dos variedades de úrsidos (oso del morichal y oso palmero, ambos llamados así por el lugar y la planta en la que viven respectivamente) y los rucios con una variedad (guacharaco: de color pardo rojizo).

En el mundo animal el narrador suele introducir algunas definiciones sencillas como la de lapa, "esa aburrida y sabrosa bestezuela, mitad puerco y mitad conejo".¹⁰⁵ La intención definitoria sugiere una necesidad de conceptualizar el mundo a través de la palabra y por lo que representa pareciera poco popular, ya se ha mencionado la distancia del conocimiento práctico y del científico. Sin embargo cuando éstas llegan a presentarse en la novela, toman un matiz que desvía las cualidades primordiales de la definición:

La ictiología trata de la vida de los peces y en ella cabe lo mismo la sardina de Marigüitar, que el caribe de Suripá, que la ostra de Chichiviche, ese molusco con el que se hace una sopa que convierte en padres a los abuelos. La ictiología, la verdad sea dicha, es una ciencia muy completa.¹⁰⁶

Dos características populares en esta definición son algunos rasgos de redacción y la creencia popular. Los rasgos sintácticos poco comunes en las definiciones son las particularizaciones -en

105. *Ibid.*, p. 60.

106. *Ibid.*, p. 105.

este caso la enumeración con onomasiología, que llama la atención porque en las definiciones se busca lo más general para que se incluya a todas y a cada una de las cosas (en este caso peces) conceptualizadas con una palabra-, la aposición de ostra Chichiviche, que da más información sobre ésta pero que se aparta del tema central (decir qué es la ictiología), la aclaración emotiva a partir de la frase hecha "la verdad sea dicha", que es innecesaria puesto que las definiciones justamente tratan de hacer una generalización que describa la realidad y por lo tanto son verdaderas y, finalmente, la calificación de que la ictiología es una ciencia muy completa, porque es una valoración y lo común es no incluir comentarios valorativos debido a que se busca la objetividad. La creencia popular de que la ostra Chichiviche transforma a los abuelos en padres no cabe en la definición no sólo por la cuestiones sintácticas, sino por lo que representa. Tomada en su sentido literal, la frase refiere al pensamiento mágico propio del pueblo y si se interpreta en sentido figurado como algo que rejuvenece, también es inadecuado su uso en la definición.

Las referencias a vegetales también son cuantiosas. Los frutos mencionados son los propios de climas cálidos (piña con su variedad piña de sol, cambur, caña de azúcar, coco, guayaba, higo, castaña, lima y mango con su variedad mango de burro llamado así por ser de mala calidad).

Las flores además de ser referidas (granadilla, marinela, flor de mayo, rosas sabaneras y amapola), suelen tener funciones específicas como la de adornar: "La Catira Pipia Sánchez, con el

fustán por medio muslo, se entretenía en tejer una guirnalda de marinelas"¹⁰⁷, curar: "A la Catira, que había pasado la noche con un si es no es de fiebre, le dio la negra Balbina que era algo curiosa, una fletación con agua de flor de mayo por la cintura"¹⁰⁸ o manifestar cariño: "Cuando don Filiberto bajó a la cuadra, se encontró a *Lancero* con las crines trenzadas y con un ramito de rosas sabaneras en la chocontana"¹⁰⁹. El trenzado lo hizo la Catira y en otro momento se volverá a repetir la escena pero el destinatario será Juan Evangelista Pacheco, su segundo marido. Las flores pueden usarse para aromar el agua con la que se bañará la Catira: "La mestiza ña Rita María, en el agua clara, había puesto a nadar la aromática flor de la marinela"¹¹⁰, como un sencillo detalle de sensualidad.

Se hace referencia a algunos vegetales de uso alimenticio (papas, caraotas, cebollitas, ají y una de sus variedades, los chireles, café y maíz con dos tipos el maíz jojoto y el maíz zarazo), a hierbas usadas como condimento y adorno (albahaca, mastranto, canela y orégano): "En Potreritos estaba todo preparado para la boda. Las mujeres habían adornado el altar de la Virgen -;minúscula Virgen de la Cořomoto, tímida como la yerbita de la granadilla!- con ramos de albahaca y de orégano y con la flor, oro y púrpura, de la marinela"¹¹¹. Se mencionan otras hierbas propias de la región (cola de caballo, gamelote,

107. *Ibid.*, p. 22.

108. *Ibid.*, p. 36.

109. *Ibid.*, p. 42.

110. *Ibid.*, p. 203.

111. *Ibid.*, p. 36.

guarataro, yerba de calcanapire, yerba de la escorzonera, yerba del Pará, yerba del malojo y yerba de la cocuiza), que muchas veces son motivo de bellísimas imágenes llenas de plasticidad: "Fuera, entre el gamelote y la cola de caballo, entre el guarataro y la yerba del Pará, la sangre pintaba amapolas que el sol se encargaba de secar"¹¹². Algunas de éstas suelen ser usadas en la región con motivos medicinales:

La yerba del malojo, que es buena para ahogar los dolores, se doblaba por el turbio peso del hastío.

[...]

La yerba de la cocuiza, que corta la sangre, latía con un temblorcete muy particular".

[...]

La yerba del calcanapire, que espanta la fiebre se reía por lo bajo, como si estuviera en el secreto.

[...]

La yerba de la escorzonera, que va bien en las secreciones malignas, se ruborizó.¹¹³

La vegetación cumple una función escénica, ayuda a recrear el llano de Venezuela. Se pueden encontrar plantas de la familia de las bambusas (bambú, sibisibe, jásdua y caña), palmas con sus distintas variedades (mapora, moriche y real) y árboles de follaje frondoso (ceibo, cotoperiz, merecure y espinito). Otro uso que se registra en la novela es el relativo a los hechizos y cómo deshacerlos: "La negra Cándida José frotó la concha del cotoperiz con la piedra del zamuro, el mágico bezar antigafe."¹¹⁴

De manera prolija aparece la naturaleza en la novela, el conocimiento que el narrador tiene del mundo vegetal y animal no hace sino reflejar el del pueblo. Evidentemente este saber, como

112. *Ibid.*, p. 43.

113. *Ibid.*, pp. 60-61.

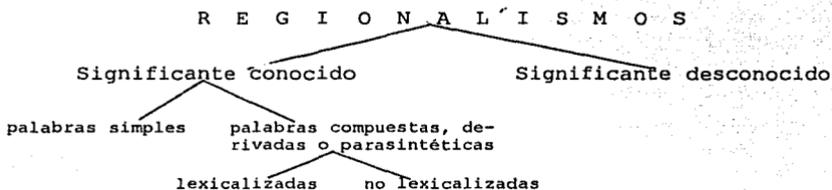
114. *Ibid.*, p. 320.

se ha dicho, no es científico, continuamente se nota que a pesar del bagaje que los llaneros tienen de su entorno, no lo clasifican por abstracciones; es decir, los animales y las plantas no se agrupan por familias o especies sino por las funciones que desempeñan en el trabajo y la vida del campo. Suelen aparecer como unidades, sin tomar en cuenta muchas veces la variedad que pueda presentar una especie. Si llegan a aparecer juntos varios animales o plantas, se debe ante todo a la tarea que cumplen y lo mismo cabe un animal de una familia que otro de otra muy distinta. A veces el conjunto se hace con un animal y una planta, por ejemplo, pavita y cotoperiz son aviso de muerte.

Esta manera de organizar el conocimiento de la naturaleza corresponde a necesidades muy concretas de la gente que convive con ella y es una muestra del pensamiento primitivo que tiene mucho de observación pero que no llega a generar abstracciones científicas; es una especie de ciencia de lo concreto, usando la idea de Levi-Strauss.¹¹⁵ Las taxonomías científicas surgen de una diferenciación biológica de las especies, mientras que la lógica de las clasificaciones populares está sentada sobre una base más concreta y cotidiana, la necesidad. Es muy probable que la taxonomía popular sea más amplia que la propiamente científica; ésta sólo clasifica en la medida de que un rasgo genético distingue dos seres.

115. El tratamiento de los campos semánticos de animales y plantas fue especial por la importancia que cobran en el texto, quizá se puedan mencionar otros campos importantes pero ninguno se manifiesta con esa importancia.

Una de las presencias léxicas más importantes es el uso de regionalismos, término que habrá que deslindar de otros y organizar. En páginas anteriores se han atendido por lo menos dos rubros que podrían caer en esta definición o confundirse. Por regionalismo se entiende simple y llanamente la "palabra o modo de decir propio de una región"¹¹⁶. En el estudio final de *La Catira*, "Vocabulario de venezolanismos usados en esta novela", el deslinde no es claro y traspasa el nivel léxico, atiende refranes, frases hechas y sentidos figurados. Para deslindar los regionalismos de otras formas semánticas, sólo se tomará por tal la palabra que, como unidad léxica, sea propia de Venezuela o regiones afines (Latinoamérica). El regionalismo se agrupa según el siguiente cuadro:



Las palabras con significante desconocido son las propiamente llamadas regionalismos. Los regionalismos de significante conocido son palabras que bien se pueden encontrar en cualquier diccionario pero su acepción es diferente de aquella con la que se usa en el texto. A estos se les llamará regionalismos de forma y pueden ser palabras simples, es decir,

116. MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1998, s.v. regionalismo.

no sujetas a ningún proceso morfológico, o palabras compuestas, derivadas o parasintéticas; éstas a su vez pueden ser lexicalizadas, si la palabra se reconoce con el proceso morfológico y así se puede encontrar en el diccionario, o no lexicalizadas, si lo único que se identifica es la raíz. En el caso de palabras con alguna alteración morfológica, no hay que confundirlas con las ya citadas en la parte dedicada a composición, derivación y parasíntesis. Los regionalismos sujetos a estos cambios tienen un significado diferente a la suma de lexema y morfemas, mientras que las palabras que no son regionalismos respetan los significados de cada una de sus partes.

En la sección dedicada al léxico que designa animales o vegetales se encuentran muchos regionalismos (de significante desconocido); sin embargo, se ha preferido tratarlos en campos semánticos por la importancia fundamental que cobran en la obra y porque tomados algunos de estos nombres como regionalismos, dejarían de lado los nombres de animales o plantas ampliamente conocidos por el mundo hispanohablante. Verlos en conjunto facilita entablar la conexión que este léxico guarda con otros recursos como la comparación y la metáfora cuando la referencia es del mundo animal o vegetal y con la prosopopeya.

Otro deslinde necesario es el del regionalismo de forma con las palabras con sentido figurado. Los primeros tienen un sentido con cierta permanencia, es decir, se usan siempre en su acepción regional; mientras que las segundas adquieren un sentido especial

sólo en algunas frases y si se toman de manera aislada su sentido será el general, no el figurado.

Las frases hechas y los refranes pertenecen a niveles distintos al léxico, aunque en algunas de ellas puedan aparecer regionalismos. Las primeras tienen un tratamiento más bien semántico muy ligado a la sintaxis y los segundos habría que incluirlos en cuestiones lógicas, pues representan la sabiduría popular.

Aunque el tratamiento estrictamente léxico de los regionalismos obliga a respetar el cuadro inicial, al final de la exposición de éste con sus ejemplos, se dará un tratamiento semántico a los regionalismos, puesto que es importante ver en qué campos se mueven los intereses del pueblo venezolano.

Las definiciones de cada uno de los regionalismos se pueden consultar en el glosario adjunto a la novela, en el que también se señalarán las fuentes. Sólo a manera de ejemplo, se presentarán algunos para ilustrar ciertos datos.

En palabras de significante conocido sujetas a composición, derivación o parasíntesis pero no lexicalizadas, se encuentran, sobre todo sustantivos (ancheta, cañabraval, platanazo, cobija e resuello, paloapique, pulguero, chancleta, pisado, etc.); aunque también algunos verbos (apitonar, bolerear, empuntarse, plegariar, etc.) y en menor medida adjetivos (enmochilado, velón, etc.). En las palabras que han sufrido los mismos procesos que las anteriores pero sí lexicalizadas se hallan sustantivos (bridona, tranquero, ramada, revolcadero, etc.) y adjetivos (encuerado). En ambos casos -palabras lexicalizadas y no

lexicalizadas- el sentido de cada uno de los términos tiene cierta motivación morfológica que surge del lexema, aunque, como ya se dijo- el significado global no es la suma de cada uno de sus morfemas; por ejemplo, *pisado* tiene que ver con *pisar* pero su significado no es exactamente el que le correspondería al pasado participio del verbo, sino *camino*, que se da por extensión.

También regionalismo de forma son las palabras simples, entre las que abundan los sustantivos (*botiquín, calceta, camarón, caño, vaina, casar, mosca, etc.*) y adjetivos (*pila, bordón, tercio, etc.*) y algunos verbos (*rasparse*).

Finalmente, los llamados propiamente regionalismos, es decir, los términos con significante desconocido, son los que tienen mayor presencia en la novela, tanto por la cantidad que se registra como por la frecuencia de uso. Pueden o no estar sujetos a procesos morfológicos, pero como en ambos casos el lexema es desconocido, no es necesario hacer la diferencia entre unos y otros. Al igual que en los regionalismos de forma, se encuentran mayormente sustantivos (*cerecere, chaflán, chulavita, fajina, furruco, jojana, leco, ñángara, palitraque, quilombo, tarantantín, tribilín, etc.*) y algunos de estos suelen tener sinónimos (*catajarra, coroto y macundal; chin-chín y leque-leque; demalia, guiña y mabita; guatanero y siguí; ñereñere y surupa, y tatura, tutuma y terba*). También aparecen algunos verbos (*arrochelarse, curucutear, chumiar, manguelear, sumagarse, tutumear*) e, incluso, se encuentra uno que funciona como palabra comodín puesto que se usa cuando cualquier otro verbo no acude a la memoria (*bichanguear*). En gran cantidad también hay adjetivos

(degreo, espororo, mabitoso, inable, inmancable, tacamajaca, etc.). Una categoría gramatical que no se halla en los regionalismos de forma y que en éstos sí se encuentra es el adverbio (pilenque, pinchi-pinchi, etc.), en el que se registran sinónimos (rolistranco, roliverio, solistranco, tronco y zosco, y ñarrita, ñinguita y tanaina). El adverbio puede tener una variable morfológica (auntual y auntualito) que manifiesta un matiz semántico.

Los campos semánticos que más destacan en los regionalismos son, además de los ya señalados, la ganadería, las costumbres culinarias, las características físicas y actitudes de hombres y mujeres, los gentilicios, los motivos festivos, las riñas, las enfermedades, el vestido y la moneda.

En cuanto a ganadería se refiere, hay una serie de términos que indican las actividades propias del campo (desmostrencarse, cachapear, destocoñarse, vaquear, mautaje, persogo, vaquería y marotear), así como los que se refieren al nombre del oficio que toma una persona al dedicarse a una tarea específica (brujeador, conuquero y guarero). Debidamente registradas también están las acciones de los animales (cabildear, entabanarse, amugar, forrear, vajejar, entiepada y espichado) y los instrumentos necesarios para que el hombre entre en relación con ellos (rejo, mecate, sogá y chocontana).

La comida está también presente en la novela y se da cuenta de los platillos típicos más comunes (morrocoy y pisillo) así como de los que se caracterizan por ser una profusa combinación de carnes (regolgalla, mute y hallaca). Los antojitos dulces como

tortas, panes y galletas son los representativos de la región (cazabe, acemita, batido, hueca, arepa, manduca, zaperoco, cuca y hallaquita). En menor proporción también aparecen referencias a bebidas, desde su nombre genérico (palo, todas las que contienen alcohol), hasta las específicas (fresco y guarapo). No falta la pasta de tabaco (chimó) hecha para masticar mientras se hacen las faenas del campo. Se mencionan los instrumentos que sirven para disponer de la comida (chimoera, pajuela y porsiacaso). Se puede encontrar el uso regional de un verbo (provocar) para el sentido de apetecer.

En la novela son muchos los regionalismos que aluden a las características físicas de las personas y generalmente los términos se usan para marcar un tipo diferente al mediano del llanero, ya sea porque la complexión es más gruesa o más alta (zambo, tarajallo, moclón y zaporroto) o porque es más pequeña o débil (chirimito, calambeco y galafato). Las cualidades físicas también están señaladas con adjetivos que atienden a la calidad estética (pitoco, pitre y catira). Se mencionan algunos defectos, ya sean congénitos (camera, corneto, saripioso, vereco y virengo) o adquiridos (chocoreto, corneto, malcuero, mocho y jipato).

Al igual que en las características físicas, en las actitudes, los regionalismos señalan lo que se sale de la norma, ya por presentar más dureza de la necesaria en el llano (verraco, zarandajo, birrondo, cipote, jochado, zófrego y sute), ya por caracterizar más debilidad o finura de la requerida (vitoco, toñeco, veguero, monifato, ajobachado, birragua, jodido, conejo, frasquitero y pepito); la diferencia de uso de unos y otros,

reside en que algunos de los primeros se dicen como cualidad, mientras que los segundos son despreciativos. En el llano es más admirable excederse en fuerza que en debilidad. La idiotez o torpeza es castigada con términos despreciativos (alumbrado, puchungo, pendón, funche, atortojado y campisto). Hay también un amplio léxico para referirse a ciertas actitudes criticables como la desconfianza (ñongo, brejeloso), las trampas (palitraquero, marañista), el gocé de los bienes de otra persona (bolero, pabellonero, cucarachón), las actitudes despreciables que provienen de la indigencia (alpargatudo, percusio, lapo, lanudo, y jabudo) y los defectos generados por hablar sin prudencia (guaparrandón, hablachento y carantoñero). Las características que provienen de estados de ánimo también son atendidas (apolismado, churrión y clenche), así como las acciones que producen dichos estados (encalamocarse, enfuncionar, entrepitear y amaniguarse). Son mencionadas las personas con cierta influencia frente a instituciones u otras personas con poder (chivato) o frente a fuerzas extraterrenas (dañero). En mujeres, además de las actitudes anteriormente mencionadas, se les reconoce por su comportamiento en asuntos amorosos o pasionales (alegrona, cabrona, cachapera, motolita, pulla y volantona).

Para referirse a cualquier grupo humano por la región que habita, lo más común es el uso de gentilicios, y de éstos, los más usados son los que derivan del nombre del lugar (yaracuyano, de Yaracuy, barinés, de Barinas, cazorlense, de Cazorla y cunavichero de Cunaviche), aunque también llegan a aparecer los derivados un poco más alejados del nombre (maracucho, de

Maracaibo, campuruso, de Campeche). No sólo el lugar es el origen de los nombres de estos grupos, también suelen tener nombres especiales aquellos a los que unen varias características etnológicas (motilonos, comeloros). No de manera acendrada, pero como un leve testimonio, el regionalismo políticamente asumido suele verse en el desprecio que los venezolanos sienten hacia los colombianos y los andinos en usos peyorativos (guate).

Una de las realidades retratadas en la novela es la violencia en las relaciones personales que pueden ser alborotos (tángana, perrera, periquera, cucambeo, etc.), producidos por simples diferencias (templón, ronca, etc.) y cuyas consecuencias no son fieras (ristra, macán, etc.) o bien encuentros terribles en los que el intercambio de golpes (y para éstos hay muchos matices: lufre,, tanganazo, tarascada, tenazcada, tarrayazo, envión, langanazo, guarurazo, etc.) o actitudes agresivas de distinta gravedad (fuñir, embojotar, atiestar, singlar, quinear, arrequintar, atapuzar, etc.) que pueden tener un fin terrible (calentazón, rúa-rúa, tendezón, etc.).

También los momentos de esparcimiento toman un lugar importante en la obra; fiestas (arrocitos, guachafita), bailes (guacharaca, joropo, zambe), juegos (ajiley) y lugares de diversión nocturna (mabil). En un término intermedio entre la pelea y la fiesta se presentan los desórdenes (frizapa, sampablera, sampegorio), las bromas (lava, lavativa, mamadera de gallo), las trampas (maraña), las necedades (virotada) y las advertencias (preparo).

En la novela las enfermedades no son tratadas desde un punto de vista médico, sino como males que se curan con recomendaciones caseras (ajito, pestoso, picarse) o que incluso no se curan y el mismo nombre lo dice (económica). Algunos de los términos se relacionan con síntomas (tarantantera, piquiña, poroporo, mollejera, pachanga, dormición, etc.) y otros, con enfermedades del ganado (deslomadera, jaba). En la novela no se distingue entre enfermedad y síntoma, pueden ser sinónimos y, por tanto, los tratamientos atienden más las manifestaciones externas que las causas.

En cuanto a vestido, la novela registra términos que se refieren a conceptos generales (tinguín, flux, lique-lique) tanto como a prendas específicas (fustansón, fustán) y a ornamentos (alón, morocho, mancorná).

El campo semántico del dinero es también atendido genéricamente (realera, chocano, cachetes, churupos) y específicamente haciendo alusión a monedas de determinada denominación (bamba, bolívar o bolo, locha, morocota, pachano y puya).

Los campos semánticos atendidos por el autor son seguramente aquellos en los que resalta más el regionalismo por rasgos idiosincrásicos del pueblo venezolano o, extendiendo más el rango espacial atendido, latinoamericano. Es decir, el uso de regionalismos no fue un acto selectivo guiado por las preferencias de Cela, sino un reflejo de los temas en los que el matiz de pueblo o región se recarga. La cultura venezolana es realmente la que ha hecho la selección y como casi todas las

culturas resalta las cualidades que por oposición con otros pueblos pueden caracterizarla como algo específico y único: la comida, el vestido, las fiestas, la moneda, etcétera.

En este retrato de un grupo humano ha sido muy importante la labor del autor, no sólo por la recogida de términos, sino por la forma de presentarlos. El narrador se presenta asimilado al medio, aunque técnicamente su registro pueda separarse del de los personajes. Los regionalismos se presentan en uso y sin explicaciones semánticas; de manera natural y porque pareciera que el texto los requiere, los regionalismos atienden a una función aparentemente sólo referencial; sin embargo, son parte importante de la personalidad plástica de la novela. Ahí donde los adjetivos para actitudes de personajes abundan, se marca la impresión del llanero sobre los que son distintos a sí, condenándolos con calificaciones peyorativas o reconociéndolos con adjetivos que destacan sus virtudes. Estas interpretaciones quedan únicamente indicadas por la presencia léxica regional, no hay en la novela explicaciones que así lo indiquen. Justamente, en esto se ve la asimilación de la voz narrativa al ambiente; se huye de cualquier tono discursivo, de la más mínima explicación y, cuando llegan a aparecer definiciones o aclaraciones, éstas tienen más una intensión poética que explicativa.

Esta característica de la novela es la que hace que haya una gran exigencia hacia el lector, que es el que tiene que ir dotando de sentido cada uno de los regionalismos que aparecen y, en caso de que se trate de regionalismos de forma, se aperciba de que el significado de un término no es el ampliamente conocido,

sino uno muy particular. El autor da por hecho que el lector tendrá el compromiso de decodificar el texto y con él la cultura venezolana. Sin embargo, esta tarea dada al enunciatario tiene la virtud de estar presente en una forma estética que invita a una lectura continuada, sin rupturas. No se hace necesario que el diccionario de la región sea acompañante de la lectura; por el contrario, la musicalidad marca las propias pausas y el sentido se reconstruye por el cotexto.

De la asimilación del narrador al relato elaborado como exigencias al lector, surge la estructura discreta de la novela. En otros relatos que podrían semejarse a *La Catira* como *Doña Bárbara* o *Don Segundo Sombra*, los narradores continuamente adoptan una actitud didáctica con explicaciones y acotaciones para facilitarle el camino al lector. Este detalle resulta sorprendente porque es obvio que Güiraldes o Gallegos conocen de manera plena el ambiente, mientras que Cela lo ha tenido que aprehender en visitas. El extrañamiento que los primeros tienen que hacer en su narración para allanar el relato, los coloca en un costumbrismo decimonónico, mientras que la asimilación de Cela hace de la novela un texto más regional y menos tradicional, características que se conjuntan en una sola: oralidad.

Pero no todo es regionalismo puro, también es importante la presencia de los préstamos lingüísticos a otros idiomas. Casi ninguno de los términos extranjeros es necesario. Lo que más se usa son anglicismos, aunque también hay palabras de otro idioma. Los préstamos tienden a hispanizarse y, todavía más, tomar un toque regional como *gúinche*, *mitigúinson*, *engringolaito*,

chequearon y musió. Los términos referidos a productos suelen conservarse sin cambios como *chesterfield*, *lucky-strike* (marcas de cigarrillos) y *whisky*. En los pasajes referidos a Saludable, las palabras tampoco se hispanizan y así se indica el tono de la farándula que le va muy bien por su oficio de bailarina de cabarets nocturnos y por sus aspiraciones de mujer de mundo; se encuentran relacionadas con ella palabras como *night-clubs*, *interviú*, *parisién*, *porche* y *week-end*. En otros contextos se hallan: *miss*, *ice-cream*, *baby*, *pitcher* y *bat*, del inglés; *serrasalmus natereri* y *serrasalmus spilopleura*, del latín y, ¡Carallo do demo! y *rianxeira*, del portugués. La presencia de otras lenguas en el español del llano no es extraña, pues es común que en países latinoamericanos, por el contacto económico con Estados Unidos, haya contagio lingüístico, o bien por las visitas de extranjeros. Por esta última razón, uno de los registros que aparecen es el español de España, plenamente justificado por dos personajes de esa nacionalidad, como puede apreciarse en el siguiente fragmento.

-Oiga, usted, Evaristo, ¿el capitán Cerdeira, sabrá más de tortugas que Humboldt?

-¡Hombre, dónde va a parar!

[...]

-Oiga, usted, Evaristo, ¿y también iba a estudiar eso?

-Pues, hombre, no, la verdad. Yo iba más bien de acompañante.

[...]

El capitán Cerdeira y Evaristo, lo que querían era enterarse bien de las costumbres del caribe. El capitán Cerdeira, aunque lo disimulaba, sentía un gran desprecio por Evaristo. Mientras preparaban la expedición, todavía en Ciudad Bolívar, se había podido dar cuenta de que era un ignorante.

-¿Distingue usted, amigo Evaristo, el *serrasalmus nattereri* del *serrasalmus spilopleura*?

-¿Eh?

-¡Que si distingue usted el caribe del pinche, coño! ¿Está usted sordo?

Evaristo se quedó un poco cortado.

-No, señor, no estoy sordo; lo que me pasa es que no los distingo, ¿sabe usted?¹¹⁷

Las interjecciones y los apoyos como ¡coño! u ¡hombre!, son muy españoles. El registro además de nacional, se distingue por pertenecer a la clase media citadina. En otros momentos de la novela en los que vuelva a aparecer Evaristo, el registro también estará presente.

En la novela abundan las frases hechas, que si bien no son privativas del pueblo venezolano, ni siquiera de Latinoamérica, tienen un carácter muy popular, de cualquier hispanohablante, pero con una restricción temporal, de clase o de educación. La frase hecha deja ver el sentido común con el que se mueve el pueblo. En *La Catira*, son muchas y con diversos sentidos, las frases que aparecen, aquí sólo se mencionarán las que parecen tener una misma dirección sémica o contextual. Se encuentran, por ejemplo, aquellas que se encierran en sí mismas remarcando un sentido tautológico como "A pesar de todos los pesares"¹¹⁸, "Cada uno es como es"¹¹⁹ y "Jamás de los jamases"¹²⁰; la primera y la última repiten el sentido ya expresado con el inicio ("a pesar de todo" y "jamás") y pareciera que se hace necesaria la repetición porque sin ésta, pudiera haber alguna reserva; es decir "jamás"

117. *La Catira*, pp. 105-106.

118. *Ibid.*, p. 316.

119. *Ibid.*, p. 32.

120. *Ibid.*, p. 280.

no es tan absoluto (aunque el significado de la palabra lo sea) y admite la posibilidad de "alguna vez" que se disipa con la repetición ("de los jamases"). En estas dos frases pareciera que el pueblo no confía de manera plena en el significado de las palabras y necesita enfatizarlo con una construcción tautológica. En el caso de "cada uno es como es", la frase indica algo tan obvio como que uno es igual a sí mismo, pero la repetición pone énfasis en la diferenciación de cada persona.

Otro tipo de frases, son las que manifiestan, si no despreocupación por lo que los otros hacen, por lo menos, cierta distancia como "A mí tanto me da"¹²¹, "Allá usted"¹²² y "Con su pan se lo coman"¹²³. El extrañamiento ante los actos de los demás no es una actitud común en la gente del pueblo, por el contrario, lo común es la inmiscusión y la solidaridad; por eso, cuando por alguna circunstancia el hablante se ha alejado de lo referido, lo marca con frases como las citadas.

Como formas de calificar, se encuentran frases lexicalizadas en las que se hace notar la perseverancia como agarrarse "con uñas y dientes"¹²⁴ o hacer algo "contra viento y marea"¹²⁵. Hay también un parecido sémico contextual en la recomendación de fortaleza de la frase "Hacer de tripas corazón"¹²⁶. Así también hay otras expresiones que marcan justamente lo contrario, el

121. *Ibid.*, p. 120.

122. *Ibid.*, p. 126.

123. *Ibid.*, p. 176.

124. *Ibid.*, p. 162.

125. *Ibid.*, p. 316.

126. *Ibid.*, p. 178.

descuido o la dejadez: "a trancas y barrancas"¹²⁷ o "a trochis mochis"¹²⁸.

Tanto las ideas mágicas como las creencias religiosas tienen lugar en las frases. Los primeros toman forma de presentimientos en frases como "Dar mala espina"¹²⁹ y "Tener la corazonada"¹³⁰ de algo. En ambas, la voz interior de las personas se transforma en una intuición a seguir. En cuanto a creencias, se dice que las cosas suceden porque "Dios lo quiso"¹³¹ y frente a la voluntad divina no queda sino resignarse o adelantarse a ésta en una especie de petición como en la frase "Libreme Dios"¹³². También la presencia de Dios está en los actos naturales en los que sintácticamente aparece como sujeto de una acción considerada impersonal: "Dios amanezca"¹³³. La fatalidad suele concretarse en las personas, hay algunas que están hechas "de buen palo"¹³⁴ y otras que "no tienen arreglo"¹³⁵. En acciones o circunstancias pareciera que la forma de cambiar el destino es recomenzar con un "Borrón y cuenta nueva"¹³⁶ porque a pesar de todo "mañana será otro día"¹³⁷.

Aunque son pocas las frases privativas de la región, éstas se registran en la novela. "Arpa y nos fuimos"¹³⁸ es un grito que

127. *Ibid.*, p. 180.

128. *Ibid.*, p. 152.

129. *Ibid.*, p. 243.

130. *Ibid.*, p. 140.

131. *Ibid.*, p. 55.

132. *Ibid.*, p. 140.

133. *Loc. cit.*

134. *Ibid.*, p. 32.

135. *Ibid.*, p. 41.

136. *Ibid.*, p. 210.

137. *Ibid.*, p. 150.

138. *Ibid.*, p. 128.

invita a tomar camino, un "¡vamos andando!" lleno de entusiasmo. En la novela, esta frase es el nombre del capítulo en el que los peones se dan a la tarea de buscar a Aquiles Valle para hacerlo pagar sus cuentas pendientes. Otras dos frases muy comunes en el habla de los venezolanos son "bailar en un tusero"¹³⁹ que remarca la inseguridad de alguna empresa (paralela a ésta, en España existe la frase "dormir sobre un polvorín" y en México, "bailar en la cuerda floja" que tienen el mismo sentido) y "bregar la arepa"¹⁴⁰ que se usa con la idea de buscarse el sustento.

En ciertas ocasiones, las frases hechas se presentan una tras otra ordenadas en un paralelismo lógico como en el siguiente caso: "La gente, ya es sabido, habla *por hablar*: habla *por darle gusto a la lengua*; habla *sin pensar lo que dice*, sin saber quién lo escucha y *sin licencia de Dios*"¹⁴¹. Cada una de las frases (marcadas con *itálica*) tienen el mismo sentido y son lexicalizadas. La repetición marca el desacuerdo con la actitud habladora de la gente, en varias ocasiones aparece la misma idea. El llanero suele ser callado y por tanto ve mal que alguien hable por el simple gusto de hablar; lo recomendable es hablar sólo lo indispensable y comprometerse en cada palabra que se dice. Un concepto que flota en toda la novela es el del hablador que presume de virtudes pero que no puede probarlo con acciones.

En la obra el sentido figurado está muy presente. No se puede decir que éste sea un rasgo propio de la región, mejor

139. *Ibid.*, p. 109.

140. *Ibid.*, p. 54.

141. *Ibid.*, p. 176.

podría decirse que es la consecuencia estilística de una prosa connotativa más que denotativa. En algunas ocasiones son las palabras las que en contextos específicos adquieren un sentido figurado con o sin variantes, y en otros casos, se trata de toda una frase que invita a ser leída más allá de lo que textualmente dice. Uno de los verbos más usados es *botar* con el sentido amplificado del que la Academia de la Lengua señala en su primera acepción: "arrojar, tirar, echar fuera a una persona o cosa"¹⁴². En frases como "Cuando un forastero sobra lo *botamos* a planazos"¹⁴³ o "Nicanor Poveda *botó* al río las armas del caporal"¹⁴⁴ el significado suele ser el marcado por el *DRAE*, pero en otros casos hay un leve matiz como en "Que naide me *se bote* al joropo"¹⁴⁵, el sentido de *botar* corresponde a *irse*; en "*Botar* las amonestaciones"¹⁴⁶, equivale a *leer* o *hacer correr* y en "El ama le manda *botar* los perros"¹⁴⁷, a *soltar*. De modo similar el verbo *chocar* cambia su sentido en el texto perdiendo el sema referido a la violencia y conservando únicamente la idea de encontrarse dos cosas o personas ("Se le *chocó* muy respetuoso"¹⁴⁸, "Se *chocó* a la jefatura"¹⁴⁹, "Y si por lo menos *nos chocásemos* a don Juan Evangelista"¹⁵⁰ y "Se *chocaron* por acá"¹⁵¹).

142. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Op. cit.*, s.v. *botar*.

143. *La Catira*, p. 59.

144. *Ibid.*, p. 158.

145. *Ibid.*, p. 315.

146. *Ibid.*, p. 36.

147. *Ibid.*, p. 344.

148. *Ibid.*, p. 118.

149. *Ibid.*, p. 258.

150. *Ibid.*, p. 160.

151. *Ibid.*, p. 332.

Un caso particular es el del verbo *caer* porque toma un matiz particular tomando como referencia las distintas acepciones registradas por el DRAE. El uso del verbo en el texto viene acompañado de un objeto indirecto -"Me le *caes* a bala"¹⁵², "*Caerle* por la espalda"¹⁵³ y "*Le cayeron* a una olla de chafaina"¹⁵⁴- que sugiere un tipo especial de voz pasiva, pues el significado más bien sería *hacer caer*.

En el caso del verbo *pegar*, más que giros semánticos, los usos indican un claro uso de sentido figurado; en la frase "*Pegarle* duro al aguardiente"¹⁵⁵, la idea de *dar golpes* para someter o vencer se hermana con la idea de acabar (a tragos) algo. En las frases "*Le pegó* muy duro la vida"¹⁵⁶ y "*La vida viene pegando* duro"¹⁵⁷ se insinúa que la vida golpea y por tanto exige de los humanos una actitud dura. Esta misma idea aparece en las frases "*El muchachito aun está tierno*"¹⁵⁸ y "*Hay que comenzar a endurecerlo*"¹⁵⁹, en las que además puede verse el rasgo valorativo de la dureza, como un arma que ayuda a vivir. La frase "*Pegarle* el plomo"¹⁶⁰, más que estar en sentido figurado, junta dos de las acepciones de esta palabra: unir dos cosas y dar golpes.

Otro verbo que frecuentemente se usa con uno de los sentidos figurados que marca el DRAE es *romper*, que suele aparecer con el

152. *Ibid.*, p. 14.

153. *Ibid.*, p. 97.

154. *Ibid.*, p. 147.

155. *Ibid.*, p. 148.

156. *Ibid.*, p. 244.

157. *Ibid.*, p. 301.

158. *Ibid.*, p. 300.

159. *Ibid.*, p. 301.

160. *Ibid.*, p. 237.

sentido de comenzar o iniciar, como puede apreciarse en las frases "Rompieron a santiguarse"¹⁶¹ y "Volvió a romper a sudar"¹⁶². Seguramente el sentido de romper es la traslación de una acción en una circunstancia a otra; entonces, la idea de perder la continuidad o irrumpir, tiene que ver con dejar un estado para pasar a otro.

En algunos casos, el sentido figurado de las palabras no depende de un leve matiz sémico sino que sufre una total transformación merced al contexto; así en la frase "Se nos baja el cabrito"¹⁶³, el verbo bajar significa digerir, o en "Que nos han bailao a la niña Pipía"¹⁶⁴, bailar tiene el sentido de robar o secuestrar. En "Fue el mismo que me dejó en la limpieza"¹⁶⁵, se entiende que lo dejaron limpio de bienes, es decir, pobre, y en "Un peón que nunca se había distinguido por sus luces"¹⁶⁶, el sustantivo luces podría ser sustituido por el sinónimo contextual inteligencia o habilidad.

Hay frases en las que el sentido figurado no se limita a una palabra sino a todo el sintagma; por ejemplo: "No se la brinca un venao"¹⁶⁷ tiene el sentido de la frase hecha "no deja pasar ni una", "Desyerbar toda esta macana"¹⁶⁸ sugiere la idea de "deshacer este problema", "Echar pico"¹⁶⁹ es platicar, "Le encendió un

161. *Ibid.*, p. 138.

162. *Ibid.*, p. 304.

163. *Ibid.*, p. 148.

164. *Ibid.*, p. 21.

165. *Ibid.*, p. 107.

166. *Ibid.*, p. 85.

167. *Ibid.*, p. 114.

168. *Ibid.*, p. 115.

169. *Ibid.*, p. 159.

fósforo en el pelo"¹⁷⁰ significa en el contexto "le tentó el orgullo" y "Jamás tuvo una cochina a medias con nadie"¹⁷¹ sugiere que "nunca tuvo problemas con nadie". A veces una variante en la expresión puede cambiar totalmente el sentido, como "Estar ojo pelao"¹⁷² que significa estar sorprendido y "Andar a ojo pelao"¹⁷³ es estar preocupado por algo. Dos frases que coinciden en una palabra que toma sentido distinto por el contexto son: "Don Froilán, que era morrocoy viejo, no pisó el peine"¹⁷⁴ y "Se pasó la vida poniéndole el peine al prójimo"¹⁷⁵; en la primera, *peine* significa trampa y en la segunda, defecto, y el sentido figurado se extiende a toda la frase, que sería "se pasó la vida buscándole defectos al prójimo".

En algunas ocasiones el sentido figurado se presenta gracias a que una palabra está usada como eufemismo, como sucede con la frase "Tenía esatendia a misia Chabelonga, vale, que era jembra muy amorosa"¹⁷⁶. El calificativo *muy amorosa* hace alusión a que era una mujer pasional que no podía vivir sin hombre que la amara, pero como el personaje que dice la frase siente un profundo respeto hacia misia Chabelonga y como el tema pudiera despertar demasiadas suspicacias, prefiere usar la forma eufemística para quitarle cualquier valoración negativa que pudiera tener y dejarla como simple explicación.

170. *Ibid.*, p. 122.

171. *Ibid.*, p. 223.

172. *Ibid.*, p. 132.

173. *Ibid.*, p. 243.

174. *Ibid.*, p. 44.

175. *Ibid.*, p. 31.

176. *Ibid.*, p. 62.

Una de las principales fuentes poéticas de la novela es el uso de la comparación; ya sea porque éstas revelan la imaginación del pueblo, ya porque dan color a la prosa, ya porque con y por ellas se teje una historia en que las cosas y las personas son siempre ellas mismas pero a la vez otras, a manera de mundos paralelos, uno organizado por las acciones al que se puede llamar relato y otro como referencia continua. Las comparaciones pueden agruparse a partir de las cosas con las que se compara y pueden tener como referente animales, plantas y cosas o hechos comunes en la vida del pueblo. Por el tono de la comparación pueden ser líricas y humorísticas, y por el uso pueden ser hechas o sorpresivas.

Las comparaciones de personas con animales suelen ayudar a precisar alguna característica física -"Don Filiberto Marqués tenía el pelo colorao, igual que un torito orúo"¹⁷⁷- y bien sirven para realzar una virtud -";Guá, que es suavcito como el canto de la peraulata"¹⁷⁸ y "La Catira Pipía Sánchez estaba linda como una garza real"¹⁷⁹- o para marcar un defecto -"No Canillera semejaba un chucuaco sarnoso"¹⁸⁰. Triple y comparando hechos de un animal y procesos naturales con una persona se encuentra la siguiente: "Un tigre agonizando, un volcán que va a entrar en erupción, el viento derribando torres, no tenía la voz más velada, más siniestra, más hermosa, que la Catira Pipía Sánchez, en aquellos

177. *Ibid.*, p. 13.

178. *Ibid.*, p. 83.

179. *Ibid.*, p. 36.

180. *Ibid.*, p. 15.

momentos"¹⁸¹. Muy extraña resulta la comparación "Los pájaros se callaron para mejor ver pasar, como un pájaro, a la Catira Pipía Sánchez"¹⁸², porque no es la persona la que busca el referente animal, sino los mismos animales los que buscan la comparación consigo mismos y con ésta la identificación. Pero no sólo los animales reales sirven como referente, también los de imaginaria pueden aparecer como en "La tierra, a veces, se abre y escupe fuego, como un dragón"¹⁸³.

Las comparaciones que tienen referente común no necesariamente son comparaciones hechas, algunas de ellas están dotadas de particular originalidad, como la siguiente: "Evaristo puso la voz solemne y trascendental, como un médico que va a decir la palabra pulmonía"¹⁸⁴. En ésta, no sólo se revela una característica de Evaristo, también, y es lo que resulta más interesante, se dice algo de los doctores. Esta generalización es más ilustrativa que la misma comparación porque es el resultado de una observación no sólo de dos tipos de persona, sino de todo un oficio. En la frase se están diciendo por lo menos tres cosas: que Evaristo tiene la voz solemne y trascendental, que la voz de Evaristo se parece a la de los doctores, y que los doctores a veces ponen la voz solemne y trascendental; pero en una lectura más detallada puede notarse que también se dice que la circunstancia que hace que los doctores tengan determinada voz es pronunciar la palabra pulmonía y, entonces, se manifiesta la

181. *Ibid.*, p. 48.

182. *Ibid.*, p. 196.

183. *Ibid.*, p. 329.

184. *Ibid.*, p. 189.

razón de un cambio tonal. La desproporción entre la razón y el cambio llama la atención: pareciera que el motivo de lo solemne y trascendental debería tener también estas cualidades, sin embargo, se trata de la simple enunciación de una palabra (ésta quizá sí puede calificarse de solemne y trascendental en tanto sentido y referencia). Entonces también se está diciendo que la pulmonía es solemne y trascendental, que los doctores lo saben, que a los doctores les gusta manifestar lo que saben y que los recursos que usan son dramáticos (modulación de la voz). La vena crítica y burlona del narrador aprovecha unas brevisimas líneas descriptivas para hacer una generalización mayor que sale del mundo de la novela. También comparación con referente común es la siguiente:

„La noticia de la muerte de Aquiles Valle corrió de boca en boca: lo mismo que los rumores de que la guerra va a estallar; igual que el tole-tole que se murmura, siempre al oído y de muy buena tinta, cuando aún los alzamientos se guisan -y con su pan se lo coman- en la memoria, en el entendimiento y en la voluntad de los conspiradores.¹⁸⁵

En ésta además de que están presentes los tres términos de la comparación -como en la mayoría de las comparaciones de este autor- los referentes son dos con sus respectivas subordinaciones como puede apreciarse en la disposición espacial del párrafo.

La noticia de la muerte de
Aquiles Valle corrió de
boca en boca

lo mismo que
igual que

los rumores de que la guerra va a estallar

el tole-tole que se murmura siempre al oído y de muy buena tinta cuando aún los alzamientos se guisan -y con su pan se lo coman- en la memoria, en el entendimiento y en la voluntad de los conspiradores.

185. *Ibid.*, p. 176.

Entre los dos referentes existe un paralelismo lógico puesto que el tema es el mismo aunque expresado de distinta manera y un paralelismo sintáctico ya que la estructura es muy similar (artículo, sustantivo y subordinada adjetiva). En ambos paralelismos hay una gradación; en el lógico, el primer referente es la guerra y el segundo apenas es un alzamiento, aunque para ser rumores ambos equivalen a lo mismo y en el sintáctico, el primer referente está expresado de modo más o menos sucinto, mientras que en el segundo hay un regodeo en las palabras que hace que la subordinada se extienda y se den detalles. Otra particularidad de la construcción se encuentra hacia el final en la frase "cuando aún los alzamientos se guisan -y con su pan se lo coman- en la memoria, en el entendimiento y en la voluntad de los conspiradores", en la que hay un juego dilógico con los dos sentidos del verbo guisar: preparar y cocinar y con los dos sentidos de la frase hecha "con su pan se lo coman": ellos pagarán las consecuencias y lo que literalmente significa. El juego retórico de todo el párrafo tiene que ver con lo el sentido valorativo que éste adquiere en el contexto de la novela; la muerte del caporal es una buena noticia dadas las circunstancias que la rodean: Aquiles Valle había traicionado a la Catira, había robado algunos caballos y había huido, por eso una cuadrilla de peones lo buscaban para hacerlo pagar por sus hechos. Lo gozoso de la noticia se refleja también en el juego antes explicado.

A veces, la comparación suele presentarse con una imagen como en la frase "El indio Adelo Rosas bebía el aguardiente como

la seca tierra del verano las primeras lluvias"¹⁸⁶. Aquí no aparece el fundamento de la comparación, no se dice sino con un referente cómo es que Adelo Rosas bebía el agua ardiente, pero a cambio el referente está construido de modo muy visual y haciendo referencia a un hecho natural muy conocido en el campo, la tierra que absorbe rápidamente el agua. La velocidad de ésta puede traducirse a desesperación en el bebedor.

También con uso de imagen, aunque mucho más complicada, se encuentra la comparación del siguiente párrafo:

A *El Tornado Cubiche*, la presencia de la muerte, la exacta llegada de la muerte, la ponía cachonda. Cachonda como la criada que degüella al pavo sujetándole el tibio gañote entre los muslos... Cachonda como la motolita que va a los toros y sería capaz de pecar, casi sabiamente, a la puesta del sol... Cachonda, como la niña que se estremece -¿de qué se estremece la niña?- mirando cómo el matarife que jiede a cachiquel asesina, con cuchillo firme y con segura calma, al cerdo sangrador y reluciente...¹⁸⁷

En este caso, además de figuras del nivel semántico y lógico de la lengua, hay figuras de ritmo y de sintaxis. La estructura del párrafo se organiza a partir de una aseveración -"A *El Tornado Cubiche*, la presencia de la muerte, la exacta llegada de la muerte, la ponía cachonda"- que luego se explicará. La frase semánticamente presenta dos campos distintos aunque culturalmente relacionados: erotismo y muerte, ambos bien delimitados; el primero, en una de sus formas más jocosas: la cachondez. El término en Latinoamérica suele tener una acepción relacionada con el sexo o más exactamente con la lujuria. Según Corominas¹⁸⁸ el

186. *Ibid.*, p. 148.

187. *Ibid.*, p. 318.

188. Vid. COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua*

término puede ser un derivado de *cacho*, que, en una segunda entrada del diccionario se define como "cuerno" y cuyo origen se registra en América en 1861. Seguramente el sentido de cachondez se relaciona con las personas que "ponen los cuernos" al marido o a la esposa, es decir, con aquellos a quienes no les basta la intimidad del hogar. El excedente de erotismo se aprecia también en la segunda acepción que el *DRAE*¹⁸⁹ registra en *cachondo*: "dominado por el apetito venéreo". El sentido valorativo de la palabra la coloca en el terreno del jugueteo, que bien pudiera derivar de la relación que establece Corominas con cuerno. Este sentido se ve textualmente apoyado por las características propias del personaje: rumbera, separada de su marido y, en el momento justo de la cita, viviendo una nueva experiencia amorosa. La delimitación de la muerte no se presenta en el terreno léxico sino en el sintáctico; la frase apositiva "la exacta llegada de la muerte" delimita el concepto, de modo que no es la muerte en general o en abstracto, sino su exactitud, lo que provoca en el personaje la cachondez. Las demarcaciones de sentido se hacen necesarias para deslindar la relación que establece el narrador del binomio amor-muerte que fue un tópico de las novelas medievales de amor cortés. En la relación de *El Tornado Cubiche* con su amante en turno no hay fatalidad ni tragedia, sino jugueteo y aventura, cosas que se reafirmarán con la continuación del párrafo.

castellana. 3a. ed., 8a. reimp. Madrid, Gredos, 1997, s.v. *cacho* II.
189. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario...* Op. cit., s.v. *cachondo*.

La segunda frase -"Cachonda como la criada que degüella al pavo sujetándole el tibio gañote entre los muslos..."- será la que rija la organización sintáctica y la función de las otras dos. La comparación sirve para explicar tanto el tipo de cachondez como la exactitud de la muerte. La subordinación tiene una forma descriptiva que pone a la criada en una situación muy particular y, por tanto, muy visual para el lector. El momento descrito se caracteriza por la desesperación del pavo señalada por movimientos convulsivos entre las piernas de la criada, entonces "la exacta llegada de la muerte" tiene una manifestación objetiva. Los puntos suspensivos indican que la escena no termina ahí donde la palabra; el lector puede imaginar lo que vendrá a continuación.

La tercera frase -"Cachonda como la motolita que va a los toros y sería capaz de pecar, casi sabiamente, a la puesta del sol..."- guarda una relación paralelística múltiple con la primera (paralelismo sintáctico en tanto tiene la misma estructura adjetivo, pronombre, artículo, sustantivo, subordinada y final en puntos suspensivos, paralelismo semántico pues ambas constituyen comparaciones del mismo tipo y tienen sentidos semejantes y paralelismo lógico en tanto son versiones distintas de una misma idea), además de contribuir con la anáfora que liga las tres comparaciones. Aunque esta frase es paralela a la anterior y a la última del párrafo, hay un cambio en el interés enfocado; en primer lugar, porque aquí la imagen de "la exacta llegada de la muerte" no está descrita sino evocada: el toro sangrante, tirado frente a su victimario, observado por una

multitud que, vesánica, festeja su muerte y, en segundo, porque la delimitación se centra en la cachondez, sinónimo contextual de pecado -"sería capaz de pecar"- que puede ser realizado con sabiduría y aunque no se dice que tipo de sabiduría, sí se sabe que está inspirada por la tauromaquia (juego de acercamientos y alejamientos, coqueteos y engaños, conjugación de habilidad y bravura, de arte y deporte, de delicadeza y brutalidad, muestra de apego a la vida y bestialidad derrotada).

En el final del párrafo -"Cachonda, como la niña que se estremece -¿de qué se estremece la niña?- mirando cómo el matarife que jiede a cachiquel asesina, con cuchillo firme y con segura calma, al cerdo sangrador y reluciente..."- se vuelve a presentar el paralelismo a distintos niveles con las otras dos comparaciones. En este caso se incluyen las dos demarcaciones, la de la cachondez y la de la llegada de la muerte. La primera queda descrita como un estremecimiento, en el que sintácticamente se crea la ilusión de tomar en cuenta al lector con la pregunta retórica que después se contestará. La llegada de la muerte se ilustra con la imagen del cerdo a punto de morir. El carácter antitético con el que se cierra el párrafo se nota en distintas partes: la sutileza del estremecimiento y lo grotesco del hedor a cachiquel, la calma y la firmeza, lo ensangrentado y lo reluciente. El final hace que la cachondez tome su último matiz sémico para contrastar con la muerte formando un binomio de erotismo escatológico y muerte obscena, alejado de todo romanticismo medieval y cercano al mundo *batailleano*, muy característico de la prosa de Cela. En *La Catira*, el medio ayuda

a justificar estas actitudes primitivas y los referentes elegidos tienen la virtud de ser acciones salvajes, naturales y comunes.

El otro referente que aparece con frecuencia en las comparaciones es el mundo vegetal. A diferencia de aquéllas que toman el mundo animal para igualarlo al del hombre, las plantas sólo ayudan a marcar características neutras o positivas, como se aprecia en las siguientes comparaciones: "¡Minúscula Virgen de la Coromoto, tímida como la yerbita de la granadilla!"¹⁹⁰, "¡Peo lo que yo le igo, pues, es que el ama e el ható está linda como el gonzalito!"¹⁹¹ y "La negra María del Aire era espigada y cimbreña como la negra sombra de la palma real".¹⁹² En cantidad y en forma este tipo de comparaciones tienen menos importancia que aquellas con referente animal; las plantas juegan un papel instrumental y su semejanza que guarda con el ser humano es exterior.

Por el tono en que se presentan, ciertas comparaciones son líricas, la elaboración poética tiene una clara función emotiva, por ejemplo: "Sobre el río Guariquito se estiraba una nubecilla larga e ingrávida, blanca y de color de rosa, que fingía la silueta de una mujer tendida y con el vestido hasta los pies"¹⁹³. En ésta, la comparación no busca aclarar algo sobre las nubes, sino sobre una en particular. El fundamento sémico que une a la nubecilla y a la silueta de la mujer es la fragilidad y finura de las formas. A la vez que comparación, se presenta una imagen en la que una nube adquiere una sutil sensualidad femenina y una

190. *La Catira*, p. 36.

191. *Ibid.*, p. 204.

192. *Ibid.*, p. 236.

193. *Ibid.*, p. 76.

mujer convierte su belleza física en sustancia etérea. La observación del cielo (muy común en la gente del campo) hace que éste se convierta en espejo de las cosas de este mundo, pero no de todas, sólo de las que pueden adquirir virtudes sublimes.

Algunas veces la comparación se conjuga con varias figuras retóricas: "Evaristo, de nuevo sobre su potro *Bienmesabe*, no supo si se sentía desgraciado o feliz, triste como un niño perdido o jubiloso como un arcángel al que le brotan las entrecortadas alas de la primavera"¹⁹⁴. Las dos comparaciones tienen la misma forma; en ambas se comparan sentimientos o emociones con seres sometidos a circunstancias específicas. La tristeza se le adjudica a los niños y, si se toma en cuenta que son el símbolo de la despreocupación y vitalidad, hay que ponerlos en una situación que transgreda el sentido simbólico -estar perdidos, en este caso- para que se justifique el fundamento. Entonces la tristeza pesa más, porque se le ha unido a un ser que tiene justamente el signo contrario. El júbilo del arcángel se debe a que le brotan las alas, hecho que si se acepta revela la idea que el narrador tiene de estas criaturas celestiales. La imagen de un ser al que le nacen alas en primavera sugiere que el arcángel sufre un proceso de metamorfosis como los gusanos. La alas representan la parte divina de estas criaturas, pero al incluir una metáfora en la que el surgimiento de ellas se convierte en un proceso natural, adquieren semas de libertad. El mundo animal otra vez se mezcla con otros, ahora con el celestial. La sensación de

194. *Ibid.*, p. 193.

Evaristo en su potro queda matizada por entrecruzados sentimientos; vitalidad truncada, divinidad mortalizada, naturaleza que pierde o libera. Metáfora, imagen y comparación se unen en un aliento lírico para crear un espacio en el que órdenes existenciales se encuentran y combinan.

Lirismo y elaboración poética no siempre aparecen juntos y no necesariamente existe una relación de causalidad, el primero es un tono que puede presentarse o no con ciertos recursos. En el siguiente caso apenas si hay una serie de comparaciones enumeradas, más o menos sencillas: "Juan Evangelista, debajo del mosquitero, tan sólo se sentía, casi milagrosamente, vivir: como el agua de la fuente, como la flor de la marinela, como el desorientado canto del pajarito, como el día, como las manos que tocan la tierra misma..."¹⁹⁵. Sin embargo queda manifiesta cierta sensación de fragilidad que identifica tanto al niño recién nacido como al agua, a una florecilla, a un leve canto del ave, al día y a las manos del hombre del campo. Todos estos elementos son manifestaciones de la naturaleza; pero no de las complejas obras que también suele tener el mundo natural, sino de las sencillas y comunes, de las que todavía no se corrompen con la injerencia del hombre. Lo cotidiano se convierte en un milagro sutil y nada espectacular, pero que no deja de sorprender a los que lo presencian.

El uso de la comparación en casi todos los casos tiene una función explicativa, dice algo de las cosas a comparar y de las

195. *Ibid.*, p. 245.

relaciones que guardan con otras cosas; en las líricas, el mismo aliento que las inspira se transforma en magia que convierte una nube en una mujer, un arcángel en una mariposa y la vida de un niño en un milagro. El papel explicativo de este tipo de comparaciones se diluye en una espiritualidad que lejos de dar razones a un mundo regido por una lógica, matiza sentimientos y sensaciones que replantean la semejanza de mundos con sistemas diferentes o bien que guardan una relación gracias a una lógica superior que la razón no alcanza.

Otro tono que suele aparecer en la elaboración comparativa es el humor. Ciertas frases indican la intención de burla como las siguientes: "No Perico era el único faramallero, más feo que el pecao"¹⁹⁶ y "Misia Ángeles Luz Moncada, con la marcha de la Catira, parecía un santo regañado"¹⁹⁷. En ambas, las cosas del dominio divino bajan al mundo humano para propiciar la comparación de cosas eminentemente espirituales con cosas puramente físicas. La unificación de elementos que pertenecen a órdenes tan distintos puede resultar exagerada; la fealdad de una persona es tanta que trasciende el plano físico y el gesto afligido de otra la asemeja a un santo, pero éste sometido a una circunstancia poco común en él: estar regañado.

En otro lugar de la novela puede leerse un párrafo de semejante sentido del humor: "Evaristo casi no podía respirar. Evaristo había comido igual que una lima y sentía la barriga hinchada, maciza, recia, tirante como pellejo de tambor. A

196: *Ibid.*, p. 21.

197: *Ibid.*, p. 113.

Evaristo, como a los ruminantes, el hartazgo solía darle comunicativo, filosófico y flatulento."¹⁹⁸ Las dos comparaciones presentan su fundamento sémico; en la primera, los adjetivos -hinchada, maciza, recia y tirante- corresponden más al tambor que a la barriga, aunque es justamente la precisión de éstos lo que la vuelve caricaturesca. En la segunda comparación los adjetivos corresponden más a la persona que al ruminante, pues no deja de resultar raro que un animal pueda ser comunicativo y filosófico, aun cuando se trate de sentido figurado. Pero todavía queda otro rasgo que destaca; unir lo comunicativo y lo filosófico con lo flatulento, particularmente estos dos últimos, que representan actitudes totalmente distintas. Así el retrato esperpéntico mezcla y combina cierta actitud espiritual de lo fisiológico con una mecánica corporal de la filosofía en un acto cotidiano como comer.

Algunas comparaciones se han lexicalizado en el uso; a éstas se les puede llamar comparaciones hechas. La lexicalización generalmente se presenta cuando hay determinadas características: referente común, fundamento obvio, precisión comparativa. Ejemplos representativos son las siguientes: "Don Froilán Sánchez estaba pálido como un muerto"¹⁹⁹, "¡Paecía una reina, don, una reina así como e el Perú"²⁰⁰ y "¡Guá, mi niña Pipia, que habla usted mesmo como un diputao!"²⁰¹ En las tres el referente es un tema común para el pueblo y los fundamentos son evidentes. La

198. *Ibid.*, p. 148.

199. *Ibid.*, p. 21.

200. *Ibid.*, p. 258.

201. *Ibid.*, p. 203.

precisión comparativa de la primera se encuentra en que quizá para el pueblo no haya nada más pálido que un muerto; en la segunda, la precisión espacial es una referencia más bien regional, es probable que para el pueblo venezolano las mujeres del Perú tengan fama por su belleza y, en la tercera, la más popular, se puede apreciar en las palabras de la mestiza Rita María Guevara, la idea de que la verbalización no es una característica común a todos sino a personas con ocupaciones especiales, pero hay un doble juego en la comparación porque la mirada del narrador también indica que la gente dedicada a la política es eminentemente habladora.

En las comparaciones que, por el contrario de éstas, la relación de los elementos no es tan obvia, el resultado no es propiamente el rebuscamiento, aunque sí la sorpresa. No es que el referente sea necesariamente algo que pertenece a un mundo alejado al del pueblo, aunque sí puede apreciarse que, puestos a comparar, la imaginería del pueblo no encontraría en primera instancia ese referente. Un ejemplo es el siguiente:

La Catira Pipía Sánchez llevaba en el alma ese sosiego sin linde, esa paz infinita, ese inmenso y poético estupor que sólo encuentran, tímido como la última florecilla que miran, los paladines de romance, los santos mártires y los grandes criminales.²⁰²

En este fragmento una comparación incluye en su interior otra. En la primera y más general, la paz, el sosiego y el estupor de la Catira se iguala con los de los paladines, los santos y los criminales; es decir, tres sentimientos mezclados en

202. *Ibid.*, p. 47.

cuatro personas distintas. Ambas enumeraciones agrupan elementos disímbolos; la paz y el sosiego pertenecen a un estado de ánimo en el que predomina la tranquilidad espiritual, mientras que el estupor se caracteriza por alterar ese mundo anímico. Algo semejante sucede con los paladines de romance y los santos mártires por un lado y los criminales por otro. Una posible lectura indica que cada una de las sensaciones está adjudicada a cada uno de los personajes (la paz de los paladines, el sosiego de los santos y el estupor de los criminales), en este caso, no se trata de una comparación sino de tres. La que se encuentra al interior -"tímido como la última florecilla"- es el tipo de comparación característica del narrador, con los tres elementos presentes (cosa a comparar, fundamento y referente). El género y el número del adjetivo que sirve de fundamento (tímido) indica que sólo califica al estupor y sugiere otra lectura en la que es el estupor de la Catira lo que se compara con el estupor de los santos, los paladines y los criminales. Lo que hace sorpresiva esta metáfora no son las tres posibilidades de interpretación sino los referentes pues la comparación implica conocer la personalidad sentimental de los paladines, los santos y los criminales y unirlos por los rasgos comunes que comparten.

También se puede encontrar un efecto sorpresivo en la comparación "el caporal [...] se margulló en la chorrera asiéndose, como un fantasma loco, a la crin del potranco"²⁰³, en la que las implicaciones son varias; por un lado, se entiende que

203. *Ibid.*, p. 170.

el narrador sabe cómo se comportan normalmente los fantasmas y, por otro, cuál es la actitud de éste cuando está loco. No es sorprendente que se incluya un ser fantástico, bien es sabido que el pueblo gusta de mezclar su realidad con el mundo de la imaginaria. Lo sorprendente de la comparación es cuán precisa se muestra la forma de actuar de los fantasmas locos.

Aunque la reticencia es una figura cuyo indiscutible valor semántico está en lo que no se dice, en la novela sólo se usa para imitar las particularidades del habla de la gente de esta región, por eso aparece especialmente en los diálogos. Más que de significado, cuando se usa la reticencia, tal como aparece en la obra, habría que hablar de sentido; es decir, no puede deducirse lo que no se dijo, simplemente porque el silencio no es el espacio en blanco fácil de llenar con las palabras o frases que el contexto pudiera dictar, sino una especie de aliento explicable en el pasaje concreto. En el siguiente ejemplo puede apreciarse esta característica:

A la negra María del Aire se le quitó la murria.

-;Mi amó...!

A la negra María del Aire le brotó, arrolladora y cachonda, la simpatía.

-;Mi amó...!

A la negra María del Aire se le olvidó la pena que la fuñía el corazón.

-;Mi amó...!

La negra María del Aire, debajo de Feliciano Burjanda, era como una nubecita carnal, violenta y sensitiva.

-;Mi amó...!

La negra María del Aire jamás, en su vida, había estado tan deshonesto como aquella noche.

-;Mi amó...! !

Por los signos de admiración puede notarse que la negra María del Aire dice la frase en un suspiro que, según el contexto, indica entusiasmo sentimental. La frase se corta y todo lo que pudiera ser un parlamento amoroso se reprime por las circunstancias; en el acto amatorio las palabras son innecesarias. El suspiro se vuelve cada vez más profundo y apasionado, se puede deducir de las líneas que anteceden a cada "¡Mi amó...!" de la negra; de murria pasa a simpatía, luego a olvido del dolor y finalmente a encendida pasión. El narrador no necesitó describir la escena para que fuera intensa, los dos recursos usados -reticencia y gradación- bastaron y así el lector, más que *vouyer*, se transforma en un escuchante de los suspiros que se aceleran y profundizan; la sugerencia sustituye los hechos.

Otra reticencia que llama la atención se encuentra en el relato que Feliciano Bujanda cuenta al hijo de la Catira. Esta historia será una reproducción fiel de la que contaba su padre. La reticencia así como la repetición de una especie de estribillo se conservan en las dos versiones y el narrador recuerda continuamente que los rasgos orales no se pierden:

Y esde entonces, se nombró la Cruz Rubiera a tóa la tierra e los Rubios... Peo Rubio viejo, cuando jué que tuvo que pasá el páramo, le contó a los hijos que en la mata e San Juan tenía enterrá una rialera en morocotas de oro e ley... Y si no las encuentran, pues, llamen a ño Guardajumo pa que se las enseñe...²⁰⁵

205. *Ibid.*, p. 299.

En este caso la reticencia es un indicio de oralidad, los puntos suspensivos no esconden información alguna, son sólo los momentos que el narrador elige para tomar aliento y seguir el hilo del relato. En cada corte gramatical son los puntos suspensivos los que cierran la oración y no el punto, esto obliga al lector a respetar las pausas en las que pareciera que hay algo que no se ha dicho y que a continuación se dirá; es decir, la información retenida se presenta después de la reticencia, por tanto, ésta no tiene un fin sémico.

Aunque es menos frecuente que la comparación, se pueden encontrar algunas metáforas. Si bien es cierto que el grado de elaboración poética de la metáfora suele ser mayor que el de la comparación y que por sí sola constituye una particular manera de ver el mundo, en *La Catira*, el trabajo retórico que supone la expresión metafórica está más cerca de la comparación. En casi todos los casos se trata de metáforas *in praesentia*, es decir, se encuentran los dos elementos que se comparan y, como particularidad estilística del narrador, al igual que en la comparación, se incluye el fundamento que los une.

También en las metáforas suelen tomarse como referencia los animales. Los temperamentos de las personas suelen ser ilustrados con las características de algún animal simbólico, como en la siguiente metáfora: "La Catira Pipia Sánchez llevaba dentro todas las desatadas fuerzas de una loba"²⁰⁶. La loba encarna la idea de coraje y agresividad, adjetivos que habrá que desplazar hacia

206. *Ibid.*, p. 46.

Pipía Sánchez. La metáfora con referente animal suele ser el principal recurso en la descripción de ciertos personajes como Adelo Rosas: "El indio Adelo tenía muy buen oído y una voz triste y melodiosa, de pajarito solitario"²⁰⁷, "El indio Adelo Rosas tenía el olfato de perro. El indio Adelo Rosas tenía el oído de venado. El indio Adelo Rosas tenía la vista de tigre"²⁰⁸. Sólo en la primera metáfora se anota el fundamento (triste y melodiosa), en las otras no se hace necesario porque se toma en cuenta que las peculiaridades de los animales citados se las dan los sentidos con los que les compara al indio Adelo; la precisión del olfato del perro, del oído del venado y de la vista del tigre. En este caso, más que características temperamentales, los animales son usados para hablar de rasgos físicos.

Hay algunos ejemplos en los que las metáforas se encadenan y dan como resultado una expresión cargada de imaginación y lirismo. En la metáfora "La caribera prendió al hombre y al animal a las rígidas bridas del agua, y el hombre y el animal, tñendo el agua de sangre y yel, se hundieron, ya para siempre jamás, en la muerte del río Apure, esa muerte que tiene cara de papel de lija"²⁰⁹, habría que separar los distintos momentos en los que la palabra adquiere sentido figurado. Primero se hace necesario suponer que el agua tiene bridas y que éstas son rígidas; luego, que la yel, al igual que la sangre, tiene la virtud de teñir; más adelante, habría que aceptar que el río

207. *Ibid.*, p. 163.

208. *Ibid.*, p. 168.

209. *Ibid.*, p. 171.

Apure tiene una muerte y, finalmente, que esta muerte tiene cara de papel de lija. Algunos de estos sentidos figurados se dan gracias a la imaginación del narrador (convertir el flujo del río en fuertes bridas, desplazar la muerte provocada por la caribera y adjudicársela al río) y otros provienen de creencias populares (la idea de que la hiel se derrama y el papel con el que se hacen las calaveras en determinadas fiestas).

De este estilo se encuentra también la frase metafórica "En los confusos recovecos de la falordia no prevalece jamás -salvo error- la dibujada silueta de la verdad, ese santo de palo al que devora la implacable y veloz carcoma del chisme que anda en coplas".²¹⁰ Así como en la anterior, en ésta, los sentidos figurados se suman y se hacen complejos; el primero consiste en suponer que la falordia tiene recovecos y la verdad, silueta (aseveraciones con las que se dota de cuerpo a ambas); luego, se iguala la verdad con un santo que, a pesar de ser de palo, tiene la virtud de dejarse devorar y, finalmente, lo que devora es algo subjetivo, la carcoma del chisme. Tras un largo rodeo, el sentido de la frase adquiere unidad y podría quedar de la siguiente manera: "En la falordia no prevalece jamás -salvo error- la verdad, que suele verse menguada con los chismes". En la mentalidad popular ciertos valores necesitan ser personificados para entender cómo actúan en la vida del hombre, así como en este caso la verdad y la falordia adquieren cuerpo y con esto cierta personalidad.

210. *Ibid.*, p. 177.

En otro tipo de metáforas, la expresión sufre sólo un cambio de sentido, pero con éste, toda la frase se impregna de imaginación. En el fragmento, "La Catira Pipía Sánchez sintió que le brotaba en el corazón la fatal y venenosa flor de la soledad: la triste y agobiadora flor que tanto tiempo -¡y con tanto miedo!- llevaba esperando ver cuándo y cómo rompía"²¹¹, la desviación se encuentra al considerar a la soledad una flor; luego, esta consideración se enriquecerá al comportarse como tal.

A veces, la metáfora adquiere una perspectiva muy visual y sugiere una imagen, como en las frases "Juan Evangelista Pacheco, con la mente poblada de ceibos viejos y de sepulturas todavía nuevas, cerró los ojos para escapar de la tentación"²¹² y "A don Job Chacín se le quitó, de repente la locuacidad: esto de por qué se abre y se cierran las llaves de la verborrea, es algo que los sabios no han estudiado todavía bastante bien"²¹³. En la primera, los ceibos viejos y las sepulturas nuevas forman un campo de desolación que habita la mente de Juan Evangelista, la imagen evoca la tristeza que causa ver un símbolo vital (los árboles y, en este caso, los ceibos concretamente) asediado por la decrepitud y el icono de las muertes recientes. En la segunda, la facilidad de palabra se presenta como un ente metido en una caja que se libera o se encierra con la llave que abre o cierra la caja. En esta metáfora, nuevamente algo subjetivo se materializa, aunque en este caso sea algo ambiguo.

211. *Ibid.*, p. 184.

212. *Ibid.*, p. 194.

213. *Ibid.*, p. 287.

La presencia de la prosopopeya en la novela es abundante y matiza muy bien la naturaleza mágica propia de la obra. Si en otras figuras retóricas ya se había visto cómo se confunden los distintos niveles de la realidad o los distintos mundos, la prosopopeya reafirma esa mezcla. Los seres inanimados adquieren voluntad propia y en ciertas ocasiones llegan a actuar como humanos; así sucede con las plantas en los dos ejemplos siguientes: "La yerba del calcanapire, que espanta la fiebre, se reía por lo bajo, como si estuviera en secreto"²¹⁴ y "La yerba de la escorzonera, que va bien en las secreciones malignas, se ruborizó"²¹⁵. Tanto reírse como ruborizarse no sólo animan sino humanizan a las yerbas de calcanapire y de la escorzonera.

Por supuesto, también el mundo de los animales adquiere características que lo igualan al hombre. En los siguientes ejemplos, "El pico-e-plata enamoraba el aire, con su silbo"²¹⁶ y "El oso palmero, desde la rama más alta del morichal, soñaba con comelonas de dulce miel"²¹⁷, el pico-e-plata y el oso palmero tienen actitudes eminentemente humanas. En el primer ejemplo puede interpretarse la frase como sentido figurado, pues, el acto de enamorar puede interpretarse como no plenamente volitivo, es decir, algo puede enamorar aún sin que esa sea la intención. En el segundo caso, pese a que soñar tampoco es un acto de voluntad, se trata de una acción que sólo el hombre puede realizar, ya que el sueño es un producto de un sistema psicológico elaborado,

214. *Ibid.*, p. 62.

215. *Loc. cit.*

216. *Ibid.*, p. 166.

217. *Ibid.*, p. 141.

impensable en animales; sin embargo, el contenido del sueño tiene que ver con la naturaleza del oso palmero. La explicación de la mezcla de ambos mundos (el animal y el humano) queda muy clara en la prosopopeya "En el llano, a veces, los hombres se vuelven tigres y los tigres, hombres"²¹⁸.

Al igual que en la metáfora, a una prosopopeya se suman otras y el resultado no es únicamente un cambio cuantitativo, sino cualitativo; pareciera que las prosopopeyas saltan de nivel y llegan a convertirse en una pequeña fábula incrustada en la novela. Sin embargo, como no se trata del tema central sino que son elementos que dan cuenta de una visión del mundo, el cambio no es total, los fragmentos, tomados de manera aislada bien podrían pasar por fábula, pero en el contexto de la novela, quedan en un punto intermedio entre ésta y la prosopopeya. En el párrafo:

El pereza, desde su yagrumo, adivina pasar el tiempo. El oso palmero, desde el morichal, mira crecer las augas. El morrocoy de la corriente, la lapa de la vaguada, el cachicamo de la terronera, el tigre de la alta yerba, el venado corredor, el caribe traidor, el gavián volador, sienten, a veces, que algo raro sucede²¹⁹,

los distintos animales son testigos de lo que le sucede al hombre y su papel en la historia es el del observador que está presenciando los sucesos, a veces pasivamente y en otras ocasiones anunciándolos. En algunos casos los animales ayudan a demarcar el ambiente emocional del llano, su temperamento es una

218. *Ibid.*, p. 182.

219. *Ibid.*, pp. 333-334.

muestra de lo que les sucede a los hombres como en la siguiente cita:

En la más alta rama, un casar de curicarasregonaba a los cuatro vientos su amor feliz y solitario. Un chuquito miedoso, harto ya de chuquear el islote, seguía con los apenados ojillos el tembloroso, el alocado vuelo del mamaflor. Embochinchada en el ramaje, una vaca lebruna se dejaba mecer, indigna y olvidadamente, por el manso y venenoso vaivén.²²⁰

La expectación de los animales en este cuadro colorido como de retrato de almanaque es el espacio que sirve de escenario a las andanzas del capitán Cerdeira y de Evaristo; aún no se altera la tranquila pasividad del llano con la persecución del caporal Aquiles Valle y con su posterior muerte. El mundo de los animales, hasta este momento, tiene sus propias motivaciones. Algo muy distinto sucede cuando los hechos del hombre empiezan a hacer historia; entonces, los animales comienzan a participar de ella.

La metonimia y la sinécdoque aparecen en la novela en menor medida que otras figuras, por ejemplo, la metáfora o la comparación y su presencia, más que un rasgo de estilo, indica una forma casi natural de decir las cosas. La lengua estándar está llena de metonimias y sinécdoques ya que las implicaciones de uso de estas figuras más que retóricas son lógicas, es decir, el hablante no suele poner demasiada atención en mencionar la parte por el todo o la causa por el efecto. De este tipo (sin retórica) se encuentra la metonimia: "Misia Marisela y misia Flor de Oro -las dos empingorotadas, las dos secas, las dos sin

220. *Ibid.*, p. 111.

conocer varón- rezaban rosario tras rosario, sin darse punto de sosiego"²²¹, en la que al decir que *no conocían varón* se refiere a que no habían tenido relaciones íntimas con hombre alguno. Como ejemplo de una metonimia en la que el narrador busca cierta elaboración poética sin dejar por esto de representar la mentalidad del pueblo, se encuentra la siguiente: "¡Y qué pedrá más tinsa le atiestó al pión Jesusito Moisés en mitá e la tutuma, comae! [...] ¡A treinta pasos y le acertó en mitá e el pensamiento!"²²², evidentemente esa pedrada estuvo cerca de partirle la cabeza, de dañar el cerebro, el órgano en el que se produce todo pensamiento. En la cita no resulta extraño que se intercambie cerebro por pensamiento, sin embargo, la idea de que algo tan material como una piedra rompa algo tan subjetivo como el pensamiento requiere de cierto rejuego lógico que más pertenece a la voz narrativa que a cualquiera de los personajes de la novela.

A veces la sinécdoque se presenta junto con la prosopopeya, como en el siguiente caso: "A la memoria de Evaristo saltó un ruido raro y complicado, un ruido mezcla de revólver que se dispara, jierro que recibe el plomo, carne a la que hiere el desgarrón, garganta a la que muerde el espanto"²²³. Como puede apreciarse lo que hace que aparezca la sinécdoque en esta frase es la forma de presentar los sonidos que componen el ruido: en lugar de hablar de un disparo de revólver, del martillo golpeando

221. *Ibid.*, pp. 42-43.

222. *Ibid.*, p. 213.

223. *Ibid.*, pp. 186-187.

el hierro, del desgarrón de la carne o del espanto en la garganta se prefieren expresiones en las que el sonido se produce hasta la subordinación (que se dispara, que recibe el plomo, que hiere el desgarrón y que muerde el espanto) de los distintos sustantivos enumerados (revólver, hierro, carne y garganta), acaso para hacer más visible el ruido, presentando primero objetos y luego poniéndolos a actuar.

Atención especial merece la forma de adjetivar, uno de los rasgos estilísticos más constantes en toda la obra de Cela. En esta novela se presenta de diversas formas; una que va con el tono del relato es la tomada directamente del habla venezolana, como en los siguientes ejemplos: "La Catira Pipia Sánchez es damita muy jodía"²²⁴ (la forma *muy jodía* tiene el sentido de *hecha para resolver situaciones difíciles*), "Clorindo López no era amigo de que se le discutiesen las órdenes"²²⁵ (cuando la adjetivación incluye algo que no le gusta a la persona se suele usar la frase *no ser amigo de algo*), "Un gallego medio vagabundo"²²⁶ y "En cuanto andaban ya medio rascaitas"²²⁷ (en estas dos frases el uso de *medio* no tiene el sentido de *no del todo* sino se usa eufemísticamente como *bastante*; en la primera frase la idea es que el *gallego es bastante vagabundo* y en la segunda, que *estaban muy tomadas*), "¡Qué palo de hombre!"²²⁸ y "¡Qué tercio de hombre!"²²⁹ (las expresiones "¡qué palo de...!" y "qué tercio

224. *Ibid.*, p. 13.

225. *Ibid.*, p. 15.

226. *Ibid.*, p. 18.

227. *Ibid.*, p. 19.

228. *Ibid.*, p. 20.

229. *Loc. cit.*

de...!" se usan para reafirmar algo de manera positiva y se dicen, como lo indican los signos de exclamación, con la admiración que provoca el elogiado), "Don Froilán es terció caprichosón"²³⁰ y "Le decían doctor Pacheco porque era terció elegante"²³¹ (la palabra terció modificando a un adjetivo se usa como adverbio con el significado de *muy*), "No Perico era un chingo faramallero"²³² (el sintagma *un chingo* también tiene el sentido de *muy*), "El aguardiente es muy digestivo, es un elixir la mar de digestivo"²³³ (*la mar* suele ser otra forma más de *muy*) "¡Ah, que tronco e orgullo el e la burguesía"²³⁴, "Ah, cuñao, que vaina e pendejá más misteriosa, pues, que tronco e vaina, to esto e la tierra"²³⁵ y "¡Ah, que varilla e potro!"²³⁶ (la forma de empezar con la exclamación y luego con "qué tronco de...", "que vaina de..." o "que varilla de..." marcan el desconcierto del hablante hacia algo), "¡Guá, que es lindo el rególver!"²³⁷, "¡Guá, que el retoño parece e güen palo"²³⁸ y "¡Guá, que es fea! / -¡De a bola!"²³⁹, en estas tres, la expresión "¡Guá, que es...!" enfatiza la calificación que se dará posteriormente y la frase "de a bola" tiene sentido de cantidad y es también enfática, a veces aparece gradada, como en el siguiente párrafo en el que la voz de la

230. *Ibid.*, p. 31.

231. *Ibid.*, p. 28.

232. *Ibid.*, p. 21.

233. *Ibid.*, p. 148.

234. *Ibid.*, p. 114.

235. *Ibid.*, p. 329.

236. *Ibid.*, p. 123.

237. *Ibid.*, p. 25.

238. *Ibid.*, p. 252.

239. *Ibid.*, p. 32.

negra se intercala con la del narrador para mostrar su entusiasmo creciente:

La negra Cándida José se sentía dichosa cuando Catalino Borrego -¡guá, que tercio más farrusquerito!- hablaba con ella. Y la negra Cándida José se sentía más dichosa aún cuando el caporal -¡guá, que tronco e llanero guapo!- la llamaba misia. La negra Cándida José se sentía la mujer más dichosa del mundo cada vez que un peón se despedía.²⁴⁰

A veces la calificación enfática aparece como un genitivo, tal como se puede apreciar en las frases "La pioná, que es hablachenta e natural"²⁴¹, "Es un zoquete de lo más perfecto"²⁴² y "Es un zonzo de cuerpo entero"²⁴³. La terminación "de natural" implica la fatalidad de una característica contra la que no se puede hacer nada, y las modificaciones "de lo más perfecto" y "de cuerpo entero" intensifica el adjetivo que les antecede.

Es también común el uso de calificaciones en sentido negativo para justificar una conducta, así como sucede en el siguiente ejemplo: "Brígido San José [...] como no era ningún niño, ni tenía mejor sitio adonde ir, aguantaba y procuraba portarse bien"²⁴⁴.

Éstos son sólo algunos ejemplos de adjetivación popular, sin embargo, la que más retrata el estilo celiano es la adjetivación múltiple, que no es privativa de esta novela, aunque sí es en esta obra en la que aparece insistentemente y con variantes cualitativas. La calificación en par a veces suele encontrarse

240. *Ibid.*, p. 68.

241. *Ibid.*, p. 210.

242. *Ibid.*, p. 239.

243. *Ibid.*, p. 241.

244. *Ibid.*, p. 16.

antecedida: "Los garzones les dieron gentil airosa escolta"²⁴⁵ o bien de ambas formas (antes y después del sustantivo): "El ruano Cachiquel relinchó, poderoso y amargo, haciendo enmudecer, unos instantes, el ajetreado rumor de la pagana y múltiple bestezuela asustadiza y montaraz"²⁴⁶. Hay ocasiones en las que se presenta la calificación en forma ablativa: "Tuerto y con dos dedos de menos, su pinta recordaba la del araguato"²⁴⁷. También suele aparecer como predicativo: "A la Catira se le puso la voz bronca y cachonda"²⁴⁸, en este ejemplo las características de la voz tienen una relación directa con las de la Catira. En algunos momentos la calificación se presenta de manera negativa y con pleonismo: "La sobrina de misia Ángeles Luz Moncada no fumaba cigarros, ni tomaba trago"²⁴⁹. Pueden encontrarse fragmentos en los que la adjetivación en par abunda como en el siguiente párrafo:

Tumbado de espaldas, con la cara cruzada de cicatrices y un hondo y sangrador pinchazo en el corazón, don Froilán Sánchez, el amo del Pedernal, el padre -digamos el padre- de la Catira, yacía muerto y con los ojos abiertos, acusadores y espantados. Don Froilán Sánchez tenía la mano agarrotada, sobre un inmenso y extraño rifle de cuatro cañones.²⁵⁰

Los tres primeros adjetivos son particularmente indicadores ya quien lo mató fue su hija, la Catira; de ahí que el pinchazo en el corazón sea hondo y sangrador como el dolor de sentir que un ser cercano es el que da la muerte.

245. *Ibid.*, p. 15.

246. *Ibid.*, p. 141.

247. *Ibid.*, p. 23.

248. *Ibid.*, p. 24.

249. *Ibid.*, p. 103.

250. *Ibid.*, p. 183.

La calificación suele también adquirir forma de antítesis: "Ni obstinarse en nadar, con la más inútil y menos airosa de las desesperaciones en medio del oleaje"²⁵¹.

A veces los adjetivos hacen escándalo semántico con el sustantivo y provocan una expresión chusca: "Detrás del mostrador, Modesto Retén Quintero lucía su humanidad oronda y bien comida"²⁵². En esta oración los modificadores "oronda y bien comida" remiten a algo muy fisiológico, mientras que el sustantivo "humanidad" tradicionalmente se usa en sentido global (lo material y lo psicológico) y más comúnmente tiene cierto dejo espiritual, aunque nada indica que no pueda usarse en el sentido en que se encuentra en la novela.

Otro fragmento en el que se encuentran varias calificaciones en par y una triple es el siguiente: "Un capíscol, dorado, francolino y calchón, cantó, impertinente y solemne desde el tranquero. Y en el corral, ese harén piojoso y cachondo, una gallina blanca se estremeció"²⁵³. Aquí la adjetivación se mezcla con la prosopopeya para remarcar la posibilidad de un encuentro amoroso entre el capíscol y la gallina.

La calificación triple también es muy común en la novela, ya sea de manera simple "La Catira sonrió con un gracioso ademán, entre coqueto, perdonador y gentil"²⁵⁴ o con tres sustantivos, cada uno con su adjetivo: "La Catira Pipía Sánchez tenía los ojos

251. *Ibid.*, p. 193.

252. *Ibid.*, p. 120.

253. *Ibid.*, p. 187.

254. *Ibid.*, p. 71.

grandes, la tez pálida y el cabello largo"²⁵⁵. Puede calificarse con circunstanciales: "Las solteronas del ható Primavera habían venido a la boda a toda prisa, en una tartana y con sus mejores trapitos encima"²⁵⁶, o con subordinadas adjetivas: "Para Misia Marisela y misia Flor de Oro, Moqinga era un llanero cuajadito de regolgayas, que olía a azufre y que tenía dos cuernos de chivo, robustos y bien dibujados, y un rabo que terminaba en un pincho como el de los anzuelos"²⁵⁷.

A veces la adjetivación suele modificar dos núcleos distintos de una oración como en la frase siguiente: "El patrón estaba enterrado al pie de un ceibo viejo desde el que cantaba, violento, olvidado y alegre, el turpial"²⁵⁸, en el que los adjetivos "violento, olvidado y alegre" pueden referirse tanto a "cantaba" (una forma de canto) como a "el turpial" (un temperamento del ave). La doble adjetivación o adjetivación predicativa se hace evidente gracias al hipérbaton del sujeto que permite dejar en medio de las dos palabras posiblemente calificadas a los adjetivos.

La calificación suele ser un motivo de musicalidad cuando además de decir características están ordenadas de forma paralelística:

Misia Marisela y misia Flor de Oro -las dos empingorotadas, las dos secas, las dos sin conocer varón- rezaban rosario tras rosario, sin darse un punto de sosiego. Misia Marisela y misia Flor de Oro -las dos virtuosas, las dos sesentonas,

255. *Ibid.*, p. 23.

256. *Ibid.*, p. 38.

257. *Ibid.*, p. 53.

258. *Ibid.*, p. 54.

las dos solteras- estaban indignadas con su primo Filiberto, que las había metido en aquel berenjenal. Misia Marisela y misia Flor de Oro -las dos timoratas, las dos ecuanímes, las dos piadosas- confiaban en Aquiles Valle, aquel güevón a la vela, como en el Santo Advenimiento²⁵⁹.

En este párrafo se encuentra, además dos anáforas: la primera que encabeza cada oración (misia Marisela y misia Flor de Oro) y la segunda que da forma a las adjetivaciones triples de cada frase aclaratoria (las dos..., las dos..., las dos...).

También aclaratorias y con paralelismo se encuentran las calificaciones triples en las siguientes frases: "Telefoniasinhilos de Vázquez R., sonriente, mimosa, enamorada, le habló al oído a su esposo. [...] Telefoniasinhilos de Vázquez R., prudente, ruborosa y azarada, le volvió a hablar al oído a su esposo."²⁶⁰ La diferencia entre ambos radica en que en este segundo ejemplo entre la primera y la segunda frase media un espacio narrativo que hace que la segunda oración nos recuerde lejanamente la primera como una resonancia rítmica de algo que se dijo algunas líneas antes.

En algunas ocasiones los tres adjetivos son altisonantes: "A don Job le dio la rasca hablachenta, nacionalista y venusíaca"²⁶¹. También pueden presentarse rimados: "La negra Balbina se sabía de memoria unas oraciones, milagrosas, piadosas y misteriosas, capaces de ahuyentar el mal y de espantar la mabita"²⁶².

En algunos párrafos, las calificaciones triples aparecen varias veces: "El caporal Feliciano Bujanda, para entretenerse,

259. *Ibid.*, pp. 42-43.

260. *Ibid.*, p. 258.

261. *Ibid.*, p. 117.

262. *Ibid.*, p. 178.

rompió a cantar una canta delicada, bullanguera y alegre, como el cachondo, destrozador y confuso amor de la juventud: igual que el añorante, el tiernísimo, el desconsolado, el siempre defraudado, amor de la juventud"²⁶³. Los adjetivos en este fragmento se refieren a una sola cosa, aunque los primeros tres estén modificando a "canta", finalmente recaen también en "el amor de juventud", que visto con los ojos de narrador es delicado, bullanguero, alegre, cachondo, destrozador, confuso, añorante, tiernísimo, desconsolado y siempre defraudado. La cantidad prolija de adjetivos obliga al lector a justificar cada uno de ellos y, por consiguiente, "el amor de juventud" queda más que descrito, narrado, pues algunos de los adjetivos traen el recuerdo de escenas que provocan esa calificación.

También suele aparecer, aunque con menor frecuencia, la calificación cuádruple, que generalmente usa tres adjetivos y algún otro modificador: "Don Juan Evangelista Pacheco tenía un bigote airoso, insolente y descarado, con las guías para arriba"²⁶⁴. En este ejemplo, los tres adjetivos tienen carácter subjetivo, aunque pudieran evocar una forma específica de bigote. Con este mismo estilo de calificación se encuentra la siguiente frase: "El ave de los aires, el pez del agua, la serpiente de la parda tierra, no perdonan la renuncia del hombre, la silueta del hombre ajobachado, agüeyonado, apolismado y con feble agriura en el alma"²⁶⁵. En este caso los adjetivos se encuentran rimados y,

263. *Ibid.*, p. 236.

264. *Ibid.*, p. 79.

265. *Ibid.*, p. 134.

al igual que en el ejemplo anterior, constituyen una gradación de sentido.

A veces la adjetivación unida a otros rasgos retóricos hace de un párrafo descriptivo, uno donde el colorido lingüístico predomina:

Sobre el llano retumbó un bramido sobrecogedor. El ganado -desde la fundadora parida hasta la novilla virgen, desde el orgulloso padrote al maute mamón- sintió una chispa ardiéndole en los cachos, y el bestiaje -el cimarrón airoso, la potranquilla grácil, la yegua de vientre, el capitán del hatajo- oyó el frío en los cascos, igual que si caminara sobre hielo. Perdió brillo el pintado plumaje del gallo de pelea -¡ah, gallito canagüey, gallito talisayo, gallito zambo, gallito marañón!-, palideció el púrpura de la corocora, se empañó el oro de la guacharaca, desafinó su melodía el turpial y enmudeció, con luto en el alma, la peraulata armoniosa y gentil.²⁶⁶

Desde la primera frase el adjetivo anuncia el carácter de todo el párrafo; que un bramido sea sobrecogedor indica muchas cosas y la calificación se articula desde el oyente, que es quien se sobrecoge. En un paréntesis indicado por los guiones se incluye al ganado mencionando los extremos y los adjetivos cumplen aquí la función de reafirmar el *desde* y el *hasta*; las reses paridas y las vírgenes, así como los orgullosos y los mamones indican las puntas de una larga lista. En la primera lo que determina el contenido es la capacidad de fecundación: la fundadora es justamente la vaca más antigua que de haber parido tanto se le considera fundadora de un conjunto de ganado y la virgen es aquella que no sólo no ha parido, sino que ni si quiera está en edad de reproducirse. La segunda mención se refiere a la edad; el

266. *Ibid.*, p. 36.

subjetivo *orgulloso* implica una característica que el toro ha adquirido con el tiempo y se encuentra en contraste con el *mamón*, cualidad de los becerros de hasta un año que todavía se alimentan de la madre. Más adelante se mencionan otros animales propios del ganado doméstico y los modificadores (*airoso*, *grácil*, *de vientre*, *del hatajo*) sirven para precisar de qué tipo de ganado se trata. Luego se mencionan adjetivos del plumaje del gallo (*pintado*, en lugar de *pinto*) para, en otro paréntesis, mencionar los tipos de gallos que se distinguen lingüísticamente por un adjetivo (*canagüey*, *talisayo*, *zambo* y *marañón*). Finalmente los adjetivos para otras aves marcan una pérdida por el contraste con el verbo: la *púrpura* de la *corocora* y el *oro* de la *guacharaca* pierden color, el canto del *turupial* y de la *peraulata* desmerecen ya sea porque desafinan o porque enmudecen. La adjetivación en este párrafo pone énfasis en la enumeración de los animales que, como puede verse en la metáfora y en la comparación, no siempre están al margen de lo que sucede. El bramido sobrecogedor anuncia la muerte y los animales la resienten desde sus cualidades inmanentes.

2.6.5. Nivel lógico

En este nivel más que una elaboración lingüística de la expresión se pueden encontrar figuras que se determinan por la idea y, tratándose de una obra en la que el contexto cultural juega un papel de suma importancia, el trabajo artístico se funda en un rescate de las ideas del pueblo.

El desplazamiento adjetivo o hipálage se encuentra aunado a otras figuras retóricas como a la *prosopeya*: "Un batallón de

loros alzó el vuelo -un vuelo verde, azul y colorado- armando un estruendoso guirigay"²⁶⁷, evidentemente el verde, el azul y el colorado se refiere a los loros, aunque dicho tal como está, es posible que un espectador no pueda distinguir el ave y sólo aprecie el cielo tiñéndose de unas alas coloridas. De manera parecida a la anterior se dice que "La negra mancha de los cimarrones se movía, lenta, olvidada y casi solemne, bajo el sol doloroso"²⁶⁸. Pareciera entonces que lo que los humanos perciben de algunos animales es sólo una parte, una característica física. Si en algunos momentos los distintos mundos se han confundido y mezclado, en estos ejemplos sucede lo contrario, un solo mundo separa sus partes. Aunque pudieran parecer características antagónicas, queda claro que ambas operaciones son parte de un mismo proceso en el que los límites de la realidad se diluyen o bien se mueven de acuerdo con las circunstancias.

También suele presentarse la hipálage con juegos de sentido como en el siguiente ejemplo: "La Catira Pipía Sánchez no puso buena cara al negro pensamiento de la vieja Cándida José"²⁶⁹. Al personaje siempre se le llama negra (la negra Cándida José), pero ahora concuerda su color con el de su pensamiento.

El lugar de la contradicción se convierte en algo totalmente lógico cuando el tema del que se habla es el amor, así las paradojas en los pasajes amorosos abundan, como en los dos casos siguientes: "La negra María del Aire se sentía agobiada por la

267. *Ibid.*, p. 106.

268. *Ibid.*, p. 307.

269. *Ibid.*, p. 300.

felicidad"²⁷⁰ y "La negra María del Aire, gozosamente derrotada, se echó a llorar"²⁷¹. La idea de que sólo en el amor la felicidad puede agobiar y la derrota puede gozarse es muy antigua y clásica, se encuentra sobre todo en la poesía del siglo de oro, aunque no por eso, se trata de una idea de cultura libresca, el pueblo y cualquier humano que lo haya sentido puede percatarse de ello. Dicho en otras palabras, el narrador retoma un viejo tópico de la literatura amorosa (que puede rastrearse desde la novela de amor cortés) y lo plasma sin que llegue a resultar demasiado alejado de la realidad popular.

Otro tipo de contradicción se presenta en frases dichas irónicamente, aunque se dice una cosa, el contexto indica que el sentido no es precisamente el textual sino otro. Así se puede entender que Evaristo, el apenas iniciado en la investigación sobre la vida acuática, diga en tono de *bluf*, para cobrar fuerza frente a su interlocutor "Los científicos somos unos hombres como los demás, ¡exactamente como los demás!"²⁷² O también se nota una doble intención en la Catira cuando dice "¡Ah, que es güen velorio, el que le preparamo...!"²⁷³ justo después de que sus hombres han matado a Aquiles Valle. En ambos casos la ironía no nace del narrador sino de los personajes y, aunque se trata de dos de los personajes menos encerrados en su propio mundo, es importante hacer notar que el autor pone atención en la capacidad

270. *Ibid.*, p. 273.

271. *Loc. cit.*

272. *Ibid.*, p. 123.

273. *Ibid.*, p. 178.

de dobleces lingüísticos a pesar de la sencillez del pensamiento popular.

Comúnmente en la novela suelen aparecer apreciaciones hiperbólicas, producto del entusiasmo de los personajes; por ejemplo, la negra Cándida José dice del hijo de la Catira: "El amito es puro a su taita, comae, sólo que aún le va a sacá una cuarta e alto, ¿sabe?, que el muchachito va pa gigante"²⁷⁴. Su comentario nace del profundo afecto y ternura que siente por el niño. Otras dos que además de hipérboles son frases hechas son: "El moreno Chepito Acuña, con su sombrero nuevo, era el hombre más feliz de toda la Pachequera"²⁷⁵ y "Publio Bujanda se sintió el hombre más desgraciado de toda Venezuela"²⁷⁶. Sentirse el "más feliz" o "el más desgraciado" no debe interpretarse como subestimación de los sentimientos ajenos, sino como indicio del gusto del pueblo por tomar los extremos cuando se trata de sentimientos o emociones.

Sin ser muy común en la novela, la sinestecia llega a aparecer en frases y de manera discreta; es decir, más que elaboración poética del narrador, se trata de expresiones populares en las que la figura se presenta como "la opaca voz"²⁷⁷, "yelito perfumado"²⁷⁸, "la voz quebrada"²⁷⁹ y "Le empezaron a chillar los oídos. Y a latir las sienas"²⁸⁰. Cuando alguien

274. *Ibid.*, p. 252.

275. *Ibid.*, p. 254.

276. *Ibid.*, p. 325.

277. *Ibid.*, p. 137.

278. *Ibid.*, p. 260.

279. *Ibid.*, p. 303.

280. *Ibid.*, p. 185.

intenta calificar aquello que pertenece a un sentido pero no encuentra el adjetivo pertinente es común que tome uno que pertenece a otro sentido, así éstos se combinan para presentar una realidad en la que una cosa puede tener atribuciones de otra.

En algunos fragmentos, en cambio, la calificación suele disminuirse para aumentarse su sentido. La litote aparece ahí donde para llamar la atención sobre algo se afirma negando, como puede verse en los siguientes casos: "Me se jace, bachillé, que tampoco le pondría usted ascos a la Catira... Bien mirao, es el mejó partio e pu acá y e muchas leguas alreeó..."²⁸¹ y "A Silverio Canelón, eso de tener una oreja de menos no le preocupaba demasiado"²⁸². En la primera oración, el sentido es justamente el contrario y se puede inferir del texto mismo pues el bachiller es uno de los enamorados de la Catira, de manera que, además de poner una expresión en litote en el personaje, se articula una pregunta retórica. En el segundo caso, el sentido no es el contrario, simplemente Silverio no se preocupaba, ni mucho ni poco, de no tener una oreja porque lo tomaba como algo natural.

Contrarios a estos dobleces que son, en principio, lingüísticos, se encuentran algunos silogismos lógicos que rayan en la tautología de la afirmación como "El que manda, manda"²⁸³, "Cada uno es como es"²⁸⁴ y "La copla es la copla y hay que respetarla"²⁸⁵. En las tres frases para definir se toma el

281. *Ibid.*, p. 73.

282. *Ibid.*, p. 306.

283. *Ibid.*, p. 27.

284. *Ibid.*, p. 32.

285. *Ibid.*, p. 36.

concepto mismo. El trasfondo de cada una de ellas es particularmente interesante ya que revela lo que el pueblo piensa de determinados temas. La primera pone al descubierto lo inapelable del poder y la acatamiento del pueblo, la segunda dice más sobre la naturaleza humana, sobre una forma de ser determinada fatalmente y que no puede cambiar y la tercera habla de la fidelidad con que debe tomarse el arte. Otros silogismos más que tautológicos muestran una lógica sencilla: "Si don Froilán no vié esta noche, no vié nunca, mocho"²⁸⁶, "Que esta sangre no traiga más sangre"²⁸⁷ y "Que pegue duro, si pega a gusto"²⁸⁸. En la primera y en la segunda frases, de una particularidad se hace una generalización y en la tercera una circunstancia justifica una acción.

Puede apreciarse cómo el pueblo es capaz de hacer juegos lógicos menores como la litote o la ironía, pero su capacidad conceptual se reduce a la tautología o a una lógica sencilla. El mundo en el que se mueve es un mundo pragmático que acepta las cosas como son, aunque esa forma de ser aparezca mezclada.

Otro recurso lógico que el pueblo emplea para expresar su sabiduría es el uso de refranes, dichos o sentencias, que pueden clasificarse de acuerdo con el uso en lexicalizados o no lexicalizados, los primeros pueden o no tener sentido completo. Los dichos que no llegan a tener un sentido completo generalmente se usan para terminar de dar sentido a una expresión como "Sacar

286. *Ibid.*, p. 29.

287. *Ibid.*, p. 28.

288. *Ibid.*, p. 238.

fuerzas de flaqueza"²⁸⁹, "Haciendo de tripas corazón"²⁹⁰, "Pasar las verdes y las moradas"²⁹¹, "Irse con el rabo entre las piernas"²⁹² y "¡Ojos que te vieron, paloma turca!"²⁹³. Los tres primeros anotan la importancia de la fortaleza de ánimo, la cuarta pone énfasis en las conductas que niegan una actitud o una expresión erráticas y la quinta habla de lo efímero de la fortuna de una persona. Generalmente todas estas se combinan con expresiones que alaban o se critican actitudes y así se forma un conjunto de principios sobre lo admirable y lo no recomendable.

En los refranes, dichos o sentencias lexicalizados también se encuentran los que tienen sentido completo y éstos pueden ser descriptivos, cuando simplemente se hace una observación, como en los siguientes ejemplos: "Lo mismo vale para fritar que para cocer"²⁹⁴, "Lo mismo sirve para un roto que para un descosido"²⁹⁵, "Al llanero más pintado lo derriba un potro"²⁹⁶, "Alcaraván que se espanta, gente que no pasa o zorro que lo levanta"²⁹⁷, "Quien lo hereda no lo hurta"²⁹⁸ y "Más vale tener que desear"²⁹⁹. Los primeros dos realzan la destreza de una persona en alguna actividad sin importar las circunstancias, en cambio el tercero disculpa los posibles errores que alguien pueda tener aún cuando

289. *Ibid.*, p. 71.
290. *Ibid.*, p. 314.
291. *Ibid.*, p. 234.
292. *Ibid.*, p. 333.
293. *Ibid.*, p. 344.
294. *Ibid.*, p. 333.
295. *Ibid.*, p. 156.
296. *Ibid.*, p. 101.
297. *Ibid.*, p. 103.
298. *Ibid.*, p. 63.
299. *Ibid.*, p. 254.

sea un gran conocedor de la disciplina en la que se ha equivocado, el antepenúltimo habla de la naturaleza de los animales y las personas y los dos últimos mencionan las virtudes naturales y no adquiridas. Como puede apreciarse, los refranes son en ocasiones contrasentidos, sin embargo, se explica perfectamente que tengan sentidos opuestos porque el refrán se usa de acuerdo con la persona a la que se aplica, si ésta tiene la aprobación entonces se le disculpa cualquier error o se ensalzan sus virtudes, si no es así, entonces se le critica duramente.

Algunos refranes lexicalizados con sentido completo dan recomendaciones, como los siguientes: "A la ocasión la pintan calva"³⁰⁰, "A la ocasión, asírla por guedejón"³⁰¹, "Al mal tiempo, buena cara"³⁰², "El que venga detrás que arree"³⁰³, "A rey muerto, rey puesto"³⁰⁴, "El muerto, al hoyo, y el vivo, al bollo"³⁰⁵ y "A burro muerto, cebada al rabo"³⁰⁶. Los dos primeros hacen referencia a la ocasión como algo que no se presenta frecuentemente y que por lo mismo hay que saber aprovechar, los siguientes invitan a tener presencia de ánimo aún cuando las circunstancias no sean favorables como el mal tiempo o la muerte. En estos refranes el espíritu vital del pueblo queda manifiesto y tiene sus raíces en características profundamente arraigadas que

300. *Ibid.*, p. 334.

301. *Ibid.*, p. 335.

302. *Ibid.*, p. 19.

303. *Ibid.*, p. 337.

304. *Loc. cit.*

305. *Ibid.*, p. 210.

306. *Loc. cit.*

nacen de la necesidad, es decir, las personas del llano tienen que trabajar para sobrevivir y no pueden dejarse amilanar por motivos circunstanciales, aún cuando estos lleguen a tener trascendencia como la muerte. La vitalidad del pueblo está muy marcada, sobre todo frente a la actitud melancólica del intelectual.

Algunos refranes o dichos muestran las creencias populares sobre lo divino: "Que nos coja confesados"³⁰⁷, "A quien Tunga se lo lleva, la tierra no lo trae"³⁰⁸ y "El diablo, que lo sabe todo, sabrá decir por qué causas"³⁰⁹. El primero es una especie de petición al mismo Dios para que nos ayude frente a él mismo y los siguientes se refieren al demonio a quien le adjudican las características de sabio y decidido.

Algunos de los refranes, sentencias y dichos se refieren a situaciones muy locales, de ahí que su uso no se generalice en otros medios y sea exclusivo de una zona, como los siguientes: "En los mentideros jamás falta un bramador que eche su cuatro a espadas"³¹⁰, "La envidia es el mal de llano"³¹¹ y "Ni morrocoy sube palo, ni cachicamo se afeita"³¹². Los tres son descriptivos.

307. *Ibid.*, p. 320.

308. *Ibid.*, p. 329.

309. *Ibid.*, p. 316.

310. *Ibid.*, p. 177.

311. *Ibid.*, p. 99.

312. *Ibid.*, p. 118.

IV. La oralidad en *Cristo versus Arizona*

:

1. Introducción

Si hubiera que marcar un año en la vida y la producción de Cela, así como en el reconocimiento público que el autor fue ganándose con el tiempo, sin duda éste sería el de 1956. Tras la publicación de *La Catira* vendría el desahogo económico, los premios, los reconocimientos y la continuación de la actividad creadora celiana. En resumen, lo que hizo Camilo José en este año fue *Recuerdo de don Pío Baroja* (plática con el autor), *Nuevo Retablo de don Cristobita*. *Invenções, figuraciones y alucinaciones* (cuentos), *La rueda de los ocios* (ensayos), musicalización del Oratorio de *María Sabina* (teatro) a cargo de Leonardo Balada, fundación de *Papeles de Son Armadans* (revista) y candidatura para pertenecer a la Academia de la Lengua.

Un año antes, 1955, cuando Cela acababa de llegar de Venezuela, Pedro Serra le había hecho la propuesta de una revista:

Deseaba hablar contigo para comentarte un proyecto. Deseo editar una revista mensual. Una revista que sea, en lo posible, donde encuentren una mano abierta los escritores que en estos momentos les resulte difícil publicar en España. Una revista, que en cierto modo, ocupe el lugar de *Revista de Occidente*. ¿Crees que tú podrías imprimirla en tus talleres? Estoy satisfecho con la edición que has realizado en catalán de *La familia de Pascual Duarte*. La composición tiene que ser a mano, como puedes suponer. Y con bodoni. Dies bodoni, los textos. Y los titulares en bodoni, también. Una revista de pequeño formato, con buen papel: nada de papel satinado; el papel debe ser alisado; el lector deberá cortar las hojas para leerlas. Así resulta más hermoso, más íntimo, más lujurioso. Una revista que deseo sirva para algo en las Universidades. Una revista, que a mi entender, hace mucha falta en España.¹

1. Cit in. FLOREZ, Rafael. *Op. cit.*, pp. 246-247.

En abril de 1956 salió a la luz *Papeles de Son Armadans* en Palma de Mallorca, revista literaria del mismo o parecido corte al de *Revista de Occidente*, bajo la dirección de Cela.

En 1956 se promueve la candidatura de Camilo José Cela como miembro de la Real Academia Española propuesto por Gregorio Marañón, según unos, y por Pío Baroja, según otros. En octubre de ése año Vicente Aleixandre, Joaquín Calvo Sotelo y Rafael Lapesa le presentan la candidatura, pero es hasta 1957 cuando don Camilo es nombrado Miembro de número de la Academia Española. Alfonso Sánchez publicó en el *ABC* un artículo dedicado al acontecimiento, el martes 28 de mayo de 1957 titulado "Aire de la calle" en el que decía:

El aire de la calle entraba en la Academia por la ventana que abrió Cela, que allí lo limpien, fijen y den esplendor. Don Ramón Menéndez Pidal, en un rincón, apoyado en su paraguas, aguardaba un claro de gente para salir con calma. Nunca, la verdad, me pareció tan viva, tan respetable, la Academia.²

Aunque no todos los periodistas y críticos compartieran el entusiasmo de Alfonso Sánchez, a partir de este momento tendrían más precaución para hablar de las "cosas de Cela", como se le llamaba a su primera producción literaria.

Siete años después de la publicación de *La Catira*, es decir en 1962, saldría *Tobogán de hambrientos*, novela compuesta de estampas acomodadas a partir de la mitad, es decir, si la novela se divide en dos partes, la última de la primera parte y la primera de la segunda corresponden al mismo personaje, así

2. Cit. in. *Ibid.*, p. 260.

sucesivamente (la penúltima y la segunda de la primera y segunda parte respectivamente), o en palabras del mismo autor, es una novela con esqueleto de culebra³. En 1969 publica *Visperas, festividad y Octava de San Camilo del año de 1936*, novela que según distintas opiniones de críticos de la literatura marca una ruptura con la producción anterior.

En 1973 publicó *Oficio de tinieblas 5*, una novela de difícil lectura por las innovaciones técnicas que presenta; según el autor, "no es una novela sino la purga de mi corazón"⁴. En 1982 publica *Mazurca para dos muertos*, novela galaica cuyo argumento se desarrolla en Galicia y requiere un glosario gallego-castellano que incluye la obra misma.

En 1988, tras un viaje a Arizona, publica *Cristo versus Arizona*, que presentó el autor en el restaurante Lhardy de Madrid. En esta ocasión Fernando Lázaro Carreter opinó que la obra anterior fue un preparativo para esta novela. El autor dijo sobre su obra "pienso que ha sonado ya con su crujido atemorizador el glorioso momento de la vivificadora antiliteratura que nos restituirá la literatura. O el hombre mata a la obra o la obra mata al hombre"⁵. Luego, siguiendo esta misma línea, Cela publica en *El País* el 14 de Febrero de 1988 un artículo de presentación de la obra en el que dice: "el lenguaje,

3. Vid. CELA, Camilo José. "Prólogo". *Tobogán de hambrientos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987, pp. 9-14.

4. Vid. CELA, Camilo José. *Oficio de tinieblas 5*. Barcelona, Argos Vergara, 1979.

5. CELA, Camilo José. Discurso de presentación. Cit. in. BLANCO VILA, Luis. *Para leer a Camilo José Cela*. Madrid, Palas Atenea, 1991 (Para leer a... Clásicos del siglo XX, 3), p. 159.

la técnica y el estilo -también el tema, la anécdota y el interés del lector- se han hecho viejos y no cabe sino quemar las naves y enfrentarse, con un valor inusitado, con la realidad: con el reino de la realidad que se impone a fieros y casuales golpes de azada hiriendo la costra de la tierra."⁶ En las distintas presentaciones que el autor hace de su obra reconoce que hay una transgresión a la tradición novelística, incluso a sus propias novelas anteriores. Bajo este principio *Cristo versus Arizona* se muestra como un relato descoyuntado, como un gran rompecabezas que el lector tiene que ordenar. Blanco Vilas adjudica la dificultad de la novela a la falta de referentes de los lectores españoles:

Considero *Cristo versus Arizona* la novela de más difícil análisis de Camilo José Cela. Como lectores españoles, se nos escapa el marco y se diluyen, en la ignorancia del detalle, cientos de alusiones que deberían servir de engarce. Hay, además, una carga de violencia extraña, de talante diverso a la que suele darse entre nosotros, que nos aleja sentimentalmente de la acción de la novela, nada fácil de seguir, por otra parte, por lo que acabo de decir.⁷

No es la falta de contexto histórico lo que dificulta la lectura de la novela, sino la falta de referente (no precisamente histórico o social) pragmático, es decir, la novela está construida con un método oral; el emisor da por hecho que el receptor sabe de lo que se está hablando, pero no lo tiene enfrente para hacer uso de los paralingüísticos que llenan de sentido las frases o palabras que pudieran ser ambiguas. Ese

6. Cit. in. *Ibid.*, p. 160.

7. *Ibid.*, p. 193.

referente pragmático se refiere a lo histórico o social en la medida que la historia está presente en la novela. Así Cela refuta la idea de Blanco Vila que en una entrevista le dice que se requiere un lector con cierta preparación cultural para leer la obra celiana:

Mire usted, mis novelas no tienen la carga cultural que tiene, por ejemplo, *El Quijote*... No creo que usted se sienta capaz de desaconsejar la lectura del *Quijote* ni siquiera a un párvulo. El hábito de la lectura, como el de la escritura, es, al tiempo que se practica, un saludable aprendizaje, de forma que mientras se lee se va entrando, si se hace con pausa, en el mundo del escritor⁸.

Tampoco es tan fácil la novela como para sólo recomendar la pausa como método de lectura, evidentemente es necesario que el lector vaya haciendo altos, pero recuperar el sentido de la obra implica mucho más que detenerse por momentos, tal vez sea en ésa dificultad en la que haya que buscar la falta de atención y de análisis de la obra.

Es en la década de los 60 cuando Camilo José Cela comienza a recibir premios y distinciones, los registrados en su currículum⁹ son los siguientes: doctor honoris causa por las universidades de Syracuse (E.U.A., 1964), Birmingham (Gran Bretaña, 1976), Santiago de Compostela (España, 1980), Interamericana (Puerto Rico, 1980), Hebrea de Jerusalén (Israel, 1986), Miami (E.U.A., 1990), Tel Aviv (Israel, 1990), San Marcos (Perú, 1990), Dowling College (E.U.A., 1990), Millersville (E.U.A., 1990), Complutense (España, 1991), La Trobe (Australia, 1991), Texas A & M (E.U.A., 1992),

8. *Ibid.*, p. 150.

9. *Vid.* www.celafund.es/cela/html.

Sarajevo (Bosnia-Herzegovina, 1993) y Católica Fu Jen (Taiwan, 1994). Es profesor honorario de la Universidad de Santo Domingo (1990) y profesor catedrático honoris causa de la Universidad Moderna de Lisboa (1995), del Technische Universität Dresden (1995) y de la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande do Sul (1995). Los premios también han sido cuantiosos: Premio de la Crítica (1956), Premio Nacional de Literatura (1984), Premio Don Diniz (Portugal, 1985), Premio Príncipe de Asturias (1985), Premio Nobel de Literatura (1989), Premio Mariano de Cavia (1992), Trofeo Goya (1993), Premio Planta (1994) y Premio Cervantes (1995). Son numerosos los reconocimientos que se le han dado, medallas, llaves, bandas de honor, distinciones (huésped, ciudadano o hijo predilecto) de varios lugares y universidades, encomiendas y cruces de distintas órdenes, miembro de honor, patrono y presidente de distintas asociaciones y fundaciones (entre las que se encuentra la Fundación Camilo José Cela), y cargos honorarios como los de médico forense, alcalde, cartero, bombero, cinta negra de judo, etcétera. Ha sido también persona no grata en varios lugares, no tantos como los que le han dado distinciones.

A raíz del Premio Nobel, Cela pasó de ser un escritor con una obra bastante reconocida a ser un escritor público, cualquier español ve los programas de televisión donde lo entrevistan y lo invitan a hablar de algún tema propuesto, es ampliamente conocido lo que dijo o hizo en la radio y son del dominio público español los mensajes comerciales que ha hecho haciendo gala de su éxito y personalidad tan apreciadas por sus compatriotas. Sin embargo, su

obra no es -a pesar de ser uno de los autores que escriben en español más leídos- completamente del dominio público.

2. La situación comunicativa

2.1. Emisor

Desde el primer contacto que el lector tiene con la novela, el emisor se presenta, conducta propia del encuentro personal en el que antes de decir cualquier cosa los extraños tienen que romper la frontera del desconocimiento para poder entablar conversación. Así el emisor del discurso llamado *Cristo versus Arizona* tiende un puente al lector diciendo quién es, qué va a contar y cuál es su origen:

Mi nombre es Wendell Espana, Wendell Liverpool Espana, quizá no sea Espana sino Span o Aspen, nunca lo supe bien, yo no lo he visto nunca escrito, Wendell Liverpool Span o Aspen, span es trecho, momento y aspen es álamo temblón, algunos dicen que tiemblo, antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre, bueno, esto me queda algo duro al oído, yo suelo decir mi papá y mi mamá [...] y las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra¹⁰.

Poco y mucho se dice en esta presentación. Ante todo dice su nombre y, recuérdese que la nominalización es el primer acercamiento a las cosas que, en una mentalidad primitiva, es incluso la apropiación. Algún indicio da sobre lo que será la anécdota principal de la novela cuando dice que "antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre", pues, el eje narrativo sobre el que se abalanza la historia del pueblo de Arizona es justamente este reconocimiento de los padres. También hace una promesa de relato, exhibe el acto narrativo con una frase hecha

10. CELA, Camilo José. *Cristo versus Arizona*. 7a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 5.

totalmente desautomatizada: "las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra". Ya desde el inicio puede apreciarse el estilo netamente oral; en esta cita de presentación que es la que rompe el silencio de la hoja en blanco se perciben varias características de la lengua hablada, como "bueno, esto me queda algo duro al oído, yo suelo decir mi papá y mi mamá", en la que el *bueno* usado como apoyo memorístico no era necesario en la escritura y la aclaración que corrige el padre y madre por mamá y papá también es muy oral. Una de las virtudes de la lengua escrita es la posibilidad de revisión y rescritura que frente al lector no se ve porque se presenta como un discurso acabado, en el que lo único que queda es el final del proceso. Así, ya se está anunciando la oralidad propia de la novela. También llama la atención la ausencia de puntos y el uso de la coma como signo de puntuación que homologará todo el discurso cual si fuera una sola emisión, una sola plática, es ésta otra de las leyes autoimpuestas por el emisor.

Algunos recursos narrativos tomados de la cultura popular son recreados por el emisor. Las canciones, como se verá más adelante, funcionarían para dar cuenta de hechos o para ambientar una acción, pero hay casos en los que éstas son producto de la inventiva del narrador, como en el siguiente caso:

Chuchita Continental se acompañaba a la guitarra, a orillas de un sesteadero una oveja me faltó y una joven blanca y bella de un pastor se enamoró, Chuchita Continental estaba casada con el calvo Fidel Lucero Johnson que hacía gárgaras de whiskey y después lo echaba por la nariz, también sabía beberlo por la nariz como si fuera rapé, a la gente se le encogía el ombligo viéndolo pasar por la vida tan bravo, Chuchita Continental tocaba el acordeón y sabía muy lindas

canciones de la frontera, nos decía el caporal como queriendo llorar, allá va la novillada, no la dejen pasar, a Chuchita la sacó a bailar un día el medio bisojo Bill Hiena Quijotoa quien se vio enzarzado en una pelea a hostias con el marido, el pelón Fidel Lucero Johnson no aguantaba desmanes y pegó duro y primero, perdóname esposo mío, perdona mis aventuras, si no lo haces por mí hazlo por las criaturas, las mujeres casadas deben mirar de no comprometer a los hombres, vuela y vuela palomita, dale un vuelo a tu volido, anda a ver cómo le fue a Chuchita y su marido, algunas veces conviene recapacitar para que no diga mentiras ni la memoria, el cuerpo también es mentiroso¹¹.

Es muy probable que los primeros versos (*"a orillas de un sesteadero una oveja me faltó y una joven blanca y bella de un pastor se enamoró"* y *"nos decía el caporal como queriendo llorar, allá va la novillada, no la dejen pasar"*) sean parte de alguna canción o corrido populares; en la tercera quarteta (*"perdóname esposo mío, perdona mis aventuras, si no lo haces por mí hazlo por las criaturas"*) es difícil indagar si también es parte de una canción conocida o hay que adjudicársela al narrador, pues la adecuación de ésta a la situación (la pelea del marido con Bill Hiena porque Chuchita salió a bailar con éste último) tiene un grado de precisión muy alto, el tema, la expresión y la emisión de los versos se acoplan a la anécdota; la voz de Chuchita indica que fue ella quien buscó o inventó la copla para pedir perdón al marido. Finalmente, en la última quarteta (*"vuela y vuela palomita, dale un vuelo a tu volido, anda a ver cómo le fue a Chuchita y su marido"*) la adecuación es total, porque además del tema y la expresión, se encuentra el nombre del personaje. Las opciones son que el narrador haya hecho la quarteta con el modelo

11. *Ibid.*, pp. 50-51. El subrayado es mío.

de las anteriores para que estuviera a la medida de la situación o bien que el narrador haya hecho la anécdota a la medida de la copla. De ahí que se siembre la duda de si realmente el emisor es el narrador, Wendell Liverpool Espana, pues aunque éste se encuentra inmerso en el medio y conoce la cultura popular, su habilidad para versificar nunca se menciona, acaso, esté emparentada con la inquietud narrativa de la que la novela es la principal prueba; sin embargo, los géneros requieren de habilidades distintas. Es, pues, en el uso de este recurso donde se aprecia uno de los desdoblamientos por donde asoma el autor tras la voz del narrador.

En distintos momentos el emisor le recuerda al lector quién es, le promete veracidad y justifica su forma narrativa: "la cosa no se entiende bien pero es así como la digo, aseguro que no miento"¹². Sin embargo por un momento crea confusión porque cambia de nombre aunque las palabras son las mismas:

sería muy confuso que yo dijese de repente, mi nombre es Craig Teresa, Craig Tiger Teresa, antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre yo me llamaba Craig Tiger Brewer, mi nombre es Craig Tiger Teresa y las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra y guardando las reglas gramaticales, analogía, sintaxis, prosodia y ortografía¹³.

Muy semejante es el inicio de la novela, aunque el nombre cambia. La declaración de que las páginas que siguen son de él podría interpretarse como un cambio de narrador, con las mismas características del narrador anterior pero con distinto nombre e

12. *Ibid.*, p. 7.

13. *Ibid.*, p. 153.

historia. Sin embargo, cuando se vuelve a tomar la palabra, el yo narrativo pertenece a Wendell Liverpool Espana y a su historia, no a Craig Tiger Teresa. En las dos presentaciones el caso es el mismo, el narrador tiene un apellido antes de conocer a su padre y al conocerlo cambia. En esta cita se encuentra expresa la idea de la confusión, que luego se volverá a repetir con todo y presentación, pero ahora incluyendo los dos nombres:

si mi nombre fuese de verdad Craig Tiguer Brewer cuando aún no sabía quiénes eran mi padre y mi madre o Craig Tiger Teresa después de que lo supe todo quedaría más confuso de lo que está, lo que sí es cierto y podría jurarlo sobre el libro es que estas páginas son mías y en ellas no digo nada que no sea verdadero, casi todo tiene sus testigos y hay muchos hombres y mujeres que podrían hablar, mi primer nombre fue Wendell Liverpool Lochiel que hace ya años se cambió en Wendell Liverpool Espana o Aspen, esto no lo sé bien, no lo supe nunca bien del todo¹⁴.

El juramento de veracidad de las palabras anteriores y de otros momentos de la novela se ve vulnerado por el cambio de nombre, sin embargo, puede salvarse medianamente si se hace una lectura a partir de la conveniencia del narrador; por hechos que le parecen vergonzosos y dolorosos, el narrador, Wendell Liverpool, prefiere ocultar su identidad, pero en nada cambia su historia, salvo las acciones que le perjudican, que se expresan en el siguiente fragmento:

ahora estoy hecho un buen lío porque mi mujer Clarice, yo no suelo hablar nunca de mi mujer, bueno, no demasiadas veces, la verdad es que yo no tengo mujer, casi no tengo mujer, después lo diré más claro, mi mujer Clarice me robó la documentación del ford y se fue a vivir con el chino Huang Cheng, alias Javierito y también Tres Piernas¹⁵.

14. *Ibid.*, pp. 205-206.

15. *Ibid.*, p. 153.

El estilo abiertamente oral de estas palabras sugiere que Craig Tiger está hablando con un interlocutor que por desconocido puede ser el lector mismo. El emisor reconoce nuevamente la confusión que se corrobora con las aclaraciones continuas que terminan contradiciendo la afirmación inicial: "mi mujer Clarice, yo no suelo hablar nunca de mi mujer, bueno, no demasiadas veces, la verdad es que yo no tengo mujer, casi no tengo mujer". Hasta este momento aún no se ven todos los alcances emotivos que tiene para el narrador el abandono de Clarice. El narrador promete aclarar la situación y lo hace en los siguientes términos:

mi esposa Clarice me robó la documentación del automóvil y se fue a vivir con el chino Tres Piernas no más porque tenía una pija enorme, desaforada y orgullosa, una pija descomunal, ella se sentía muy pagada de la pija de su chino, se le puso de semejante tamaño de comer carne de perro, a lo mejor tiene razón pero yo no debo dársela porque sería tanto como perdonarla y no estoy dispuesto ni a perdonar ni a olvidar, yo no sé si la carne de perro produce esos efectos y no tengo por qué meterme a recordar situaciones dolorosas, la gente se ríe y me pregunta que por qué no como carne de perro pero la situación es dolorosa, en estos casos el único que no se ríe es el hombre al que se le escapa la mujer porque tiene la pija cativa y morcillonona en lugar de noble y recia, para que la carne de perro aproveche bien conviene comerla todos los días y por el orden que ya se dijo menos el miércoles que se debe ayunar a pan y agua, me humilla que mi esposa Clarice me haya abandonado por tener la pija pequeña, eso no se hace más que con los profesores de idioma¹⁶.

En esta parte se aclara, efectivamente, por qué el recuerdo le resulta doloroso; la razón del abandono y la burla de la gente producen humillación en el narrador, de ahí que decida cambiar de nombre sólo para contar este hecho y, en honor a la verdad, no

16. *Ibid.*, pp. 197-198.

puede dejarlo fuera del relato. Sin embargo es justamente en esta parte -donde hay luz hay sombras- donde puede apreciarse un desdoblamiento narrativo (y no es justamente el que se propicia por el cambio de nombre, pues esa confusión se aclara justamente en este fragmento) que deja ver el humor de Cela oculto tras ciertas frases ambiguas o recursos cuya retórica ya indica juego. El sobrenombre del chino Huang Cheng, Tres Piernas, que hace alusión al tamaño de su órgano sexual, ya resulta grotesco. La situación es caricaturesca; es extraño que una mujer deje a su marido por tal razón, aún cuando ésta sea muy salaz, y puede ser todavía más extraño que haga pública su actitud, así suena la frase del narrador "ella se sentía muy pagada de la pija de su chino". Los adjetivos usados para describir los órganos sexuales, el del agredido y el del agresor son hiperbólicos aunque en sentidos opuestos, la del primero es enorme, desaforada y orgullosa, descomunal, y noble y recia, y la del segundo está calificada como cativa y morcillona. Algunos de los adjetivos que se refieren al agresor implican una hipálage, el desaforado, orgulloso y noble es el portador, no el órgano sexual en sí, pero la implicación es redonda, pues si tal estado de ánimo priva en el portador es justamente por el tamaño de su órgano sexual; hay también una gradación en los adjetivos enorme y descomunal, este último abiertamente hiperbólico. En cambio los adjetivos del agredido -dos solamente, como si con pocas palabras se describiera tan poca cosa- no forman parte de la norma estándar; el primero "cativa" es un arcaísmo usado en Galicia con el

sentido de "malo, infeliz, desgraciado"¹⁷ que también supone una hipálage y "morcillona" que señala de manera tácita una comparación del órgano sexual con la morcilla cuyo parecido puede estar en la apariencia física del embutido, o bien, de la "tripa o piltrafa envenenada que se usaba para matar a los perros callejeros"¹⁸. Se dice que la causa del abandono de Clarice es "no más porque tenía..." y luego se describe el órgano sexual del agresor; resalta, entonces, el sentido del *no más* como si fuera débil la razón de sus actos, con el sentido de los adjetivos usados por el mismo narrador, contraste que se mantiene con el sentimiento del narrador cuando dice que "no tengo por qué meterme a recordar situaciones dolorosas" y más adelante se reitera la idea "la situación es dolorosa" con la actitud de las personas frente a la desgracia del personaje "la gente se ríe y me pregunta que por qué no como carne de perro", burla que por explícita muestra el doblez narrativo. La causa del crecimiento del órgano sexual es, según el narrador, la carne de perro, que resulta escatológico pues no está dentro de los hábitos alimenticios del humano y, además, la explicación se hace con la frialdad con la que se da una receta cualquiera, sin importar que sea ese consejo justamente el que más lo humilla. La autohumillación se redondea en otro lugar de la novela donde se dice con lujo de detalles cómo debe comerse la carne de perro para que aproveche:

17. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario...* Op. cit. s.v. *cativo*.

18. *Ibid.*, s.v. *morcilla*.

el general Chang Chung Chang se comía un chow-chow todas las semanas, el lunes los riñones, el martes los cojones, el jueves los bofes, el viernes las chuletas, el sábado los sesos y el domingo el hígado, lo que sobraba se lo daba al perro que había de morir a la semana siguiente, los miércoles el general se los pasaba a pan y agua¹⁹.

Pareciera que el modo discursivo usado, la instrucción, lejos de moderar la afrenta del narrador por la forma lingüística que le es propia, remarcará aún más el agravio hacia Craig Tiger, hasta convertirlo en escarnio.

Uno de los juegos celianos constantes consiste en incluir algún personaje que lo represente, a veces respeta el nombre, a veces el apellido y a veces no se sabe que se trata de Cela sino por los datos particulares del personaje. Generalmente este personaje es secundario en la trama de la novela o, incluso, incidental, y frecuentemente cuando se cuenta la historia del personaje se habla someramente de las condiciones en las que se escribió la obra. En esta novela, el personaje que puede identificarse con el autor es el gallego Casimiro, de quien se cuenta su relación con la india Violet:

Violet es bonita y valerosa, hace algún tiempo pasó por aquí el gallego Casimiro que la llamó linda y brava, Casimiro no era mero gallego porque tenía la mitad de inglés y según dicen durmieron juntos una luna entera, la costumbre es que las mujeres no se dejen preñar por vagabundos, como Violet no quería faltar a la costumbre cuando terminaba de gozar con el gallego Casimiro se metía una aspirina y se lavaba bien enchufándose un sifón y apretando con fuerza, Violet tenía una cicatriz en el nacimiento de las tetas, fue un mordisco de su marido el maquinista Augustus Jonatás, le arrancó algo de carne y la herida tardó en cerrar cerca de dos meses, ¿qué es esa mancha?, ¿y a ti qué te importa?²⁰

19. *Cristo versus Arizona.*, p. 153.

20. *Ibid.*, p. 189.

Las señas del personaje que se identifican con el autor son el origen. No puede saberse, ni tiene interés en este estudio, si la anécdota que cuenta es real. Aunque el narrador nunca se identifica con el autor en nombre, características o historia personal, en todas las obras la presencia del autor es una débil huella que está presente pero que, incluso, su presencia actúa por oposición; el narrador de las novelas de Cela es sólo una parte de él, una ficción más en la que se encuentra hasta el mismo novelista con su vida pública y es diferente a la voz que cuenta.

Con un aire filosófico la gradación se usa en la siguiente parte: "todo da siempre diez vueltas, cien vueltas, mil vueltas, un millón de vueltas, es igual la vida que la muerte, el aburrimiento que la diversión, la esperanza que la agonía, el caso es tener una copa en la mano"²¹, la gradación se encuentra en el número de vueltas (diez, cien, mil, un millón), aunque aquí hay un salto entre el mil y el millón. La idea de las vueltas (la historia camina en espirales), la presencia de los contrarios como algo necesariamente unido, incluso, con relación de igualdad o equivalencia (vida y muerte, aburrimiento y diversión, y esperanza y agonía) y la gradación que al final da un salto (la suma de cambios cuantitativos provoca un cambio cualitativo) hace pensar en la dialéctica. Pero ¿cómo un hombre del pueblo como el narrador puede tener un pensamiento tan elaborado, ya no se diga científico sino filosófico? El autor asoma sobre el narrador para

21. *Ibid.*, p. 166.

que con la frase final apunte una interpretación; se podría decir que la dialéctica de la vida que todo lo iguala sólo se soporta con una copa en la mano.

2.2. Receptor

En *Cristo versus Arizona* los llamados al receptor son frecuentes pero parcos y ambiguos, es decir, no se dice explícitamente qué tipo de lector espera el narrador. Una de las líneas estructurales es una letanía que se dice a lo largo de toda la novela, en algún momento pueden leerse las palabras "la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo Chirste exaudi nos y tú dices Christe exaudi nos"²². El "tú dices" no está aclarado, pareciera que se refiere a un personaje más, tal vez a Gerard Ospino, testigo de la escritura de la novela y compañero de aventuras y trabajo, pero jamás se aclara, de manera que queda como mera suposición. De ser así, Gerard Ospino es ese receptor al que, al menos en las letanías, se dirige continuamente el narrador. En otra parte el narrador vuelve a usar un apelativo para llamar la atención: "a usted que le gustan las historias románticas le quiero explicar que la señorita Luisita no estaba preñada de Pancho Villa como decía la gente sino de don Rubén Fierro el cura de Satevo"²³ y en esta ocasión se prefiere un uso más formal que en la letanía, el usted dice algo sobre el receptor imaginario o deseado por el narrador, que al estar incluido en la narración misma habría que llamar narratario. También la frase "le gustan las historias románticas"

22. *Ibid.*, p. 37.

23. *Ibid.*, p. 160.

sugiere que Wendell tiene una idea de las personas que tienen el hábito de la lectura como gente afectada, sentimentaloides, que gusta de relatos de amores, decepciones, encuentros y desencuentros, etcétera, probablemente hasta esté pensando en una mujer con la imagen estereotipada que sociedades sexistas han construido.

En otro momento el narrador alude explícitamente al lector llamándolo por su nombre: "seguramente el lector de esta crónica sabe ya que mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, durante algún tiempo me llamé Wendell Liverpool Lochiel pero después todo se puso en orden"²⁴. El recordatorio, obvio por demás a estas alturas de la novela en que ha repetido su presentación por lo menos una decena de veces, más que funcionar como pretende el narrador que funcione, es decir, como recordatorio, es un ajuste de cuentas a mitad de la novela, no de su historia personal, sino de la exigencia de estar familiarizado con los temas principales de la novela, de ahí que diga "después de todo se puso en orden". Lo cierto es que la disposición de hechos desenfrenados no es nada clara. En palabras del autor al lector -en este caso sí al real y no al incluido en la novela- la clave de lectura de esta obra es la confusión: "En las páginas que ahora ofrezco a voracidades, cucañas y otras lacras procuro encararme con la confusión que habita más allá de los entendimientos mágicos y religiosos de la vida y la muerte y su crónica puntual"²⁵. Pero el autor no asume toda la responsabilidad

24. *Ibid.*, p. 111.

25. CELA, Camilo José. *Cit in*. BLANCO VILA, Luis. *Op. cit.*, p. 194.

que cabe en la novela, sus palabras más confunden que esclarecen. La visión mágica y religiosa de la vida, de la muerte y de otros temas está presente en la novela por más que Cela quiera decir que no es trascendente. Por otra parte tal confusión se presenta en el momento del primer acercamiento, de ahí la primera clave del lector que se requiere.

En una primera lectura de *Cristo versus Arizona* el lector queda con una sensación de agobio frente a la cantidad de personajes con sus anécdotas, las distintas ideas que se desarrollan, el orden desarticulado de las pequeñas historias, en fin, frente a la falta de linealidad de discurso. Los hechos que el lector puede conservar en su memoria tras esta primera lectura, son la historia del personaje y su madre, la presencia de letanías cada determinado tiempo y algunas otras anécdotas de personajes que aparecen con cierta frecuencia como Gerard Ospino, Cecil Lambert, Zuro Millor, Sam W. Lindo y otros pocos.

La novela obliga a varias lecturas para familiarizarse más con las acciones, a fin de cuentas es un relato, un relato transgresor de ciertas bases de todo relato, pero relato. La estructura propia de la novela exige del lector una memoria prodigiosa propia de los largos relatos orales donde es importante ir siguiendo los hechos de cada personaje. La segunda lectura, entonces, consiste en rehacer las historias de los personajes, seguir a través de las páginas la historia de cada uno de los actantes. No es ésta una lectura sino varias lecturas, tomando en cuenta que los personajes son numerosos, o bien puede hablarse de una lectura con idas y vueltas a través del texto. En

esta lectura el receptor se dará cuenta de que la novela no nace del desorden, como el autor pretende hacer creer, sino del orden primero puesto luego en desorden, de la deconstrucción de los hechos hasta el grado cero del sentido.

En una tercera lectura, el receptor podrá acercarse más a la prosa, una prosa quebrada pero unificada ortográficamente, pues el narrador ha decidido sólo incluir un punto, el final. Una novela deshumanizada se construye de tal manera que la acción avanza sólo lo necesario para que el lector siga atento a la obra, pero éste es un requisito mínimo porque lo importante de una novela es lo que está entre una y otra acción, es decir, el discurso mismo. La propuesta de Ortega y Gasset sobre la novela deshumanizada se puede simplificar diciendo que de lo que se trata es de vencer lo anecdótico, de limitarlo al máximo, para que entonces salten las virtudes de la prosa. En el caso de *Cristo versus Arizona*, lo anecdótico se vence con las anécdotas mismas, es decir, finalmente lo que se logra es que la prosa llame la atención, pero gracias a la cantidad, diversidad y desorden de éstas.

El lector, como se ha señalado, debe ser un aficionado a los relatos orales o bien un lector paciente en su acercamiento a la obra, dispuesto a volver a ella cuantas veces sea necesario. Sobre los tipos de metáfora Bousoño explica que las tradicionales primero se entienden y luego emocionan por el sentido que se descubre y las no tradicionales o imágenes visionarias, como él las llama, primero emocionan y después se entienden. Tomando en cuenta esta interpretación podría decirse que *Cristo versus*

Arizona es una novela cuya técnica sigue la de la metáfora tradicional, es decir, exige esfuerzo lector para después devolver en gusto el tiempo invertido en la lectura. La riqueza y complejidad de elementos y recursos de la obra puede asustar cualquier ánimo impaciente por muy buen lector que sea, pero una vez decidido a realizar la tarea de reconstrucción la obra se revela en toda su grandeza.

2.3. Código

En la novela suelen presentarse varios procesos lingüísticos que se exhiben, es decir, en los que se muestra el conocimiento del narrador sobre la lengua; en algunos casos se trata de aclaraciones sencillas sobre el contenido de una palabra o una frase, en otros, se exhibe lo que el narrador o algún otro personaje piensa de la lengua y su función en la sociedad. Las primeras son frases en las que se encuentra propiamente la función metalingüística, mientras que las segundas son frases referenciales cuyo tema es la lengua.

Del primer tipo se encuentran muchos sobrenombres con su correspondiente explicación; en algún momento el narrador reconoce a propósito del sobrenombre de un personaje que "los apodos no son nunca de regalo"²⁶. Varios de los sobrenombres de los personajes se explican; por ejemplo: "le llamaban Oso Hormiguero porque tenía un solo testículo y la nariz en forma de taco de billar, roja y con muchos granos"²⁷. En algunas ocasiones los sobrenombres se adquieren por el lugar de origen, en estos

26. *Cristo versus Arizona.*, p. 91.

27. *Ibid.*, p. 7.

casos también explica el narrador la razón del sobrenombre: "parte de su familia es de Monterrey en el estado de Nuevo León que queda al sur de Tejas, la gente les llama cododuros, para mí que no son tacaños sino pobres, los pobres son avarientos porque no pueden gastar lo que tienen y deben mirar para el centavo"²⁸ y "a los de Santa Ana les llaman cagarrieles desde que les pusieron tren porque como no tenían retrete iban a hacer sus necesidades a la vía"²⁹. Puede verse que en la cita en la que se habla de los regiomontanos el narrador reinterpreta el sobrenombre, parece querer hacerles justicia acotando las razones del sobrenombre. Hay también formas particulares del gentilicio con su explicación correspondiente: "los montes del Dragón estaban infestados de apaches [...] en la lengua de los indios zuñi apache quiere decir enemigo, los apaches no son amigos de nadie"³⁰, explicación que indica un conocimiento, probablemente lejano, del zuñi.

Cuando se mencionan los nombres de ciertos lugares, el narrador explica la etimología o el origen de éste: "los españoles le llaman Colorado porque iba teñido con el color de la sangre de la tierra"³¹ y "Tucsón es palabra pápaga que quiere decir tronco ardiendo, árbol en llamas"³².

Otro de los recursos empleados metalingüísticamente es la sinonimia, a veces son explicaciones del narrador: "por aquí llaman culo a la sartén de las mujeres o sea lo que es el coño

28. *Ibid.*, p. 58.

29. *Ibid.*, p. 195.

30. *Ibid.*, p. 165.

31. *Ibid.*, p. 204.

32. *Ibid.*, p. 172.

para los españoles, yo llamo culo al fundillo, hago como los españoles, es una palabra muy hermosa"³³ y a veces las pone en boca de algún personaje: "día llegará les digo en que le levanten una estatua ecuestre o sea montado en un caballo pero sin cojones y llevando las riendas con la mano como si fuera un lego de la misión"³⁴, dicha por el general Fierro. La sinonimia suele tener tinte de explicación cuando se usa una forma de clasificar que hay que adjudicar a una persona o a un grupo pero que no es general, como en la frase "mi madre era puta fría o sea puta mansa y no puta caliente o sea puta brava"³⁵, en la que el temperamento queda descrito con adjetivos propios del tacto y concretamente de la temperatura (frío, caliente) que se igualan a adjetivos propios de actitudes animales (mansa, brava). También se hace necesaria la explicación cuando se usa una palabra en un sentido personal: "tenía los ojos opacos e independientes, quiero decir que cada uno se le movía a su aire"³⁶, en este ejemplo independientes no suele ser adjetivo que se use para ojos, pero el narrador lo usa como una ocurrencia que mueve a risa. Para dejar claro lo que el narrador entiende por alguna expresión se usan también frases explicativas: "la cama obliga más que autoriza, una cosa no quita la otra y fuera de la cama cada cual debe estar en su sitio, cuando digo la cama quiero decir lo que hacen los hombres y las mujeres"³⁷, en este caso "la cama" se

33. *Ibid.*, p. 7.

34. *Ibid.*, p. 200.

35. *Ibid.*, p. 115.

36. *Ibid.*, p. 216.

37. *Ibid.*, p. 67.

aclara con última frase y este uso metonímico es muy común en el habla popular como eufemismo.

Propias de la función metalingüística son también las acotaciones ortográficas o gramaticales como en las frases siguientes: "no se puede con los indios navajos, algunos parece que dicen navajós y aun otros navajoes"³⁸ y "en Tintón escrito Thintown, es un barrio de Besbee"³⁹. Otro tipo de acotación se centra en la realización del código en el habla:

en los juicios es prudente hablar en falsete para dar mayor énfasis a la condena, nadie se debe librar jamás de ser insultado en público por lo menos una vez en su vida, los sacerdotes y los funcionarios cobran para insultar al pueblo que les da de comer, para amenazarle con suplicios eternos y males que no terminan⁴⁰.

El falsete es, de acuerdo con lo anterior, un ingrediente del habla con un fin muy específico. Según el narrador, tan importante como lo que se dice es la concreción oral de ese contenido.

Sin que propiamente pertenezcan a la función metalingüística se encuentran frases referenciales cuyo contenido es la lengua o código, es decir, el tipo de reflexión pertenece más al ámbito humano que al lingüístico pero el tema del que se habla es la lengua. Estas frases o fragmentos fronterizos son los que pertenecen al segundo caso que se anunciaba al inicio del apartado. La lengua puede considerarse en sentido positivo o negativo. En sentido positivo se presenta como un valor que basta

38. *Ibid.*, p. 10.

39. *Ibid.*, p. 189.

40. *Ibid.*, p. 207.

para sembrar confianza, como en el siguiente ejemplo: "en la cantina de Violet en La Zorrillera, en Tintón escrito Thintown, es un barrio de Besbee se compran y venden caballos con la palabra, el dinero viene después y quien no cumple tiene que rezar para que no lo encuentren ni a un lado ni al otro de la frontera"⁴¹, en el que se puede ver que la palabra está respaldada por la credibilidad de la gente, no se necesitan documentos para acreditarse sino palabras. La lengua es también un arma capaz de defender lo más querido: "el hombre ama a la tierra más por propia que por hermosa, también la defiende con las palabras, las trampas y las armas y mata y se deja matar por ella"⁴². No como código lingüístico sino específicamente un idioma, el español, suele presentarse revalorado por el narrador: "muchos indios apaches hablan la castilla, el idioma español, de Castilla se dice de lo bueno frente a lo borde, rosa de Castilla, nogal de Castilla"⁴³. También puede presentarse la lengua como privilegio de los oriundos de un lugar: "a los forasteros no hay por qué dejarlos hablar"⁴⁴, es decir, la lengua es un bien elemental negado a los extraños, la idea de identidad que da la lengua no tiene por qué incluir a los otros, los que no son como los de la región, los que son diferentes. A veces las ideas del narrador indican que la lengua más que un bien es un mal menor, puede ser un juego, si la expresión de la que se está hablando son las oraciones religiosas:

41. *Ibid.*, p. 189.

42. *Ibid.*, p. 151.

43. *Ibid.*, p. 171.

44. *Ibid.*, p. 79.

las oraciones son juegos de palabras, Dios no las escucha pero se ríe del ingenio y hasta del significado de las palabras, también del valor de las parábolas y sus mansísimas moralejas sin sentido, con intención pero sin sentido, Dios tiene otra voz más dura y verdadera y no se deja confundir por más que le cuenten desgracias misteriosas, desgracias aparatosas y elocuentes⁴⁵.

Según el fragmento anterior la lengua puede verse como un código que más que comunicar confunde, aunque, en el caso de las oraciones, la lengua es una confusión lúdica que no hace mal. Por estas mismas razones, en el acto amoroso es preferible el silencio, pero si se ha de hablar, entonces hay que elegir la lengua materna: "el acto brutal hay que hacerlo en el mismo idioma y con la misma lengua con la que se maldice y bendice, es mejor estar callado que dejar de creer en el sentimiento, un hombre con la pinga dura cree en el sentimiento y habla con sentimiento y vergüenza"⁴⁶. Cuando se usa la expresión lingüística entre dos personas que se aman, parece inevitable el insulto, incluso con signo positivo: "el enamorado insulta siempre porque cree que la amante es distinta y mejor"⁴⁷. La virtud nominativa de la lengua es, un hecho devaluado que no tiene mayor importancia, de acuerdo con algunas palabras que se expresan, por ejemplo dice el narrador que "a la gente no le importa que los ahorcados cambien de nombre porque la lengua que se escupe no es más que una, casi todo el mundo se cambia de nombre alguna vez"⁴⁸ y más adelante agrega "cuando uno va de huida se llama como puede"⁴⁹.

45. *Ibid.*, p. 207.

46. *Ibid.*, p. 32.

47. *Ibid.*, p. 20.

48. *Ibid.*, p. 40.

49. *Ibid.*, p. 158.

Aunque en algunas de las citas anteriores se nota cierto menosprecio del narrador por la lengua, no hay verdadero desprecio, que si se percibe en otras partes y en las que priva un sentido negativo del código, la palabra se ve como un acto malvado o, incluso, como pecado, frecuentemente se asocia a algún personaje femenino o se generaliza al género: "Abby bebe con frecuencia y entonces es poco discreta y habla lo que debía callar"⁵⁰ y "a las mujeres les gustan los juramentos, eso no es malo pero puede resultar comprometido, yo no supe nunca lo que quieren decir algunas palabras"⁵¹. También en sentido negativo se relaciona con la religión:

Dios manda cánceres a los descreídos, los blasfemos y los herejes, por aquí hay pocos herejes, la gente no suele meterse con herejías, es baptista o católica o metodista pero no es hereje, eso no, hacia el norte hay mormones, tampoco son herejes sino muy respetuosos y familiares [...] son muy decentes y domésticos, ya digo, muy circunspectos y familiares y se pasan la vida preñando a sus mujeres para que al Sumo Hacedor no le falten fieles servidores, eso está bien y es oportuno⁵².

En este caso la palabra es una falta grave a Dios, por eso ha dispuesto todo para privar a los muertos de tal tentación: "lo mejor es que los muertos no puedan hablar porque se complicaría todo peligrosamente, es muy sabia lá disposición de Dios de que los muertos guarden siempre silencio"⁵³. La ausencia de lengua es un privilegio de lo inanimado, si no fuese así, los humanos tendrían más problemas, así lo da a entender en narrador en la

50. *Ibid.*, p. 135.

51. *Ibid.*, p. 27.

52. *Ibid.*, p. 39.

53. *Ibid.*, p. 208.

siguiente frase: "el corral sabe muchas historias verdaderas lo que nos salva es que no habla"⁵⁴. Entre los vivos también se castiga el atrevimiento lingüístico, la pena es la vida misma como sucede a un personaje: "a mi primo Luther Vermont Espana o Span o Aspen lo mataron de un latigazo en el pecho por hablar"⁵⁵, páginas más adelante, amplía la información y se reitera la idea:

en la sierra del Ajo más allá de Ali Ak Chin con leyenda de Marelito Morena el indio que descubría tesoros escondidos anduvo vagabundeando mi primo Luther, de nada le valió conocer siete juegos de manos diferentes y saber tocar el violín, a mi primo Luther lo mataron por irse de lengua y olvidar que el hombre muere por la boca como el pez, lo mataron por no saber cerrar la boca mientras los demás hablan y se delatan, le dieron un trallazo en el corazón y se lo pararon de golpe⁵⁶.

La discreción y el silencio son virtudes que en el escenario de la novela cobran mucha importancia, la vida misma depende de ello y con la vida la dicha: "la felicidad es un delicado suspiro que no resiste el pregón y huye ante la palabra, es como un pajarito silvestre que canta por cantar y sólo cuando sabe que nadie lo escucha"⁵⁷. Un lugar ejemplar es la cantina de Violet, donde la palabra vale como garantía, como se dijo anteriormente, y donde la gente es muy precavida y no habla por hablar, es decir, si no tiene algo realmente importante qué decir mejor se calla: "en la cantina de Violet la gente o guarda silencio o canta, hablar no es costumbre, muchos hombres se buscaron la ruina por hablar"⁵⁸.

54. *Ibid.*, p. 20.

55. *Ibid.*, p. 215.

56. *Ibid.*, p. 218.

57. *Ibid.*, p. 232.

58. *Ibid.*, p. 30.

2.4. Canal

En toda la novela uno de los recursos más usados es la acotación a niveles estructurales, con esto el narrador va mostrando la elaboración narrativa y la sola exhibición de los métodos hace que el lector recuerde que, además de asistir a los hechos del relato, es testigo de un proceso de escritura; sin embargo, como se ha dicho anteriormente, esta característica es más de la expresión oral que de la escrita. Dice el narrador, por ejemplo, "me parece que ya dije en algún lado que el momento justo de la muerte sólo lo sabe Dios"⁵⁹ y no era necesario incluir la duda del inicio, pues como ya lo tiene escrito podría revisar sus papeles o simplemente repetirlo como repite muchas anécdotas. De este mismo estilo se encuentra el anuncio de una pregunta:

esta pregunta que viene después se la hacen todas las madres cuando ven que el hijo crece y hay que bajarle la bastilla de los calzones, todo tiene su orden y todo va por sus pasos contados, ¿qué debe hacer el hombre por vez primera, afeitarse la barba o acostarse con una mujer, una primita suya, una amiga de la madre, una vecina, una criada, una puta? no importa la respuesta pero cuanto más tiempo pase un hombre sin matar a otro hombre, tanto mejor⁶⁰.

La expresión "la pregunta que viene después" era totalmente innecesaria y el sentido no se alteraba si se hubiera quitado. A veces la mención de la escritura se hace con la mirada puesta en todo lo anterior: "por mucho menos de lo que dejé dicho a más de uno le llamaron hijo de puta"⁶¹. Todas estas frases tienen como finalidad corroborar el canal, son frases inútiles que no agregan

59. *Ibid.*, p. 50.

60. *Ibid.*, p. 143.

61. *Ibid.*, p. 232.

nada al sentido del relato, como no sea oralidad. Algunas de las frases usadas para presentar el canal son las siguientes: "ahora continúo con el hilo de la historia"⁶², "ahora se van a decir unas palabras que no rigen para los tontos, son las siguientes"⁶³ y "sería muy confuso que yo dijese de repente"⁶⁴.

La exteriorización de ese proceso se da frecuentemente en el nivel de la estructura, como puede verse en el siguiente fragmento:

yo también creo que de ahora en adelante pudiera ser conveniente desgranar las letanias de dos en dos, el tiempo pasa para todos y cualquiera puede dar un bajón el día menos pensado, la letanía de Nuestra Señora es la coraza que nos preserva del pecado, yo digo mater intemerata mater immaculata y tú dices ora pro nobis dos veces⁶⁵.

Esta explicación se da después de que se han estado intercalando letanias en el relato, nunca se expresa la razón de éstas y sólo en esta vez y hacia el final se hacen aclaraciones. En otro pasaje se deja ver que en el relato uno de los personajes aconseja al narrador sobre la técnica que debería usar para ordenar la información: "Gerard Ospino me dijo, debes poner orden en lo que vas explicando para que la gente no se confunda, lo mejor es ir contando por muertos, yo le respondí, hablar es muy fácil pero poner orden en lo que se va diciendo ya no lo es tanto"⁶⁶. También cuando se trata de la estructura general de la obra, el narrador dice en palabras llanas lo que el lector puede

62. *Ibid.*, p. 124.

63. *Ibid.*, p. 133.

64. *Ibid.*, p. 153.

65. *Ibid.*, pp. 114-115.

66. *Ibid.*, p. 79.

desde las primeras páginas percibir: "algo ya se contó pero tampoco es malo repetir los renglones que no se acaban jamás de saber del todo, el tiempo no está confundido pero sí revuelto y esto hace que la gente pase por la vida tropezando"⁶⁷. Esta idea también aparece en otras ocasiones pero no a título personal: "la gente revuelve todo a propósito, mezcla todo hasta sin darse cuenta, quizá haga bien porque la historia es traidora y vengativa como la arena que el viento cambia de sitio para confundir a los enamorados y a los guardias de la frontera"⁶⁸. Justo antes de terminar la novela se encuentra la frase "hay que tener valor y también decoro para confesar las traiciones y las deslealtades que vamos cometiendo desde que nacemos hasta que morimos"⁶⁹, en la que se iguala el acto diegético a la confesión. En estas dos últimas citas es importante que el narrador incluya la traición como el sustento de su historia; en Arizona la gente tiene una vida tejida de traiciones y es necesario contar esas vidas pero sólo se logra con mucho valor, decoro y siguiendo un método narrativo en la que todo se mezcla; no se necesita mucha claridad, bien al contrario es importante sembrar la confusión para poder contar anécdotas tan desleales, traidoras y vengativas, así el creador suele calificarse como traidor: "todos los que tienen pelambreira de poeta son confidentes del enemigo"⁷⁰.

67. *Ibid.*, p. 161.

68. *Ibid.*, p. 197.

69. *Ibid.*, pp. 230-231.

70. *Ibid.*, p. 169.

2.5. Referente

En *Cristo versus Arizona* hay varias ideas que son una constante en toda la novela, a veces aparecen para dar cierta densidad conceptual a algún hecho, a veces muestran el ánimo discursivo del narrador, a veces explican o enmarcan en un contexto alguna anécdota y a veces son totalmente gratuitas. Estas líneas pueden agruparse en una clasificación general que ayuda a un acercamiento temático del lector al discurso, sin embargo, ésta como cualquier otra clasificación resulta un tanto caprichosa, pues no es exacta ya que algunos temas pueden pertenecer a una u otra etiqueta. Las líneas temáticas principales son a) la popular, que incluye observaciones sobre el tabaco, conocimientos sobre plantas y animales, la recolección y recreación de canciones y el amor a la tierra; b) la social, que comprende disertaciones sobre nacionalidades y razas, desarrolla ideas sobre los forasteros, los oficios y la convivencia, y c) magia y religión, que contiene ideas sobre Dios, la creación del hombre y el fin del mundo y curaciones de algunas enfermedades comunes en la zona.

2.5.1. Lo popular

Además de registrar un amplio léxico perteneciente al mundo vegetal y animal propio de la zona geográfica, el narrador muestra un conocimiento muy amplio de las costumbres de los animales, uno de estos es la serpiente en cualquiera de sus variedades. De ésta a veces se mencionan sus características

("mudan la piel"⁷¹), su habitat ("una víbora de cuernitos que camina de lado y es aún más peligrosa porque no silba, la víbora de cuernitos no vive en ningún otro lugar del mundo"⁷²), su peligrosidad ("la serpiente de aro tiene la cola recia y venenosa, se sujeta la cola con la boca y rueda como una rueda, si clava su cola en un árbol lo seca y si la clava en un hombre o un animal lo mata"⁷³, "la víbora de cuernitos acecha detrás de cualquier piedra, de cualquier yerba pegajosa"⁷⁴, "la culebra sorda es de color verde con pintas rojas y azules y no muerde a los indios ópatas por orden del emperador Maximiliano"⁷⁵, "la serpiente de aro rueda como una rueda veloz y va sembrando la muerte por el secarral de las Ánimas que guarda los esqueletos más pelados de todo el mundo"⁷⁶), e incluso se habla de una forma de prepararla como platillo ("la carne de la serpiente cascabel es delicada y gustosa"⁷⁷).

Cuando se trata de animales peligrosos o molestos para el hombre suelen mencionarse algunas precauciones, remedios o bien se habla de las particularidades de la caza de determinado animal: "cuando el sol se pone los insectos vuelan alborozados antes de quedarse ciegos hasta el día siguiente, hay insectos que no viven más que un día y una noche"⁷⁸, "a los insectos los

71. *Ibid.*, p. 102.

72. *Ibid.*, p. 36.

73. *Ibid.*, p. 10.

74. *Ibid.*, p. 186.

75. *Ibid.*, p. 176.

76. *Ibid.*, p. 231.

77. *Ibid.*, p. 168.

78. *Ibid.*, p. 125.

ahuyenta el jabón de olor de pastilla, también a los microbios"⁷⁹. Muchas veces el narrador justifica las víboras y las compara con otros animales que le parecen más criticables, como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

las serpientes matan, sí, matan para defenderse o para entretenerse pero no comen muertos, los coyotes matan gallinas y conejos, también venados y cabritos y se los comen pero eso no es comer muertos, lo que quiero decir es que los muertos son los que se mueren, no los que se matan, los zopilotes comen muertos malos, los muertos malditos, los muertos de la muerte, los muertos que se quedan muertos sin que los mate nadie, eso es lo peor de los zopilotes, son indecentes como gusanos⁸⁰.

A veces, incluso intenta disuadir al lector de que el ataque de la serpiente no es sorpresivo, hay una señal que instintivamente el hombre puede acatar. El conocimiento del narrador al respecto se muestra cuando hace comparaciones de animales, por ejemplo, distingue dos tipos de serpiente que, según sus características puede ser muy parecida pero con diferente orden en los colores: "la serpiente coral es negra, amarilla y roja y tiene el hocico negro, la falsa coral es roja, amarilla y negra y tiene el hocico pálido, la serpiente coral habla las cincuenta lenguas de los indios pero no el inglés ni el español y es enemiga del hombre blanco"⁸¹, a veces lo que se compara son las variedades de una especie: "la víbora de cuernitos es más taimada que la cascabel y puede que incluso de peores intenciones"⁸². Los animales se comparan entre sí con ánimo

79. *Ibid.*, p. 136.

80. *Ibid.*, pp. 61-62.

81. *Ibid.*, p. 10.

82. *Ibid.*, p. 142.

referencial, es decir, el narrador intenta dar información más exacta de los animales comparándolos y en este tipo de comparación no hay intención poética⁸³, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos: "los caimanes viven más que los cocodrilos"⁸⁴ y "unas mulas tienen más de burro que de caballo y otras al revés"⁸⁵. A veces la comparación se establece con el hombre y puede ser que éste salga perdiendo, como en la mayoría de los casos y como en las frases "los animales son más prudentes que el hombre y se ciñen al peligro menos que el hombre"⁸⁶ y "la lengua del hombre puede llevar más veneno que la de la culebra"⁸⁷, puede ser, aunque rara vez sucede así, que el ser humano salga ganando o simplemente no quede en desventaja: "jalan más dos chiches de mujer que una yunta de bueyes"⁸⁸ y "los sacerdotes y las serpientes caminan sin parpadear y con la mirada fija en un punto que jamás se precisa"⁸⁹. A veces la comparación está dada por cuestiones de evolución natural que el narrador conoce o intuye y el parentesco biológico es tal que se hermanan: "el hombre es hermano de todos los animales que paren y maman, de los otros puede ser que sí, que también lo sea, de los pájaros, de las culebras y de los peces, pero ya no estoy tan seguro"⁹⁰.

83. Los casos en los que la comparación sí tiene intención poética o en los que ésta se convina con la referencial, se presentarán en el apartado de mensaje, en el nivel léxico semántico.

84. *Ibid.*, p. 12.

85. *Ibid.*, p. 114.

86. *Ibid.*, p. 68.

87. *Ibid.*, p. 100.

88. *Ibid.*, p. 47.

89. *Ibid.*, p. 195.

90. *Ibid.*, p. 151.

En algunas ocasiones el narrador se interesa por la forma de apareamiento de serpientes y animales en general: "las serpientes se montan a pleno sol, se ve que gozan quemándose"⁹¹, que como puede verse el placer no forma parte de un determinismo natural; incluso la sexualidad de los humanos puede ser muy parecida a la de los animales, la relación hembra macho es semejante, pareciera que responde a los mismos mecanismos: "los hombres son fáciles de amansar, decía mi madre, los que aman mucho son más duros pero de éstos hay pocos, a lo mejor una mujer no se tropieza más que con dos o tres en su vida, a las perras y a las serpientes no les pasa lo mismo que con sus machos"⁹², dice el narrador. A veces los animales determinan el escenario en el que se concreta el amor y el sexo: "el aullido de los coyotes tampoco es mala compañía para el amor"⁹³.

A las serpientes se le adjudican dos características humanas: la lengua y el gozo; así la distancia que la naturaleza marca se diluye. A ciertos animales se les conceden además ciertos rasgos de carácter: "los lagartos presumen en la pelea, hinchan la papada y se ponen de lado para que el enemigo pueda ver su corpulencia y se asuste, a veces ni hay pelea siquiera"⁹⁴, "el puma es animal airoso y cobarde que aparenta más de lo que vale"⁹⁵, "el zopilote es menos vanidoso y soberbio, menos asqueroso, cuando el plumaje del pájaro de la muerte es blanco y

91. *Ibid.*, p. 10.

92. *Ibid.*, p. 26.

93. *Ibid.*, p. 68.

94. *Ibid.*, p. 27.

95. *Ibid.*, p. 103.

negro se le llama quelele"⁹⁶ y "la mula es animal que anda con mucho tiento"⁹⁷.

El pueblo suele relacionar los animales con la muerte, ya sea con intención premonitrice: "cuando el tecolote canta, el indio muere"⁹⁸, con cierta creencia mágica de transformación: "los ahorcados se convierten en pájaros canibales, auras, buitres, zopilotes, son todos lo mismo, para seguir comiendo ahorcados y que no se interrumpa la pereza"⁹⁹, con ideas en las que se percibe cierta amargura filosófica por el fin del hombre: "por donde anduvieron los hombres andan ahora los gusanos, esto pasa en las mujeres muertas"¹⁰⁰ o bien porque hay pájaros que comen carroña y el sentido de que la muerte pueda alimentar la vida sea una fijación del narrador.

Las ideas mágicas en las que los animales son actores no se limitan a la premonición o a la idea de la transformación del hombre ahorcado, es probable que los animales puedan ser útiles en las artes adivinatorias de una vidente:

madame Angelina fue quien acertó a encontrarlo estudiando con mucho detenimiento las convulsiones de la agonía de una víbora de cuernitos, primero se le maja bien la cabeza, debe usarse un cristal de piedra ciega turquesa bien lavado en agua de piedra divina, y después se observa si en los estertores pinta líneas mixtas o quebradas, la orientación y la distancia se saben por el rumbo de la huella y su profundidad¹⁰¹,

96. *Ibid.*, p. 225.

97. *Ibid.*, p. 202.

98. *Ibid.*, p. 12.

99. *Ibid.*, p. 148.

100. *Ibid.*, p. 127.

101. *Ibid.*, p. 136.

también puede ser que se les relacione con seres no humanos, propios de la creencia religiosa, como con el diablo: "el demonio a veces se mete en los animales para perder con más facilidad a las mujeres"¹⁰² o, con los dioses, según la creencia de uno de los personajes:

el indio Nepomuceno Senorita no hablaba sino en el invierno cuando las serpientes duermen, todo lo que va usted escuchando lo puedo decir porque es invierno y las serpientes duermen y no pueden ir con sus murmuraciones a los dioses, con sus denuncias y habladurías, cuando se despiertan yo me callo como coyote baleado porque no quiero que me castigue nadie y menos aún los dioses¹⁰³.

La idea de este personaje no es general, es una de tantas ideas sobre la relación que la naturaleza entabla con la divinidad. Los animales, como se ha visto, más que tener funciones simbólicas en anuncios de enfermedad y muerte, son la amenaza de la enfermedad y la muerte. El hombre convive con los animales domésticos, que aparecen poco en la novela, y se defiende de los animales del campo.

Con el mundo vegetal, el narrador es menos prolijo que con el animal, seguramente porque la variedad en el escenario en el que se desarrolla la novela se limita a las cactáceas y algún árbol. Muchas veces el narrador supone que varias de las plantas mencionadas no son conocidas por el lector, pues introduce frases aclaratorias, a veces comparativas, y descriptivas para dar información sobre éstas, como en los siguientes ejemplos: "la pitahaya es muy parecida al saguaro"¹⁰⁴, "la lechuguilla es un

102. *Ibid.*, p. 144.

103. *Ibid.*, p. 170.

104. *Ibid.*, p. 10.

magüey con el que se hace un mezcal bravo, el aguardiente que dicen bañanora y también lechuguilla"¹⁰⁵ y "el paloverde tiene el tronco verde y en el ocotillal de McDowell crecen las flores de color de sangre en las ásperas varas del ocotillo"¹⁰⁶. En este tipo de frases se encuentran algunas que son sumamente sugestivas por las relaciones que se hacen: "la flor roja de la pitahaya es como un corazón abierto al que nadie mira"¹⁰⁷ y "cuando florecen los saguaros con sus flores de oro el desierto se ilumina"¹⁰⁸. El narrador no señala por qué nadie mira a la pitahaya pero es probable que se refiera al desconocimiento de este cactus pues sólo en determinadas regiones se produce. La frase que se refiere a los saguaros es muy visual, el genitivo calificativo "de oro" para indicar el color de las flores y la idea de que "el desierto se ilumina" deja la sensación de una mayor luminosidad a la ya muy intensa luz del desierto.

A veces el narrador hace inferencias sobre el nombre de alguna planta, se dice por ejemplo que "a la jediondilla se le llama también yerba gobernadora"¹⁰⁹ y más adelante se explica su nombre: "la jediondilla arde en humareda, a lo mejor le llaman yerba gobernadora por lo orgulloso y pegajoso de su tizne"¹¹⁰. Sorprende el uso del adjetivo "orgulloso" para calificar al tizne, pareciera que la calificación responde a la intensidad y brillo del color. En alguna ocasión se compara el mundo vegetal

105. *Ibid.*, p. 94.

106. *Ibid.*, p. 170.

107. *Ibid.*, p. 218.

108. *Ibid.*, p. 173.

109. *Ibid.*, p. 176.

110. *Ibid.*, p. 225.

con el animal: "Brendie McDowell el dueño del ocotillal se está quedando ciego de tanto mirar para el sibiri, un cactus negro y peludo que tiene unas espinas que no se dejan mirar y saltan a la vista del mirón como si fueran gatos monteses"¹¹¹, se sugiere que las espinas del sibiri hieren sólo con mirarlas, es decir, son tan agudas y pronunciadas que su cualidad punzante se acentúa, de ahí que la comparación con el gato montés -lejano recuerdo de la comparación lorquiana que iguala al monte con el gato garduño- no sólo refiera al parecido físico del gato y el sibiri por lo negro y peludo, sino además a la agresividad de ambos.

Cristo versus Arizona incluye un amplio registro de canciones populares, varias de éstas son expresiones locales y puede verse en referencias sobre lugares, costumbres y temas. Generalmente las canciones son un ejemplo de lo que algunos personajes cantan aunque también tienen función informativa pues refieren hechos históricos como la revolución mexicana. A veces se habla de algún personaje histórico: "pa el general Obregón los tres enemigos son la bebida la partida y la infame religión"¹¹² (llamado *Los enemigos de México*), y "el general Obregón hartó ya de hacer el mal a la santa religión murió a manos de Toral y la madre Concepción"¹¹³, también a veces se habla de personajes y situaciones imaginarias: "adiós hermosa Marcela, adiós lucero del alba, que va a venir tu sargento antes que abra la mañana, prepara ya el camión y lava y plancha la enagua que la tropa

111. *Ibid.*, p. 171.

112. *Ibid.*, p. 156.

113. *Ibid.*, p. 162.

liberal se va para Santa Ana"¹¹⁴. Como parte del patrimonio cultural se encuentran las canciones, sin autor, sin datos temporales o espaciales de creación; no hace falta, todo mundo las conoce y las canta, están ahí junto con el paisaje para dar unidad a un grupo humano. Suelen aparecer algunos títulos de canciones sin que luego se transcriba algún verso, como *Las sonteras de Wymola*, *Inspiración*, *Bernardino Chiricahua*, *Nostalgia de tu mirada*, *Las tres hermanitas*, *Rosalinda Lucerne* (las últimas tres adjudicadas a Cam Coyote Gonsales, uno de los personajes de la novela), *Los sediciosos* (cantada por el loro del indio Balbino Potoikam) y *Tierra a la tierra y polvo al polvo* (tañida por una campana de iglesia en un entierro).

Generalmente las canciones son tomadas por el narrador como una expresión triste, así lo manifiesta en la siguiente frase: "hay canciones muy tristes y doloridas que hablan de búhos cantores y de indios muertos"¹¹⁵, páginas más adelante repite la idea: "hay canciones muy dolorosas y comprometidas, cuando las cosas no marchan la voz suena sentimental y amarga"¹¹⁶. Lo que se cita generalmente son fragmentos, como cuando se habla de Margarito Benavides se dice que canta la siguiente cuarteta: "aunque tu mamá me dé los bueyes y la carreta yo no me caso contigo, ojos de borrega prieta"¹¹⁷ y líneas más adelante se agrega: "aunque tu papá me dé la mula y el carretón no vuelvo a

114. *Ibid.*, p. 218.

115. *Ibid.*, p. 12.

116. *Ibid.*, p. 172.

117. *Ibid.*, p. 115.

tratar contigo, ojos de perro pelón"¹¹⁸, por el tema y las características de composición generales se nota que ambas pertenecen a la misma canción. Las características de puntuación de la novela no permiten que se aprecie que se trata de octosílabos con rima asonante en segundo y cuarto versos, pues el acomodo lineal no deja ver la métrica, pero el ritmo y la rima aclaran el tipo de composición. Algunas canciones hablan de la separación de los enamorados por cuestiones de trabajo y ésta es una situación muy común en la vida de los latinos que van a Estados Unidos a emplearse: "no se lleven a la familia para no pasar trabajos al llegar a West Virginia, adiós estado de Tejas con toda su plantación, yo me voy a Pensilvania pa no pizcar algodón"¹¹⁹, "pa que sepas que te quiero me dejás en Foro West, cuando ya estés trabajando me escribes de donde estés"¹²⁰, "adiós Foro West y Dallas, pueblos de mucha importancia, ya me voy a Pensilvania por no andar en la vagancia"¹²¹ (estas dos coplas pertenecen a la canción llamada *La Pensilvania*) y "adiós mi linda Lucía, adiós hermoso lucero, aguardas correspondencias por telégrafo extranjero"¹²². Algunas canciones hablan de algún personaje conocido en el lugar por sus aventuras, estos generalmente son corridos que toman el nombre del personaje, que sólo a veces se menciona: "decía Gregorio Cortez echando muchos balazos, me he escapado de aguaceros contimás de nublinazos"¹²³

118. *Loc cit.*

119. *Ibid.*, p. 81.

120. *Ibid.*, p. 92.

121. *Ibid.*, p. 122.

122. *Ibid.*, p. 116.

123. *Ibid.*, p. 54.

(llamado *Corrido de Gregorio Cortez*), "decía Teodoro Fuentes decía con su risita, echen balazos muchachos, ¡qué trifulca tan bonita!"¹²⁴, "decía José Mosqueda con su pistola en la mano, tumbamos el ferrocarril en terreno americano, en el rancho de La Lata donde se vio lo bonito es donde hicieron correr al señor Santiago Brito"¹²⁵, "bien sabe la providencia qué es lo que siento en mi pecho, que voy a la penitencia por defender mi derecho"¹²⁶ (llamado *Corrido de Rito García*) y "yo pertenezco a la banda del viejo automóvil gris me llamo Higinio de Anda y he paseado por Paris por Roma San Petesburgo por Atenas y Madrid"¹²⁷, más adelante se continúa con esta canción: "yo soy miembro de la banda del studebaker gris me llamo Higinio de Anda y hasta el fin he de seguir"¹²⁸, luego, el narrador reconoce que hay variaciones: "yo soy socio numerario de la tropa de San Luis me llaman de nombre Arcadio y matando he de morir"¹²⁹.

Las canciones se incluyen sin dar muchas explicaciones, simplemente cuando se está hablando de algún personaje que canta se transcribe una copla, como puede apreciarse en el siguiente ejemplo: "Martinita canta la copla del muerto de hambre, el cabrón siempre es cabrón, el chivo hasta cierto punto, el cordero es agachón y el pobre lo es todo junto, chivo, cordero y cabrón, la jarocho Martinita tiene la voz sentimental pero no más que

124. *Ibid.*, p. 140.

125. *Ibid.*, p. 225.

126. *Ibid.*, p. 192.

127. *Ibid.*, p. 183.

128. *Ibid.*, p. 222.

129. *Loc. cit.*

medio alegre"¹³⁰. Muchas de las canciones citadas en la novela tienen como tema el amor y la tristeza o decepción que puede causar éste, algunos ejemplos son los siguientes: "andándome yo paseando me encontré una mujer sola, me dijo ¡cómo me gusta los tiros de tu pistola!"¹³¹ y "vengan jilgueros pajarillos a estos prados a entonar nuestros cantos de placer pues comprendo que el gusto se me ha acabado y en este mundo sólo encuentro padecer"¹³².

A veces las canciones son repertorio de un coro de niñas de la parroquia de la Virgen Blanca y los versos tienen la inocencia de ellas: "¿quién cortó el cogollo de la verde caña?, el niño chiquito príncipe de España"¹³³ y líneas adelante se agrega "¿quién cortó el cogollo del verde limón?, el niño chiquito rosita en botón"¹³⁴. A veces los versos se acomodan a las circunstancias de algún personaje, por ejemplo, a propósito del indio Balbino, cuya característica física sorprendente es la barba, se dice "la rubia Irma conoce una quarteta que dice así, no te fíes de indio barbón ni de gachupín lampiño, de mujer que hable como hombre y de hombre que hable como niño"¹³⁵.

Hay también citados versos de poemas adjudicados a algún personaje: "Josephine Ross que era poetisa, he aquí los versos que dedicó a un sobrino muerto en la guerra, moriste como bueno

130. *Ibid.*, p. 182.

131. *Ibid.*, pp. 131-132.

132. *Ibid.*, pp. 172-173.

133. *Ibid.*, p. 129.

134. *Loc. cit.*

135. *Ibid.*, p. 100.

con hambre y sed deslumbrado por la metralla, atormentado por el ideal de no rendir la bandera en batalla desigual"¹³⁶.

Una de las costumbres más referidas en la novela es la de mascar tabaco, sobre el tema puede seguirse un hilo conductor en toda la novela, la isotopia se establece a varios niveles. Al tabaco masticado se le reconocen ciertas virtudes en su capacidad de influir en el ánimo de quien lo consume: "el hombre que masca tabaco suele ser más sosegado y cuerdo que el fumador, menos propenso a broncas y desmanes"¹³⁷ y "el tabaco de mascar da mucha resignación al hombre, mucha calma y serenidad ante el peligro"¹³⁸. También se le reconocen efectos negativos como lastimar la dentadura: "la costumbre de mascar tabaco pone los dientes negros, primero amarillos, después medio marrones medio verdes, después negros y después se caen"¹³⁹.

El narrador reconoce distintos tipos de tabaco por marcas, por ejemplo del Black María se dice que es "pegajoso y dulce, muy grasiento y con mucho aroma"¹⁴⁰, el tabaco Dusky Mulle es más fuerte que éste y "deja la lengua y las encías medio quemadas, es bueno para combatir la soledad y el desamparo pero esto no debe decirse"¹⁴¹. El tabaco Mad Owl fue condenado legalmente por un tiempo: "el gobernador del estado pensó prohibir el tabaco de mascar Mad Owl porque tuvo alguna denuncia de que producía alucinaciones, después no lo hizo porque pensó que las

136. *Ibid.*, p. 203.

137. *Ibid.*, p. 58.

138. *Ibid.*, p. 84.

139. *Ibid.*, p. 148.

140. *Ibid.*, p. 6.

141. *Ibid.*, p. 149.

alucinaciones no iban contra la ley"¹⁴². El tabaco de marca Quixk Lizard "es algo más suave, tiene casi gusto a regaliz"¹⁴³. También se mencionan los puros extrafinos marca Flor Allones que son los que consume Corinne, "andan algo escasos pero a ella se los guardan siempre en el abarroto de Arteaga"¹⁴⁴. El Bulky Bull suele ser aceptado de acuerdo con el gusto de distintos personajes y según el oficio de estos, por ejemplo los alimañeros suelen mascar de este tipo de tabaco porque "tiene olor profundo, también lo mascan algunos indios, los forasteros vomitan, los tabacos se parecen pero también se distinguen, los hay de los tres gustos"¹⁴⁵, también "los cazadores suelen mascar tabaco Bulky Bull que huele hondo y sabe caliente, la saliva se vuelve como el café con miel"¹⁴⁶, sin embargo "los granjeros vomitan con el tabaco Bulky Bull, se les mezcla la bilis con el jugo del estómago y vomitan como preñadas, sólo lo pueden mascar los vaqueros, los buscadores de oro, los jugadores de ventaja y alguna puta valiente"¹⁴⁷. Se dice que los evangelistas mascaban tabaco; san Mateo, Black Maria; san Marcos, Bulky Bull; san Lucas, Dusky Mule, y san Juan, Mad Owl¹⁴⁸, de ahí se puede inferir la idea que la gente de Arizona tiene de la personalidad de cada uno de los evangelistas.

142. *Ibid.*, p. 153.

143. *Ibid.*, p. 84.

144. *Ibid.*, p. 134.

145. *Ibid.*, p. 58.

146. *Ibid.*, pp. 132-133.

147. *Ibid.*, pp. 202-203.

148. *Vid.* p. 234.

Gran tópico de esta novela y de otras, que parece ser una preocupación constante en el autor, es la tierra. La decencia de los hombres empieza con el sentimiento telúrico: "un hombre decente se sabe el paisaje de memoria y esto es algo que las mujeres agradecen"¹⁴⁹, este sentimiento nace del sentido de pertenencia, el hombre necesita saberse de un lugar, reconocerse con un espacio, con su gente y con sus costumbres:

el hombre ama la tierra que lo vio nacer, a veces no es bella pero es siempre suya, al sol y al viento y al agua de cada sitio no los puede mover ni siquiera el tiempo, tampoco se atreve, el hombre ama al sol y al viento y al agua que lo vieron nacer, a veces son hostiles pero son siempre suyos es saludable pegarse a la tierra y andar descalzo sobre la tierra porque la fuerza entra por los pies, el hombre se acaba convirtiendo en tierra y toda la vida nace de la tierra¹⁵⁰.

Un hombre sin tierra es un hombre sin memoria, sin historia, sin palabra, de ahí que los forasteros constantemente sientan el rechazo social que nace de la falta de identificación que el grupo siente hacia los que no son como ellos: "a los forasteros no hay por qué dejarlos hablar, cuando un hombre se aparta de la tierra en la que nació es que algo le va mal en el organismo"¹⁵¹. La tierra es la madre de los hombres, en ella se genera la vida y ella es la representación misma de toda energía vital que hay en el hombre y en la naturaleza. La tierra hermana a los hombres, los hace iguales:

todos los hombres somos hermanos, nuestro padre es el Gran Espíritu y nuestra madre es la tierra, la vida nace de la tierra y hay que caminar descalzo para que su fuerza nos

149. *Ibid.*, p. 151.

150. *Ibid.*, p. 76.

151. *Ibid.*, p. 79.

entre por los pies, también se debe llevar el pelo largo para que esa fuerza se caliente, tan imposible es que el río corra hacia arriba como que al hombre le priven de su libertad y su tierra, las armas pueden confundir al mundo pero antes del fin del mundo enmudecerán y la tierra volverá a ser de quienes siempre fue¹⁵².

El sentido de pertenencia tiene dos formas, el hombre siente que pertenece a un lugar, pero también siente que el lugar le pertenece, es decir, que posee una tierra que lo arraiga porque antes él estuvo arraigado en ella. De ahí que la tierra sea motivo de peleas, de guerras, por la defensa de lo que se considera propio:

el hombre ama a la tierra más por propia que por hermosa, también la defiende con las palabras, las trampas y las armas y mata y se deja matar por ella, mueren más hombres por defender su tierra que su alma, por salvar su tierra que su alma, pero nadie ha muerto jamás con la idea de haberse portado siempre bien, el creador de todos los hombres vive en el aire del cielo, a lo mejor es el aire mismo, pero el hombre nace de la tierra y está hecho de tierra, está amasado con tierra, es menos probable que haya salido del aire como su creador o del agua como su más amargo verdugo, el hombre es hermano de todos los animales que paren y maman¹⁵³.

En las actividades del hombre influye la tierra, así como en su disposición vital, en su forma de ver la vida y la muerte, en sus sentimientos, en sus creencias, en la manera de curarse, en las relaciones económicas y sociales que se establecen. La tierra es el principio de la humanidad y de la naturaleza; la tierra es el opuesto dialéctico de Dios, quien se dice que nació del aire.

2.5.2. Lo social

Hay, en *Cristo versus Arizona*, una amplia caracterización de personajes por nacionalidades y razas, en principio el narrador

152. *Ibid.*, p. 79.

153. *Ibid.*, p. 151.

acepta que "cada cual es del color que le hacen, también del tamaño, y de nada le han de valer los lamentos"¹⁵⁴, una de las más detalladas es la que se relaciona con los indios de Estados Unidos. Se dicen rasgos generales de los indios sin reconocer diferencias de un grupo a otro; por ejemplo se dice que huelen a bisonte¹⁵⁵, que matan bisontes sólo para comer, es decir no como deporte sino por necesidad¹⁵⁶ y que las mujeres no suelen ser conspicuas como sí lo son las blancas o las negras¹⁵⁷. De los indios que aún viven en las reservas se mencionan un par de datos: "todos los indios de la reserva de Tanee tenían purgaciones"¹⁵⁸ y "los indios de por aquí son baquianos expertos, a veces se asustan algo pero conocen bien todos los caminos"¹⁵⁹. Los grupos clánicos y tribus de indios a los que se refiere el narrador son varios, algunos sólo se mencionan de paso y de otros se anotan más características. De este último tipo se encuentran los navajos de quien se dice que "[la serpiente de aro] no puede con los indios navajos"¹⁶⁰, "son amigos del viento, tienen un viejo pacto con el viento"¹⁶¹, "piensan que el Gran Cañón se formó con el Diluvio Universal del que los hombres libraron convirtiéndose en peces huidizos y brillantes como los rayos de la luna"¹⁶², "no comen peces para no devorar a sus abuelos"¹⁶³, "el

154. *Ibid.*, p. 87.

155. *Ibid.*, p. 17.

156. *Ibid.*, p. 79.

157. *Ibid.*, p. 191.

158. *Ibid.*, p. 24.

159. *Ibid.*, p. 142.

160. *Ibid.*, p. 10.

161. *Ibid.*, p. 67.

162. *Ibid.*, p. 204.

163. *Loc. cit.*

pájaro del trueno tatuado en el pecho, para los navajos es el símbolo de la inmensa felicidad, de la felicidad sin límite"164, "cazaban bisontes y ahora pastorean cabras y los hopis eran guerreros y ahora cultivan la tierra con los ojos clavados en el suelo para que no se les vea ni la vergüenza en la sonrisa ni el odio en la mirada"165. Puede notarse cómo, aunque no se describe su organización social, salvo su actividad económica, se captan en estas citas cualidades esenciales de los navajos; su mentalidad mágica se nota en su manera de interpretar el diluvio, la animación que hacen del viento y de las serpientes, el parentesco que establecen con los peces, sus símbolos, etcétera. Aunque en menor medida que de los navajos también se habla de otros grupos, por ejemplo, de los apaches con dos variedades: "Cochise el apache chiricaua que echó a los blancos de Arizona"166 y "los montes del Dragón estaban infestados de apaches [...] en la lengua de los indios zuñi apache quiere decir enemigo"167; de los yaquis: "los indios yaquis parecen chinos y rezan a san Martín de Porres, tienen el carácter fuerte y cuando se cabrean pueden ser peligrosos porque manejan el machete con rapidez y sin caridad, el licor los hace aún más peleones y crispados, más sordos y venteados"168; de los paiutes: "la reserva de los indios paiutes en la meseta de Kaibab o de la Montaña Acostada más allá del Gran Cañón"169 y "los indios paiutes son pobres y viven de la

164. *Ibid.*, p. 189.

165. *Ibid.*, p. 205.

166. *Ibid.*, p. 64.

167. *Ibid.*, p. 165.

168. *Ibid.*, p. 172.

169. *Ibid.*, p. 200.

caza del alce y del venado, también hay osos y jabalíes¹⁷⁰; de los sioux: "los sioux fueron derrotados por los blancos en Wounded Knee"¹⁷¹; de los havasupai: "los indios havasupai son los del agua azul verdosa título que encierra muchos misterios"¹⁷² y de los pápagos: "en la ranchería de Quito Baquito, por donde los indios pápagos ruman miseria, soledad y viento, a los indios pápagos no les gusta ese nombre, ellos son tohono-o o'dham"¹⁷³. Los datos que se recogen son someros, se dan algunos informes del tipo de cacería a la que se dedican y algún dato histórico, pero siempre queda la sensación de condolencia que el narrador deja en esas breves palabras que les dedica a los indios. En realidad al narrador no le interesa abundar sobre el tema, los indios son el eco de un pasado del que sólo quedan como testimonio pocos indios que viven con su cultura, los demás se han asimilado a la civilización occidental.

Otro de los grupos humanos que el narrador identifica con características propias es el de los negros, de quienes se dice que "las almas de los negros que tocan el saxofón no van al infierno porque se quedan prendidas en la vegetación de los manglares del delta del Mississippi, jamás podrían arder en el infierno porque las almas de los negros que tocan el saxofón son de agua"¹⁷⁴ y que "los negros huelen a pescado"¹⁷⁵. Se hacen algunas observaciones sobre las negras, que además del color

170. *Ibid.*, p. 201.

171. *Loc. cit.*

172. *Ibid.*, p. 205.

173. *Ibid.*, p. 35.

174. *Ibid.*, p. 147.

175. *Ibid.*, p. 17.

tienen la cuestión del género como diferenciación social: "las negras no deben ser orgullosas para que no se les subleve la misericordia y se abuse de ellas mandándoles enfermedades, cuando un chino ama a una negra debe tener presente que la dignidad también tiene sus fueros"¹⁷⁶, "algunas negras quieren blanquear a los hijos"¹⁷⁷ y "tan puta que no parecía india, parece blanca o negra"¹⁷⁸.

Otro de los grupos de los que se habla con cierta frecuencia es el de los chinos. Se mencionan algunas de sus características físicas: "los chinos suelen enseñar la piel con espinillas y postillas, no todos pero sí muchos"¹⁷⁹, se habla de las actividades que suelen desarrollar para sobrevivir en un país que no es el suyo: "los chinos son cocineros y camareros y lavaderos y las chinas son doncellas o niñeras o prostitutas"¹⁸⁰, se hace referencia a su temperamento: "los chinos son buenas personas, atacan un poco los nervios pero son buenas personas y saben cuidar a los enfermos"¹⁸¹ y se habla de lo prolíficos que son y el problema que esto representa: "lo peor de la China son las chinas porque siguen pariendo chinos y esto es el cuento de nunca acabar, dentro de pocos años los chinos ya no cabrán en China y entonces se extenderán por todo el mundo y se pondrán a cultivar la tierra de los otros"¹⁸².

176. *Ibid.*, p. 66.

177. *Ibid.*, p. 183.

178. *Ibid.*, p. 191.

179. *Ibid.*, p. 43.

180. *Ibid.*, p. 229.

181. *Ibid.*, p. 68.

182. *Ibid.*, p. 227.

Los regiomontanos, llamados también por el narrador chinacos, suelen ser caracterizados a propósito del origen de uno de los personajes; lo primero que se menciona de ellos es su pobreza: "venía de chinacos pobres, todos los chinacos lo son y cada pobrete lo que tiene mete"¹⁸³, se habla también de su reputación sexual: "los chinacos son pobres pero también buenos abrochadores y saben levantar la fuerza magnética en las mujeres"¹⁸⁴ y se reinterpreta su fama de tacaños: "parte de su familia es de Monterrey en el estado de Nuevo León que queda al sur de Tejas, la gente les llama cododuros, para mí que no son tacaños sino pobres, los pobres son avarientos porque no pueden gastar lo que tienen y deben mirar para el centavo"¹⁸⁵.

Otros grupos nacionales o raciales están descritos en menor medida y captando rasgos esenciales como trazos determinantes en el dibujo que se hace de los personajes; se dice, por ejemplo, que los portugueses son barbones¹⁸⁶ y libidinosos¹⁸⁷, los irlandeses son cómodos y exigentes¹⁸⁸, tristes y alcohólicos¹⁸⁹, cuando se encuentran fuera de su tierra, los noruegos son expeditivos y dispuestos¹⁹⁰, los noruegos son peludos y renegridos¹⁹¹, las polacas son las mujeres de mayor apetito sexual¹⁹², los albinos no son tiernos ni lujuriosos pero son

183. *Ibid.*, p. 24.

184. *Ibid.*, p. 41.

185. *Ibid.*, p. 59.

186. *Vid.*, p. 200.

187. *Vid.*, p. 8.

188. *Vid.*, p. 44.

189. *Vid.*, p. 87.

190. *Vid.*, p. 50.

191. *Vid.*, p. 131.

192. *Vid.*, p. 167.

agradecidos¹⁹³, los cholos aguantan las infecciones¹⁹⁴, los mestizos (por lo menos los de Vado de fusiles) son alevés y traicioneros¹⁹⁵ y las rubias o blancas son lujuriosas¹⁹⁶. A veces las características nacionales se mencionan en grupo:

todos acatamos la fatalidad porque es la ley de Dios, el saguaro enfermo, el indio loco, el noruego jiboso, el turco tísico, el mejicano tuerto, el francés ladrón, el negro que sabe tocar banjo, el español presumido, el irlandés que quiere pelearse con alguien, el polaco que mata por la espalda, el griego que se pinta la mejillas¹⁹⁷.

Puede apreciarse que se reconoce y respeta la diferencia, existe tolerancia entre los personajes de distintas naciones, todos pueden convivir en el mismo lugar, dice el narrador que "los judíos, los hispanos, los indios, los negros, aquí nos empujamos es cierto pero cabemos todos, cabemos mal pero cabemos por ahora nadie se cayó del mundo"¹⁹⁸; sin embargo una página adelante se contradice la idea:

uno piensa que aquí no está nadie contra nadie pero no es verdad, aquí estamos todos contra todos porque cabemos mal casi no cabemos, *veritatis simplex oratio est* pero al final se confunde todo el mundo, los hispanos, los judíos, los indios, los negros, los chinos estamos todos contra todos¹⁹⁹.

No hay contradicción fundamental en las dos citas, si bien es cierto que hay problemas en la convivencia, pues la población rebasa la capacidad de servicios y la oferta laboral, los habitantes de Arizona tienen que aprender a convivir

193. *Vid.*, p. 60.

194. *Vid.*, p. 129.

195. *Vid.*, p. 36.

196. *Vid.*, pp. 37, 73, 191.

197. *Ibid.*, p. 186.

198. *Ibid.*, p. 225.

199. *Ibid.*, p. 226.

pacíficamente por el bien de todos. Para la convivencia se marcan algunas pautas: "la paz, la costumbre y la confianza son las tres firmes columnas de la convivencia, la ley también influye pero no tanto"²⁰⁰. Quien habla peor de los forasteros son los forasteros mismos, la falta de arraigo en un lugar los hace resentidos, dice el P. Roscommon, un forastero en Arizona:

hay que ser de algún lado, lo malo es ser forastero, todos los forasteros arrastran una historia sucia y sangrienta que no quieren contar a nadie, el silencio acaba dando dolor al esqueleto pero todo es mejor a la horca, los forasteros tienen tradiciones y por eso asaltan bancos y trenes, hacen trampas en el juego, roban caballos y vacas y matan por la espalda, la tradición no prohíbe asaltar bancos y trenes ni hacer trampas en el juego, ni robar caballos y vacas pero sí matar por la espalda²⁰¹.

Puede verse que la idea más que xenofóbica es muy humana, habla del dolor de no tener sentido de pertenencia en el lugar en el que se habita y de la desconfianza que pueden despertar los forasteros en el lugar en el que se han asentado. La desconfianza está sembrada en él mismo. Las ideas expresadas por el sacerdote no son generales, son una carga personal que no puede aplicarse a todos aunque gran parte de la población de esa parte de Estados Unidos y en esa época es de otros lugares, si se habla de problemas de convivencia se trata de cuestiones prácticas referentes a la economía, al trabajo y a los servicios, nunca se menciona verdadero repudio por alguna idea de pureza racial o nacional. Si un hombre llega a someter a otro, según el narrador, se trata no de desprecio por su origen sino porque el

200. *Ibid.*, p. 15.

201. *Ibid.*, pp. 36-37.

temperamento de cada quien dicta si el papel de alguien es obedecer o mandar: "hay hombres que están en este mundo para obedecer y aguantar y además se les nota"²⁰². De la idea de que hay un temperamento o carácter por ocupación se derivan las caracterizaciones de acuerdo con el oficio, como en los siguientes ejemplos: "si una puta no tiene instinto se muere de hambre y de calamidad y miseria y si no tiene decoro y dignidad igual la matan a puñaladas"²⁰³, "a un jefe de policía no le deben dejar sentado ni el vicio ni la enfermedad"²⁰⁴ y "los guardas los usan para hacer recados y mandar billetitos amorosos a las mujeres comprometidas, también para pegarles patadas y reírse, ¡ja, ja, ja!, ¡mira que bien le acerté en los riñones!"²⁰⁵, pero también es importante alguna característica física: "hay a quienes no les cambia la voz y aprenden para sastre o para amanuense"²⁰⁶ y, finalmente, el narrador acepta que en el oficio influye la necesidad social más que el propio gusto o vocación:

cada cual vive de su oficio pero pocos se ganan la vida con el oficio que quieren sino con el que pueden, no es lo mismo ser vaquero que cura de las misiones ni hortelano que matarife ni tañedor de flauta que verdugo ni cantinero que enterrador, los fonderos y los dulceros son rancho aparte y algunos hasta alquilan cuartos a las parejas²⁰⁷.

Como puede apreciarse la novela está tejida con diversidad, de oficios y orígenes, de temperamentos y actitudes.

202. *Ibid.*, p. 58.

203. *Ibid.*, p. 14.

204. *Ibid.*, p. 55.

205. *Ibid.*, pp. 58-59.

206. *Ibid.*, p. 17.

207. *Ibid.*, p. 138.

2.5.3. Magia y religión

Una de las ideas que permea todos los hechos de *Cristo versus Arizona* es la de Dios, como el nombre de la novela lo indica. A lo largo del relato aparecen frases o fragmentos amplios que disertan sobre distintos temas relacionados con la religión: el pecado, la virtud, la naturaleza de Dios, cuestiones dogmáticas, la pelea que, según el narrador, Cristo entabló con Arizona, el fin del mundo, etc. El narrador desarrolla algunas ideas poco ortodoxas sobre la creación del hombre y la continuidad de la vida después de la muerte, así como también atiende algunas creencias y supersticiones sobre distintos asuntos.

El concepto de pecado se sostiene en la idea de la falta que comete el hombre a la normatividad de Dios: "la ley de Dios no es serena sino caprichosa, los hombres fueron cambiando la ley de Dios sin que nadie se enterase"²⁰⁸, ya en otro momento se había dicho que los mandamientos eran obsoletos "la ley no está bien hecha y no hay por qué obedecerla, la ley del no robarás, no matarás, no fornicarás, parece escrita por un guardia viejo que ya casi no puede mantenerse a caballo"²⁰⁹; sin embargo existe el temor de pecar a la vez que la confianza en el perdón:

los pecados nos serán perdonados si mostramos suficiente atrición también es verdad que un hombre que renuncia a seguir pecando ya puede darse por muerto, a lo mejor todos deberíamos morirnos para que el mundo tuviese arreglo y las mujeres pudieran salir de sus casas cantando y riendo y subiéndose las faldas con alegría²¹⁰.

208. *Ibid.*, p. 133.

209. *Ibid.*, p. 45.

210. *Ibid.*, p. 232.

El acto de atrición requiere de valor y honestidad por parte del pecador, si no se reconoce la falta no hay, entonces, perdón.

Los pecados consignados en las disertaciones del narrador son el robo, sobre todo el robo a los bienes de la Iglesia, en boca de un sacerdote se anotan las siguientes palabras: "el fuego eterno al ladrón del peor de todos los robos, el sacrilego, el que se hace a las propiedades del Señor"²¹¹. Salvo un caso específico de robo, en el relato no aparecen hechos que se refieren a esta falta. Otro pecado, éste sí apoyado constantemente por las acciones de los personajes, es la lujuria, sin embargo no hay citas en las que se desarrolle la idea. El narrador tiene conciencia de que la falta de caridad es también criticable desde el punto de vista religioso, personajes de otra religión suelen ver que los cristianos no siguen su doctrina fielmente en lo que a la caridad se refiere, en boca del turco Jeelani se ponen las siguientes palabras que así lo manifiestan: "el Dios de los cristianos no es tan duro como los cristianos y dispone las cosas de forma que alguien lllore siempre a los muertos al menos un instante"²¹², en otra parte de la novela un personaje le dice a otro a manera de consejo: "no se puede andar como el diablo de cabrón entre los muertos porque al final te dan"²¹³, idea que se apoya en la creencia de un diablo como la personificación del mal. Sobre el demonio se dicen muchas cosas que implican creencias que pueden ser hechos muy concretos como

211. *Ibid.*, p. 34.

212. *Ibid.*, p. 199.

213. *Ibid.*, p. 22.

la ruta que ocasionalmente sigue: "Satán va hacia el oeste detrás de los campamentos mineros donde hay más hombres que mujeres, donde hay muchos hombres y casi ninguna mujer"²¹⁴, o el lugar donde se anida la fuerza diabólica: "diaboli virtus in lumbis, la fuerza del diablo está en los lomos o sea que le acaricias los lomos a alguien y lo pones a las puertas del deleite obsceno del que habrá que responder el día del juicio"²¹⁵. La relación que guarda el diablo con el pecado de la lujuria es muy estrecho, se cuenta un caso de posesión cuya vía es el pecado carnal: "a Elvira Mimbres la denunció la madre del diablo por prestarse a cometer lascivias con Belcebú, es una mujer muy puta, ella fue la que perdió a mi hijo abriéndole la curiosidad por el pecado de la carne, donde está bien es en la horca"²¹⁶, resulta curioso que al demonio se le adjudique una madre, que ésta diga palabras en las que se manifiesta un sentimiento muy humano como el recelo hacia la mujer del hijo y que quien perversa sea la mujer y el pervertido sea el demonio. La madre del diablo vuelve a mencionarse, como en los siguientes fragmentos: "justo en el momento en el que se despierta la madre del diablo a todos los hombres y a todas las mujeres se les revuelven los posos de la lujuria, son momentos de mucha confusión que algunos agonizantes aprovechan para tener el último mal pensamiento"²¹⁷ y "es muy verdadero eso de que no se puede andar como el diablo de cabrón entre los muertos porque cuando se despierta la madre del diablo

214. *Ibid.*, p. 181.

215. *Ibid.*, p. 128.

216. *Ibid.*, p. 149.

217. *Loc. cit.*

lo echa todo a rodar con su ira"²¹⁸. Hay, en este tema, un enfoque del que se puede inferir que las divinidades están humanizadas, es decir, más que la representación del mal, el diablo es un ser malvado con características humanas y divinas, con las bajas pasiones a las que está sujeto el hombre, no es el promotor del mal sino un ente subyugado por el mal que al tener una parte divina toma el sentido superlativo de la maldad.

Otro de los tópicos que se desarrollan es el de la virtud, que se presenta como una necesidad: "el hombre aunque sea tonto necesita creer en Dios y en el alma y saber silbar melodías y cantar canciones, el hombre aunque sea tonto debe esforzarse en vivir con dignidad y morir con aseo"²¹⁹, también como conveniencia, es decir, por temor a Dios: "casi todo el mundo es muy respetuoso con las decisiones del destino y los mandatos de la providencia, nadie se atreve a rebelarse y todos acatamos la fatalidad porque es la ley de Dios"²²⁰ o bien como algo que se deriva de la resignación por la vida que a cada quien le tocó vivir: "tampoco se puede pedir nunca demasiado a la vida, Dios Nuestro Señor le da a cada cual su parte y hay que conformarse, hay que saber conformarse, vale de muy poco el querer llevarle la contraria a las circunstancias y no digamos a la divina providencia"²²¹. El narrador tiene conciencia de que la manera de purificarse es reconociendo los errores: "ya se sabe que todos hemos de morir pero mientras llega la hora de comparecer ante

218. *Ibid.*, p. 149.

219. *Ibid.*, p. 96.

220. *Ibid.*, p. 186.

221. *Ibid.*, p. 42.

Dios Nuestro Señor conviene hacer examen de conciencia y reparar en que unos viven de la vida y otros de la muerte, esto fue siempre así desde que el mundo es mundo y nadie hizo nunca nada por evitarlo"²²². Sobre la virtud suele el narrador hacer algunas anotaciones dogmáticas, como en la siguiente cita:

ustedes saben que las obras de misericordia son catorce, siete corporales y siete espirituales, [...] lo contrario de la virtud es el vicio, andar a pie es vicio de pobres y de tullidos, no tienen otro remedio, lo contrario de la misericordia es la indiferencia, la gente cree que es la crueldad, lo malo de cortarle las partes a un muerto es el hacerlo sin mirar siquiera, para dar de comer y de beber hay que mirar a los ojos, también para perdonar las injurias y consolar al triste²²³.

Aunque el tema del fragmento es la misericordia y lo que se dice de ésta forma parte del conjunto de creencias que sostiene ciertas verdades religiosas, se mezcla lo dogmático con lo concreto, se habla de "cortarle las partes a un muerto" pues se relaciona con parte de una anécdota que se ha contado antes. Hay en esta expresión una parte universal, la que todo creyente debe reconocer, es decir, las catorce obras de misericordia y una parte personal en la que se deja ver la interpretación que el narrador hace de esta verdad; por ejemplo, se dice que "andar a pie es vicio de pobres y tullidos" y se interpreta como vicio lo que es necesidad o fatalidad natural, que reconoce el narrador en la frase "no tienen otro remedio". En sentido más conceptual, el narrador aclara que lo contrario de la misericordia es la

222. *Ibid.*, p. 138.

223. *Ibid.*, p. 95.

indiferencia y no la crueldad, y su interpretación otra vez es la que hace la afirmación.

Sobre cuestiones dogmáticas el narrador incluye algunas frases que forman parte de la cultura religiosa cristiana de un feligrés medianamente informado con interpretaciones personales, como en el caso anterior, explica, por ejemplo, que "hay quien dice que hacía verdaderos milagros, tampoco puede decirse que no porque todos los milagros son verdaderos"²²⁴, es decir, una vez aceptado que es posible que haya milagros, que es la parte dogmática, el narrador agrega que si existen entonces son verdaderos, interpretación de lógica pura. Una consideración que nace del sentido común es la siguiente: "es lástima que las purgaciones no las pueda sanar el sacramento de la penitencia, ahí hay algo que falla porque más graves son los pecados capitales, la avaricia, la ira y otros pueden lavarse en el confesionario"²²⁵, el juego que permite la bisemia de la palabra purgar hace decir al narrador que la confesión debería tener una función curativa sobre el cuerpo, así como la tiene sobre el alma, apreciación demasiado práctica para decir que respeta el dogma a pie juntillas.

Algunas de las ideas del narrador sobre cuestiones religiosas se apartan de los principios teológicos del cristianismo o bien los adapta de manera muy particular. Esto constituye un conjunto de supersticiones que se encuentran al lado de la creencia sin cambiarla o bien reiterándola,

224. *Ibid.*, p. 18.

225. *Ibid.*, p. 92.

matizándola o alterando el dogma. De las ideas que no varían fundamentalmente la creencia se encuentran las siguientes: "los santos ángeles custodios guardan al hombre y lo apartan del precipicio de la mujer maloliente, de la mujer pederza a la que debería matar el verdugo a vergajazos en medio de la calle para que todos pudieran verlo bien"²²⁶. Una de las ideas expuestas está casi sujeta a la creencia salvo que agrega dos frases cuyo sentido es dudoso:

se conoce que a todos se les partió el cordón de plata que une al hombre con Dios y con los santos y sus obligatorios designios y así no hay forma de llevar una vida digna de respeto, la gran montaña augura la presencia de bienes materiales y espirituales, pródiga cosecha, paz y salud, [...] la sabiduría va de la mano de la desconfianza, por eso los sacerdotes y las serpientes caminan sin parpadear y con la mirada fija en un punto que jamás se precisa²²⁷.

Según las palabras anteriores, el hombre está unido con el mundo divino por un hilo de plata, esta unidad nunca se menciona y puede la frase estar usada en sentido figurado. Lo que resulta más extraño es que una montaña augure algo, no se sabe si es el lugar que representa el paraíso o un lugar especial de oración o alguna montaña mencionada en la biblia. Aunque en los dos casos se agregan ideas al dogma, la idea expuesta no infringe de manera decisiva la creencia.

En otros casos, en cambio, ciertas verdades fundamentales cambian de rumbo. Una afirmación curiosa es la siguiente:

todos vamos al paraíso después de muertos, eso lo saben hasta los más pecadores, el paraíso es lugar en el que los ángeles distinguen los capones y los bueyes que no joden ni

226. *Ibid.*, pp. 96-97.

227. *Ibid.*, p. 195.

para vivir, de los mineros y los vaqueros que son capaces de dejarse morir jodiendo, también los almañeros y los desierteros²²⁸,

se dice algo que, según el cristianismo no es verdad, cuando una persona muere va al paraíso o al infierno; es en esta parte en la que el dogma se altera. Las ideas sobre la distinción que hacen los ángeles es una interpretación popular de lo que sucede en el paraíso, nunca se menciona en libro doctrinario alguno pero no representa una variación sobre puntos fundamentales de la creencia.

Uno de los agregados al dogma se centra en restricciones alimenticias, este punto de vista totémico poco presente en la novela, deriva de la idea de que ciertos productos no deben ser comidos por el hombre porque transgrede una ley que tarde o temprano se revierte. Esta idea más que religiosa es mágica, pues una de las características de la mentalidad primitiva es el totemismo; clanes enteros tienen una estructura social compleja que parte de la prohibición alimenticia. En la novela aparece la siguiente idea: "los huevos son el símbolo de la muerte, para bendecir los huevos se dice *subeniat quaesumus Domine tuae benedictionis gratia huic ovorum creature*, el que no lo dice se muere o al menos queda más cerca de la muerte"²²⁹. La superstición dice la restricción, el castigo en caso de falta y la manera de quitar la restricción.

228. *Ibid.*, p. 154.

229. *Ibid.*, p. 109.

No sólo se exponen creencias de la religión cristiana en cualquiera de sus realizaciones, se registran sectas como los mormones:

en St. David hay muchos mormones, son de costumbres honestas y sacrificadas y yacen con sus mujeres a oscuras y pasando frío, el deleite carnal es propio de animales irracionales porque los hijos de los servidores de Dios se engendran con el espíritu, el reverendo estaba transido de emoción y visitado por la gracia, ahora en mi pequeñez me encuentro miserable y atado de pies y manos pero doy gracias al Sumo Hacedor que me permite seguir consagrado a su divino servicio, todos mis sueños mundanales fueron barridos por el viento y me entrego a la voluntad del Señor que dispone siempre todo con suma prudencia, le debo toda mi beatífica paz a los pastores franciscanos, son católicos pero también sirven a Dios²³⁰.

Salvo estas líneas, no se mencionan más de las costumbres religiosas de los mormones; se cuentan anécdotas de algunos de ellos pero no hay particularidades que los hagan actuar de manera diferente a los demás. En cambio, se encuentra un personaje con ideas espiritistas que sí tiene una conducta distinta a la del común de la gente de Arizona, una de las ideas puestas en boca de este personaje se refiere a la reencarnación:

a Bonifatius Branson le preguntó un día el tabernero Carlow, ¿hay algo después de la muerte?, ésta fue la respuesta, sí, mucho más que en la vida, o sea antes de la muerte, si a los muertos que están en el otro mundo se les preguntara si querían volver ninguno diría que sí, los espíritus son muy felices en el éter y sólo regresan cuando el Sumo Hacedor los reencarna, en mi casa tenemos el espíritu de mi bisabuela Eleanor flotando sobre todos nosotros, el otro día me rompió un buda de loza, yo sé que fue sin querer²³¹.

230. *Ibid.*, p. 160.

231. *Ibid.*, p. 105.

Para hacer creíble tales ideas se apoya en el testimonio personal; cuenta, por ejemplo, que la manera de saber qué se fue en las vidas anteriores se echa mano de regresiones o bien se acude a santos o vírgenes. El personaje explica que no se puede reencarnar en animales porque "el alma de los animales no es tan eterna y por tanto no sirve para la reencarnación"²³² y sobre la reencarnación en un indio dice que "no hay ninguna disposición divina que impida a un blanco reencarnar en un indio o un chino o un negro, también son seres humanos y por tanto hijos de Dios"²³³.

Sobre las actitudes de Dios el narrador tiene ideas que sin alterar el dogma lo traducen a situaciones concretas en las que se sostiene toda una cultura popular. Sobre la bondad de Dios se dice que "Dios perdona casi todas las muertes"²³⁴ y cuando un personaje homicida muere un sacerdote consuela a la viuda diciéndole que "a lo mejor Dios hizo la caridad de llevarlo al cielo"²³⁵. La calidad divina, algo que no se ve pero que se siente, le hace pensar al narrador que "el creador de todos los hombres vive en el aire del cielo, a lo mejor es el aire mismo"²³⁶.

En general la idea que domina es que Dios es un ser justiciero más que bondadoso, que está para castigar los pecados de los mortales y así mostrarles el camino a elegir. La atemporalidad de Cristo lo hace distante de los hombres: "si

232. *Ibid.*, p. 106.

233. *Loc. cit.*

234. *Ibid.*, p. 22.

235. *Ibid.*, p. 21.

236. *Ibid.*, p. 151.

Cristo quiere y ésa es su voluntad al mestizo Eddie se le quita el temblor y hasta crece cinco o seis dedos, lo que pasa es que Cristo no se va a pasar la vida haciendo milagros, quiere decirse la vida de los demás porque Cristo resucitó y ahora es eterno"²³⁷ y esa distancia se presenta también porque los hombres han pecado tanto que han agotado la paciencia de Dios, que según el narrador, no es infinita: "Dios casi no hace milagros, poco a poco los hombres han ido escarmentando a Dios a pesar de su infinita paciencia y suma sabiduría"²³⁸. Una de las cosas de las que se queja el narrador es de la tristeza de los niños, le parece que los niños son los corderos que pagan los pecados de la humanidad: "es malo que los niños anden tristes como los animales, los niños no tienen la culpa de que se vaya muriendo el personal, es malo que los niños anden tristes y vagabundos porque la gente deja de creer en Dios"²³⁹, este hecho lo llega a inquietar tanto que hay momentos en los que se encuentra a punto de renegar de Dios, aunque finalmente le gana el temor: "Dios debería ser menos justo y más caritativo, bueno, ni yo ni nadie somos quienes para decirle a Dios lo que tiene que hacer, para decirle nada a Dios ni para decir nada de Dios [...] contra Dios no tengo nada, yo no quiero que me manden al infierno"²⁴⁰, más adelante reitera la idea a propósito de un personaje al que le toca siempre perder: "a los perdelones les acomete la soledad de

237. *Ibid.*, p. 178.

238. *Ibid.*, p. 140.

239. *Ibid.*, p. 40.

240. *Ibid.*, p. 147.

golpe y sin avisar, Dios debería ser menos riguroso"²⁴¹. Según el narrador Dios sabe cómo perder a los hombres: "cuando Dios quiere que un hombre se desnorte le regala confianza"²⁴² y con esta frase queda claro que el narrador reconoce el poder de Dios y la insignificancia del ser humano frente a Él, por eso la actitud que se demanda a los cristianos es la humildad; la confianza, que frecuentemente deriva en soberbia, lo pierde.

El poder de Dios se manifiesta de forma distinta a la del hombre: "Cristo no calza espuelas pero manda la muerte"²⁴³, las espuelas son en la novela un símbolo de poder, por eso al narrador le parece digno de señalar que aunque no porta ese símbolo tiene poder desmedido, tanto como para enviar la muerte, más adelante se vuelve a repetir esta idea:

Cristo gobierna la marcha del mundo y manda las vidas y las muertes pero no calza espuelas, va descalzo y destocado para que la fuerza de la tierra le entre por los pies y la fuerza del cielo por la cabeza, por la raíz del pelo y por los ojos, los oídos, la nariz y la boca, Cristo camina siempre descalzo, su madre o sea la virgen María solía decirle tú nunca te apures para que dures²⁴⁴.

El máximo del poder de Cristo reside en tener a su disposición las vidas y las muertes de los humanos, la muerte es el castigo supremo y la vida, el bien supremo. No necesita coronas, cetros o espuelas, su poder es ilimitado. Resulta importante señalar que según el narrador Cristo se nutre de los elementos básicos naturales, el aire y la tierra, es decir,

241. *Ibid.*, p. 154.

242. *Ibid.*, p. 208.

243. *Ibid.*, p. 22.

244. *Ibid.*, p. 176.

Cristo está hecho de lo elemental, no requiere de nada elaborado, ni por la naturaleza, ni mucho menos por el hombre. Su poder es, entonces, un poder básico, elemental y por eso difícil de no reconocer o de contradecir. Cuando algún personaje muere, se dice que "murió cuando Dios se lo mandó"²⁴⁵, es decir, ninguna muerte tiene otra razón de ser que no sea el mandato divino.

Uno de los temas que se tratan en la novela es la creación del hombre. Hay un relato que lo explica. No se sabe qué voz cuenta el relato, pero se sabe que no es el narrador. Lo particular de esta versión es que quien hace al hombre son los animales. En varios momentos aparece este relato, se inicia con las siguientes palabras: "en los montes de Agua Dulce los animales se reunieron para crear al hombre, se sentaron en rueda presididos por el león que tenía a su derecha, al oso pardo y a su izquierda el ratón el último de todos, el león se llamaba Bang, el oso pardo Fing y el ratón Deng, estos nombres se los pusieron años después"²⁴⁶. Luego se habla de las opiniones que tenía cada uno de los animales sobre la forma que debía tener el hombre a partir de un boceto que Bang, el león, traía, cada animal opinaba que debía tener características que él tenía; Bang, el león, decía que el hombre debería tener una voz como la de él, potente para que asustase a los animales y una piel de elefante o caimán y con garras y colmillos²⁴⁷, luego Fing, el oso, que no estaba de acuerdo con el dibujo, dijo que debía ser muy astuto y saber

245. *Ibid.*, p. 141.

246. *Ibid.*, p. 49.

247. *Ibid.*, p. 52.

moverse con rapidez y en silencio, Kihlie, el cuervo, quería que el hombre tuviera una hermosa cuerna arborescente y debía tener buena vista y buen oído²⁴⁸, por su parte Aurelio, el coyote, dijo que el hombre debía tener cuatro patas terminadas en cinco dedos cada una y debía tener ojos, oídos, boca y nariz en la cabeza²⁴⁹; Briht, el castor, propuso que tuviera una cola gruesa y poderosa para que pudiera arrastrar arena, piedras y troncos²⁵⁰. Los animales terminaron peleando porque sus opiniones eran encontradas y cada uno pensaba que debían reproducirse distintas cualidades. Finalmente se cuenta cómo se hizo al hombre:

cuando el cansancio rindió a todos y cada animal se sentó en el suelo y empezó a moldear al hombre con una pella de barro, todos menos uno se fueron aburriendo de trabajar y se fueron yendo a dormir [...] de todos los animales de Agua Dulce tan sólo el coyote terminó su obra que al romper la mañana cobró vida porque empezó a latirle el corazón, nadie sabe si es razonable pero lo cierto es que al hombre lo creó el coyote, esto se piensa en Tes Nos Pes y en la misión Emmanuel, más allá del pico de la Pastora y de la sierra de los Gigantes²⁵¹.

La visión mágica de la creación del mundo vale como relato, es decir, por su capacidad de entretener, pero poco tiene que ver con lo que la mayor parte de los personajes cree de la formación del hombre. Nunca se dice quién cuenta este relato, simplemente en ciertos momentos se interrumpe el tema del que está hablando el narrador e irrumpe una voz que relata estos hechos durante doce ocasiones. Se sabe que en la misión de Emmanuel es donde circula esta versión. Es interesante que sea en las misiones

248. *Ibid.*, p. 54.

249. *Ibid.*, p. 58.

250. *Ibid.*, p. 67.

251. *Ibid.*, pp. 75-76.

donde surgen estas interpretaciones mágicas de temas religiosos. En la misión de San Xavier hay una versión sobre el fin del mundo con elementos que también este relato tiene, se cuenta que en la fachada de dicha misión "entre los adornos del frontis y a un lado y a otro de la puerta, hay un ratón y un gato, los dos en piedra y los dos mirándose con recelo, todo el mundo sabe que cuando el gato se coma al ratón se acabará el mundo"²⁵². También los animales tienen parte importante en la interpretación del fin del mundo. Tampoco esta versión es adjudicable al narrador, pues queda bien claro que para él son relatos entretenidos y a lo largo de la novela se nota, ya sea de manera explícita o tácitamente, su formación cristiana, con algunos matices populares. Sobre el fin del mundo el narrador dice que "se anunciará con grandes sequías y un velo de color naranja envolviendo el sol y la luna, la gente envejecerá muy deprisa y a todos los hombres les nacerán cuernos y rabo"²⁵³.

Una de las noticias que circula entre la gente de Arizona es que este estado entabló pelea con Cristo, de ahí el nombre de la novela y los apuntes para la interpretación de la primera leía:

¿usted sabe si es verdadero que a Cristo le metieron pleito en Arizona?, no, no lo sé, a Cristo no le puede meter pleito nadie porque es Dios y Dios gana siempre, Dios puede hacer milagros y convertir una mujer en lagarto con tres ojos y cuernos, depende de que quiera, Cristo o sea Dios es más duro que Arizona, de otra manera pero más duro y tiene más memoria, Cristo o sea Dios no olvida nunca ni las ofensas ni los regalos, a él le hicieron muchas maldades los pecadores²⁵⁴.

252. *Ibid.*, p. 12.

253. *Ibid.*, p. 238.

254. *Ibid.*, p. 32.

Estas dos voces que dialogan no se identifican totalmente en el relato, una es muy probable que sea la del narrador, pero antes de estas palabras no se encuentra ninguna frase introductoria, ni ha sido tocado el tema. El tipo del pleito del que se habla es muy propio de algunas peleas legales de los Estados Unidos de América. Resalta en las palabras, la idea de la dureza de Cristo y de Arizona, Uno por el ilimitado poder y la justicia que representa y la otra por el clima árido y la gente poco virtuosa. La posible razón del pleito entre Arizona y Cristo insinuada en las líneas anteriores es la concupiscencia en la que vive la gente y que se dice en reflexiones y se cuenta en hechos de los personajes, sin embargo, una de las voces rebate este argumento diciendo que Arizona no es más pecadora que otros lugares:

la fe derriba montañas y puede dar el perdón al alma pecadora y devolver la salud al cuerpo enfermo, el mejor médico es Dios y si él quiere que un enfermo sane pues el enfermo sana pero si él quiere que un enfermo no sane pues el enfermo no sana y lo entierran, hay que elegir bien el instante que ha de llevar el alma al cielo o al infierno porque este paso se da para toda la eternidad, esto es así como lo escuchan ustedes y a Dios ni le importa siquiera que se lo crean o no, Dios no se rebaja, nadie debe olvidar que Cristo es Dios y no está contra el hombre pese a que el hombre se merecía que lo estuviese, aquí en Arizona y ahí enfrente en Sonora y en Chihuahua no hay más vicio ni virtud que en otros lados, esto va casi siempre por temporadas²⁵⁵.

Otra orientación aclara que quien entabló la pelea fue Cristo y que tomó a Arizona como chivo expiatorio de todo lo que habían hecho los pecadores, sin embargo, sus mismas

255. *Ibid.*, p. 103.

características divinas hacen poco probable que el pleito sea verdadero.

Pareciera que no discursivamente pero sí en los hechos que se relatan, la novela sostiene que Arizona es la contraparte de Cristo, que hay un pleito implícito por el sólo hecho de ser Arizona como es y Cristo como es, es decir, ambos constituyen dos naturalezas contrarias o dos partes opuestas de una naturaleza. Si Cristo es infinito y todopoderoso, Arizona tiene límites y su poder está restringido. Otra razón para descartar todo pelea es que "no es verdad que a Cristo le metieran pleito en Arizona, tampoco al revés, a Cristo no se le puede meter pleito porque es Dios y no conoce la derrota, ni siquiera acepta la pelea y todo lo hace según voluntad"²⁵⁶.

Es muy probable que para el narrador la concreción del infierno sea Arizona, el calor, las alimañas que amenazan constantemente al hombre y el vicio que circunda todos los ámbitos de la vida lo hacen un lugar casi bíblico por lo desbordado de las circunstancias:

Cristo va hacia Arizona y hacia todo el mundo, Cristo no va en contra de nadie porque es poderoso y humilde [...] Dios tiene tres personas, padre, hijo y espíritu santo, se puede poner la inicial mayúscula, Padre, Hijo y Espíritu Santo, no son tres partes porque cada una es completa, los misterios no se entienden pero ya se sabe que esto es así, de no haber dado licencia la primera persona o sea el padre la segunda persona o sea el hijo no hubiera muerto en la cruz y a la tercera persona o sea el espíritu santo lo confundirían con cualquier pájaro ahogado en el diluvio universal, una paloma por ejemplo e incluso un águila, Dios hace todos los milagros que quiere y a la cascabel puede borrarle el veneno y darle la voz de una avecica de

256. *Ibid.*, p. 176.

melodioso cantar, Dios se alimenta de recuerdos porque es la recién nacida primera memoria que nadie sabe siquiera dónde empieza, Dios es la misma venganza que se perdona siempre porque prefiere hacer el bien y no el mal, Dios pinta las almas que quiere distinguir con un brochazo de desinfectante espiritual, la tintura de violeta de genciana salva de tres de los siete pecados mortales y por eso se vende a la puerta del paraíso²⁵⁷.

El planteamiento de este fragmento es interesante porque parece que lo que se expone es el deseo de Dios de que Arizona sea como es, pues se dice "Dios hace todos los milagros que quiere y a la cascabel puede borrarle el veneno y darle una voz de avecica de melodioso cantar", es decir, de desearlo, Arizona sería un lugar más agradable para vivir. En esta cita es curioso que nuevamente haya matices de creencias populares, como pensar que hay un desinfectante espiritual y que dicho desinfectante sea el mismo que se usa para limpiar heridas, también es risible que se venda a la puerta del paraíso. Aunque no se aparta fundamentalmente de las creencias, el narrador terrenaliza el paraíso, lo humaniza con las reglas y costumbres de las sociedades humanas del siglo XX, con todo y comercio.

Hacia el final, el narrador da un giro a la versión del pleito que Arizona entabla con Cristo, porque se dice que Arizona está igualmente amenazada por el diablo, y que la manera de cortarles el camino es la señal de la cruz y la letanía y es justamente ésta, la letanía, la que da estructura a la novela, es decir, el relato es un ejercicio espiritual que reconoce el mal y lo purga:

257. *Ibid.*, p. 177.

no te metas en pleitos con nadie y menos con Dios porque acabarás perdiendo, Cristo es Dios bien claro lo dice el catecismo y nosotros no vamos a saber más que el catecismo, Cristo va hacia Arizona y hacia donde quiera, Nueva York, San Francisco, Europa, África, porque para eso es el hijo de Dios la segunda persona de la Santísima Trinidad, también lo dice el catecismo, Padre, Hijo y Espíritu Santo, si no se entiende mucho a nadie importa, el demonio también va incesantemente eternamente de un lado para otro y por eso hay que salir con decisión a su encuentro y cortarle el paso con la señal de la cruz y la letanía de Nuestra Señora²⁵⁸.

En la búsqueda por su identidad, el narrador ha recogido las historias de Arizona y se ha dado cuenta de que es una tierra pecadora, sólo comparable con Gomorra; homicidio, desprecio, incesto, robo, falsedad, infidelidad, envidia y odio son el material con el que se tejen las historias personales que se cuentan en la novela, aunque no quedan fuera la ternura, la compasión, la fraternidad y la solidaridad, pero se presentan éstas en menor medida. Así desde el título se apunta el rumbo que toman los acontecimientos que se relatan en la novela; Arizona es lo contrario a Cristo, a lo cristiano, a toda actitud religiosa que mueva al hombre a ser mejor.

Por otro lado las ideas mágicas permean la novela, no sólo por la reinterpretación que se hace de cuestiones religiosas, sino además porque se registran creencias que únicamente se entienden desde la perspectiva del pensamiento primitivo -tomando el término prestado de Levi-Strauss-, cuyas relaciones lógicas, si las hay, se inhiben dejando al descubierto la imaginaria propia de la magia. Se cuenta, por ejemplo, del merodeo de un fantasma:

258. *Ibid.*, p. 228.

se dice que el fantasma de los montes Saucedá es un español al que la soberbia le arruinó el cuerpo y le condenó el alma al fuego eterno, no, al fuego temporal, ahora se aparece de vez en cuando a los caminantes suplicándoles que recen un padrenuestro en sufragio de su pena en el purgatorio, a lo mejor ya le queda poco, el vaquero sin cabeza del camino de Ajo no puede entrar en el purgatorio porque aún no terminó de sembrar la muerte²⁵⁹.

Se cuentan también creencias de los indios de las reservas, que resultan por demás fantásticas, entre éstas se encuentra la versión de los navajos sobre la formación del Gran Cañón: "los indios navajos piensan que el Gran Cañón se formó con el Diluvio Universal del que los hombres libraron convirtiéndose en peces huidizos y brillantes como los rayos de la luna"²⁶⁰.

Hay, por otro lado, un amplio registro de la medicina popular que mezcla el conocimiento empírico, las ideas mágicas y las creencias religiosas, aunque en varias de las recetas se mezclan dos de ellos o, incluso, los tres.

Las curas que más aparecen son las que se fundan en un conocimiento empírico, y echan mano principalmente de hierbas, sustancias o prácticas que efectivamente pueden ser curativas, aunque la única justificación del uso es la experiencia de que en otras ocasiones ha funcionado. Se pueden encontrar consejos, ya sean de belleza: "las mujeres se pintan las cejas con semillas de jojoba, tuestan las semillas que son medio aceitosas y se pintan las cejas, también tienen propiedades medicinales y los indios las llevan siempre consigo"²⁶¹, "le salvó la cabellera [a una

259. *Ibid.*, p. 83.

260. *Ibid.*, p. 204.

261. *Ibid.*, p. 174.

mujer que se la había pintado con los colores de la bandera norteamericana] dándole fricciones con un cocimiento de corteza de tésota, este árbol tiene la madera parecida a la del palofierro pero no tan dura"²⁶² y "las nueces quemadas, machacadas y revueltas con vino y aceite hacen crecer el pelo y dan lustre a la mirada"²⁶³ o bien venenos: "el coño como la piedra pómez, eso es señal de mal carácter y de padecer del hígado, a las mujeres en esa situación les suele salir bigote y además cambian la voz"²⁶⁴ y entonces el narrador recomienda matarlas "envenenándolas con matahormigas mezclado con miel y untado en pan"²⁶⁵.

El uso de hierbas, flores, cortezas de árboles, granos y hongos es muy frecuente en la medicina popular basada en el conocimiento empírico. Algunas curas se aplican para enfermedades detectadas y con nombres técnicos aunque el remedio es popular, como en los siguientes casos: "frita en sebo de carnero la jediondilla se usa contra el sarampión, la viruela y hasta la lepra, hay que estar cuarenta días sin lavarse para que la carne no se engarrafe"²⁶⁶, "curaba todo, tisis, reuma, torceduras, cólicos, curaba casi todo con un cocimiento de corteza de tésota en fricciones, inhalaciones, cataplasmas, cucharadas, según, a veces le mezclaba otros productos, ajo, alcanfor, whiskey, zumo de ortigas"²⁶⁷ y "quien quiera orinar con fluidez que tome caldo

262. *Ibid.*, p. 185-186.

263. *Ibid.*, p. 229.

264. *Ibid.*, p. 180.

265. *Loc. cit.*

266. *Ibid.*, p. 176.

267. *Ibid.*, p. 217.

de garbanzos preparado con raíz de perejil²⁶⁸. Una de las curaciones empíricas más frecuentes es la relacionada con cuestiones sexuales; por ejemplo, para hacer virgos y para que la vagina volviera a su tamaño anterior al de la experiencia sexual se usa la yerba de romero²⁶⁹, como tratamiento plástico para el busto de las jóvenes se dan masajes y se usa yerba santa²⁷⁰, para la potencia sexual masculina se recomienda comer garbanzos y carne de casi cualquier animal²⁷¹ y tomar "licor macerando flores de cardón en aguardiente mezclado con un poco de unto de coyote, le ponía especias variadas y dos pajas en forma de cruz y lo dejaba reposar durante una luna"²⁷². Para otro tipo de enfermedades también hay distintas curaciones: "cuando la podre asoma fuera del organismo lo mejor es purgarse con la yerba de las dos lunas"²⁷³ y "colillas [de cigarros], las ponía al sol para que se les curasen las babas"²⁷⁴. Hay algunas curas que parten de principios naturistas como el agua y el sudor como sucede en el siguiente caso:

[en Yuma] se cría un hongo enfermizo, a lo mejor es un microbio, que contagia el mal que dicen fiebre del Valle ataca más a los indios que a los blancos y causa dolores en la cabeza y el pecho, la espalda y las articulaciones, fiebre, malestar, tos y fatiga, la padecen muchos pero se mueren pocos, no se muere casi ninguno, la verdad es que es una enfermedad más molesta que grave, [...] [de uno que padecía esta fiebre se dice] que se metía en la cama bien tapado y a oscuras, rompía a sudar y se hartaba de beber

268. *Ibid.*, p. 229.

269. *Vid.*, p. 6, 108.

270. *Vid.*, p. 108.

271. *Vid.*, p. 228.

272. *Ibid.*, p. 23.

273. *Ibid.*, p. 63.

274. *Ibid.*, p. 33.

agua y a los pocos días empezaba a sentirse mejor y ya con fuerzas²⁷⁵.

Uno de los curanderos, el indio Balbino, usa solamente el magnetismo para curar, y salvo contadas excepciones hace uso de hierbas o ungüentos: "cura con la punta de los dedos y también con la mirada, el aliento y el pensamiento, casi nunca tiene que recurrir a las yerbas ni a la orina de virgen meada en noche de luna llena, es mejor ponerle un poco de café y unas gotas de anís"²⁷⁶.

En algunos casos se habla de la capacidad terapéutica de la música y no sólo se refiere a una curación psicológica sino que se le atribuyen cualidades curativas de enfermedades corporales: "la música de viento es buena para limpiar la sangre y mantener la voluntad bien orientada, también permite los desahogos del organismo y el cambio de postura"²⁷⁷.

En otros casos las curas o los consejos echan mano de productos elaborados, cuando a Adelino Biendicho le cortaron la oreja "le pusieron polvitos de seroformo y la herida no le tardó en cicatrizar"²⁷⁸. Se reconoce también la importancia de las medicinas: "la peste no se puede combatir con medicinas o con aguarrás"²⁷⁹ y las propiedades preventivas de ciertas sustancias como el cloro: "lavase con lejía para evitar el contagio de las enfermedades"²⁸⁰.

275. *Ibid.*, p. 129.

276. *Ibid.*, p. 101.

277. *Ibid.*, p. 232.

278. *Ibid.*, p. 104.

279. *Ibid.*, p. 172.

280. *Ibid.*, p. 226.

Otro tipo de curaciones o recomendaciones son muy parecidas a las empíricas, pero los ungüentos están elaborados con sustancias de las que se ignora toda propiedad terapéutica, pueden o no usarse instrumentos propios de las artes adivinatorias, como en el siguiente caso: "Marjorie usa los medios más adecuados bola de cristal la baraja la estampa milagrosa la mano y la mente el aceite bendito"²⁸¹. A veces la curación va acompañada de actitudes que el enfermo debe tener y cuya lógica es muy extraña en el caso de que exista. En estos casos se habla de medicina mágica. También desde esta perspectiva se encuentran algunas curaciones o consejos para males de amores o sexuales, se cuenta que uno de los personajes, Bonifatius Branson, vende

elixires mágicos de muy lindos colores, en los frasquitos se lee el nombre de cada pócima escrito en fina caligrafía inglesa de airosos ringorrangos, *Quédate conmigo, Mátame porque soy tuya* y *Hazme sufrir y gozar*, los tres de color púrpura, *Quiéreme hasta la muerte* de color esmeralda o sea verde esperanza, *No conozcas el descanso* de color gris perla, *Contra la envidia* de color oro venenoso, *Contra el olvido* de color azul purísima²⁸².

Así también, se acostumbran elixires o recomendaciones para seducir a los enamorados, como los siguientes tres casos: "degollaba niños para hacer elixires con su sangre, bebedizo del amor y el desamor, pócima para atraer los enamorados y castigar los olvidos, jarabe que cura la impotencia y fortalece el deseo"²⁸³, "curaba casi todo con el ungüento de sangre de dragón,

281. *Ibid.*, p. 237.

282. *Ibid.*, p. 104.

283. *Ibid.*, p. 14.

el mal de amores se le resistía a veces y entonces tenía que reforzarlo con sangre de murciélago" ²⁸⁴ y "si vistes una muñeca de azul y pones una bola de azogue en un vaso de agua clara con el nombre de tu hombre escrito con buena letra, éste te quedará amarrado para siempre Jesús y te dará gusto siete veces cada noche hasta que se muera" ²⁸⁵.

A veces las recomendaciones se convierten en costumbres para fines determinados, por ejemplo el consumo o la renuncia de ciertos productos o alimentos, "Toro Sentado nunca comió verduras ni bebió leche porque no quería tener sino hijos barones bien dispuestos para la guerra, no comió en toda su vida más que carne con mucha sal y amó siempre a las mujeres clavándoles la pinga hasta lo más hondo" ²⁸⁶.

La magia también sirve para cuestiones psicológicas o espirituales: "con la mano embalsamada de la bizca Lady Anders Rose la baronesa que masturbaba al gran duque Astarot se sanan todos los caprichos y descaecimientos del alma" ²⁸⁷. La relación que la magia guarda con la muerte se aprecia también en la medicina popular, como puede verse en la siguiente recomendación: "lleve usted siempre la parte afectada metida en esta bolsa con polvo de cementerio que le doy y no la saque más que para orinar" ²⁸⁸, en la que la tierra de cementerio es simbólica. Se encuentra una recomendación para embalsamar muertos:

284. *Ibid.*, p. 237.

285. *Ibid.*, p. 100.

286. *Ibid.*, p. 182.

287. *Ibid.*, p. 152.

288. *Ibid.*, p. 92.

conservar cadáveres, se bañan con sumo cuidado, se envuelven en una sábana de lino, se les deja en reposo una semana justa a partir de la muerte y después se les embadurna bien con el unguento del rey Salomón y la reina de Saba al principio todos los días y después un día sí y otro no, el unguento se hace amasando cera de abejas con aceite de almendras dulces, esperma de jaguar que haya comido carne humana, esto es difícil y por lo tanto no es obligatorio, esencia de benjuí y agua de rosas, todo en la proporción de la pirámide²⁸⁹.

La receta resulta de difícil elaboración pues algunas de las sustancias o condiciones de éstas son extraordinarias, además de caprichosas. Con este mismo estilo de confección de unguentos o jarabes se encuentra la siguiente recomendación que una curandera le hace al narrador cuando comenzó a supurar la marca de fuego: "lavarlo con un licor hecho con dos partes de lejía una de whiskey y otra de leche de mujer ordeñada en la luna nueva"²⁹⁰. A veces la vía curativa es la anal, por ejemplo la epilepsia y la alferecía usa este medio de administración: "si te meten la varita mágica por el culo te curan la epilepsia, también es muy saludable tocar la campanilla con los ojos vendados y beber el elixir de Muhamad, el jarabe que se hace cociendo lirios cárdenos en orines de mujer preñada"²⁹¹ y "a los niños se les curaba la alferecía metiéndoles la varita magnética por el prieto y ceñido ojo del culo, conviene envolverles la cabeza con un lienzo mojado en agua de cocer la flor de la biznaga, es mejor la blanca que la amarilla"²⁹².

289. *Ibid.*, pp. 180-181.

290. *Ibid.*, p. 210.

291. *Ibid.*, p. 152.

292. *Ibid.*, p. 192.

El tercer tipo de curaciones de la medicina popular se sustenta en creencias religiosas. El sistema terapéutico es parecido al mágico, es decir, los tratamientos usados no siguen una lógica específica, pero en este caso se suma la fe del enfermo o bien se emplean sustancias que funcionan en el rito religioso o que son símbolos, por ejemplo, "whiskey con agua bendita para combatir las fiebres de los interiores"²⁹³. Frecuentemente suele invocarse el nombre de Dios o usar alguna forma religiosa para el alivio, se dice que para curar la indigestión provocada por aguacates, el curandero se sienta en el vientre del enfermo y se dice "praetende Domine fidelibus tuis dexteram caelestis auxilii"²⁹⁴. Otras curaciones son herencia cultural de algún personaje bíblico: "las almorranas se las curó con el unguento tabeguache de sangre de dragón aprendido del profeta José"²⁹⁵.

Aunque la medicina popular es eminentemente mágica, lo religioso y lo empírico se unen a esa visión fantástica. Generalmente las curaciones no tienen una lógica estructurada, aún las empíricas suelen ser recomendaciones o curas aisladas en las que el curandero no tiene noción de las propiedades curativas de plantas o unguentos. La fe en todos los casos tiene suma importancia, aunque no siempre se diga, y cuando se habla de fe no se trata necesariamente de fe religiosa, sino de una fe en el curandero, nacida de la necesidad de alivio. La enfermedad suele

293. *Ibid.*, p. 33.

294. *Ibid.*, p. 108.

295. *Ibid.*, p. 202.

presentarse como una alteración de la naturaleza humana sin causa descifrable o bien, en un sentido muy general, por una transgresión a un código ético o religioso. La naturaleza cura o enferma en una especie de pago por el mal o el beneficio practicado. Es sobre todo esta visión final de la enfermedad la que hace de la medicina popular un tema mágico, más que religioso o empírico.

2.6. Mensaje

2.6.1 Nivel fónico fonológico

En *Cristo versus Arizona* el nivel fónico-fonológico tiene una presencia discreta; la organización textual y la estructura de la novela favorecen más a los niveles léxico semántico y lógico. Las figuras propias de alteraciones en la forma sonora de la lengua son pocas y no llegan a influir demasiado en el ritmo.

Pueden mencionarse algunas paronomasias de juegos de palabras sencillos y no demasiado rebuscados, como el que se encuentra en los siguientes fragmentos: "le picó la culebra cascabel, la culebra que muerde la muerte"²⁹⁶ y "el nombre de tu hombre"²⁹⁷. En ambos casos la naturalidad con la que se presenta la figura sugiere más un descuido en la redacción -descuido buscado por el autor para darle mayor veracidad al origen popular de la obra- que una elaboración retórica compleja.

Con este mismo aire desautomatizado se pueden encontrar similicadencias, mayores en número que las paronomasias. En las siguientes frases aparece esta figura de manera simple: "era un

296. *Ibid.*, p. 67.

297. *Ibid.*, p. 100.

indecente, más vale olvidar sus indecencias"²⁹⁸, "la máquina de escribir de un escritor"²⁹⁹ y "debe ser bonito sentarse al pie de un cerezo a comer cerezas"³⁰⁰. En los ejemplos anteriores la repetición de la raíz se aprecia fácilmente dada la cercanía de las palabras, en algunas frases más extensas, la distancia entre una palabra y otra con la misma raíz diluye un poco el matiz rítmico propio de la similicadencia, como en los siguientes casos: "a Búfalo Chamberino le gustaba putear niñas, ya putearán ellas con los demás cuando pase algo de tiempo, yo las dejo bien amaestradas y ellas acaban puteando solas"³⁰¹ y "Sam W. Lindo no tuvo ninguna culpa en el linchamiento del droguero Sunspot, cuando unos ciudadanos padres de familia y de hábitos honestos quieren linchar a un forastero, tampoco hay demasiada razón para oponerse"³⁰². En otros casos la similicadencia se presenta doble y con una razón sintáctica o semántica: "la gente quería que gritase y patalease pero él ni gritó ni pataleó"³⁰³ y "la india Violet [...] limpia el cuchillo con arena para que el pincho pinche bien, el filo file bien y el contrafilo aguante"³⁰⁴. El primer ejemplo además de que hay dos similicadencias, las correspondientes a los lexemas grit- y patale-, se encuentran otras similicadencias en modo, tiempo y persona de las conjugaciones verbales; en el segundo, un sustantivo motiva un

298. *Ibid.*, p. 71.

299. *Ibid.*, p. 72.

300. *Ibid.*, p. 98.

301. *Ibid.*, p. 13.

302. *Ibid.*, p. 15.

303. *Ibid.*, p. 28.

304. *Ibid.*, p. 29.

verbo (pincho, pinche) y la fórmula morfosintáctica se repite simétricamente en filo, file; el resultado es la creación del verbo filar hecho a semejanza de pinchar, la repetición sémica entre sujeto y verbo dota de un matiz semántico de estas similicadencias que actúa por oposición: el pincho no sólo pincha, el filo no solo fila. Con esta misma elaboración se encuentra la frase "lo tapaba bien tapado"³⁰⁵. En algunas ocasiones la similicadencia corresponde a un juego meramente fónico y tiene apariencia de paronomasia como en "tú termina pronto que me están esperando, venga, vente de una vez y lárgate que tengo mucho trabajo"³⁰⁶; aquí el venga corresponde a una interjección que no influye en el sentido de la frase, pero por aparecer en posición contigua al vente, deja al descubierto el juego de palabras y sentidos. De manera sencilla se encuentra una similicadencia triple: "a veces se quedaba dormido mamándole una teta a mi madre, no sacaba nada pero eso es lo mismo, Andy mamaba por mamar"³⁰⁷. Por la complicación conceptual de una idea se pueden encontrar similicadencias como resultado de una repetición de palabras afines, como en el siguiente ejemplo: "eso no es comer muertos, lo que quiero decir es que los muertos son los que se mueren, no los que se matan, los zopilotes comen los muertos malos, los muertos malditos, los muertos de la muerte, los muertos que se quedan muertos sin que los mate nadie"³⁰⁸. La diferenciación entre muerte natural y muerte ocasionada se presta

305. *Ibid.*, p. 121.

306. *Ibid.*, p. 60.

307. *Ibid.*, p. 33.

308. *Ibid.*, p. 62.

para el juego de palabras. Con paralelismo o simetría sintáctica se encuentra una similitud en "el general Obregón era sonorense de Siquisiva y muy bravo, el general Villa era duranguense de San Juan del Río y también muy bravo"³⁰⁹, frase en la que la desinencia propia de los gentilicios y el calificativo *muy bravo* marcan las semejanzas y el lugar de origen y el lexema de los gentilicios la diferencia, dos generales de la revolución mexicana muy parecidos pero enemigos.

En un par de ocasiones se encuentran onomatopeyas, en la frase "los guardias los usan para hacer recados y mandar billetes amorosos a las mujeres comprometidas, también para pegarles patadas y reírse, ¡ja, ja, ja!, ¡mira qué bien le acerté en los riñones"³¹⁰, la onomatopeya pone mayor énfasis en la burla y el escarnio que sufren los guardias; en el ejemplo "don Pedro del Real tuvo una cuñada coja y tetona que se peía al dar el paso, *tas tas tas tas*, era incansable, don Pedro la tenía de criada en La Patacona, se llamaba Regina y era mujer de mucho temperamento que no se saciaba nunca"³¹¹ la onomatopeya completa la idea antes enunciada de "dar el paso".

Algunas similitudines propician la presencia de la rima, en los siguientes ejemplos se puede percibir esto "echándole unos polvos respetuosos, parsimoniosos y copiosos"³¹², "ponen mucha aplicación, mucha atención"³¹³, "también sabía cantar, bailar y

309. *Ibid.*, p. 119.

310. *Ibid.*, p. 58.

311. *Ibid.*, p. 222.

312. *Ibid.*, p. 60.

313. *Ibid.*, p. 115.

silbar como los pajaritos en sus trinos"³¹⁴ y "se curan todos los males del cuerpo y del alma, infecciosos, contagiosos y sutiles"³¹⁵. Ya se vea como rima ya como similitud, el origen hay que buscarlo en razones morfosintácticas, pues la organización sintagmática exige palabras con la misma categoría gramatical y en el caso de los verbos, la misma conjugación; este requerimiento gramatical es aprovechado por el narrador para generar cierta eufonía rítmica. La rima es una de las figuras más recurrentes; en la novela aparecen citados fragmentos de canciones en las que se le puede apreciar, generalmente se trata de rima asonante alternada en versos pares: "decía Gregorio Cortez echando muchos balazos, me he escapado de aguaceros contimás de nublinazos"³¹⁶, aunque la disposición espacial no es la propia del verso puede apreciarse que se trata de una cuarteta tradicional propia de romances y corridos formada por octosílabos (en este caso: decía Gregorio Cortez/ echando muchos balazos/ me he escapado de aguaceros/ contimás de nublinazos). En otros casos la rima se presenta en palabras de distinto idioma "pa que sepas que te quiero me dejás en Foro West, cuando ya estés trabajando me escribes de donde estás"³¹⁷, ni las rimas ni las canciones corresponden al narrador de la novela, la cita refiere una cultura que el autor tuvo que conocer³¹⁸. En contadas ocasiones aparece la rima autónomamente, es decir, sin relación con otras

314. *Ibid.*, p. 120.

315. *Ibid.*, p. 107.

316. *Ibid.*, p. 54.

317. *Ibid.*, p. 92.

318. La presentación y el análisis de las canciones citadas en la novela se incluirá en la parte dedicada a referencias.

figuras como en la siguiente frase: "le da calor o sea cariño y aliento y el niño tonto mejora"³¹⁹.

De manera más frecuente que la rima se hallan las aliteraciones, ya sean resultado de otras figuras como es el caso del siguiente fragmento: "en el coro celestial de la parroquia de la Virgen Blanca las niñas llevan un lazo grande en el pelo y cantan con muy linda voz, ¿quién cortó el cogollo de la verde caña?, el niño chiquito príncipe de España, ninguna de las niñas ha tenido aún la sangre y tampoco se le apuntan los suaves y delicados pendejos, ¿quién cortó el cogollo del verde limón?, el niño chiquito rosita en botón"³²⁰, en el que la rima motiva parte de la aliteración en ñ, ya se encuentren de manera independiente como en el sintagma "paz al alma"³²¹ con /a/ y "a veces también se lo chupaba sin mala intención y con mucho mimo y miramiento"³²² con notable presencia de nasales. Otras veces, la aliteración es el resultado de la semejanza fónica de dos palabras por compartir varios sonidos iguales pero no se llega a tratar de paronomasia ni de similitud: "con su olfato Pantaleo Clinton media la distancia y precisaba si el coyote que aún no veía nadie era macho o hembra y estaba hambriento o ahito, también distinguía un caballo de una mula y la raza de los hombres"³²³ y "en el año y medio que llevamos de matrimonio solo ha habido martirio"³²⁴. En

319. *Ibid.*, p. 108.

320. *Ibid.*, p. 129.

321. *Ibid.*, p. 30.

322. *Ibid.*, p. 146.

323. *Ibid.*, p. 17.

324. *Ibid.*, p. 28.



el último ejemplo la semejanza pareciera querer decir "matrimonio y martirio son equivalentes".

2.6.2. Nivel morfológico

En *Cristo versus Arizona* el nivel morfológico resulta más rico que el fónico-fonológico. El proceso más frecuentes es la derivación; la composición y la parasíntesis se encuentran en menor medida.

Uno de los rasgos estilísticos de Cela es el uso del diminutivo con varios significados y, aunque en esta novela su uso no es tan abundante como en *La Catira*, sí suelen presentarse diversos matices. Indicando tamaño, está presente en boquita, esquilita y lomita, con sentido de poca importancia o poca consistencia se encuentra en fabriquita, agüita, meadita y fordcito, afectivamente se halla en rositas, niñaíta, rubita y amiguitos. Algunos usos del diminutivo toman significados especiales dependiendo del contexto. En la siguiente cita puede apreciarse el matiz sémico "a Esmeralda le ayudaba miss Evie una maestríta de aire distinguido que se entregaba con los ojos cerrados y agarrándose con las dos manos a los hierros de la cabecera de la cama, por soltarse cobraba 50 centavos más"³²⁵, pareciera que el diminutivo deja dudas sobre su oficio de maestra, pues en la novela lo que se conoce de miss Evie es su labor como prostituta; un guiño burlón asoma tras el diminutivo. El sentido irónico antes señalado se encuentra en las palabras palmaditas, sentaditos y risita, usadas en el tema del presidio,

325. *Ibid.*, p. 223.

la pena de muerte y la revolución respectivamente. En la frase "yo sigo bien solterito y no comprometido, usted ha oído lo que se dice, casamiento de pobres fábrica de limosneros"³²⁶, el diminutivo tiene un sentido cercano al de "falta de consistencia" aunque por el contexto podría decirse que se trata de "falta de compromisos y de obligaciones". El diminutivo terminado en -illo suele usarse como derivación lexicalizada en algunas regiones hispanohablantes en las que la palabra siempre se usa de esta manera, como en bolsillo, empanadillas, plumilla y cigarrillos.

El aumentativo -azo se usa en la novela cuando se hace algún daño físico, principalmente para golpes como se aprecia en las palabras correazos, latigazos, zurriagos, trallazos, botellazos y cuchillazo, en esta última se entiende que el daño mayor no lo origina el golpe sino la naturaleza del objeto. Con el mismo sentido de -azo, se encuentra un paliza, derivada con el sufijo -iza.

También frecuentemente se encuentran derivados con el aumentativo -on, con el sentido de intensidad: temblón, espetón, frecuencia: peleón y cantidad: tragón. Cuando el sufijo es -ona el sentido en ciertos temas cambia como en el siguiente fragmento:

en la cantina de las Ánimas la mesera Remedios Hurley hace lo que le piden los clientes, la vida es dura y Remedios no tiene por qué malbaratar sus ahorros, una pelucona de oro, una cadena de plata de dos vueltas y veinte dólares, Remedios es muy alegre y bien mandada y los oficios se

326. *Ibid.*, p. 182.

tienen siempre por casualidad y aun a contrapelo de la inclinación³²⁷;

el sentido de alegrón no tiene que ver con la cantidad, la intensidad o la frecuencia de alegría, sino con cierto tipo de alegría; el coqueteo.

El sufijo -ero o -era suele usarse en oficios³²⁸: muertera, talabartero, minero y vaquero; lugares: manadero y sesteadero, y para designar cantidad: aurero, pistolera y temblequera.

La creación de verbos a partir de otro tipo de palabras es muy frecuente y están presentes la derivación, la creación y la parasíntesis, algunos de los más notables son los siguientes: *calcetar, desmerecer, escagarruciar, desvalijar, descuerna, emponzoñar, apiolaba, desencoñándose, desfondar, cabrean, pleitear y cabronear*. Algunos adjetivos extraños derivados de verbos son *hinchable, baleado, deslucido, descreído, abrochador y restallante*. También suelen formarse sustantivos como *rifirrafe, encoñamiento, pelambreira, crecepelo, volido, aerostación, masturbador, angostura y cocimiento*. En algunos casos el sentido de la palabra sólo se entiende por la lejana idea que pudiera dar el lexema y por el contexto como en el siguiente fragmento: "una vez hace ya tiempo, algún tiempo, Margarito Benavides encerró a tres maricones en un corral y los purgó con jalapa, ¡qué risa daba verlos bajándose los calzones mientras se *escagarruciaban* por la pierna abajo!"³²⁹

327. *Ibid.*, pp. 141-142.

328. Las palabras propias de oficios serán atendidas en el nivel léxico, de manera que sólo se mencionan algunos como ejemplos.

329. *Ibid.*, p. 173.

Suele presentarse el cambio de género en palabras que normalmente se usan en masculino como *cuerna* y *murciélaga*. La segunda con sentido figurado como puede apreciarse en las siguientes líneas:

dicen que Diego Diego es medio retaguardado, más de medio, le gusta que le den y en el arroz con popote o sea en la cochinado se pone a cuatro patas y con el fundillo descarado para que el bujarrón pueda cogerlo más a modo y acertarle mejor, a Diego Diego lo bombea el capitán Jeremías que también anduvo bastardeándole a la esposa, Clarita es una murciélaga relamida que presume de estrecha y mea permanganato, al capitán Jeremías le van bien todos los agujeros, además es gallito bravo y ya se sabe que el que manda, manda, y si se equivoca vuelve a mandar³³⁰.

En esta parte la palabra murciélaga está usada por contaminación sémica causada por la proximidad con relamida, que en el texto funciona en su sentido directo (de ahí la asociación con el murciélago) y en sentido figurado como presumida, jactanciosa, acicalada u orgullosa. En este pasaje se puede apreciar la presencia de derivación (bujarrón, cochinado, retaguardado, bastardeándole, gallito), composición (relamida), sentido figurado (que le den, en el arroz con popote, bombea, bastardeándole, presume de estrecha, mea permanganato, le van bien, agujero, gallito bravo y coger, ésta última usada en su acepción más común y en sentido figurado como se entiende en México, es decir, como "tener relaciones sexuales") y un refrán o dicho popular (el que manda, manda, y si se equivoca vuelve a mandar). El resultado de dicha elaboración es una descripción en tono jocoso, parecido al que se usaría en una cantina, en el que

330. *Ibid.*, p. 97.

a la vez que se da información de Clarita Gavilán, Diego Diego y el capitán Jeremías se deja al descubierto cierta apreciación del narrador hacia estos personajes; de los tres el único que sufre menos el escarnio es el capitán Jeremías y puede verse si se organizan las frases usadas para cada uno:

Clarita Gavilán

murciélaga relamida
presume de estrecha
mea permanganato

Diego Diego

es medio retaguardado
le gusta que le den y en el arroz
con popote, en la cochinada se
pone a cuatro patas y con el fun
dillo descarado para que el buja-
rón pueda cogerlo más a modo

Capitán Jeremías

bombea a Diego Diego
le bastardea a la esposa a Die-
go Diego
le van bien todos los agujeros
es gallito bravo
el que manda, manda y si se
equivoca vuelve a mandar

De Clarita Gavilán puede decirse que es jactanciosa, que se hace pasar por mujer decente y remilgada pero que en realidad es promiscua. De Diego Diego se dice que es homosexual (no está dicho con naturalidad sino con mofa y como insulto, de ahí el uso de frases en sentido figurado) y cornudo a conveniencia. El capitán Jeremías es el causante de la afrenta pero él no la sufre; pues según cierta cultura machista, el homosexual tiene una actitud receptiva, mientras que el agente de la acción (en este caso el capitán Jeremías) lejos de ser homosexual es "muy hombre", por eso y por su grado militar se dice que "el que manda, manda".

Hay que adjudicar las líneas anteriormente revisadas a Wendell Liverpool España, narrador de la novela. Este personaje manifiesta en distintos lugares del relato su homofobia. Sus palabras tienen un carácter oral aunque no se trata de comentario alguno que le haga a otro personaje, es decir, esta descripción

funciona catalíticamente como una introducción para enterar al lector de quiénes son los personajes. En este caso, la oralidad forma parte de los recursos estilísticos que motivan el tono de burla.

También la composición suele combinarse con otras figuras, como a continuación se podrá ver: "don Juancito Castor sabía mucho de yerbas y otros vegetales y tanto mandaba la naturaleza como hacía engranes de cualquiera de los tres palos del desierto, los trabajaba a la navaja y con paciencia, *paloverde*, *palofierro*, *palochino*"³³¹. En las últimas palabras se conjunta la composición, la similicadencia, la aliteración y el asindeton; sin embargo, más que de elaboración poética, se trata de una clasificación fitotécnica propia del pueblo, los nombres de los tres palos del desierto y sus funciones en una misma actividad no dependen del autor, quien simplemente recoge la sabiduría popular y busca una manera rítmica de plasmarla.

2.6.3. Nivel sintáctico

Quizá una de las alteraciones más notables en *Cristo versus Arizona* se encuentra en la supresión de casi todos los signos de puntuación. El punto sólo se usa en abreviaturas, gramaticalmente la novela tiene sólo un punto, el final. Los signos que no aparecen en absoluto en toda la novela son los dos puntos, el punto y coma y los guiones largos. La coma los sustituye a todos. Así estructurada sintácticamente la novela resulta ser una sola oración gramatical (que ortográficamente se define como el

331. *Ibid.*, p. 132.

sintagma que inicia con mayúscula y termina en punto), aunque semánticamente no puede considerarse como tal pues la intención del hablante va cambiando conforme avanza el discurso.

Asiduamente se presenta una estructura sintáctica de yuxtaposición en la que las distintas proposiciones están unidas por encadenamiento temático, un tema lleva a otro y éste a otro y así sucesivamente hasta que se presenta una ruptura en el tema. Ejemplo de yuxtaposición encadenada temáticamente es el siguiente:

el droguero ambulante no se llamaba Marco Saragosa, se llamaba Sunspot, Guillermo Bacalao Sunspot, al desgraciado lo colgaron del único árbol que había en Hilltop, tuvieron que descolgar a la negra Patricia que aún no estaba fría del todo, porque no había más que un árbol, la negra Patricia degollaba niños para hacer elixires con su sangre, bebedizo del amor y el desamor, pócima para atraer los enamorados y castigar los olvidos, jarabe que cura la impotencia y fortalece el deseo, en Pitiquito cuando ahorcaron a mi abuelo tuvieron que descolgar a Bob Hannagan que aún no estaba frío del todo, porque tampoco había más que otro árbol, Bob Hannagan era cuatrero, el droguero ambulante murió con bastante dignidad y ni pataleó siquiera, ¿me puedo llevar la sogá para atar a mi señora, que está medio alzada?, preguntó el alimañero, Sam W. Lindo le dijo, no, esa sogá pertenece al estado, no se la puede llevar nadie, Sam W. Lindo no tuvo ninguna culpa en el linchamiento del droguero Sunspot, cuando unos ciudadanos padres de familia y de hábitos honestos quieren linchar a un forastero, tampoco hay demasiada razón para oponerse, la paz, la costumbre y la confianza son las tres firmes columnas de la convivencia, la ley también influye pero no tanto, el droguero Sunspot vendía un crecepelo que jamás hizo crecer el pelo a nadie y, para colmo, ganaba siempre al póker y solía irse de la taberna del Oso Hormiguero sin pagar, cuando los vecinos de Tomistón se hartaron, el droguero Sunspot quedó colgado y también se lo comieron los pájaros de los muertos, el droguero Sunspot sabía hacer juegos de manos con la baraja pero al final le sirvieron de poco sus mañas, si la suerte descarrila ya no hay quien sujete a la desgracia, cuando lo iban a ahorcar el droguero

Sunspot maldijo a sus verdugos y les anunció que se quedarían todos calvos, impotentes y sarnosos³³².

Gramaticalmente se puede segmentar el fragmento en proposiciones cuyo acomodo podrían ser de la siguiente manera:

No. de pro- posición	Proposición	Tipo de unión
1.	el droguero ambulante no se llamaba Marco Saragosa	
2.	se llamaba Sunspot, Guillermo Bacalao Sunspot	yuxtapuestas
3.	al desgraciado lo colgaron del único árbol <u>que había en Hilltop</u>	yuxtapuestas
	<i>subordinada adjetiva</i>	
4.	tuvieron que descolgar a la negra Patricia <u>que aún no estaba fría del todo porque no había más que un árbol</u>	yuxtapuestas
	<i>subordinada adjetiva subordinada adverbial causal</i>	
5.	la negra Patricia degollaba niños para <u>hacer elixires con su sangre bebedizo del amor y el desamor pócima</u>	yuxtapuestas
	<i>para atraer los enamorados y castigar los olvidos, jarabe que cura la impotencia y fortalece el deseo</i>	
	<i>subordinada adverbial final con coordinación</i>	
6.	tuvieron que descolgar a Bob Hannagan <u>que aún no estaba frío del todo</u> en Pitiquito	yuxtapuestas
	<i>subordinada adjetiva</i>	
	<u>cuando ahorcaron a mi abuelo, porque tampoco había más que otro árbol</u>	yuxtapuestas
	<i>subordinada adverbial subordinada adverbial causal</i>	
7.	Bob Hannagan era cuatrero	yuxtapuestas
8.	el droguero ambulante murió con bastante dignidad	
9.	ni patealeó siquiera	coordinación copulativa
10.	preguntó el alimañero, <u>¿me puedo llevar la sogá para atar a mi señora, que está medio alzada?</u>	yuxtapuestas
	<i>subordinada subordinada adjetiva</i>	
	<i>subordinación sustantiva objetiva directa</i>	
11.	Sam W. Lindo le dijo, <u>no, esa sogá pertenece al estado, no se la puede llevar nadie</u>	yuxtapuestas
	<i>yuxtapuestas</i>	
	<i>subordinada objetivo directa</i>	
12.	Sam W. Lindo no tuvo ninguna culpa en el linchamiento del droguero Sunspot	yuxtapuestas
13.	tampoco hay demasiada razón para oponerse <u>cuando unos ciudadanos padres de familia y de hábitos honestos quieren linchar a un forastero</u>	yuxtapuestas
	<i>subordinada adverbial</i>	
14.	la paz, la costumbre y la confianza son las tres firmes columnas de la convivencia	yuxtapuestas
15.	la ley también influye <u>pero</u> no tanto	yuxtapuestas
	<i>adversación (con elipsis)</i>	
16.	el droguero Sunspot vendía un crecepelo <u>que jamás hizo crecer el pelo a nadie</u>	coordinación copulativa
	<i>subordinada adjetiva</i>	
17.	ganaba siempre al póker para colmo	coordinación copulativa

332. *Ibid.*, pp. 14-15.

No. de proposición	Proposición	Tipo de unión
18.	solia irse de la taberna del Oso Horniguero <u>sin pagar</u> <i>subordinada</i>	yuxtapuestas
19.	el droguero Sunspot quedó colgado <u>cuando los vecinos de Tomistón se hartaron.</u> <i>subordinada adverbial</i>	coordinación copulativa
20.	también se lo comieron los pájaros de los muertos	yuxtapuestas
21.	el droguero Sunspot sabía hacer juegos de manos con la baraja	coordinación adversativa
22.	al final le sirvieron de poco sus mañas	yuxtapuestas
23.	si <u>la suerte descamilla</u> ya no hay <u>quien sujete a la desgracia</u> <i>subordinada adverbial</i> <i>subordinada sustantiva</i>	yuxtapuestas
24.	el droguero Sunspot maldijo a sus verdugos <u>cuando lo iban a ahorcar</u> y <i>subordinada adverbial</i>	coordinación copulativa
25.	les anunció <u>que se quedarían todos calvos, impotentes y sanos</u> <i>subordinada sustantiva objetiva directa</i>	

Como puede apreciarse, las distintas proposiciones se relacionan por yuxtaposición aunque pueden encontrarse algunas coordinaciones copulativas y una coordinación adversativa. Esta última, que une las proposiciones 21 y 22 es demasiado local, es decir, no parte el fragmento en dos macroproposiciones (una de las características de la adversación es que sólo puede usarse una vez y que parte la expresión en dos, la primera parte que enuncia algo que será negado o disminuido por la segunda parte) porque afecta simplemente a proposiciones aisladas que se relacionan con otras por yuxtaposición o copulativamente. Al interior de algunas proposiciones se presentan relaciones de subordinación que no afectan la estructura más general.

El pasaje tiene unidad temática, el tema podría ser el de los ahorcados, aunque por momentos hay digresiones para dar algún dato de los personajes. El personaje con el que se inicia este fragmento es Guillermo Bacalao Sunspot que por contigüidad se relaciona con la negra Patricia; luego, se cuenta un suceso

semejante, a Bob Hannagan tuvieron que descolgarlo para colgar al abuelo del narrador. Luego, cambia el tono para introducir una voz (escena) que pide la soga con la que colgaron a Guillermo Bacalao Sunspot. Después se introduce una pregunta en estilo directo "¿me puedo llevar la soga para atar a mi señora, que está medio alzada?" y no se precisa quién la dijo, sólo se menciona el oficio; tampoco se dice cuál soga, aunque se infiere, por las frases subsecuentes, que se refiere a la que se usó para ahorcar a Marco Saragosa, y sí se sabe a quién se la hizo (a Sam W. Lindo) y cuál fue la respuesta ("no, esa soga pertenece al estado, no se la puede llevar nadie"). Posteriormente se aclara que "Sam W. Lindo no tuvo ninguna culpa en el linchamiento del droguero Sunspot", aclaración que parece innecesaria porque antes no se dijo (ni en este fragmento ni en otro) que pudiera existir duda alguna al respecto. A continuación se incluye una breve reflexión sobre las costumbres y a propósito del linchamiento que podría aplicarse a todos los ahorcados, pero con más precisión a Marco Saragosa, pues la continuación así lo indica. Finalmente se habla de lo que generalmente hacía Guillermo Bacalao Sunspot y de la causa y las condiciones de la muerte del droguero. La estructura temática de esta parte puede interpretarse como circular, siempre y cuando se vea que el tema es el droguero ambulante, pues termina con el personaje que inició; de ser así, lo referente a la negra Patricia, a Bob Hannagan y al abuelo del narrador sería una digresión. El encadenamiento en el ejemplo anterior se da de manera singular. Si el tema que une todo el fragmento fuera la horca, éste tendría cuatro ramificaciones,

pero pareciera que el tema es una situación (descolgar a la negra Patricia para colgar a Marco Saragoša) que se compara con otra situación similar (descolgar al cuatrero Hannagan para colgar al abuelo del narrador). Como el inicio y el cierre del fragmento tienen el mismo tema, la información que se encuentra en medio pudiera parecer una digresión del narrador, muy común en la expresión oral.

El uso de la coma como único signo de puntuación crea la ilusión de un tema en el que una cosa lleva a otra por encadenamiento. Rítmicamente la coma hace que todos los hechos se sometan a una velocidad e intención general e indiferenciada.

A continuación puede leerse el mismo sintagma poniendo atención en los mecanismos de cohesión textual³³³:

el droguero ambulante no se llamaba Marco Saragoša, se llamaba Sunspot, Guillermo Bacalao Sunspot, al desgraciado lo colgaron del único árbol que había en Hilltop, tuvieron que descolgar a la negra Patricia que aún no estaba fría del todo, porque no había más que un árbol, la negra Patricia degollaba niños para hacer elixires con su sangre, bebedizo del amor y el desamor, pócima para atraer los enamorados y castigar los olvidos, jarabe que cura la impotencia y fortalece el deseo, en Pitiquito cuando ahorcaron a mi abuelo tuvieron que descolgar a Bob Hannagan que aún no estaba frío del todo, porque tampoco había más que otro árbol, Bob Hannagan era cuatrero, el droguero ambulante murió con bastante dignidad y ni pataleó siquiera, ¿me puedo llevar la sogá para atar a mi señora, que está medio alzada?, preguntó el alimañero, Sam W. Lindo le dijo, no, esa sogá pertenece al estado, no se la puede llevar nadie, Sam W. Lindo no tuvo ninguna culpa en el linchamiento del droguero Sunspot, cuando unos ciudadanos padres de familia y de hábitos honestos quieren linchar a un forastero, tampoco hay demasiada razón para oponerse, la

333. Las negritas no son de origen, las uso para resaltar las marcas de cohesión textual.

paz, la costumbre y la confianza son las tres firmes columnas de la convivencia, la ley también influye pero no tanto, el droguero Sunspot vendía un crecepelo que jamás hizo crecer el pelo a nadie y, para colmo, ganaba siempre al póker y solía irse de la taberna del Oso Hormiguero sin pagar, cuando los vecinos de Tomistón se hartaron, el droguero Sunspot quedó colgado y también se lo comieron los pájaros de los muertos, el droguero Sunspot sabía hacer juegos de manos con la baraja pero al final le sirvieron de poco sus mañas, si la suerte descarrila ya no hay quien sujete a la desgracia, cuando lo iban a ahorcar el droguero Sunspot maldijo a sus verdugos y les anunció que se quedarían todos calvos, impotentes y sarnosos

Los marcadores intratextuales son generalmente pronombres relativos y preposiciones (que, porque, cuando, para) y unen las periodos sintácticos subordinantes con las subordinadas; los extratextuales son palabras que anteriormente habían aparecido como verbos, sustantivos o sintagmas nominales (se llamaba, descolgar, la negra Patricia, descolgar, Bob Hannagan, el droguero ambulante, la soga, Sam W. Lindo, el droguero Sunspot), pronombres (lo, le, les), conjunciones (y, pero) y adverbios (tampoco). La base de la cohesión textual en este fragmento -puede generalizarse a toda la novela- es la repetición. En la muestra elegida pueden encontrarse dos momentos reflexivos; el primero que hace alusión a la costumbre de ahorcar a los forasteros "cuando unos ciudadanos padres de familia y de hábitos honestos quieren linchar a un forastero, tampoco hay demasiada razón para oponerse, la paz, la costumbre y la confianza son las tres firmes columnas de la convivencia, la ley también influye pero no tanto" y el segundo que habla de la fatalidad "si la suerte descarrila ya no hay quien sujete a la desgracia". En este

ejemplo las reflexiones se relacionan con los hechos relatados; hay una especie de abstracción de lo concreto.

En otros casos las reflexiones sirven como puente para pasar de un tema a otro, como se puede apreciar en otra parte de la novela, en la que además, el uso gratuito de conectores textuales se presenta en varios momentos del relato:

Adelino Orogrande y Arabela Spindle se hicieron novios en Carrizoso, Nuevo Méjico, que es pueblo que está en un cruce de carreteras, dicen que Adelino tuvo amores con Corazón Leonarda antes de lo de Teodulfo Zapata, fue un accidente desgraciado que nadie quiso que llegara tan lejos, hombre, no sé, eso de que le cortaran las partes pudibundas y se las pusieran en la boca de adorno tampoco es señal de mayor misericordia, ustedes saben que las obras de misericordia son catorce, siete corporales y siete espirituales, en ninguna se permite cortarle las partes al muerto y metérselas en la boca, es una costumbre salvaje, una costumbre impropia del siglo XX, lo contrario de la virtud es el vicio, andar a pie es vicio de pobres y de tullidos, no tienen otro remedio, lo contrario de la misericordia es la indiferencia, la gente cree que es la crueldad, lo malo de cortarle las partes a un muerto es el hacerlo sin mirar siquiera, para dar de comer y de beber hay que mirar a los ojos, también para perdonar las injurias y consolar al triste, entonces le dije al caporal Clotildo Nutrioso, ¿te curaste ya de las purgaciones?, sí, ¿del todo?, sí, ¿vamos a acostarnos con Matilda?, ¿tu madre?, sí, bueno, Daniel tiene tres años y es hijo de Clotildo, lo lleva consigo a todas partes porque no encuentra con quién dejarlo, cuando se separaron la madre no quiso quedarse con él pero Clotildo sí, el muchacho no puede andar sólo y que se lo coman los perros, es aún muy chico y a mí no me molesta, Daniel es listo y casi no da guerra, cuando tiene hambre come de lo que cae, cuando siente ganas de hacer una necesidad la hace, cuando le da el sueño se duerme acurrucado en cualquier rincón o se me mete debajo de las piernas si estoy tomándome un vaso o jugando la partida, cuando quiere saltar a la pata coja va por en medio de la calle saltando a la pata coja, cuando quiere silbar, silba, y cuando lo que quiere es llorar, llora, Daniel es muy feliz y su padre el caporal Clotildo Nutrioso no le pega nunca, a mí me gustaría tener alguna paz en el corazón para

poder explicarle al caporal Clotildo Nutrioso las razones de la hermana Clementina³³⁴

En el fragmento anterior se distinguen dos partes; la primera que menciona los amores de Adelino y Arabela y que se encadena luego con Corazón Leonarda y se vuelve a encadenar con Teodulfo Zapata y la segunda que es una escena en la que se escuchan las voces del narrador -como personaje en esta ocasión- y de Clotildo Nutrioso hablando sobre la curación y el hijo del caporal. Entre estas partes se encuentra una voz que no se adjudica a nadie y que se refiere a la muerte de Teodulfo Zapata: "fue un accidente desgraciado que nadie quiso que llegara tan lejos, hombre, no sé, eso de que le cortaran las partes pudibundas y se las pusieran en la boca de adorno tampoco es señal de mayor misericordia". Pareciera que son dos las voces, una que dice que fue un accidente que se salió de cause y otra que dice que no es un accidente sino un acto falto de misericordia. Esta segunda voz tiene un estilo oral muy hispánico; la forma de adversar con una interjección (*hombre*), negar algo afirmándolo (*tampoco es señal de mayor misericordia*), el uso de eufemismos (*partes pudibundas*), la expresión metafórica causal para hacer aún más grotesca la imagen (*se las pusieran en la boca de adorno*) y el llamado al receptor (*ustedes saben*) no son características del narrador ni de ninguno de los personajes. Estas voces que de repente se entrometen para comentar algo de lo que se va narrando y que guardan las formas propias de los españoles en las que se nota la intención de poner los puntos

334. *Ibid.*, pp. 95-96.

sobre las íes es una característica que ya se había registrado en otras obras del autor, como en los cuentos que se reúnen bajo el título *Cachondeos, escarceos y otros meneos*. En este fragmento no se sabe cuándo deja de hablar esa voz que no se identifica, probablemente a partir de que se dice "lo contrario de la virtud es el vicio" que tiene características más formales, más de escritura que de oralidad, como las frases anteriores. Por la cercanía se pudiera pensar que la conversación sobre Teodulfo Zapata corresponde al narrador y a Clotildo Nutrioso, pero el tono y el tema son distintos. La reflexión sobre las obras de misericordia y sobre el vicio y la virtud se relaciona temáticamente con con el caso de Teodulfo Zapata que en esta cita sólo está mencionado, el hecho se cuenta en otra parte de la novela. El *entonces*, que normalmente funciona como nexo de continuidad está usado gratuitamente o, si se vale decir, para confundir al lector, para que piense que las palabras anteriores y las posteriores al *entonces* son parte de la misma conversación, pero como se ha visto, deberían considerarse independientemente. El nexo *entonces* introduce el tema de Clotildo Nutrioso discontinuo frente al tema de Teodulfo Zapata, pues lo dicho con anterioridad no se relaciona con el tema del caporal; la continuidad se da con otra parte de la novela que sirve de antecedente a ésta y, entonces sí, el nexo da continuidad pero tras una pausa de tres páginas:

al caporal Clotildo Nutrioso le pegó las purgaciones su señora pero él no quiere reconocerlo, madame Angelina le dio a beber un cocimiento de yerbas y lo mejoró algo, es cierto, pero no lo curó del todo, lleve usted siempre la

parte afectada metida en esta bolsa con polvo de cementerio que le doy y no la saque más que para orinar, bueno, muchas gracias, si sano le traeré a usted un gallo y unas gallinas³³⁵

El adverbio *entonces*, que puede tomar en este contexto la segunda acepción registrada por el *DRAE*³³⁶, "en tal caso, siendo así", une la idea de que Clotildo Nutrioso estaba enfermo y se curó, con el hecho de que el narrador lo invitó a visitar a su madre. Se puede apreciar cómo el uso del nexa no es totalmente gratuito pero alude a datos que aunque cercanos (tres páginas anteriores), por la brevedad y por la estructura de la novela, difícilmente se tienen en mente cuando se retoma el tema. Se encuentra aquí, como en muchas otras partes de la novela, la prueba a la memoria del lector, quien en una lectura lineal de principio a fin no se daría cuenta de la continuidad de dos fragmentos que se presentan en páginas distintas, pero que siembra la duda sobre la memoria del narrador. Wendell Liverpool Spana conoce perfectamente las historias que cuenta, por eso puede cortarlas, combinarlas y retomarlas cuando quiera porque tiene un dominio pleno de lo que a cada personaje le sucedió; sin embargo, continuamente repite datos, hecho que hace pensar que a veces también pierde la memoria de lo que ya ha dicho y que parece muy normal en la expresión oral pero que contrasta con el uso de ese *entonces* que sugiere que ha cortado el tema, ha hablado de muchas cosas más y ha vuelto al tema sin olvidar la parte en la que estaba. La memoria del narrador en esta parte se muestra prodigiosa mientras

335. *Ibid.*, p. 92.

336. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Op. cit.*, s.v. *entonces*.

que en otras es más bien flaca. Pareciera que el autor (aquí sí no se trata del narrador, esa ficción relatora de quien el lector debe aceptar lo que se dice como de primera intención) escribió la historia de Clotildo Nutrioso, la partió en un lugar del relato y acomodó la primera parte en una página y la segunda en otra.

Una vez que se tiene presente la información anterior sobre Clotildo Nutrioso el entonces también une la idea de la invitación con la parte de la reflexión de la cita "lo contrario de la misericordia es la indiferencia, la gente cree que es la crueldad, [...] para dar de comer y de beber hay que mirar a los ojos, también para perdonar las injurias y consolar al triste". El narrador invita a Clotildo Nutrioso a ver a su madre por misericordia y para consolar al triste. Pero es sólo después de haber ido y venido al texto cuando el entonces adquiere su función gramatical, no se puede entender que la invitación se presenta para consolar al triste sino hasta que se recuerda que Clotildo Nutrioso estaba triste.

Con la supresión de la puntuación la voz de los personajes que toman la palabra queda determinada por marcas gramaticales. En el siguiente ejemplo el cambio de estilo directo a indirecto es muy sutil:

Miguel Tajitos fue buen amigo de mi padre, por eso sabía que el caimán domado se llamaba Jefferson también imitaba el relincho del caballo y el aullido del coyote, recitaba poesías y cantaba canciones, yo lo vi, Zuro Millor el cholo de la mierda era un mentiroso, tu padre hizo bien en matarlo, lo malo es que Sam W. Lindo se sintió autoridad y

se lo hizo pagar muy caro, yo creo que ahora que ya no tiene remedio le duele aunque no lo quiera decir³³⁷.

La información que Miguel Tajitos proporciona al narrador comienza desde "sabía que" e inmediatamente introduce el estilo indirecto, pero después del "también" parece que cambia a estilo directo; el lector no se da cuenta del cambio sino hasta la frase "yo lo vi", luego viene la frase "Zuro Millor, el cholo de la mierda era un mentiroso" que de principio parece dicha por el narrador al lector (cambio de voz y de situación) por la ruptura con el tema anterior (el caimán domado), pero por contexto se sabe que tal ruptura no es temática, sólo gramatical, es decir, antes de esa expresión podía haber un punto. La expresión "tu padre hizo bien en matarlo" y las palabras siguientes deberán ser adjudicadas a Miguel Tajitos ya que la presencia del adjetivo posesivo orienta al lector para saber quién habla y a quién le habla. En consecuencia, se puede decir que desde las palabras "sabía que" se está escuchando la voz del personaje cuya intención es informar y a partir del "también" todo es estilo directo.

Cuando, en las condiciones lingüísticas propuestas por el narrador, el relato cambia de estilo directo a indirecto, como en el caso anterior, no se requiere una elaboración particular, pero cuando se trata de un diálogo completo con intervenciones narrativas, la convención ya establecida (supresión de guión largo) tiene que fijar otras reglas, como se ve en la siguiente escena:

337. *Cristo versus Arizona.*, p. 27.

un día el P. Lagares no tuvo más remedio que partirle la boca al lego Timothy, al vicioso y desaprensivo lego Timothy, le hinchó un ojo, le partió el labio, le saltó media dentadura y le tuvo echando sangre por la boca un día entero, la verdad es que le arrimó una somanta a modo, el P. Lagares no arreaaba las patadas de puntera como los futbolistas sino de planta como los osos, al P. Lagares se le enronquecía la voz con el cabreo, te lo vine advirtiendo desde hace tiempo y ahora te toca cobrar, hermano, ahora te toca recibir tu merecido, me has hartado y hoy no te voy a dar un sobo sino una tunda, de ésta te voy a escarmentar, (el lego) ¡no me pegue tan fuerte, don Octavio, pégueme más si quiere pero no tan fuerte, pégueme a modo y más a compás, que así me desloma!, a veces el P. Lagares parecía medio sordo, yo no tengo la culpa de que seas un desgraciado y un muerto de hambre, eso es lo que eres tú, un desgraciado y un muerto de hambre, nadie tiene la culpa de que no entiendas otro lenguaje, el lego Timothy se ponía bizco de pavor, ¡tenga cuidado, don Octavio, que me va a alcanzar las partes!, pero el clérigo parecía como no oírle, discurre menos que el músico de la Chupadera de San Mateo que se purgaba con sirle de cabrón rebajado con arena, (el lego) ¡pare por caridad, don Octavio, pare por amor de Dios! (el P. Lagares) eres más borracho que el cochero irlandés de Mr. Gallahen que destilaba en el alambique los meados de su señora, ésa es mala combinación, Timothy, si no escarmientas no llegarás muy lejos, (el lego) ¡perdóneme, don Octavio, le juro por lo más sagrado que no volveré a tocar el culo a los residentes!³³⁸

En este fragmento el lector percibe tres voces: la del lego, la del padre y la del narrador. Las primeras dos forman parte de una escena, mientras que la voz del narrador tiene una función explicativa. Lo que corresponde a cada voz puede acomodarse de la siguiente forma:

338. *Ibid.*, p. 146.

Narrador

el P. Lagares no areaba las paladas de puntera como los futbolistas sino de planta como los osos, el P. Lagares se le enronquecia la voz con el cabreo

a veces el P. Lagares parecia medio sordo

el lego Timothy se ponía bizco de pavor

pero el clérigo parecia como no oíle

Padre Lagares

te lo vine advirtiendo desde hace tiempo y ahora te toca cobrar, hermano, ahora te toca recibir tu me recido, me has hartado y hoy no te voy a dar un sobo sino una tunda, de ésta te voy a escarmantar

yo no tengo la culpa de que seas un desgraciado y un muerto de hambre, eso es lo que eres tú, un desgraciado y un muerto de hambre, nadie tiene la culpa de que no entiendas otro lenguaje

¿discurres menos que el músico de la Chupadera de San Mateo que se purgaba con sirte de cabrón rebajado con arena

eres más borracho que el cochero irlandés de Mr. Gallahan que destilaba en el alambique los meados de su señora, ésa es mala combinación, Timothy, si no escarmientas no llegarás muy lejos

Lego Timothy

¡no me pegue tan fuerte, don Octavio, pégueme más si quiere pero no tan fuerte, pégueme a modo y más a compás, que así me desloma!

¡tenga cuidado, don Octavio, que me va a alcanzar las partes!

¡pare por caridad, don Octavio, pare por amor de Dios!

¡perdóneme, don Octavio, le juro por lo más sagrado que no volveré a tocar el culo a los residentes

El inicio de la escena está marcado con palabras introductorias que sirven para contextualizar al lector de lo que a continuación pasará que es un desglose de esta explicación: "un día el P. Lagares no tuvo más remedio que partirle la boca al lego Timothy, al vicioso y desaprensivo lego Timothy, le hinchó un ojo, le partió el labio, le saltó media dentadura y lo tuvo echando sangre por la boca un día entero, la verdad es que le arrojó una somanta a modo", podría decirse que estas líneas son equivalentes al diálogo y las explicaciones. Como puede observarse tras tomar la palabra el P. Lagares y el lego viene una aclaración del narrador y los turnos están alternados, los signos que se suprimen son los guiones largos, que indicarían la intervención de los personajes y que son sustituidos por paréntesis con el nombre del personaje que toma la palabra, y los dos puntos que indican el cambio de voz y de situación, del

narrador al personaje y del relato a la escena. Este cambio se da sin marca alguna, lo que orienta al lector es el sentido de las palabras, las conjugaciones y el uso de vocativos en el caso de la intervención de los personajes, así como el sentido explicativo de las palabras del narrador.

Una figura frecuente en Camilo José Cela es la anáfora, que aunque en esta novela no es tan notable como en otras (*La Catira*, *Tobogán de hambrientos*, *San Camilo 36*, etc.), aparece de vez en cuando y con un procedimiento muy particular. Se encuentran desde anáforas muy sencillas, como la que aparece en las siguientes líneas: "en el establo tengo dos caballos que te pueden servir pero tienes que pagármelos al contado, ya sabes que no fío a nadie, ya sabes que no me gustaría tener que cortarte una oreja, ya sabes que no tengo más que una palabra"³³⁹, que puede interpretarse como una insistencia desconfiada en la que se dejan claras mediante el "ya sabes" las reglas del juego; hasta las anáforas más extensas. En algunos casos la anáfora puede presentarse ligada a la repetición como en: "la murmuración puede derribar fortalezas [...] la murmuración puede derribar todos los fuertes de Arizona"³⁴⁰, en este caso la anáfora se extiende, prácticamente se trata de repetición con la única variante del final que, además tiene gran cercanía semántica y morfológica (fortaleza y fuerte). En esta novela la anáfora puede aparecer en varias páginas pero no de manera continuada, como se puede ver en

339. *Ibid.*, p. 40.

340. *Ibid.*, p. 100.

las siguientes citas de distintos lugares del relato y del mismo personaje:

Ana Abanda lavó el cadáver (de Zuro Millor) y lo amortajó con esmero, Ana Abanda ya no era monja pero aún no vivía con el sacristán Lucianito Rutter ni tampoco le había tejido el calcetín de lana de su único testículo a Oso Hormiguero³⁴¹

Ana Abanda ya no era monja pero había amortajado aún el cadáver de Zuro Millor ni tampoco se había ido a vivir con el sacristán, eso vino después, Ana Abanda se fue de monja para comer caliente y se salió del convento cuando vio que la comida era mala, para casada no sirvo y para puta no valgo, esto parece la letra de un corrido pero es bien verdad, no me queda más que ir pasando con paciencia y con disimulo, de criada no se está mal si se encuentra una buena casa, por aquí no hay buenas casas, aquí le traigo esto que le he calcetado con todo cariño, un punto al derecho y otro al revés³⁴²

Ana Abanda fue monja pero ahora vive con Lucianito Rutter el sacristán que sabe hacer milagros y que también conoce artes de cartomancia y recita poesías³⁴³

Ana Abanda había tejido para que el tabernero Carlow se abrigase su solitario huevo, no, no, eso fue antes, yo no puedo exigirle a Ana que adivinara el amor que habria de sentir por ella, es bonito, si es muy noble que Ana quisiera abrigarle el huevo a Erskine Carlow³⁴⁴

Ana Abanda fue quien amortajó el cadáver del cholo de la mierda, cada cosa quiere su tiempo y de Zuro Millor aún ha de hablarse más de una vez, Ana Abanda vive con el sacristán Lucianito Rutter el de los milagros y los juegos de cartas, adivina siempre la carta que se le pide, también sabe recitar poesías, Ana Abanda y el sacristán llevan juntos lo menos cinco años, su amor ya no puede durar demasiado³⁴⁵

Ana Abanda vive con el sacristán Lucianito Rutter el de los milagros y los juegos de cartas, adivina siempre la carta

341. *Ibid.*, p. 35.

342. *Ibid.*, p. 42.

343. *Ibid.*, p. 65.

344. *Ibid.*, p. 87.

345. *Ibid.*, pp. 125-126.

que se le pide, también sabe recitar poesías, Ana Abanda y el sacristán llevan juntos lo menos cinco años, su amor ya no puede durar demasiado³⁴⁶

Ana Abanda lavó y amortajó con esmero el cadáver de Zuro Millor el cholo de la mierda, quizá en ese momento fue cuando el sacristán Lucianito Rutter empezó a enamorarse de ella³⁴⁷.

Ana Abanda siempre pensó que a los caballeros deben sudarles las partes, los cuatro evangelistas y el paladín Amadís de Gaula llevaron siempre las partes sudadas, Carlomagno también, lo del hipnotismo de las partes es otra cosa³⁴⁸.

Como puede apreciarse en este caso, el relato correspondiente a Ana Abanda es anafórico, así suele suceder con varios personajes, pero como la historia aparece segmentada y acomodada en distintas partes de la obra de manera singular la línea anafórica no es visible. Otras causas para que la elaboración anafórica sea discreta es que estos personajes en los que recurrentemente se puede encontrar la figura, no siempre la presentan y la repetición se extiende a otras figuras y a distinta información del mismo personaje.

La repetición puede tomar distintas formas, en una misma frase, como en "Portosín me regaló este collar de azabache, ¿a quién le importa lo que me regalaba Santiago Portosín?, Abel me regaló este collar de turquesas, ¿a quién le importa lo que me regalaba mi marido?"³⁴⁹ que, por un lado, se muestran las repeticiones exactas (Portosín, me regaló este collar de, ¿a

346. *Loc. cit.*

347. *Ibid.*, p. 133.

348. *Ibid.*, p. 134.

349. *Ibid.*, p. 45.

quién le importa?) y, por otro lado, las repeticiones simétricas, es decir, las estructuras repetidas.

Estructura simétrica por frases:

Primera frase:

Sust. + me regaló este collar de + sust.

Portosín me regaló este collar de azabache

Abel me regaló este collar de turquesas

Segunda frase:

¿a quién le importa lo que me regalaba + sintagma nominal
(Santiago Portosín)
(mi marido)

Estructura general del fragmento:

Estructura en dos partes

Portosín me regaló este collar de azabache, ¿a quién le importa lo que me regalaba Santiago Portosín?

Sintagma: oración simple, enunciativa afirmativo, transitivo + sintagma interrogativo, transitivo, con subordinación sustantiva

Abel me regaló este collar de turquesas, ¿a quién le importa lo que me regalaba mi marido?

Sintagma: oración simple, enunciativa afirmativo, transitivo + sintagma interrogativo, transitivo, con subordinación sustantiva

La repetición también suele presentarse al final, como en el siguiente caso en el que además se presenta conduplicada: "una mujer no está nunca sola del todo porque siempre la vigila un espíritu, el espíritu del padre muerto, del marido muerto, del hermano muerto, del hijo muerto"³⁵⁰. En este sintagma la presencia exclusiva del adjetivo "muerto" redondea la idea de que la mujer sola tiene la compañía de sus muertos que la protegen; es curioso que sea la mujer y no el hombre quien tiene esa compañía, probablemente se pueda pensar que la mujer está hecha para ser cuidada y, cuando no haya alguien con vida para hacerlo, ahí está

350. *Ibid.*, p. 48.

el mundo de los espíritus, que en la frase se encuentra conduplicado.

Igual que como sucede con la anáfora, la repetición puede darse en un personaje a través de distintas páginas y lo que puede repetirse es una frase o un hecho. En el siguiente ejemplo pueden apreciarse varias repeticiones:

en el Hospitium of St. Bartholomew había cinco niños tontos, teníamos cinco compañeros tontos, andaban siempre despeinados con la baba colgando y el mirar medio perdido, Ernie, Harry, Paco, Max y Luisín, [...] la hermana Clementina la del economato era muy misericordiosa, nadie debe vivir sin un poco de amor, la hermana Clementina cuando algún niño tonto estaba malo lo dormía meneándosela muy despacio y cantándole canciones en voz baja, nadie debe vivir sin que lo quieran aunque sea un poco, aunque no sea casi nada, a los que no éramos tontos no nos la meneaba, la verdad es que los que no éramos tontos teníamos más defensa, la hermana Clementina nos enseñaba canciones muy melodiosas, es necesario creer en algo y saber canciones, la vida marcha mejor cuando se cree en algo y se saben cantar canciones melodiosas³⁵¹

En este pasaje se pueden apreciar las repeticiones anafóricas y las repeticiones al final de la frase:

Anafórica

la hermana Clementina la del economato era muy misericordiosa,
la hermana Clementina cuando algún niño tonto estaba malo lo dormía meneándosela muy despacio y
cantándole canciones en voz baja
la hermana Clementina nos enseñaba canciones muy melodiosas

Al final de la frase

había cinco niños tontos
teníamos cinco compañeros tontos

nos enseñaba canciones melodiosas
se saben canciones melodiosas

351. *Ibid.*, p. 92.

Con variantes morfológicas

es necesario crear en algo y saber canciones
la vida marcha mejor cuando se cree en algo y se saben cantar canciones melodiosas

Con paralelismo semántico

nadie debe vivir sin que lo quieran aunque sea un poco. | *Paralelismo*
aunque no sea casi nada | *semántico*

Las repeticiones y las simetrías sintácticas y semánticas propician una estructura rítmica e iterativa. La idea de las canciones melodiosas de la hermana Clementina se concreta en la elaboración repetitiva. Las razones de la monja para hacer algo que podría ser cuestionable en alguien de su oficio, "la hermana Clementina cuando algún niño tonto estaba malo lo dormía meneándosela muy despacio y cantándole canciones en voz baja", se imponen por la insistencia.

Las iteraciones volverán a aparecer más adelante cuando se vuelve a hablar de la hermana Clementina, en distintos momentos:

la hermana Clementina, la encargaron del economato, puso siempre sus cinco sentidos en el cuidado de los niños tontos, nadie los quiso nunca y ellos lo saben, les falta amor que se les niega desde el momento de nacer, desde el mismo momento, la hermana Clementina cuando algún niño tonto está malo lo aprieta contra su corazón y le da calor o sea cariño y aliento y el niño tonto mejora³⁵²

los tontos del hospicio eran de cuatro colores, no había ningún chino, Harry es el negro, Paco y Luisín son mestizos, Walter es mulato y Ernie y Max son blancos, la hermana Clementina no los duerme a todos de la misma manera, no les da gusto a todos de la misma manera, tampoco con igual entusiasmo y amor, se ríe porque no quiere evitarlo aunque le remuerde la conciencia³⁵³

es probable que los cinco niños tontos con los que coincidí en el Hospitium of St. Bartholomew se hizo muriendo, no recuerdo ya cómo se llamaban, uno Paco y otro Luisín,

352. *Ibid.*, p. 108.

353. *Ibid.*, p. 134.

estos niños no suelen llegar a hombres [...] la hermana Clementina en cambio era muy misericordiosa y les meneaba la chuchería con mucha paciencia, también con mucha delicadeza cuando no se quedaban dormiditos³⁵⁴

Si se toma la cita 351 como referencia, algunas palabras, frases e ideas se repiten, como "la hermana Clementina" que forma parte del conjunto anafórico de la referencia. Algunos calificativos que ya se habían empleado vuelven a aparecer (la del economato, misericordiosa).

Desde la referencia aparece una idea que con distintas palabras se repite, quizá porque el narrador crea que el hecho es lo propiamente relatable de la historia de la hermana Clementina. En algunos casos la idea está solo sugerida, no se expresa con claridad pero se sobrentiende:

Cita 351. cuando algún niño tonto estaba malo lo dormía meneándosela muy despacio

Cita 352. cuando algún niño tonto está malo lo aprieta contra su corazón y le da calor o sea cariño y aliento y el niño tonto mejora

Cita 353. no les da gusto a todos de la misma manera, tampoco con igual entusiasmo y amor, se ríe porque no quiere evitarlo aunque le remuerde la conciencia

Cita 354. era muy misericordiosa y les meneaba la chuchería con mucha paciencia, también con mucha delicadeza cuando no se quedaban dormiditos

En las citas 351 y 352 la idea está un poco escondida; en la 353 se deduce que se trata del mismo hecho de la 351 por la anáfora, "cuando un niño tonto estaba malo" los duerme dándole calor o sea cariño y aliento (que pueden ser sinónimos del "meneándosela". En la cita 353 la ambigüedad de la expresión "dar

354. *Ibid.*, p. 165.

gusto" se esclarece por el fin de la frase "le remuerde la conciencia".

En las líneas de la cita 352 se encuentra paralelismo semántico y repetición al final de la frase:

nadie los quiso nunca y ellos lo saben
les falta amor que se les niega desde el momento de nacer,
desde el mismo momento
repetición

Paralelismo
semántico

El fragmento de la cita 353 tiene una construcción semejante a la anteriormente analizada pero se presenta primero la repetición final y luego el paralelismo semántico:

la hermana Clementina no los duerme a todos de la misma manera,
no les da gusto a todos de la misma manera,
repetición
tampoco con igual entusiasmo y amor,
Paralelismo semántico

En la última cita de esta serie se encuentra simetría sintáctica con repetición de palabras:

les meneaba la chuchería con mucha paciencia
adj.
también con mucha delicadeza
adj.

La historia de la hermana Clementina está vista por el narrador con ternura; a distintos niveles se percibe, se encuentran palabras con ese matiz sémico (corazón, calor, cariño, aliento, entusiasmo, amor, misericordiosa, melodiosa), algunos circunstanciales apoyan la sensación (muy despacio, contra su corazón, tampoco con igual entusiasmo y amor, con mucha paciencia, con mucha delicadeza), hay palabras del registro popular que se usan con cierto aire de eufemismo (tonto, en lugar de idiota, y malo, en lugar de enfermo que suena más técnico y

tal vez por eso más frío) y el uso del diminutivo con intención afectiva (dormiditos). La mejoría o el sueño de los niños tontos habla de las virtudes del cariño de la hermana Clementina.

En este nivel suele también presentarse el polisíndeton, en frases como las siguientes: "sabían cantar y bailar y eran muy alegres"³⁵⁵, "ver cómo se muere tísica y mansa y suave"³⁵⁶. El uso del polisíndeton enfatiza la enumeración. En estos casos pareciera que el último término unido por la conjunción y se incluye como por el recuerdo que ha llegado después de la enumeración de los primeros dos términos. En otros casos el polisíndeton se presenta porque los elementos unidos tienen alguna diferencia, así puede verse en los siguientes sintagmas: "Jennie tenía los muslos poderosos y el trasero cumplido de proporciones y noble y duro como el pedernal"³⁵⁷, "follaba con temperamento y rugiendo y pegando saltos"³⁵⁸. En el primer ejemplo los primeros elementos que se unen son muslos y trasero y la última enumeración corresponde a "cumplido de proporciones", "noble" y "duro como el pedernal", y todos los elementos tienen una función calificativa del sustantivo que les antecede; pero, como en el primer caso se trata de un sintagma, ya no resulta tan claro que se una al adjetivo "noble", una sola palabra y, luego, ésta a otro sintagma; esta disposición gramatical hace que no sea demasiado clara la presencia del polisíndeton en la segunda enumeración. En el segundo ejemplo se trata de una enumeración de

355. *Ibid.*, p. 90.

356. *Ibid.*, p. 193.

357. *Ibid.*, p. 213.

358. *Ibid.*, p. 97.

sintagmas que tienen función de circunstancial de modo (todos indican una manera de follar); "con temperamento y rugiendo y pegando saltos" el primer elemento es un sintagma exocéntrico y los otros dos son sintagmas endocéntricos encabezados por gerundios, el último de los elementos tiene un modificador que unido al gerundio puede quedar como una subordinación tácita.

En el siguiente ejemplo el polisíndeton tiene una función estética especial:

el hombre ama la tierra que lo vio nacer, a veces no es bella pero es siempre suya, al sol y al viento y al agua de cada sitio no los puede mover ni siquiera el tiempo, tampoco se atreve, el hombre ama al sol y al viento y al agua que lo vieron nacer, a veces son hostiles pero son siempre suyos es saludable pegarse a la tierra y andar descalzo sobre la tierra porque la fuerza entra por los pies, el hombre se acaba convirtiendo en tierra y toda la vida nace de la tierra³⁵⁹

El uso del nexa constituye polisíndeton cuando se enumera "al sol y al viento y al agua", en las dos ocasiones. Además de esta figura sintáctica se encuentra la repetición de la palabra tierra, centro sémico que origina todo el apartado. Se repite la frase "siempre suya" con una variante morfológica en el pronombre posesivo, repetición que habla de paralelismo sintáctico, asimismo se repite la frase "que lo vio nacer" con variantes morfológicas en la conjugación del verbo. El polisíndeton y el uso justificado del nexa y en otras frases del mismo fragmento obligan a una lectura pausada, reposada, como si se fueran midiendo las palabras.

359. *Ibid.*, p. 76.

Pero el polisíndeton no sólo se presenta con la conjunción y también se presenta con la conjunción o. En el sintagma "cuando una mujer se queda sola o se pone a servir o se va de puta o se casa o se deja ir muriendo poco a poco"³⁶⁰ el primer uso de la o es innecesario, pero remarca la disyunción, además de que es muy común que se use así en un registro informal o en el habla cotidiana.

Muy vinculada con el polisíndeton se encuentra la enumeración que toma distintas realizaciones. En la siguiente frase se usa de manera común: "Irma inventó un licor capaz de devolver la lozania a las ruinas del organismo, pinga, testículos, pulmones, nervios, vientre y garganta"³⁶¹, lo digno de hacer notar es que los órganos enumerados son una aposición de "las ruinas del organismo", como si los mencionados fueran los más susceptibles de enfermedades o decaimientos. Con el mismo procedimiento sencillo de enumeración se percibe en el siguiente pasaje: "su esposa Francine empezó a padecer de flato, se pasaba el día en flatulencias, eructos, regüeldos y vapores y su marido la devolvió a sus papás"³⁶². En este caso la enumeración de sustantivos referentes a cuestiones escatológicas denota un regodeo en el tema por parte del narrador.

De manera particular se encuentra en el segmento que a continuación se transcribe: "madame Angelina, clarividente recién llegada de Agua Prieta, se echan las barajas, se predicen los

360. *Ibid.*, p. 149.

361. *Ibid.*, p. 37.

362. *Ibid.*, p. 83-84.

destinos humanos, aceite bendito gratis, aceite para enamorados, sangre de murciélago, polvo de cementerio, muerte a mis enemigos"³⁶³. En esta enumeración, al contrario de las que se habían visto, se puede encontrar asindeton. La enumeración se da en varios niveles y ligada con elipsis. Al inicio del fragmento (madame Angelina, clarividente recién llegada a Agua Prieta) se echa en falta el verbo que por ser copulativo puede elidirse sustituyéndose por la coma; luego se enumeran dos de los servicios que ofrece el personaje (se echan las barajas, se predicen los destinos humanos) y no se usa el nexo; a continuación se enumeran las sustancias que se pueden conseguir, aunque no queda claro si todas son gratis o sólo el aceite bendito; finalmente se encuentra el sintagma "muerte a mis enemigos" que no pertenece a ninguna de las enumeraciones. La estructura general del fragmento es la de un letrero en el que se anuncian los servicios prestados, el narrador no lo dice antes ni después, simplemente sirve para introducir un relato del personaje, pero la despreocupación por cuidar las reglas gramaticales lo confirma.

Cuando lo que se enumera son acciones la sensación de estar frente a una serie se diluye un poco. En varias ocasiones el narrador cuenta que él y Gerard Ospino hacían siete actividades todos los sábados, las actividades van cambiando conforme avanza la novela:

363. *Ibid.*, p. 17.

los sábados volvíamos a la libertad de las siete y entonces hacíamos, yo y Gerard Ospino, las siete maniobras siguientes, silbar con los dedos en la boca para que lo escuchara todo el mundo, comer piñones y escupir las cáscaras a las chicas, solían molestarte, saltar por encima de las banquetas y de la taberna, limpiar soplando las flores de trapo de la catequesis, amapolas, rositas y azucenas, lustrarnos las botas con betún, mearle la puerta al chino, el último sábado de mes también se la cagábamos, y acostarnos con mi madre primero yo, al final cuando me estaba ya poniendo los pantalones me pedía que la besara en la frente y lloraba, siempre lo mismo³⁶⁴

En esta cita puede verse que casi todas las acciones enumeradas tienen alguna aclaración ("para que nos escuchara todo el mundo", "solían molestarte", "amapolas, rositas y azucenas", "el último mes se la cagábamos" y "primero yo, al final cuando me estaba ya poniendo los pantalones me pedía que la besara en la frente y lloraba"). Puede advertirse que la aclaración que corresponde a soplar las flores de la catequesis corresponde a una enumeración. Al final del fragmento no es claro si la expresión "siempre lo mismo" corresponde a las siete actividades de todos los sábados o a la relación que el narrador guarda con su madre.

Como en la anterior, en otros momentos la enumeración aparece anunciada como la cita que continuación se presenta:

tío Ben deshonró a Vicky sin mayores alardes ni preparaciones, le habló un poco, le acarició la carita y después los muslos y cuando la niña le miró y sonrió, primero sonrió y después cerró los ojos, tío Ben dio los siete pasos acostumbrados, la tumbó, le alzó las faldas, le quitó las bragas, se echó encima de ella, le abrió las piernas, le mordió la boca y le clavó la carnada en su sitio, la cosa no fue difícil³⁶⁵

364. *Ibid.*, pp. 28-29.

365. *Ibid.*, p. 87.

En este caso, las acciones están expresadas con sintagmas verbales breves y, por lo mismo, no queda la sensación de que la enumeración se diluye, sino de rapidez, es decir, al reducir las acciones al mínimo y enumerarlas se crea el efecto de que las cosas sucedieron de prisa y sin mayor contratiempo, tal como lo ratifica la última frase "la cosa no fue difícil". Sin embargo, la celeridad de los acontecimientos y las palabras finales chocan con el sentido del segmento; se trata de una violación a una menor y la presteza con la que sucede todo hace pensar que para el narrador el hecho no representa ningún problema.

En gran cantidad, la enumeración se puede hallar en distintos niveles y mezclada con similitud en el siguiente fragmento:

a Burt Winger también le gusta degollar, asfixiar, sofocar y estrangular pero no es lo mismo, tampoco es lo mismo matar a una mujer a disgustos o a golpes que ver cómo se muere tísica y mansa y suave o borracha y de un cólico en caliente, los hambrientos mueren más bravos que los hartos, la gente cree que es al revés pero se equivoca, Burt Winger tiene el pelo ralo y sin demasiada fuerza ni brillo, también le falta aliciente y aroma, el pelo de Burt Winger carece de cualidades, Burt Winger colecciona los cromos de chocolate Creole, caballos, perros de raza, flores, locomotoras, y se gasta todos sus ahorros en comprar animales a los que decaptia, degüella, asfixia, sofoca o estrangula, un golpe seco, una cuchillada serena, las manos valen para cortar la respiración, asfixia, sofocación, estrangulamiento, los franceses y los turcos saben distinguir mejor que los navajos y los apaches, hay animales que no hace falta comprarlos, pájaros, gatos, ratas, alacranes, Burt Winger también se gasta el dinero en acostarse con Corinne, le gusta chuparle los pezones y escupirle en el diente de oro, a mí no me me cuentas porquerías y termina pronto, termina cuanto antes, ¿por qué no se la metes a una gallina que te sale más barato?³⁶⁶

366. *Ibid.*, p. 193.

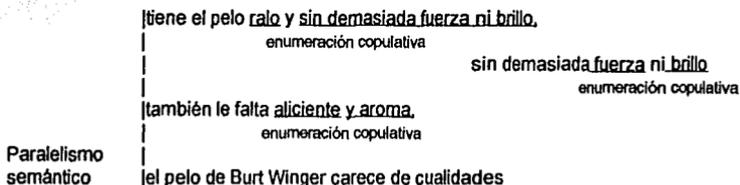
En estas líneas se encuentran las enumeraciones sencillas con palabras de la misma categoría gramatical (verbos en infinitivo: degollar, asfixiar, sofocar y estrangular; sustantivos o sintagmas nominales: caballos, perros de raza, flores, locomotoras; sustantivos: asfixia, sofocación, estrangulamiento; sustantivos: pájaros, gatos, ratas, alacranes; verbos conjugados en presente del indicativo, tercera persona del singular: decapita, degüella, asfixia, sofoca o estrangula). La similitud que se encuentra entre los elementos de la primera enumeración, los de la tercera y los de la quinta (asfixiar-asfixia-asfixia, sofocar-sofocación-sofoca, estrangular-estrangulamiento-estrangula). Hay otras enumeraciones con alguna complejidad, la primera es la siguiente:

tampoco es lo mismo matar a una mujer a disgustos o a golpes
 que enumeración por disyunción
 ver cómo se muere física y mansa y suave
enumeración copulativa con polisíndeton
 o borracha y de un cólico en caliente
enumeración copulativa

Como puede apreciarse esta frase tiene una estructura general comparativa; por un lado está la posibilidad de provocar la muerte a una mujer y por otro, el hecho de dejarla morir. El primer miembro de la comparación es un sintagma con una enumeración articulada disyuntivamente (a disgustos o a golpes) y el segundo miembro también tiene forma disyuntiva pero los elementos que conforman la disyunción no son simples sino compuestos, en el primero -de esta segunda parte de la comparación- se encuentran los elementos enumerados copulativamente con polisíndeton (física y mansa y suave) ya que

la primera y es innecesaria y en el segundo caso se halla una enumeración copulativa simple (borracha y de un cólico en caliente) que une dos términos con la misma función (modificadores) pero con distinta categoría gramatical (sintagma endocéntrico y sintagma exocéntrico, respectivamente).

El segundo caso en el que se encuentra enumeración se puede analizar así:



En este ejemplo se observan tres frases (tipo oración simple); la primera presenta una enumeración copulativa con dos elementos ("ralo y sin demasiada fuerza ni brillo") unidos por la conjunción y, la segunda parte de esta enumeración está a la vez compuesta copulativamente ("fuerza ni brillo") y se arma sintácticamente de esta manera (podrían ser tres elementos de una enumeración) porque este segundo término ("sin demasiada fuerza ni brillo") está articulado en sentido negativo. La segunda frase presenta una enumeración copulativa simple de dos términos (aliciente y aroma) con función de objeto directo. La tercera frase ("el pelo de Burt Winger carece de cualidades") se presenta a manera de conclusión y constituye paralelismo semántico con las otras dos frases, es decir, si el pelo de Burt Winger es ralo sin demasiada fuerza ni brillo y le falta aliciente y aroma,

entonces, carece de cualidades. Las tres frases pueden tomarse como elementos de una enumeración pues comparten el mismo tema, que gramaticalmente corresponde al sujeto en la tercera y al objeto directo en las primera y segunda, el pelo de Burt Winger.

Otro ejemplo que habría que analizar son los siguientes dos sintagmas:

Enumeración por yuxtaposición			
un	golpe	seco	Paralelismo
art.	sust.	adj.	
una	cuchillada	serena	Sintáctico
art.	sust.	adj.	

Éstos presentan un paralelismo ya que la elaboración sintáctica es la misma (artículo, sustantivo y adjetivo calificativo) y se unen mediante yuxtaposición; forman parte de una enumeración. Si se observa la función de estos sintagmas en el contexto fraseológico en el que están colocados -"se gasta todos sus ahorros en comprar animales a los que decapita, degüella, asfixia, sofoca o estrangula, un golpe seco, una cuchillada serena, las manos valen para cortar la respiración"- parece que hay una elipsis, el narrador omite la preposición (tal vez sería con), que antepuesta a cada uno de los sintagmas podría funcionar como circunstancial, es decir, se puede decapitar, degollar, asfixiar, sofocar o estrangular con *un golpe seco* o con *una cuchillada serena* y la frase "las manos valen para cortar la respiración" quedaría como un agregado, como una forma de asfixiar, sofocar o estrangular. Con la preposición los elementos de la enumeración son los dos sintagmas analizados y la última frase. El tono del fragmento, las elipsis, la enumeración y la

sobreposición de frases que no necesariamente guardan una gramaticalidad estricta -aunque no llegan a alterar la coherencia de manera notable- invocan un fluir de conciencia que podría adjudicarse al personaje, a Burt Winger.

A medio fragmento se encuentra una frase que sólo lejanamente se relaciona con el personaje y cuya construcción se sustenta en una comparación:

los franceses y los turcos saben distinguir mejor que los navajos y los apaches
enumeración copulativa enumeración copulativa

Los términos de la comparación contienen enumeraciones copulativas, lo que no se puede determinar con precisión es el sentido de la frase; no se sabe, por ejemplo, qué es lo que unos saben distinguir mejor que otros; por la información anterior podría pensarse que lo que se distingue es la forma de cortar la respiración, la asfixia, la sofocación y el estrangulamiento, y por la información posterior lo que se distingue son los animales que no hace falta comprar.

Una de las enumeraciones que no se nota porque no hay cercanía entre los miembros y en medio hay otras enumeraciones es la que se presenta en las siguientes frases:

	se gasta	todos sus ahorros	en comprar animales	Paralelismo
		<small>Objeto directo</small>	<small>Circunstancial/subordinada adverbial</small>	
también	se gasta	el dinero	en acostarse con Corinne	sintáctico
	<small>repetición</small>	<small>Objeto directo</small>	<small>Circunstancial/subordinada adverbial</small>	

Lo que hace que el lector se percate en la continuidad es el adverbio *también*, la repetición del verbo y la estructura paralelística que guardan las dos frases.

Hacia el final de la cita pueden encontrarse dos frases enumeradas y unidas por la conjunción y.

le gusta ~~chuparle los pezones~~
y ~~subordinada sustantiva/objeto directo~~
~~escupirle en el diente de oro~~
~~subordinada sustantiva/objeto directo~~

Tras esta frase se encuentra un cambio, la descripción se ve interrumpida por la voz de Corinne McAlister:

a mí no me cuentas ~~porquerías y termina pronto~~ Paralelismo
~~enumeración copulativa~~
~~termina cuando antes~~ semántico
~~repetición~~

Estas palabras contienen una enumeración (de acciones) copulativa, una repetición y paralelismo semántico correspondiente a la última parte de la enumeración. Estos recursos dan énfasis al sentido de la frase, la rapidez queda remarcada. La insistencia, casi angustia, de terminar se colma con la pregunta con la que se cierra el periodo "¿por qué no se la metes a una gallina que te sale más barato?"

Burt Winger es un personaje marcado por la violencia, su gusto por matar animales se revela desde una cita anterior, las similitudes son la expansión lingüística reflejo del regodeo sanguinario; pero en esta tarea, por muy cruel que pudiera parecer, no hay maldad; en una cita anterior se dice que además de animales "a Burt Winger le hubiera gustado probar con personas que no tuvo ocasión, está penado por la ley y tampoco merece la pena enfrentarse con la ley por capricho, la ley es dura como una pelota de béisbol y cada vez permite menos licencias espirituales

y deportivas"³⁶⁷. Es decir, aún cuando su ocupación pudiera ser más cruenta de lo que ya es, seguiría siendo vista por él como una licencia espiritual y deportiva. La enumeración de palabras que indican las distintas formas de matar a un animal constituye una clasificación que, aunque asentada en lo concreto, refleja cierto gusto por lo científico, aun cuando se trate de una ciencia de lo concreto. Por otro lado, Burt Winger tiene una arista sensible "colecciona los cromos de chocolate Creole, caballos, perros de raza, flores, locomotoras" y su principal defecto señalado por el narrador (tener un pelo ralo, sin demasiada fuerza ni brillo al que le falta aliciente y aroma) promueve cierta compasión. No se sabe si el personaje se relaciona con otros, fuera de Corinne McAlister, pero su acercamiento con ella no es muy estimulante; lo atiende única y exclusivamente como un cliente más y no siente el menor cariño o respeto por Burt, así lo dicen sus palabras. En una cita posterior se ve con claridad el tipo de relación de los personajes: "Corinne es áspera con los débiles, le gusta verlos carnales, toriondos y derrotados, ¿por qué no se la metes a una gallina y le retuerces el pescuezo para que te dé gusto?, Burt Winger tomó aliento y se echó saliva en la mano, es como un rito y va todo más suave"³⁶⁸. Desde el punto de vista del narrador Burt Winger forma parte de los débiles y frente a Corinne no aparece como el degollador de animales sino como un ser derrotado. La repetición de la pregunta es una continuada recriminación y una

367. *Ibid.*, p. 192.

368. *Ibid.*, p. 194.

muestra constante del desprecio que siente por Burt. El lector no ve, entonces, en el personaje, al terrible degollador, porque la violencia no es un valor categórico ni una característica que pueda dividir a los hombres en buenos y malos sino un atributo de la condición humana.

Otra forma de la enumeración es la gradación. Lo que ayuda a que estas figuras se distingan, es el matiz lógico que marca a la gradación -de ahí que haya quien la coloque en el nivel lógico- aunque la elaboración sintáctica es la misma. Un ejemplo de gradación se encuentra en el siguiente fragmento: "la costumbre de mascar tabaco pone los dientes negros, primero amarillos, después medio marrones medio verdes, después negros y después se caen"³⁶⁹, en el que antes de la gradación propiamente se anuncia el fin "pone los dientes negros", la gradación de los colores (amarillos, marrones, verdes, negros) no es exacta, pues después del marrón seguiría el café y el verde saldría sobrando, en una gradación cromática a la que al amarillo se le van añadiendo oscuros, es muy probable que después de amarillos se pongan los dientes verde marrón, o marrón verdoso, combinación léxica que se usa porque no existe el nombre de un color que la exprese; sin embargo, no tiene mucha importancia esclarecer si se trata de uno o dos colores porque no es tanto el color lo que se encuentra gradado, el color es sólo el efecto, lo que se grada es la afectación que van sufriendo los dientes con el tabaco. Es el conocimiento de mundo del narrador lo que le hace percibir los

369. *Ibid.*, p. 148.

distintos estadios colorativos de los dientes de los aficionados a mascar tabaco. El narrador habla de los detalles de una costumbre prácticamente sustituida por la de fumar tabaco.

Con cierto sentido popular aparece la gradación en la siguiente escena:

una tarde el cuatrero Elmer Beerston entró en la cantina de Violet en La Zorrillera y le dijo, quiero que me hagas un precio de pariente, ¿cuánto whiskey me das por un níquel?, una copa, ¿y por un dime?, dos copas, ¿y por un cuarto?, cinco copas y una de regalo, ¿y por un dólar?, Violet le miró a los ojos, tu boca es la medida, puedes empezar cuando quieras³⁷⁰.

En este diálogo se encuentran gradadas monedas (níquel, dime, cuarto, dólar) y número de copas que recibiría el personaje por cada una de ellas. La estructura de pregunta respuesta (paralelismo estructural o lógico) aparece como un acto premeditado por Elmer Beerston a fin de sacar provecho de su dólar, en palabras familiares, estaba tanteando a Violet para conseguir un beneficio. Al final la cantinera le dice "tu boca es medida", frase hecha con el sentido de "tú mandas" o "tú dices hasta dónde", es decir, el lector puede apreciar el acto de habla como un hecho con un propósito claro y su consecución.

Como figura aislada es difícil rastrear la digresión en esta novela, porque justamente parece que parte de la técnica propia de la obra es la digresión constante, saltar de un tema a otro y luego ir volviendo a cada uno de los temas, aunque sin seguir un orden. Sin embargo al inicio del relato puede encontrarse de manera clara:

370. *Ibid.*, p. 172.

a mí me reconoció mi madre que ejercía de puta en Tomistón, el periódico de Tomistón se llama *The Tombstone Epitaph*, Tombstone no quiere decir tumba de piedra sino piedra de tumba, la lápida mortuoria, algunos traducen al revés, Tomistón queda en el condado de Cochise, entre los montes del Dragón, del Burro y de la Mula, al sur del pueblo se levantan los altos de Huachuca, en Tomistón se vive al lado de la muerte y se presume de saber matar y también de saber morir, los hombres matan dando la cara y mueren con dignidad, es la costumbre, digo que a mí me reconoció mi madre, yo no hubiera podido hacerlo jamás, a mí me reconoció mi madre, ni sabía yo que era mi madre hasta que me lo dijo³⁷¹.

La frase con la que inicia se ve interrumpida por algunas aclaraciones a propósito del lugar donde lo encontró su madre, Tomistón, y ahí será donde se desarrollen la mayor parte de los hechos de la novela. El reconocimiento de su madre, la anagnórisis madre e hijo, -que es lo que motiva todo el relato- es tan importante como la aclaración sobre el escenario principal de la novela Tomistón. Pero este hecho, aunque cardinal, se verá constantemente interrumpido, más adelante vuelve a digredir de esta forma:

la marca que tienes en el culo, tú sabes, mismo donde hace remolino el cuero, me dijo el 20 de setiembre de 1917, a lo mejor esta fecha está equivocada, el mismo día que descarriló el tren de Augustus Jonatás que iba lleno de indios, casi todos enfermos de paludismo, los llevaban a que se muriesen lejos, esa marca que tienes allí te la hizo tu padre para celebrar el nuevo siglo cuando cumpliste cinco años, o sea que ya tenías edad para sentir el hierro³⁷².

La voz de la madre que comienza su explicación con el hijo se ve interrumpida por una acotación temporal. También es importante marcar el tiempo en el que inicia el relato. Con esto

371. *Ibid.*, p. 7.

372. *Loc. cit.*

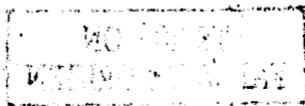
ya quedan las dos coordenadas contextuales de la novela: Tomiştón, 1917. Las dos digresiones intercaladas en el hecho probablemente más importante de toda la novela son los tres datos importantes con los que el lector se debe ir orientando en ese mar de hechos y reflexiones.

Otra de las figuras frecuentes en la novelística celiana es la construcción simétrica o paralela. Este tipo de construcción suele presentarse en varios niveles, particularmente en el sintáctico y en el semántico, aunque suele estar mezclada con repeticiones y con estructuras más generales que deberían ser atendidas en el nivel lógico. En varios niveles se verá como reaparece el paralelismo. Algunos casos sencillos de paralelismo se presentan en frases como "él solía disimular cuando alguien le preguntaba algo, yo no sé nada, yo no recuerdo nada, me estoy quedando sin memoria"³⁷³, "le partieron el corazón por hablar, le cortaron el hilo de la vida por hablar"³⁷⁴ y "mueren más hombres por defender su tierra que su alma, por salvar su tierra que su alma"³⁷⁵. En la primera de las tres citas se enuncia un hecho ("él solía disimular cuando alguien le preguntaba algo") y luego, a manera de ejemplo, se introduce la voz del personaje con tres sintagmas, los dos primeros prácticamente iguales con una única variante, el verbo, ("yo no sé nada, yo no recuerdo nada"), el tercer sintagma es una explicación a estas dos frases y equivale sómicamente a ellas ("me estoy quedando sin memoria"); es decir,

373. *Ibid.*, p. 12.

374. *Ibid.*, p. 30.

375. *Ibid.*, p. 151.



la estructura de la frase en general sería: introducción, frase ejemplo, frase ejemplo paralela sintácticamente a la anterior y con repeticiones y frase general paralela semánticamente a las dos anteriores. La segunda cita puede dividirse en dos sintagmas, ambos compuestos por un objeto indirecto (le) un verbo conjugado en pasado en tercera persona del plural (partieron, cortaron) y un objeto directo que constituye un sintagma nominal (el corazón, el hilo de la vida) y finalmente estos dos sintagmas se unen por una subordinada adverbial con función de circunstancial de causa (por hablar). En la tercera cita el paralelismo se presenta en la subordinada y es uno de los casos en los que prácticamente se repite todo salvo la única variante del verbo (defender, salvar). Este tipo de simetrías hace pensar en una construcción formulaica que facilita sacar de la memoria los datos necesarios para que el narrador pueda continuar con su relato.

Uno de los pasajes construidos a base de simetría sintáctica es el siguiente:

Daniel es listo y casi no da guerra, cuando tiene hambre come lo que cae, cuando siente ganas de hacer una necesidad la hace, cuando le da el sueño se duerme acurrucado en cualquier rincón o se me mete debajo de las piernas si estoy tomándome un vaso o jugando la partida, cuando quiere saltar a la pata coja va por en medio de la calle saltando a la pata coja, cuando quiere silbar, silba, y cuando lo que quiere es llorar, llora³⁷⁶

Después de la frase introductoria "Daniel es listo y casi no da guerra" viene cinco frases con la misma construcción gramatical como puede apreciarse en el desglose:

376. *Ibid.*, p. 95.

subordinada adverbial de tiempo

cuando tiene hambre
cuando siente ganas de hacer una necesidad
cuando le da el sueño

cuando quiere saltar a la pata coja

cuando quiere silbar
cuando lo que quiere es llorar

acción principal

come lo que cae
la hace
se duerme acurrucado en cualquier rincón o se
me mete debajo de las piernas si estoy
tomándome un baso o jugando la partida
va por en medio de la calle saltando a
la pata coja
silba
llora

La estructura es muy sencilla y sólo coincide de manera general, es decir, las subordinadas no siguen un patrón sintáctico exacto, salvo que inician con el relativo *cuando*. La acción propiamente dicha o sintagma subordinante tampoco se estructura mediante fórmula sintáctica uniforme para todos los sintagmas. Pareciera que con las primeras frases con paralelismo se permite prever la estructura de las siguientes pero también el contenido. Lo llano de la estructura y su repetición dicen algo del mismo sentido, la vida de Daniel es muy sencilla, no tiene complicaciones, es casi elemental.

2.6.3. Nivel léxico semántico

En el terreno léxico *Cristo versus Arizona* ofrece en distintos temas un gran número de voces. El campo semántico correspondiente al sexo es uno de los más ricos en la novela. El interés de Cela por este tema ya se había registrado en otras obras de creación como el compendio de cuentos titulado *Cachondeos, escauceos y otros meneos* y por supuesto en su *Enciclopedia secreta*. Los registros que aparecen forman una mezcla de usos de varios países latinoamericanos y de España.

Para nombrar el órgano sexual masculino aparecen hasta veinte nombres con distintos matices; como usos familiares o coloquiales se le llama *picha*, *polla* y *pija*, ésta con la variante en masculino *pijo*; como eufemismos lo nombran *naturaleza*, *partes* y *partes pudibundas*; en sentido figurado se usan las expresiones *arma*, *as de bastos*, *varita mágica*, *Don Panchito*, *badajo*, *pichón*, *pájaro*, *salchicha*, *capullo*, *chucumite* y *carnada*; despectivamente y también en sentido figurado se le dice *piltrafas*, como variante regional de Latinoamérica (Arg., Col., Cuba, Guat., Mex., Nic., Perú, P. Rico) se usa *pinga* y usado en contextos infantiles le llaman *chuchería* y *pipí*. Para referirse al órgano sexual femenino se encuentran hasta diez términos: *coño*, *chocho*, *chucumite*, *mondongo*, *paparrucha*, *papaya*, *sartén*, *trastopiye*, *partes* y *partes pudibundas*.

Otro de los conceptos más favorecidos en términos que lo nombren es el referente al de la homosexualidad. Para los homosexuales se registran dieciocho palabras: *anfótero*, *bujarrón*, *cambiado*, *canco*, *coatatón*, *culebro*, *joto*, *ladeado*, *loca*, *marica*, *maricón*, *ninfa*, *orquideo*, *pellejona*, *pújiro*, *retaguardado*, *sarasa*, *taralailas* y *tutifrutis*, y seis frases, cinco más o menos reconocidas aunque en sentido figurado: *les gusta la enchilada con cold cream*, *le gusta que le den*, *le gusta el arroz con popote*, *le gusta que le metan la varita mágica*, *le gusta que le almidonen la solitaria*, y *roncarle a alguien la nuca*, y una frase contextual: *se pone a cuatro patas para que el bujarrón pueda cogerlo más a modo*. Para las mujeres hay menos términos; una palabra, *chanclera*, y una frase, *echar tortillas*.

Un pasaje en el que se pueden apreciar las palabras con referencia sexual en uso es el siguiente:

por Clifton más allá de los montes de Peloncillo y de la gasolinera de Mike Spicer anduvo un cuatrero albino, un pelón de muy mala leche, es casi increíble que haya un cuatrero albino, que se llamaba Rolando Anicet y que libró de la horca porque se metió en Nuevo México sin dejar rastro, Anicet además de robar ganado cometió un crimen, le dijo a David Allen el escribiente, si quieres llevo una botella de whiskey a tu casa y nos la bebemos juntos y nos tocamos, los dos amigos empezaron a beber y cuando se les fue la primera vergüenza se quitaron el pantalón y se acariciaron y se sobaron el uno al otro, qué gusto me das Rolando, loca, déjame acariciarte el Don Panchito, después se desnudaron del todo, Anicet en pelota daba risa porque su pija era de color morado y no tenía un solo pelo en todo el cuerpo, y tú David, tú también me das mucho gusto eres la marica más puta que conozco, restriégame el badajo por el fuchi fuchi, pellejona, Anicet se la chupó a David pero al revés no, David era muy mirado y aprensivo, Anicet y David siguieron bebiendo, se emborracharon y empezaron a romper cosas, vasos, platos, botellas, fotografías, muebles, Anicet empujó a su amigo al gallinero, lo arrastró hasta el gallinero y allí se la siguió chupando hasta dejarlo casi desmayado, después lo mató de muchas cuchilladas y sin darle tiempo ni a gritar, David mientras recibía las primeras cuchilladas no gritó porque creía que continuaba el homenaje, después Rolando decapitó más de veinte gallinas, les segó el cogote a cercén y adornó el cadáver del joto David metiendo en cada cuchillada el cuello de una gallina muerta, la cabeza les quedaba colgando pero aún así hacía el gracioso, en el ojal del corazón puso la cabeza del gallo, después se quedó dormido pero pudo despertarse y huir antes de que nadie se diese cuenta, la casa de David Allen quedaba en las afueras y en paraje no demasiado transitado³⁷⁷.

El relato de David y Anicet comienza con una escena erótica y termina como una pieza de carnaval. El uso de palabras con sentido sexual se carga a la primera parte, particularmente a la escena; las palabras quedan, pues, no como usos del narrador,

377. *Ibid.*, pp. 209-210.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sino en boca de los mismos personajes, que se han bebido una botella de whiskey y han relajado su conducta.

Los juegos sexuales inocentes también tienen su lugar en la novela y para estos momentos se usan términos especiales con matices de lengua cuna: "Periwinkle es muy sentimental y se acuerda casi a diario de Maggie Cedarvale la vecinita que de niño le tocaba el pipí, se lo acariciaba con mucha delicadeza y también se lo chupaba, después murió tísica, es doloroso este juego de la vida y la muerte"³⁷⁸. El tipo de palabra que se usa para designar al órgano sexual masculino va de acuerdo con el pasaje mismo que, aunque se trata actitudes tan eróticas como las de los adultos, al ser niños los personajes se les concede cierta afectación sensible; se dice que Periwinkle era *muy sentimental*, para Maggie Cedarvale se usa el diminutivo *vecinita* y se dice que *lo acariciaba con mucha delicadeza*.

Para referirse a otras partes del cuerpo humano se encuentran varios términos aunque no con la abundancia de los conceptos anteriores. Para llamar al esfínter se usa: *agujero, culo, esfínter, fundillo, ojete y fuchi fuchi*; para nombrar los testículos se registran: *bolsas, cojones, huevos, pelotas, pelotitas, talayotes y talegas*, para las nalgas: *muslos, nalgas y posaderas*, para los pechos: *chiches, tetas y remame*.

Los términos para nombrar al acto sexual son múltiples, los sustantivos que hacen referencia al coito pueden tener un tono despectivo, como si se tratara de algo reprobable o pecaminoso:

378. *Ibid.*, p. 137.

cochinada, concupiscencia, porquerías, lascivia y lujuria; los que están usados en sentido figurado: *jarana* (en la frase: *aún tenía ganas de jarana*) y *polvo* (de uso familiar, muy común en España); los eufemismos: *trato carnal y privados* y una invención: *foquífoquí* (tomada del inglés *to fuck*). Los verbos con ese mismo sentido son numerosos, están los verbos polisémicos que en uno de sus sentidos y en determinados contextos se entienden sexualmente: *arrimarse, acostarse, brincar(las), rebanar, tomar, tirar y tumbarse*; se encuentran también los que están tomados en sentido figurado pero que son una metáfora del sentido directo por la semejanza: *abrochar y bombear*; los que tienen tinte despectivo: *bastardear, refocilarse, fornicar y lujuriar*; los usados en América Latina, particularmente en México: *coger, chingar, joder y fregar*, y un uso que es muy común en España: *follar*. Hay, también, sintagmas verbales que se refieren a la cópula; se trata de verbos que necesitan algún complemento para precisar su uso en un sentido, en el sexual: *darle a alguien, estar abrochado a alguien, estar desnudándose para alguien, entenderse con alguien, hacer las porquerías, romper el culo, sacar el gusto, tener concúbito, tener un volado y tener un trajín chingón*. Se registran algunas formas especiales de la cópula (*dar como las perras, acostarse estilo manso*) o de algún juego erótico (*beso negro, capricho de Mesalina*).

La palabra es usada como recurso incitante, el lector se convierte en una especie de *vouyeur* que escucha. Según el marqués de Sade en el acto sexual es importante la palabra por eso se blasfema. Uno de los órganos más erógenos del ser humano es el

pensamiento y la caricia más eficaz, la palabra. Desde esta perspectiva, la lectura del siguiente fragmento, es altamente sugerente:

Cyndy la mujer de Bertie Caudaloso el beisbolero lleva ya algún tiempo desnudándose para su cuñado Nikie Marrana el boxeador, Cyndy tiene las piernas huesudas, se ve que es mujer de mucho temperamento, también chinga con el tonto Andy Canelo, tú dame gusto, desgraciado, tiéntame a modo y sácame el gusto que te juro que no tendrás que volver a fumar colillas en tu vida, estas tetas son tuyas, hijo de puta, golfo, y mi cuerpo también, todo mi cuerpo, tú dame gusto que te he de comprar un sombrero y una caja entera de cigarros³⁷⁹.

El papel erótico de la palabra se reconoce en este fragmento, más que por compartir el tipo de erotismo de los personajes, por el sólo hecho de que ese erotismo está atravesado lingüísticamente. El narrador no relata las relaciones de Cyndy con Andy Canelo, obliga al lector a asistir (con sus restricciones) a la escena misma del erotismo. El lector se encuentra de pronto escuchando el diálogo que sólo puede darse en el momento del coito. El narrador no hace ninguna acotación de lo que los personajes están haciendo, simplemente se anunció con anterioridad. El tono de las palabras elegidas guía la imaginación del lector para rehacer los hechos de algo que no ve. Por las expresiones que usa el narrador para introducir la escena y las mismas palabras de Cyndy se puede deducir que se trata de una relación sexual propiciada únicamente por resortes puramente sexuales.

379. *Ibid.*, p. 86.

Para llamar al momento climático de la relación sexual suelen usarse los verbos *correrse*, *salirse* y *venirse*, y la frase *sacar el gusto*. La excitación sexual también es uno de los conceptos más prolíficos, a las personas que están bajo el influjo de la incitación erótica se les dice: *arrecha*, *cachonda*, *jiboso*, *lujurioso* y *verriondo*, y para la acción que expresa el rejuego sexual anterior al coito se usan los verbos: *entonar* y *calentar*, y las frases verbales *ponerse a punto* y *ponerse cachondo*. Hay algunos términos para referirse a las personas que gustan del acto sexual: *abrochador*, *chingón*, *golfo*, *jodador* y *lujurioso*; sólo usadas en mujeres *puta* y *zorra*, y algunas frases con ese mismo sentido son *estar con calentura*, *estar menesteroso* y *ser de temperamento*.

El momento de la penetración suele tener varias formas de nombrarse: *enguilarse*, *apiolar*, *clavar* y *abrochar*. Algunos verbos que se refieren a distintas formas del juego erótico son los siguientes: *acariciar*, *chupar*, *comer* (el *coño*, el *remame*, la *pija*), *enderezar*, *magrear*, *mamar*, *ordeñar* (la *pija*), *palpar*, *sobar*, *tentar*, *resbalar* y *restregarse* (usado también transitivamente en frases como *restregar la naturaleza*); también aparecen algunas frases verbales: *poner tiesa* y *domar el rijo*, y sustantivos: *palpaciones*, *magreos* y *tocamiento* (también suele usarse *toqueteo*). En una ocasión el juego sexual se expresa en inglés y posteriormente se traduce: *necking and petting* (*besos de refilón* y *magreo*).

Frecuentemente el sexo se relaciona con la violencia y ésta, en general la ejerce el hombre hacia la mujer. En el siguiente

fragmento, la madre del narrador cuenta sus relaciones con su esposo:

tu padre los domingos, para ir a misa por la mañana y al baile por la tarde, calzaba espuela de plata con estrella de treinta y cuatro puntas, daba gusto verlo con sus botas y sus espuelas, el sombrero puesto y el revólver al cinto, muy vestido y bien arreglado, parecía el general Emilianito Nafarrete, tu padre se sacaba el pájaro por la bragueta para no tener que bajarse los calzones y no descomponer la figura, daba gusto verlo cogiéndome contra el aparador o la pila de lavar, empujando, derribando y mandando, como tu padre no tenía caballo que montar se calzaba la espuela de plata para montarme a mí, comprende que a los burros no se les monta con espuela de plata³⁸⁰.

En este caso es la mujer la que justifica la violencia, a la misma Matilda le parece muy lógico que su esposo calzara espuela de plata para tener concúbito con ella y la razón es que para algo tenía que servirle la espuela y "a los burros no se les monta con espuela de plata". Incluso el llamado al interlocutor con el "comprende", que en este fragmento es su hijo, el narrador, le imprime un toque apelativo que tiene el propósito de que el hijo (lejanamente el lector) no enjuicie a Ceçil Lambert.

En algunas partes del relato la pasión se convierte en un juego peligroso que puede terminar con la vida de alguno de los amantes:

el caporal Steven Campanita Stevens era hombre de prontos peligrosos y costumbres poco decentes, Steven estuvo abrochado muy viciosamente con la negra Euphemia Escabosa, la tuerta de Santa Acacia, que la pobre acabó tan mal, Steven le daba gusto enguilándola de pie, la apiolaba contra el armario o contra lo que fuere y los dos gozaban a la brava y rugiendo, a veces en vez de la pinga o después de la pinga le metía el cañón del revólver, está un poco frío pero ya lo calentarás, lo que está es más duro que nada, así encontrarás más gusto, hija de puta, una noche se

380. *Ibid.*, p. 53.

le disparó el revólver, bien sabe Dios que fue sin querer, y Euphemia Escabosa murió desangrada, Steven no le pudo cortar la sangre³⁸¹.

La violencia de las relaciones de Euphemia y de Steven no sólo está manifiesta en los hechos mismos, las palabras usadas contribuyen a que el lector se haga una idea más exacta del tipo de erotismo que practican los personajes. Se dice por ejemplo que "era hombre de prontos peligrosos y costumbres poco decentes" y que "estuvo abrochado muy viciosamente"; con estas frases el narrador está anunciando la peligrosidad de la relación de los personajes. Abrochar, según una definición de diccionario es "sujetar una cosa con otra dos partes de una prenda de vestir particularmente con botones"³⁸²; por tanto se puede decir que el caporal estuvo sujeto a Euphemia y la mantuvo sujeta, es decir, estuvieron fuertemente unidos y la unión se califica de viciosa, probablemente se refiera a los excesos. Se dice que el caporal "le daba gusto enguilándola de pie, la apiolaba contra el armario" y ambas acciones sugieren la acción de prender. Al igual que en el caso de abrochar, enguilar y apiolar dan la idea de ligadura, amarre o engarce. Queda la sensación de que los personajes se dejan arrastrar por la pasión y el instinto y pierden toda voluntad. La ferocidad de sus impulsos se percibe en la frase "los dos gozaban a la brava y rugiendo".

En otras partes el sexo también se relaciona con la muerte (Eros y Tanathos) pero de manera más gozosa:

381. *Ibid.*, p. 125.

382. MOLINER, María. *Op. cit.*, s.v. *abrochar*.

Amanda Potter y Tom Macho Baldrige se suicidaron juntos cada uno con su revólver y mirando el uno para el otro, se habían pasado la noche jodiendo y cuando empezó a amanecer se vistieron, desayunaron de tenedor se sentaron en sus butacas y se pegaron el tiro sin tener un solo momento de duda, Amanda y Tom no se mataron por nada sino porque no querían dejar de ser felices, aunque se crea lo contrario el amor no dura toda la vida y hay personas que prefieren la muerte durante el amor a la vida en desamor y aburrimiento³⁸³.

Según estos personajes la muerte salva al amor del aburrimiento o del desamor.

Algunas formas de llamar a las prostitutas son *putas* y *zorras*, que a veces se usa para mujeres con mucho ímpetu sexual, y en un solo caso se emplea la expresión *picada* y *ya no entera*. A las casas de citas se les suele llamar *lupanar*, *botica de arrumacos* o simplemente *casa*, que puede tomar el nombre de la encargada (*la casa de madame Cloe Le Deau*, por ejemplo). A las amantes se les llama *coimas*, *chundas* o *mujer* (*es la mujer del general*). Un par de palabras interesantes por los procesos morfológicos y semánticos que implican son *encoñado*, que se usa cuando un hombre tiene afición desmedida a una mujer (de *en-* que suele significar dentro o sobre y *coño* forma de llamar a la vagina) y *desencoñarse*, cuando el hombre pierde esa afición.

En esta novela es muy claro el interés del narrador por el tema del sexo. El acto generador de todo el relato es justamente el sexo, el momento en el que el narrador (Wendell Liverpool) visita a una prostituta y se entera de que es su madre. Algunas relaciones se cuentan con detalle, se ve cómo se iniciaron y cómo terminan, otras simplemente se mencionan. El léxico, en primera

383. *Cristo versus Arizona*, p. 207.

instancia, indica pleno conocimiento del tema. Las variedades léxicas hablan de la diversidad en las costumbres sexuales.

Léxicamente la fauna y la flora hacen aparición en la novela y evidentemente retratan el medio geográfico con la situación ecológica particular de Arizona. Se encuentran pájaros, los relacionados con la muerte (carroñeros) o también llamados por el autor como pájaros canibales como *tecolote*, *gallo de la muerte*, *aura*, *buitre*, *zopilote* y *quelele* que es una variedad del zopilote y las aves benignas (que aunque pueden ser carnívoras no comen carroña) llamados pájaros de la tierra: *gavilán*, *palomo* y *gallina*. De los animales domésticos se mencionan *buey*, *burro*, *caballo*, *mula*, *perro*, *conejo de corral* y *puerco*. Algunos animales silvestres que se mencionan son *coyote*, *cabrito*, *bisonte*, *puma*, *borrego cimarrón*, *gatos monteses*, *jabalíes*, *cabras*, *venado* y *onagro*. Se mencionan insectos y arácnidos como *gusano*, *insecto*, *piojo*, *juancito*, *araña* y *mosquito*, éste con las variedades de *mosca del ganado* (aunque si se refiere a los tábanos ya no pertenece a la misma familia del mosquito) y *mosca del café*. También se mencionan algunos reptiles como *lagarto*, *caimán* y distintos tipos de *culebras*: *culebra chirrionera*, *serpiente de aro*, *víbora de cuernitos*, *serpiente cascabel* y *serpiente coral*, con una variedad conocida como *falsa coral*. De todos los animales mencionados, los que se prestan a una clasificación más detallada son justamente las víboras; la zona desértica en la que se desarrolla la acción lo propicia, el conocimiento del narrador del tema se especializa en el comportamiento de cada una de las serpientes, sus utilidades y las precauciones que el hombre debe

tomar con ellas. Por el contrario, el mundo marino apenas si aparece mencionado con *ballenas* y *peces*, a propósito de un personaje que conoce el mar.³⁸⁴

El mundo vegetal descrito por el narrador también representa muy bien el desierto; se encuentran cactáceas: *pitahaya*, *maguey*, *sibiri*, *saguaro* y *biznaga*; yerbas: *perejil*, *lechuguilla* (o *bacanora*), *jediondilla* (o *yerba gobernadora*), *yerba de romero*, *yerba de las dos lunas* y *yerba santa*, y árboles silvestres: *junco*, *paloverde*, *palofierro* (*granadillo*), *ocotillo*, *jojoba*, *tésota*, *aguacate* y *cardón*. Las yerbas, la corteza o las flores de los árboles suelen usarse en medicina popular y frecuentemente son mencionados en la novela.

Otro tema que presenta variedad léxica es el referente a los oficios. En la novela los oficios son numerosos, pero el narrador reconoce que "cada cual vive de su oficio pero pocos se ganan la vida con el oficio que quieren sino con el que pueden, no es lo mismo ser vaquero que cura de las misiones ni hortelano que matarife ni tañedor de flauta que verdugo ni cantinero que enterrador, los fonderos y los dulceros son rancho aparte y algunos hasta alquilan cuartos a las parejas"³⁸⁵. Las circunstancias geográficas y económicas del momento en que se sitúa la novela hacen de Arizona un lugar con pocas opciones ocupacionales. Entre los oficios más frecuentes se encuentran los relacionados con el medio geográfico o con el campo: *alimañero*,

384. Más adelante se hablará de las observaciones que el narrador hace acerca de los animales, el tema se presta para ser atendido con independencia ya que constituye una isotopía compleja.

385. *Ibid.*, p.138.

cazador de serpientes, cazador de bisontes, peón, cuatrero, caporal, capataz, baquiano, desierto, botánico, serpientero y trampero. Otros oficios son los relacionados con actividades urbanas: boticario, comerciante, cochero, contable, chofer, doctora, droguero (ambulante), farmacéutico, escribiente, fotógrafo, funerario, mecánico, maquinista de ferrocarril, tabernero, profesora, sastre, amanuense y sepulturero. Algunos relacionados con deportes: beisbolero, pitcher y boxeador; los que se relacionan con la justicia y el mundo militar: coronel, capitán de carguero, general, guardia, jefe de policía, alguacil, sargento, y verdugo; los que tienen que ver con el arte: acordeonista, cantante, músico, intérprete de baile español, novelista y poeta; los que derivan de la actividad religiosa: franciscano, lego, monja, sacristán, sacerdote y reverendo; las actividades revolucionarias: guerrillero y soldadera; los que proceden del sexoservicio: madame (dueña de una casa de prostitutas o celestina) y puta. Dos oficios extraños son el de muertera, aclarado por el narrador: "Archibald S. Grau empleó a Francine en la funeraria, tú entras de muertera, tú aseas los muertos, colocas bien las flores y saludas al personal, después ya veremos, como mandes, Archie, lo que yo quiero es comer sin perder la decencia"³⁸⁶ y el de aguafresquera que lejos de aclararse se presta a confusión³⁸⁷, sin embargo, ateniéndose a los lexemas que la componen no es difícil deducir que una aguafresquera es una vendedora de aguas frescas. En algunos casos

386. *Ibid.*, p. 63.

387. No se abunda sobre el tema porque será tratado en el nivel lógico.

el narrador aclara en qué consiste el oficio puesto que es poco común, como en el caso de los diligencieros o desierto: "Chuck Bingham es diligenciero por el desierto, o sea desierto que transporta personal en su diligencia"³⁸⁸. En otros casos los oficios están caracterizados por virtudes o defectos; por ejemplo, una prostituta necesita de instinto, decoro y dignidad: "si una puta no tiene instinto se muere de hambre y de calamidad y miseria y si no tiene decoro y dignidad igual la matan a puñaladas"³⁸⁹, un jefe de policía no puede permitirse vicios y debe gozar de buena salud: "a un jefe de policía no le deben dejar sentado ni el vicio ni la enfermedad"³⁹⁰, los guardias suelen ser, según el narrador, apocados: "los guardias los usan para hacer recados y mandar billetes amorosos a las mujeres comprometidas, también para pegarles patadas y reírse, ¡ja, ja, ja!, ¡mira qué bien le acerté en los riñones"³⁹¹ y los sastres o amanuenses suelen ser afeminados: "hay a quienes no les cambia la voz y aprenden para sastre o para amanuense"³⁹². Una de las prácticas más comunes es la medicina popular, en la novela se encuentran muchos curanderos.³⁹³

Otro de los temas con más presencia léxica es el de los gentilicios y las razas. Por países se encuentran: *australianos, canadienses, americanos, españoles, una francesa, un galés,*

388. *Ibid.*, p. 143.

389. *Ibid.*, p. 14.

390. *Ibid.*, p. 55.

391. *Ibid.*, p. 58.

392. *Ibid.*, p. 17.

393. El tema de la medicina popular es tan amplio que se atenderá en otra parte de este trabajo, ya que constituye una isotopía digna de trabajarse más allá de las consideraciones léxicas.

chinos, una holandesa, húngaros, irlandés, un italiano, jindos (indios de la India), un noruego y una polaca. De estos se especifica más entre norteamericanos a los que se les llama gringos y americanos, y aparece una californiana. Una subdivisión es la que considera a los indios: navajos, pápagos (tohono-o'odham), hopis, iroqueses, zuñi apache, ópatas, paiutes, yaquis, apaches chiricaua, sioux y havasupai, de estos se hacen algunas observaciones pero son pocos los personajes que son indios. A los españoles se les llama también cachupines y aparece un gallego. De los mexicanos (escrito con j) se encuentra una jarocho, una chihuahueña (no se usa el gentilicio chihuahuense, sino el mencionado que comúnmente sólo se aplica a una raza canina) y regimontanos (llamados chinacos o chinacates). También hay una clasificación de razas, en la que se toma en cuenta el color de la piel o alguna otra característica física: albino, blanco (con las variantes léxicas güera y rubia aplicado a mujeres), corneja, cuarterón, cholo, indio, mestizo, mulato, negro y mestizos mejicanos.³⁹⁴

El campo de la onomasiología es también muy amplio, algunos de los nombres de personajes que se registran incluyen el nombre de un animal, la mayoría de éstos tienen esa referencia zoológica en el apellido: Bill Hiena Quijotoa, Chuck Saltamontes Davis, Cam Coyote Gonsales, Guillermo Bacalao Sunspot, Clarita Gavilán y Nickie Marrana; también se suele encontrar esa referencia en el nombre, aunque en menor medida: Búfalo Chamberino, Pato Macario y

394. La aclaración hecha en la nota anterior vale también para el tema de razas y nacionalidades.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ardilla Veloz (es probable que este último nombre sea totalmente referencial, ya que se trata de un personaje indio). También suele encontrarse el nombre del animal en inglés: *Craig Tiger*, *Teresa*, *Adoro Frog*, *Allamoore* y *Pepito Flea*, o con alguna derivación: *Fred Sapito* Fernández y *Ubences Culebrón*. El nombre o el apellido de algunos personajes es un topónimo: *Diego Matamoros*, *Francisco Paco Nogales*, *Fermincito Guanajuato*, *Jimmy Santa Clara*, *Jovita Hidalgo*, *Mike Juchipila* Compton, *Bélgica* Reyes Meza y *Veracruz* González. En los apellidos del narrador, *Wendell Liverpool Espana*, se encuentran las dos vertientes de su origen: el mundo anglosajón y el mundo hispánico. La etimología que *Wendell* da a su nombre es la siguiente:

mi nombre es *Wendell Espana*, *Wendell Liverpool Espana*, quizá no sea *Espana* sino *Span* o *Aspen*, nunca lo supe bien, yo no le he visto nunca escrito, *Wendel Liverpool Span* o *Aspen*, *span* es trecho, momento, y *aspén* es álamo temblón, algunos dicen que tiemblo, antes de saber quiénes habían sido mi padre y mi madre, bueno, esto me queda algo duro al oído, yo suelo decir mi papá y mi mamá, o sea, antes de saber quiénes habían sido mi papá y mi mamá yo me llamaba *Wendel Liverpool Lochiel*, es lo mismo, mi nombre es *Wendell Espana*, así lo pongo siempre, o *Span* o *Aspen*³⁹⁵.

Al descubrir quién era su padre, descubrió su apellido y así su origen. La voz narrativa es una voz chicana, la unidad propia del espacio fronterizo donde se desarrolla la novela.

También algunos nombres o apellidos son homónimos de sustantivos comunes: *Aguedo Ventana*, *Azotea*, *Billy Sacramento*, *Cathy Pastora Sheldon*, *Niño Gabinto*, *Grano Menéndez*, *Taco Lopes*, *Corazón Leonarda*, *Cornelio Laguna*, *Elvira Mimbres*, *Tocina*, *Faro*

395. *Ibid.*, p. 5.

Nell, Frank *Banana* Hibbard, Gus Coral Kendall, Telésforo Babybuttoçk *Polvareda*, Soap Suds *Sal*, Sophie *Madera*, Fidel *Lucero* Johnson, Bert Wyoming *Corneta*, *Licencia* Margarita, Bryce Indian *Peyote*. De éstos hay los que aparecen en plural o en diminutivo: Charlotte *Calaveras*, Rodrigo *Aires*, Mandy *Mesilla* y Steven *Campanita* Stevens. También se hallan apellidos que parecieran sintagmas, es decir uno de ellos podría funcionar como modificador del otro: Botuldio *Perpetuo Socorro* y Guillermo *Cabeza de Estopa*. Otros nombres o apellidos son homónimos de adjetivos calificativos: Jesusito *Huevón Mochila*, Sam W. *Lindo*, Santos *Dorado Gimenes*, Andy *Canelo Camerón*, Bertie *Caudaloso*, Chato Bernabé, Donovan *Chato Jones* y Chuchita *Continental*, y los que se encuentran en inglés: Betty *Pink Casey* y Gregg *Inspiration*. Algunos apellidos se encuentran compuestos: Concho *Buenaventura*, Adelino *Biendicho* y Adelino *Orogrande*. Hay nombres muy latinos como *Titus Livius* y *Plinius Secundus*. Es muy frecuente que varios personajes tengan el mismo nombre, como el de Juan que es abundante tanto en inglés como en español: John Billingsley, John Clum, John Caernarvon, John Gibbons, John Henry Doc Holliday, John Heath, Johny Behan, Juanito Preguntón y Juancito Castor; el de María, algunas veces con variantes fonéticas: María, Mariquita, Mary, Mary (la china), Mary Dilkon, Mary Rimmy y Mary Sawmill. Los homónimos llegan a crear confusión como en el caso de los tres últimos personajes citados: "nadie supo nunca quiénes habían sido las tres Marys a las que se parecía la muñeca hinchable Jacqueline, yo sí lo sé porque me lo dijo Reggie Frazer el novio de Betty Rimmy que era la hermana de

Mary, de Charlene y de la más descarada³⁹⁶. Además los nombres suelen estar asociados por actividades, como en el caso de las tres rosas: Rosa Cherokee, Rosa de Tomistón y Rosa del Río, de las que se dice:

hubo tres rosas, si se pone con minúscula hubo tres rosas rodando por los catres de los mineros parece que se quiere decir que hubo tres flores poéticas y delicadas rodando por los catres de los mineros, los vaqueros y los pistoleros pero no es así, Rosa de Tomistón, Rosa del Río y Rosa Cherokee fueron tres mujeres duras y zafias que no distinguían el bien del mal y que trabajaron su oficio en frío de manera poco digna, es lástima no poder decir que hubo tres rosas, etc.³⁹⁷

Es frecuente que ciertos nombres sean muy favorecidos en ciertas comunidades, como los anteriormente mencionados. Hay personajes cuyo apellido es homónimo de alguna marca como Mabel Dodge, Monty Maicena y Mustang Tonalea. En un caso el nombre del personaje no corresponde al sexo, es decir, culturalmente el nombre se usa con un género y la asignación del nombre no sigue la tendencia convencional, como en el caso de una mujer cuyo nombre es Carlos:

Gerard Ospino viajó hace ya algunos años hacia el norte, llegó hasta la reserva de los indios paiutes en la meseta de Kaibab o de la Montaña Acostada más allá del Gran Cañón donde tenía una medio novia que se llamaba Carlos, ése no es nombre de mujer todos lo sabemos pero la medio novia de Gerard Ospino se llamaba Carlos³⁹⁸.

Se registran nombres que son invención a partir de otros nombres, como en el caso de *Fitufel* y *Recamiel*, pretendidos arcángeles que se relacionan con un personaje. La invención de

396. *Ibid.*, p. 205.

397. *Ibid.*, p. 209.

398. *Ibid.*, p. 200.

estos nombres se hace a partir de la terminación del nombre de otros arcángeles como Gabriel, Daniel, etc. Un par de nombres repiten el nombre y el apellido como *Diego Diego*, o bien, incluyen el hipocorístico del nombre antes del apellido como Francis Paco Nogales. Algunos personajes sufren desnominalización, no se conocen por su nombre sino por el parentesco con otros personajes como el abuelo de Adelaida y el abuelo de Adoro Frog Allamore.

De acuerdo con la fonética de los idiomas, los más comunes son los nombres anglosajones (Babbs Bellflower, Babby Cavacreek, Bat Masterson, Honest John Montgomery, Ike Clanton, Reggie Frazer, Randolph Grant, Stanley Guaquero Walsh y Steve Morris), los chinos (Chang Chung Chang, Cheuk Han Chan, Huang Cheng, Quong Kee, Weng Fu, Wong Chi Hung, Ah Lum y Wu) y los hispánicos (como Pedrito Jaramillo, Salustiano Sabino, Ursulita, Lucas, Lupe Sentinela y Martinita Bavispe). La madre del narrador se llama Matilda, aunque éste es el nombre de cuando reconoció a su hijo, antes se había llamado de otras formas: "mi madre antes de llamarse Matilda se llamó Mariana y también Sheila, le decían Cissie, Mariana suena un poco a extranjero"³⁹⁹. No es raro que para el narrador el nombre que suena a extranjero sea el de Mariana, pues está acostumbrado a los nombres con fonética anglosajona. En considerable menor medida se encuentran nombres de otras lenguas (italiano: Al Taccogli, francés: Cloe Le Deau, alemán: Schreckinger). También suelen encontrarse nombres

399. *Ibid.*, p. 54.

mezclados, es decir, el nombre tiene fonética de una lengua -con frecuencia del español- y el apellido de otra -generalmente inglés-, como en el caso de Farabundo Spencer, Arturito Richard Stoneman, Atelcio Dunken, Pantaleo Clinton y Tachito Smith. La variedad onomasiológica no es más que el reflejo de la variedad de orígenes de los habitantes de Arizona, que parece ser la tierra de nadie o la tierra de todos. Los nombres mezclados son justamente el ejemplo del mestizaje y de la convivencia.

Otro terreno que resulta rico es el de los sobrenombres; entendidos como la Real Academia lo dice en la segunda acepción correspondiente a esa entrada: "nombre calificativo que se añade especialmente a una persona"⁴⁰⁰. A veces el calificativo suele indicar el origen de la persona y se antepone al nombre, como el *indio* Rodrigo Aires, la *holandesita* Briggitte, la *chola* Azotea y el *indio* Balbino Potikoiman; también antepuesto suele usarse algún grado militar como el *general* Emilianito Nafarrete o bien cuando se trata de alguna actividad como el *botánico* Orson o *madame* Cloe Le Deau (ya se ha dicho el sentido particular que se le da a ese término); a veces se utiliza el sustantivo que denota tratamiento respetuoso como en el caso de *don* Pomposo; incluso alguna característica física suele anteponerse al nombre: el *negrito* Andrew, el *güero* Bart, o moral: el *pendejo* Obdulio.

Muy comunes son también los sobrenombres que están en lugar del nombre y en casi todos los casos el narrador explica por qué se le llama así al personaje en cuestión; por ejemplo Annie

400. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Op. cit.*, s.v. *sobrenombre*.

Richfield es llamada Pumice Stone "porque tenía el coño como la piedra pómez, eso es señal de mal carácter y de padecer del hígado"⁴⁰¹, Eleanor Dumont tiene el sobrenombre de Madame Moustache "porque tenía bigote"⁴⁰², a Erskine Carlow le decían Oso Hormiguero "porque tenía un solo testículo y la nariz en forma de taco de billar, roja y con muchos granos"⁴⁰³, a Huang Cheng le llamaban Javierito Tres Piernas "porque tenía una pija enorme, desaforada y orgullosa, una pija descomunal"⁴⁰⁴, Lizette usaba el nombre artístico de la Ninfa Voladora porque "flotaba sobre el escenario sujeta por unos alambres invisibles, iba por el aire como si fuera mariposa"⁴⁰⁵, a Pomposo Sentinela unos le decían "Tragabalazos y otros Pinga de Oro por bravo y rebanador"⁴⁰⁶ y a Roberto Napoleón Morales le llamaban Good Year "porque anduvo comprando y vendiendo neumáticos hasta que le arruinó su afición al naípe"⁴⁰⁷. En otros casos no se explican los sobrenombres, aunque podría entenderse que no si no se hace es porque son muy claros, lo cierto es que no se acaba de saber si tienen justificación o no; por ejemplo, no se sabe si Babbs Bellflower tenía algún defecto en una de las piernas puesto que se le dice la cojita de Vicksburg o si a Euphemia Escabosa le faltaba un ojo o la vista en un ojo ya que el narrador la llama la tuerta de Santa Acacia; de igual manera sucede con Emma Blair a quien dicen

401. *Cristo versus Arizona.*, p. 180.

402. *Ibid.*, p. 148.

403. *Ibid.*, p. 7.

404. *Ibid.*, p. 197.

405. *Ibid.*, p. 113.

406. *Ibid.*, p. 156.

407. *Ibid.*, p. 224.

la flaca. Algunos personajes adoptan otro nombre por razones prácticas; por ejemplo, a Al Tacciogli le dicen Columbus porque resulta difícil de pronunciar su nombre real, Bill Hiena Quijotoa se cambió de nombre y se hacía llamar Mike Juchipila Compton o Mike San Pedro para que no lo encontrara la justicia, pues se había escapado de la cárcel. En otros casos no se sabe la razón del cambio, como sucede a Kate Fisher que suele adoptar hasta cinco nombres a lo largo del relato: Kate Elder, Mary Cumings, Big Nose Kate, Kate Narizotas; estos dos últimos asignados porque "tenía grande la nariz y también todo lo demás"⁴⁰⁸, los otros nombres los fue adoptando a lo largo de su vida "murió con cerca de cien años y habiendo adoptado el nombre de Mary K. Cumings, su nombre húngaro, Kate Fisher se le fue gastando a lo largo de su vida"⁴⁰⁹. Curiosamente este personaje tiene la idea de que el nombre se gasta, como las frases gastadas, como las monedas de uso que se devalúan.

Así como el léxico de los oficios o el de las nacionalidades no dependen de la inventiva del autor -como sí el de los nombres o sobrenombres- la toponimia no puede adjudicarse al ingenio narrativo; el hallazgo radica tal vez en el conocimiento de los lugares y en la selección de los nombres como parte de una estética novelística. Al igual que otros terrenos léxicos, éste está marcado por la abundancia y la presentación de nombres particulares. Se encuentran por ejemplo nombres de reservas donde viven indios: la de Chemehuevi, la de Jicarilla, la de San

408. *Ibid.*, p. 8.

409. *Ibid.*, p. 53.

Carlos, la de Taneé, la de Taos y la de Zuni; y de fuertes como fuerte de Arizona, Fort Defiance, Fort Apache, Fort Huachuca, Fort Dodge y Fort Mohave. Se citan también ríos, lagos, lagunas, arroyos y una charca: arroyo del Batamote (o de los Alacranes), arroyo del Dos de Abril, arroyo de San Cristóbal, arroyo del Zumbador, charca del Tonto, lago de Meredith, laguna del Chango, laguna Danby, laguna Deadman, laguna Mesquite, río Colorado, río Gila, río Grande, río Salado, río San Juan, río San Simón, río Santa Cruz y río Verde. También se mencionan montes, montañas, picos, sierras, desfiladeros, cañones y mesetas: Montaña Acostada, montañas del Dragón, montañas del Pequeño Dragón, montes de Agua Dulce, montes de Álamo Hueco, montes de Dos Cabezas, montes de Gila, montes de Maricopa, montes de Pedregosa, montes de Tinajas Altas, montes de Wickenburg, monte del Dragón, monte del Peloncillo, montes del Burro, montes de la Mula, montes Saucedá, pico de la Pastora, punta Mather, punta Mojave, punta Moran, sierra de Ajo, sierra de los Gigantes, sierra de Mazatzal, sierra del Viejo, Sierra Vista, desfiladero del Apache, cañón del Oak Creek, cañón Woods cerro del Vaquero, meseta de Coconino, meseta del Mogollón y meseta de Kaibab; los desiertos mencionados son desierto de la Lechuguilla, desierto de la Pobreza, desierto de Sonora y desierto de Yuma.

Pero el conocimiento del autor a veces se centra en particularidades como ranchos, barrios, pasos y calles: rancherías de Headquarters, rancho Culebrón, rancho Coyote Blanco en Wicox, rancho de La Lata, rancho de San Cristóbal, rancho Florida, rancho La Purísima en San Simón, rancho

Providence, rancho Tres Plomos, paso del Antilope, paso del Apache, calle Allen, calle Quinta, calle Sexta de Tomistón, calle Tough Nut, barrio de Casa Grande en Tucsón, barrio Thintown en Bisbee, camino de Port Stefano, camino de Ajo y brecha de Dos Hermanos. Se mencionan algunas cárceles como cárcel de Chiparus, cárcel de Magnolia, Arkansas, cárcel de Sacramento, cárcel de Safford, cárcel del Socorro, cárcel de Swift Current, presidio de Alcatraz y presidio de Yuma. La vida del esparcimiento también está presente, se habla de salones, bares, restaurantes, tabernas y teatros: bar Zompo de Canutillo en Tejas, salón Danner and Owens, saloon Campbell and Hatch's en la calle Allen, saloon Crystal Palace en Allen Street, saloon Eagle Brewery, saloon John Sanssey's de Fort Griffin en Tejas, saloon Palace, teatro Bird Cage, confitería de Smith's Motor Service, taberna El Gavilán de Oro, taberna El León Verde, cantina La Patacona, cantina de las Ánimas y restaurante Can-can; es muy probable que estos nombres sí sean creación del autor. Algunos lugares que ofrecen servicios propios de la vida urbana tienen presencia en la obra, como abarrotes, hoteles, funerarias y armerías: abarrote Corralitos Hermanos, abarrote de los Corralitos, hotel Cosmopolitan, hospital de emergencias, hospital de Santa Úrsula, Bisbee, funeraria Grau, cementerio de la Colina de la Bota, cementerio de Parral, beauty shop, almacén de Henderson, alquería de Doble Adobe, armería Sapngenvver's Gun Shop, tienda de Trasker and Pridhams. La religión se hace presente en misiones, conventos y hospicios como los que a continuación se citan: convento del Espiritu Santo, Hospitium of St. Bartholomew, iglesia del

Milagro, templo de Quirino , misión Emmanuel, misión de San Braulio, misión Santísima Trinidad y misión de San Xavier.

Aunque mucho más discreta que en otras obras, la adjetivación en *Cristo versus Arizona* presenta algunos matices especiales dignos de mencionar, por ejemplo se dice que "Crazy Horse Lil fue puta *tumultuaria*"⁴¹⁰ y el adjetivo puede parecer exagerado por las connotaciones que trae consigo. A veces el adjetivo aparece matizado como en el siguiente caso: "el calor era muy *violento*, era casi *venenoso*"⁴¹¹, además de que el segundo adjetivo constituye una sinestesia, el narrador de manera natural tiende una línea en la que un grado de lo venenoso es lo violento, ambos adjetivos están usados prosopopéyicamente. A veces al adjetivo se le antepone un adverbio que lo modifica como en las siguientes frases: "algo *sucio*"⁴¹² y "bastante *fuerte*"⁴¹³, en las que el adverbio grada la capacidad calificativa del adjetivo; no totalmente sucio, solamente algo, en la primera y más fuerte de lo común, en la segunda. Lo extraño es que el adverbio califique adjetivos que no admiten gradación: "es una mujer muy *puta*"⁴¹⁴, "estaba medio *borracho*"⁴¹⁵, "el caimán era muy *lujurioso*"⁴¹⁶ y "Corinne McAlister tiene un diente de oro y un juego de ropa interior de color negro muy *lujurioso*"⁴¹⁷; al usar el adverbio modificando al adjetivo, automáticamente el atributo

410. *Ibid.*, p. 35.

411. *Ibid.*, p. 37.

412. *Ibid.*, p. 75.

413. *Ibid.*, p. 74.

414. *Ibid.*, p. 149.

415. *Ibid.*, p. 6.

416. *Ibid.*, p. 8.

417. *Ibid.*, p. 35.

se matiza pero en estos casos no es fácil pensar en el matiz, por ejemplo: "borracho" es un estado que se alcanza después de haber ingerido cierta cantidad de alguna bebida alcohólica, si se dice que estaba medio borracho, el sentido de límite desaparece y pareciera que alguien puede ya estar borracho antes de que alcance ese punto de embriaguez llamado borrachera. En los otros casos sucede un proceso semejante al ya explicado.

Muy comunes son los adjetivos en par, como se usan en las frases que a continuación se citan: "Búfalo Chamberino tenía fama de ser hombre muy cabal y mirado"⁴¹⁸, "Big Nose Kate era dura y valiente"⁴¹⁹, "Adelino Biendicho tocaba desafinado y rascón"⁴²⁰, "servía con mucha humildad y comedimiento"⁴²¹. Llamen la atención los adjetivos *mirado* y *rascón*, el primero ha caído en desuso y aunque no se considera arcaísmo⁴²², es muy poco común en Latinoamérica aunque algunas generaciones aún lo reconocen, su sentido es "con miramiento"; en el caso de *rascón*, se trata de una derivación del verbo rascar, el aumentativo hace más insistente el sentido propio del verbo y al derivar en adjetivo el matiz sémico que domina es el de "áspero", reconocido por el *Diccionario de la lengua española*⁴²³. Hay casos en los que la adjetivación en par adquiere una relación sintáctica particular que no es la coordinación copulativa como había sido en los ejemplos anteriores: "el hombre adopta una actitud suplicante muy

418. *Ibid.*, p. 13.

419. *Ibid.*, p. 8.

420. *Ibid.*, p. 167.

421. *Ibid.*, p. 93.

422. *vid.* REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Op. cit.*, sv. *mirado*.

423. *Ibid.*, s.v. *rascón*.

vergonzosa" ⁴²⁴ y "los albinos gastan un chucumite de garañón, una pinga feroz y desbocada" ⁴²⁵. En la primera frase los dos atributos de la actitud son *suplicante* y *muy vergonzosa*; sin embargo, pareciera que el *muy vergonzosa* es un atributo de *suplicante* y, por tanto, la actitud sólo es *suplicante* y lo *suplicante* puede o no ser vergonzoso, en este caso lo es; en la segunda frase el sintagma "pinga feroz y desbocada" tiene una relación de aposición frente a "chucumite de garañón" y por la relación sintáctica que guardan los dos sintagmas se entiende que son equivalentes, aún más, que la aposición funciona explicativamente; si alguien se pregunta qué es un chucumite de garañón, la respuesta no se hace esperar, es una pinga feroz y desbocada.

También hay casos en los que la calificación en par aparece varias veces en un mismo sintagma: "el Black María, muy pegajoso y dulce, muy grasiento y con mucho aroma" ⁴²⁶, "Aurelio se sentó muy parsimonioso y digno, Aurelio era muy finchado, le sobraba presunción" ⁴²⁷, "si me miro al espejo me veo bajo y medio aindiado, me veo escurrido y poco lustroso" ⁴²⁸, "le llamaban Parsley, [era] muy rico y también sarasa, Parsley tiene muy delicado y mimoso el esfinter del ano" ⁴²⁹. En estos casos los atributos de un sustantivo son varios -cuatro, por lo menos- pero no se enumeran juntos sino de dos en dos, como si lo natural

424. *Cristo versus Arizona.*, p. 85.

425. *Ibid.*, p. 49.

426. *Ibid.*, p. 6.

427. *Ibid.*, p. 61.

428. *Ibid.*, p. 33.

429. *Ibid.*, p. 21.

fuera la calificación en par y, en efecto, en Cela es muy frecuente este tipo de adjetivación; es una forma de aprehender la realidad, de observarla, de clasificarla. Pudo haberse dicho por ejemplo que el Black María es muy pegajoso, dulce, muy grasiento y con mucho aroma; sin embargo, los atributos se agruparon de dos en dos, que en este caso además se trata de una calificación rítmica y semántica; los primeros términos de la adjetivación en par en cada caso están modificados por el adverbio muy y lo grasiento y lo pegajoso son características que se captan con el gusto (se trata de un tabaco para mascar) y los segundos términos pueden percibirse con el olfato (aunque lo dulce estrictamente se refiere al gusto, también suele usarse mucho en olores, como en el caso de los perfumes dulces o ácidos). En los ejemplos en los que se habla de Aurelio y en el de Parsley, aunque también se trata de adjetivación en par, hay una diferencia digna de marcar, la palabra modificada no es la misma (en el ejemplo de Aurelio se califica primero una manera de sentarse y luego el sustantivo propio de Aurelio, en el caso de Parsley, primero se habla de él y después de su esfínter); lo que llama la atención es que aunque se trata claramente de relaciones sintácticas distintas está expresado con la fórmula de calificación en par, es decir, este recurso no requiere una fórmula sintáctica exacta, aparece siempre que sea posible. La percepción binaria de las cualidades de una cosa implica un ordenamiento muy sencillo del mundo. En uno de los casos la calificación es hiperbólica por los grados comparativos con los que se modifica al adjetivo: "abrió el lujoso local May's Palace

en el que se encontraban las mejores mujeres de todo el oeste, las mujeres más apetitosas y elegantes, más sabias y distinguidas"⁴³⁰, el sentido del comparativo *mejores* se precisa con los calificativos en par; llama la atención que frente a atributos físicos o actitudinales (apetitosas, elegantes, distinguidas) se encuentre el atributo *sabias*, que en el contexto deberá entenderse como "conocedoras de su oficio". Cuando lo que se tiene que decir de una cosa o de una persona es lo que no se le puede atribuir, se usa la calificación en par, como en los siguientes fragmentos: "Deena también es joven y viuda pero ni es india ni duerme sola, es blanca y duerme con el capataz, en el rancho Providence hay mucho orden y sosiego"⁴³¹ y "Cecil Lambert Span o Aspen, según me contó mi madre no era muy alto ni guapo, pero sí bastante fuerte y mañoso"⁴³². En el primer ejemplo las atribuciones adjudicadas a Deena se ordenan en tres pares, el segundo de éstos "ni india ni duerme sola" está expresada en sentido negativo y tiene una relación sémica directa y en oposición al tercer par "es blanca y duerme con el capataz", la negación antepuesta a una afirmación funciona como una frase que remarca la afirmación, semánticamente la negación no agrega nada al significado de la siguiente frase, es decir, hubiera podido quitarse la negación y los datos sobre Deena serían los mismos; sin embargo, pragmáticamente se acostumbra negar antes de afirmar algo para realzar eso que se afirma. Es importante señalar que en

430. *Ibid.*, p. 129.

431. *Ibid.*, p. 43.

432. *Ibid.*, p. 11.

el ejemplo de Deena los atributos "ni duerme sola" y "duerme con el capataz" no son adjetivos aunque su función es calificativa, en una descripción es común mezclar adjetivos con acciones que se repiten y que forman parte de la cotidianidad; es decir, lo que es y lo que hace comúnmente alguien tienen la función de decir cómo es ese alguien. En el segundo ejemplo la negación ("no era muy alto ni guapo") se disminuye al adversar (pero) con el siguiente sintagma ("bastante fuerte y mañoso"), acentuado con el "sí" enfático. La sintaxis de la frase hace pensar que es general la opinión de que lo alto y lo guapo son atributos muy valiosos en el hombre, éstas no son características de Cecil Lambert pero tiene otras que también son importantes "bastante fuerte y mañoso".

Suele presentarse la calificación triple pero no es muy frecuente, se puede encontrar en los dos ejemplos que se muestran a continuación: "Fermincito Guanajuato le llamó cabrón, tramposo y enamorado al pendejo Obdulio"⁴³³ y "la serpiente coral es negra, amarilla y roja y tiene el hocico negro, la falsa coral es roja, amarilla y negra y tiene el hocico pálido"⁴³⁴. En la primera frase los adjetivos forman parte de una injuria que Fermincito Guanajuato hace a Obdulio y se encuentran gradados de manera descendente y en la segunda, además de la calificación hay una repetición con un cambio en el orden.

433. *Ibid.*, p. 55.

434. *Ibid.*, p. 10.

En las descripciones los adjetivos, como es natural, proliferan y puede verse cómo distintas formas de calificación que se combinan:

hacia el norte hay mormones, tampoco son herejes sino muy respetuosos y familiares, la esposa del pastor se llama Marinne Brown L., tiene cuarenta y un años menos que el marido y es rubita y distinguida, no muy alta pero sí bien hecha, quizá le falte algo de carne en las piernas, en St. David hay muchos mormones, son decentes y domésticos, ya digo, muy circunspectos y familiares y se pasan la vida preñando a sus mujeres para que al Sumo Hacedor no le falten fieles servidores, eso está bien y es oportuno⁴³⁵.

En un ordenamiento de calificativos se puede apreciar la variedad atributiva usada en el ejemplo anterior.

Sustantivo	Atributos	Tipo de calificación
mormones	<u>tampoco son herejes sino muy respetuosos y familiares</u>	Calificación con función de predicativo ordenada de la siguiente forma: calificación en forma negativa, calificación en forma afirmativa compuesta por dos adjetivos coordinados copulativamente.
	<u>son decentes y domésticos</u>	Calificación con función de predicativo, adjetivación en par (dos adjetivos coordinados copulativamente) coordinados copulativamente con el siguiente par de adjetivos
y	<u>muy circunspectos y familiares</u>	Adjetivación en par (dos adjetivos coordinados copulativamente) relacionados con el par de adjetivos anteriores.
	<u>se pasan la vida preñando a sus mujeres</u>	Atribución por medio de una subordinada adverbial con función de circunstancial de modo.
la esposa del pastor	<u>se llama Marinne Brown L.</u> <u>tiene cuarenta y un años menos que el marido</u>	Calificación por medio de oración transitiva. Calificación por medio de oración transitiva, unida con la siguiente por coordinación copulativa.
y	<u>es rubita y distinguida.</u>	Calificación con función de predicativo, adjetivación en par (dos adjetivos coordinados copulativamente).

435. *Ibid.*, p. 39.

Sustantivo**Atributos****Tipo de calificación**

no muy alta pero sí bien hecha.

Calificación con función de predicativo, unido a la anterior por yuxtaposición, calificativo en par, primero en sentido negativo y luego en sentido afirmativo enfático, unidos adversativamente.

quizá le falte algo de carne en las piernas

Calificación por medio de oración transitiva.

La forma atributiva que más aparece en el fragmento es la calificación en par en la que los dos términos se encuentran coordinados copulativamente. El adjetivo suele ser uno de los recursos que Cela usa con mayor regularidad y no son en absoluto casuales, la construcción y el tipo de atribución son, en todos los casos, motivo de trabajo retórico, sin embargo, suelen aparecer a los ojos del lector como mecanismo sencillo y desautomatizado.

De las formas de adjetivación especiales, pueden derivar otras figuras como la hipálage, que se presenta poco en la novela; se puede leer, por ejemplo que "en Yuma se cría un hongo enfermizo"⁴³⁶, para referirse a la posibilidad del hongo de generar diversas enfermedades. La sinestecia es más frecuente que la hipálage, aunque también se encuentra a discreción. En las siguientes frases se halla esta figura retórica: "tabaco Bulky Bull tiene un olor tan espeso que algunos vomitan"⁴³⁷, "[cuando capan] a los animales de pelo se les agarrota la mueca y se les nubla el mirar que se queda helado y riguroso"⁴³⁸ y "cada cual tiene su código, los tontos son distraídos y tampoco atienden

436. *Ibid.*, p. 129.

437. *Ibid.*, p. 149.

438. *Ibid.*, p. 192.

demasiado pero distinguen las caricias de los latigazos y también los diferentes brillos de la mirada, brillo manso brillo bravo, brillo caliente brillo frío, brillo dulce brillo amargo, etc."⁴³⁹ En el primer ejemplo lo espeso, que se asocia al sentido del gusto, es un calificativo del olor; en el segundo, la hipálage se presenta cuando se califica el mirar como *helado*, adjetivo asociado al tacto, y en el tercero, para calificar el brillo de la mirada se usan adjetivos propios de otros sentidos, como *caliente* y *frío* propios del tacto y *bravo*, *dulce* y *amargo* propios del gusto.

Muy frecuentemente aparecen en la novela frases lexicalizadas, frases que por el uso se han gastado. Algunos temas son favorecidos en estas formas hechas, como el cuerpo ("cuanto el cuerpo le pedía"⁴⁴⁰, "le daba gusto al cuerpo"⁴⁴¹ y "en su cuerpo manda ella"⁴⁴²), la expresión lingüística, ya sea oralmente o la escritura ("lo escribí yo de mi puño y letra"⁴⁴³, "irse de la lengua"⁴⁴⁴, "hablar es muy fácil"⁴⁴⁵, "dieron mucho que hablar a todos"⁴⁴⁶, "quedarse sin habla"⁴⁴⁷, "se fue de la lengua"⁴⁴⁸, "no lo dejaron ni hablar"⁴⁴⁹, "no entiendas con otro lenguaje"⁴⁵⁰ y "tu boca es medida"⁴⁵¹), el corazón ("querer de todo

439. *Ibid.*, p. 133.

440. *Ibid.*, p. 35.

441. *Ibid.*, p. 55.

442. *Ibid.*, p. 234

443. *Ibid.*, p. 5.

444. *Ibid.*, p. 218.

445. *Ibid.*, p. 79.

446. *Ibid.*, p. 68.

447. *Ibid.*, p. 24.

448. *Ibid.*, p. 146.

449. *Ibid.*, p. 79.

450. *Ibid.*, p. 146.

corazón" ⁴⁵² y "abren sus corazones" ⁴⁵³), la pérdida ("perdió hasta los calzones" ⁴⁵⁴ y "perdió el norte" ⁴⁵⁵), la veracidad ("es así como la digo, aseguro que no miento" ⁴⁵⁶ y "añadía algo de su cosecha" ⁴⁵⁷), el conocimiento o la memoria ("conoce la frontera como la palma de su mano" ⁴⁵⁸, "podría caminarla a ciegas" ⁴⁵⁹ y "se la sabe de memoria" ⁴⁶⁰), la muerte ("estar frío del todo" ⁴⁶¹ y "lo dejó sin aire" ⁴⁶²), la suerte y su aceptación ("murió azotada por la mala estrella" ⁴⁶³, "no le sobra la suerte" ⁴⁶⁴ y "no tienes más remedio que aguantarte" ⁴⁶⁵) y formas para expresar la equivalencia de dos cosas o situaciones ("viene a ser lo mismo" ⁴⁶⁶ y "le era lo mismo del derecho que del revés" ⁴⁶⁷). Otras frases lexicalizadas de uso asiduo con temas diversos son las siguientes: "no se pararon los relojes" ⁴⁶⁸, "una cosa no quita la otra" ⁴⁶⁹, "se lo hizo pagar muy caro" ⁴⁷⁰, "le asalta la idea" ⁴⁷¹, "le tomó la medida" ⁴⁷² y "allí fue donde la puerca torció el rabo" ⁴⁷³. El uso

451. *Ibid.*, p. 172.

452. *Ibid.*, p. 34.

453. *Ibid.*, p. 117.

454. *Ibid.*, p. 34.

455. *Ibid.*, p. 43.

456. *Ibid.*, p. 7.

457. *Ibid.*, p. 163.

458. *Ibid.*, p. 138.

459. *Loc. cit.*

460. *Ibid.*, p. 139.

461. *Ibid.*, p. 14.

462. *Ibid.*, p. 6.

463. *Ibid.*, p. 132.

464. *Ibid.*, p. 21.

465. *Ibid.*, p. 87.

466. *Ibid.*, p. 6.

467. *Ibid.*, p. 83.

468. *Ibid.*, p. 37.

469. *Ibid.*, p. 67.

470. *Ibid.*, p. 27.

471. *Ibid.*, p. 46.

472. *Ibid.*, p. 81.

de la frase "saçándose așes de la manga"⁴⁷⁴, llama particularmente la atención, pues ésta suele usarse en sentido figurado y significa "estar preparado para cualquier contingencia", sin embargo en la novela el sentido es literal, pues se está hablando de un tahúr.

En ciertas ocasiones no se trata de una frase completa, es decir, no es una expresión con sentido independiente sino una parte de la frase la que se lexicaliza, varias de éstas pueden tener función de circunstancial, ya sea de modo ("como Dios manda"⁴⁷⁵, "como es natural"⁴⁷⁶, "de todo corazón"⁴⁷⁷, "al socaire"⁴⁷⁸, "así de fácil"⁴⁷⁹, "ya mondos ya lirondos"⁴⁸⁰, "como si se lo hubiese tragado la tierra"⁴⁸¹), ya sea de tiempo ("desde que el mundo es mundo"⁴⁸²), ya sea de causa ("porque me da la gana"⁴⁸³), ya sea de lugar o extensión ("de la cabeza a los pies"⁴⁸⁴) o ya sea de instrumento ("con malas artes"⁴⁸⁵). Algunas partes de frases hechas son calificativas, hacen referencia a algo que se dijo anteriormente y cierran con una frase semánticamente atributiva ("no tiene igual en el mundo"⁴⁸⁶, "no

473. *Ibid.*, p. 167.

474. *Ibid.*, p. 27.

475. *Ibid.*, p. 20.

476. *Ibid.*, p. 6.

477. *Ibid.*, p. 25.

478. *Ibid.*, p. 47.

479. *Ibid.*, p. 20.

480. *Ibid.*, p. 171.

481. *Ibid.*, p. 150.

482. *Ibid.*, p. 137.

483. *Ibid.*, p. 63.

484. *Ibid.*, p. 17.

485. *Ibid.*, p. 56.

486. *Ibid.*, p. 25.

tiene remedio"⁴⁸⁷, "hubiera sido glorioso"⁴⁸⁸ y "vale la pena"⁴⁸⁹ o "merece la pena"⁴⁹⁰). Así como hay frases enteras que hablan de la veracidad, también hay fragmentos de frases con esa idea ("podría jurarlo"⁴⁹¹ y "puedes creerme"⁴⁹²). Uno de los fragmentos de frase muy usado es "a lo mejor" y no siempre indica que lo mejor sería algo sino que marca simplemente la posibilidad como puede verse en la frase "a lo mejor me muero"⁴⁹³, dicha sin ánimo suicida. Otros fragmentos de frases son valoraciones o juicios de lo que se ha dicho con anterioridad ("eso hay que pagarlo"⁴⁹⁴, "eso nunca viene de golpe"⁴⁹⁵, "allá cada cual con sus manías"⁴⁹⁶ y "la verdad es que tampoco se perdió tanto"⁴⁹⁷).

Hay también casos en los que no es la frase la parte lexicalizada sino una construcción en la que permanecen algunas palabras pero que puede adaptarse a cada situación, como en los siguientes ejemplos, en los que las *itálicas* indican la parte invariable de la frase y las *redondas* la acomodaticia: "no me iría con él ni *aunque fuera el último hombre sobre la tierra*"⁴⁹⁸, "yo *hablo por boca de mi madre*"⁴⁹⁹, "ya *la quisieran muchos para mortaja*"⁵⁰⁰, "tenía buena mano para la *baraja*"⁵⁰¹, "le *corrió un*

487. *Ibid.*, p. 27.

488. *Ibid.*, p. 8.

489. *Ibid.*, p. 30.

490. *Ibid.*, p. 33.

491. *Ibid.*, p. 25.

492. *Ibid.*, p. 64.

493. *Ibid.*, p. 19.

494. *Ibid.*, p. 7.

495. *Ibid.*, p. 9.

496. *Ibid.*, p. 16.

497. *Ibid.*, p. 11.

498. *Ibid.*, p. 142.

499. *Ibid.*, p. 11.

500. *Ibid.*, p. 22.

temblor por el espinazo" 502, "le sacaba un palmo cumplido de estatura" 503, "puso sus cinco sentidos en el cuidado de los niños tontos" 504 y "la mala intención no alimenta pero reconforta" 505. Aunque estas frases tienen una parte que puede ajustarse al tema, hay cierta determinación a que se haga en un sentido, pero curiosamente no siempre sucede, como puede verse en la siguiente frase: "cada uno es dueño de hacer del culo de los demás un papalote" 506. Aquí se esperaría que la parte variable hiciera alusión a algo propio, no como sucede en la frase. El uso de frases hechas suele hacer de la escritura una expresión más espontánea, más cercana al habla, la oraliza y le da una fluidez propia de los actos de habla informales, como en el siguiente fragmento: "me llamo Craig Tiger Teresa por la misma razón que tengo los huevos bien puestos y el que no lo crea, que lo diga para que le llame hijo de la guayaba, que no me duele ofender con miramiento" 507, en la que se leen dos frases hechas ("el que no lo crea, que lo diga" e "hijo de la guayaba") y dos construcciones hechas ("tengo los huevos bien puestos" y "que no me duele ofender con miramiento").

Otro tipo de construcciones también lexicalizadas pero que implican una elaboración más acabada son los refranes, los dichos y los proverbios, cuyo origen es el pueblo y, cuando los

501. *Ibid.*, p. 27.

502. *Ibid.*, p. 44.

503. *Ibid.*, p. 47.

504. *Ibid.*, p. 108.

505. *Ibid.*, p. 99.

506. *Ibid.*, p. 173.

507. *Ibid.*, p. 155.

personajes son del pueblo y la acción se centra en un medio popular, el narrador intenta retratar o dar color a la vez que dar verosimilitud al estilo, como los siguientes: "aguacate maduro pedo seguro"⁵⁰⁸, "cuando el tecolote canta el indio muere"⁵⁰⁹, "la obligación es lo primero y después ya vendrá la diversión"⁵¹⁰, "mujer que se va y carta que se niega, cabrón el que la siga"⁵¹¹, "Jalisco nunca pierde y si pierde arrebatá"⁵¹² y "casamiento de pobres fábrica de limosneros"⁵¹³. Algunos tienen variantes mínimas porque se adaptan a las palabras que les preceden como los siguientes: "no hay que asustarse del petate del muerto"⁵¹⁴ (al que se le aumenta el *no hay que* para darle una intención imperativa), "tú nunca te apures para que dures"⁵¹⁵ (que se le agrega *tú nunca* a fin de enfocar al receptor) y "el hombre muere por la boca como el pez"⁵¹⁶ (que por hacerlo más natural o deslexicalizarlo incluye un hipérbaton). Algunos refranes o proverbios sirven de modelo para hacer otro refrán, como puede verse en los siguientes dos ejemplos: "la murmuración puede derribar fortalezas"⁵¹⁷, hecho a partir del proverbio "la fe derriba montañas"⁵¹⁸, y "a la mejor puta se le escapa un pedo"⁵¹⁹, elaborado con base en el refrán "a la mejor cocinera se le queman

508. *Ibid.*, p. 107.

509. *Ibid.*, p. 12.

510. *Ibid.*, p. 77.

511. *Ibid.*, p. 55.

512. *Ibid.*, p. 197.

513. *Ibid.*, p. 182.

514. *Ibid.*, p. 105.

515. *Ibid.*, p. 176.

516. *Ibid.*, p. 218.

517. *Ibid.*, p. 100.

518. *Ibid.*, p. 102.

519. *Ibid.*, p. 54.

los frijoles"⁵²⁰. En el texto aparecen las dos formas, la original y la inventada, de manera que el lector puede ver cuál es la fuente del refrán o proverbio inventados. En el último ejemplo el cambio de sustantivos no hace que cambie el sentido, en el original y en el inventado se entiende que aún los conocedores o expertos en algo cometen algún error; en cambio, en el primero el cambio de sustantivos sí hace un cambio semántico importante porque la construcción del proverbio original descarga gran parte del sentido en el significado de la fe y al ser sustituida por la murmuración hay, por oposición y por referencia, un símil, pero los dos sustantivos no pertenecen al mismo campo semántico y, si se pudiese marcar pragmáticamente con signos negativo o positivo los sustantivos, tendrían signo contrario. En el proverbio original "la fe derriba montañas" la fuerza de la fe es recomendable, el uso del proverbio implica la recomendación de no perder la fe en algo o alguien porque eso da fortaleza, del uso del proverbio inventado "la murmuración puede derribar fortalezas" es una advertencia, hay que huir de la murmuración por la capacidad destructora que tiene. Hay personajes o situaciones marcados por las frases hechas o refranes, como es el caso del siguiente pasaje:

Pancho Villa se la tenía jurada a don Venustiano Carranza, Pancho Villa le dijo a la tropa, no se me pongan tristes, muchachos, que todos sabemos que hay muertos que no hacen ruido y son mayores sus penas, a don Venus lo tengo ya a medios chiles, a mí me vienen guangos don Venus y su tropa,

520. *Loc. cit.*

les aprovecho que no morirá en la cama y de muerte natural⁵²¹.

En el fragmento anterior se encuentran dos frases lexicalizadas ("se la tenía jurada" y "me vienen guangos", ambas en sentido figurado), un refrán ("hay muertos que no hacen ruido y son mayores sus penas") y un fragmento de frase lexicalizada ("a medios chiles", también en sentido figurado). La construcción del fragmento tiene que ver con el personaje y la situación; las frases lexicalizadas son de uso frecuente en mexicanos en situaciones informales y familiares, el personaje es un revolucionario mexicano (Pancho Villa) y el acto de habla se produce en la revolución. Las frases lexicalizadas y el refrán hablan de la personalidad de Pancho Villa, de sus palabras directas y resonantes, de su determinación para llevar a cabo una tarea y de su trato cercano con la tropa.

Llaman también la atención las frases en sentido figurado, es decir, frases que no se ajustan perfectamente a ninguna de las figuras retóricas pero que constituyen una alteración en el significado. Tomándolas por tema se encuentran las que hacen alusión a los principios: "no era hombre de malas inclinaciones"⁵²², que significa que era hombre de buenos sentimientos y actitudes, "es de natural agradecido y tiene bien repartida la sensibilidad"⁵²³, que incluye la frase lexicalizada "ser de natural..." y que significa simplemente ser agradecido y sensible, aunque el "tener bien repartida la sensibilidad" puede

521. *Ibid.*, p. 155.

522. *Ibid.*, p. 6.

523. *Ibid.*, p. 109.

ser una alusión al cuerpo y sus debidas proporciones y "en él manda más la ciencia que la corazonada"⁵²⁴, en la que se ve el dominio de la razón sobre la parte intuitiva del ser humano. La muerte es un tema que se formula mediante frases con sentido figurado, tal vez tienen función eufemística, por ejemplo, cuando alguien muere se dice que "se le partió el hilo de la vida"⁵²⁵ o que "la mirada se les va apagando"⁵²⁶ y, cuando se habla de que un personaje mató a otro, se expresa diciendo que "lo mandó a contar las losas del empedrado del infierno"⁵²⁷. Algunas frases hechas se centran en el erotismo y, al igual que en el tema de la muerte, es probable que tengan una función, si no de eufemismo, por lo menos de restricción totémica con cierto sentido de pudor como en la frase "también echa a pelear la carne con el tonto Camerón"⁵²⁸, que se usa para dar a entender que también se acostaba con el tonto Camerón, o "a todas las mujeres se les revuelven los posos de la lujuria"⁵²⁹, para aludir al apetito sexual de las mujeres o "doscientas treinta libras de amor en unos muslos de color de rosa"⁵³⁰, frase en la que desplazamiento del genitivo "de amor" hace el sentido figurado, ya muy cercano a la metáfora y que no refiere más que el peso de una mujer que se dedica a la prostitución. Otro de los temas que genera frases en sentido figurado es el de los forasteros, se dice por ejemplo que "los

524. *Ibid.*, p. 38.

525. *Ibid.*, p. 24.

526. *Ibid.*, p. 32.

527. *Ibid.*, p. 119.

528. *Ibid.*, p. 142.

529. *Ibid.*, p. 149.

530. *Ibid.*, p. 165.

forasteros mastican casi siempre una historia amarga y dolorosa"⁵³¹, para expresar simplemente que los forasteros tienen una historia amarga y dolorosa, pero el verbo *masticar* recrudece la expresión e imprime la desolación de los hombres que no se encuentran en su lugar de origen y "los forasteros roban caballos porque cortaron amarras con la memoria"⁵³², para hablar del olvido como un triste acto de conveniencia y voluntad.

El sentido figurado se recarga en algunas palabras de la frase, pero éstas bastan para que sea la frase completa la que se considere de sentido figurado. En las frases con sentido figurado se atienden también otros temas pero no llegan a ser recurrentes, algunas de estas son "matan dando la cara"⁵³³, para señalar la valentía y honorabilidad del que mata, "es él quien me lo pide, [que le pegue] se pone bizco y en su mirada se lee un cartelito *suplicante*"⁵³⁴, para hablar de la súplica y constituye casi una metáfora visual, "yo no estoy diciendo que haya que andar con el dedo en el gatillo pero pienso que tampoco debe perderse la llave del armero"⁵³⁵, para poner la precaución sobre la temeridad, "Tomistón es un pueblo muy caluroso, en el invierno casi como en el verano, y el sol cayendo a plomo sobre el desierto *hacia cocer los sesos y los corazones*"⁵³⁶, para dar intensidad al calor que es capaz de quemar no sólo el exterior sino hasta los mismísimos sesos y el corazón en una persona a la

531. *Ibid.*, p. 120.

532. *Loc. cit.*

533. *Ibid.*, p. 7.

534. *Ibid.*, p. 9.

535. *Ibid.*, p. 208.

536. *Ibid.*, p. 9.

que cae de lleno el sol y "las ruinas de San José de Tumacácori quedan a pedrada de indio zurdo de la carretera de Nogales"⁵³⁷, frase de expresión curiosa que indica la cercanía de Nogales.

Otro de los terrenos más ricos en la novela, léxicamente hablando, es el propio de la sinonimia; a veces se presenta para aclarar alguna expresión: "por aquí llaman culo a la sartén de las mujeres o sea lo que es el coño para los españoles, yo llamo culo al fundillo, hago como los españoles, es una palabra muy hermosa"⁵³⁸, "tiene muy delicado el esfínter del ano o sea el ojete"⁵³⁹ y "a los pecados de la carne, el P. Roscommon le llama lujuria, el P. Lagares concupiscencia y el Rvdo. Jimmy Scottsdale lascivia, todos querían decir lo mismo"⁵⁴⁰. El gusto del narrador por el tema sexual y el conocimiento de éste, se manifiesta en el uso de la sinonimia. La sinonimia puede darse por nombres populares que adopta alguna cosa: "grasa de coyote [...] en el desierto de Plomosa a este unto le llaman leche de coyote y saliva de angelito"⁵⁴¹. En otras ocasiones la sinonimia no es perfecta y el narrador lo hace saber adjetivando el sinónimo o bien aclarando que es una gradación: "Fundillo Bravo llevaba un quiste pegado a la nariz, a lo mejor era una verruga grande o un sabañón de mala índole"⁵⁴² y "dicen que Wallace Ass Housey tocaba las partes a los presos, le gustaba palpar las vergüenzas a los presos, a los blancos, no a los sucios negros, acariciar, sobar,

537. *Ibid.*, p. 227.

538. *Ibid.*, p. 7.

539. *Ibid.*, p. 21.

540. *Ibid.*, p. 84.

541. *Ibid.*, p. 29.

542. *Ibid.*, p. 63.

magrear son los tres estados o situaciones" ⁵⁴³. En otros casos más que tratarse de sinonimia lo que hace el narrador es explicar alguna expresión que se haya usado: "biqueaba un poço, se le escapaba un poco la mirada" ⁵⁴⁴.

Una figura que aparece un par de ocasiones y que por una complicación del caso particular afecta otro nivel es el hipérbaton; en los siguientes ejemplos aparece: "todo es como un suspiro, se les iba la memoria y se les borraba el aliento" ⁵⁴⁵ y "el conde se las cambiaba con frecuencia para que la clientela no se cansase ni ellas se enamorasen, el Conde era uno de los jefes del sindicato francés que explotaba prostíbulos, venía todos los años a dar órdenes, remozar el personal y llevarse los cuartos" ⁵⁴⁶. En el primer caso, los sintagmas nominales cambiaron de lugar, generalmente se dice *irse el aliento y borrarse la memoria*; el hecho de que estén acomodados de esa manera propicia, además del sentido figurado que ya tenían las frases aún cuando se usan de manera normal, la sorpresa del cambio, de ahí que no sólo se trata de un hipérbaton y, por tanto, la figura no quedaría bien ubicada en el nivel sintáctico aunque sea una operación de ese nivel la que favorece el cambio ulterior. En el segundo caso, el cambio también se encuentra en los sintagmas nominales, comúnmente se diría *remozar los cuartos y llevarse el personal*; el cambio en este caso provoca la presencia de una dilogía, pues puede entenderse que "llevarse los cuartos" es

543. *Ibid.*, p. 219.

544. *Ibid.*, p. 38.

545. *Ibid.*, p. 126.

546. *Ibid.*, p. 135.

únicamente sentido figurado dado el cambio de sintagmas o bien se refiere a llevarse el dinero. En ambos casos la alteración del orden en un sintagma puede provocar una alteración semica.

Las comparaciones son, en esta novela, tan ricas como en otras, el narrador aprovecha comparaciones lexicalizadas como "los hombres no tienen por qué pasarse la vida repitiendo siempre lo mismo como si fueran loros"⁵⁴⁷, "la lengua del hombre puede llevar más veneno que la de la culebra"⁵⁴⁸, "muerde como un perro"⁵⁴⁹, "lo maltrata sin consideración como si fuera un perro"⁵⁵⁰, "corría como un caballo desbocado"⁵⁵¹, "brincábamos como mulas desbocadas"⁵⁵², "Francine engordó como una vaca"⁵⁵³, "más pobres que las ratas"⁵⁵⁴ y "de niña era capaz de volar como pájaro"⁵⁵⁵. Las referencias de las comparaciones en estos ejemplos son animales. La comparación del hombre con el animal es común y cada uno de los animales está culturalmente caracterizado, de ahí que las comparaciones citadas estén aceptadas, difundidas y gastadas; las caracterizaciones que aparecen y que son ampliamente reconocidas generalmente parten de una cualidad específica que resalta sobre otras del mismo animal; por ejemplo, lo propio del pájaro es que vuele, lo del loro es que hable por imitación y que repita, lo de la culebra es el veneno, lo de la

547. *Ibid.*, p. 69.

548. *Ibid.*, p. 100.

549. *Ibid.*, p. 131.

550. *Ibid.*, p. 89.

551. *Ibid.*, p. 123.

552. *Ibid.*, p. 136.

553. *Ibid.*, p. 198.

554. *Ibid.*, p. 148.

555. *Ibid.*, p. 218.

vaca es la gordura y lo de las ratas, la inmundicia en la que viven. Parece que las comparaciones cuyos referentes son *caballo desbocado* y *mulas desbocadas*, están hechas no a partir del animal al que se refiere sino de la característica *desbocado*; es decir, no se corre ni se brinca como caballo o mula sino como animal *desbocado*, además de que en este caso la comparación no se usa con el sentido de buscar la semejanza de la acción de un humano con la de un animal sino para calificar o especificar cómo se brinca o se corre. En las comparaciones que tienen como referencia al perro, se observa que el parecido de los términos que se comparan está en "la falta de consideración" que sí se expresa en una de ellas y en "la desesperación" que no se expresa en la otra pero que se infiere del contexto. Otras comparaciones lexicalizadas cuyos referentes no son los animales se encuentran en las frases "la mula también ardió como una pavesa, casi nadie sabe que las mulas pueden arder como la paja"⁵⁵⁶, "con el vientre hinchado como tambora"⁵⁵⁷, "tenía unos dientes inmensos y amarillos como el oro"⁵⁵⁸, "estaba tan flaca y pálida que parecía un fantasma"⁵⁵⁹, "transportaba siete artistas de varietés muy coquetonas que estaban como mangos y pedían pelea"⁵⁶⁰, "Sam W. Lindo es muy exigente, a los mestizos los lleva derechos como varas"⁵⁶¹ y "los hijos de la chola Azotea lucían tan zurrados que

556. *Ibid.*, p. 114.

557. *Ibid.*, p. 141.

558. *Ibid.*, p. 53.

559. *Ibid.*, p. 180.

560. *Ibid.*, p. 139.

561. *Ibid.*, p. 17.

semejaban almas escapadas del purgatorio"⁵⁶². Cabe hacer la aclaración que tanto en estas comparaciones como en las anteriores, es decir, en las comparaciones lexicalizadas, la parte gastada es lo que gramaticalmente hace la comparación -"arder como la paja", "como tambora", "amarillos como el oro", "pálida y flaca como fantasma", "estar como mango", "derechos como varas" y "como almas escapadas del purgatorio", en estos ejemplos- y no la comparación en sí, es decir, cualquier cosa puede arder como la paja siempre y cuando el fuego prenda y se propague rápidamente. Lo que se lexicaliza es la estructura final de la comparación -acaso se enuncie el fundamento sémico como en los casos de "pálida y flaca como fantasma" y "amarillos como el oro"- y un sentido general, o sea, cualquier persona puede estar como mango (lo lexicalizado no es que una persona determinada se parezca a un mango) sino toda persona "sabrosa" estará como mango; en esta comparación curiosamente el parecido no es propiamente objetivo, no hay algo en el mango que realmente se parezca a una persona o al contrario, hay un parecido lingüístico semántico, tanto mango como persona son "sabrosos" pero en acepciones distintas. El sintagma comparativo "derechos como varas" es de uso español y aparece en otras novelas de Cela, la intertextualidad a este nivel hace creer que la sabiduría u observación popular manifiesta en dichos, refranes y comparaciones es universal, o por lo menos, es patrimonio de los hablantes de una lengua. En la última comparación se usa la

562. *Ibid.*, p. 10.

fórmula "como almas escapadas del purgatorio" (con el mínimo cambio en la palabra comparativa) que es frecuentemente empleada para personas en estados físicos o morales penosos; en este caso se usa para decir cuán zurrados lucían los hijos de la chola Azotea, y con este primer término la palabra purgatorio puede funcionar dilógicamente si se piensa en el parecido sémico de zurrar y purgar.

El recurso de la comparación es uno de los más aprovechados por el autor en ésta y otras obras; no sólo se encuentran comparaciones lexicalizadas, también se hallan, y en mayor número, comparaciones que son parte de la imaginación narrativa. Algunas muy sencillas, en las que es difícil conocer el fundamento sémico de la comparación si no es por el contexto o porque el mismo narrador lo aclare, son aquellas en las que se compara un personaje con otro, como en las siguientes frases: "[el padre] muy vestido y bien arreglado parecía el general Emilianito Nafarrete"⁵⁶³, "Fred se parecía a mí"⁵⁶⁴, "a Taco Mendes le faltaba un ojo igual que a Francis Paco Nogales"⁵⁶⁵, "Sam W. Lindo es casi tan rápido con el revólver como la negra Vicky Farley"⁵⁶⁶, "mi madre es tan hermosa como tú y sabe el oficio mejor que tú [que Abby McAlister]"⁵⁶⁷, "[Bill Hiena Quijotoa] corre casi tanto como Cam Coyote Gonsales"⁵⁶⁸, "la muñeca hinchable Jacqueline no era más puta que las demás mujeres, Abby

563. *Ibid.*, p. 53.

564. *Ibid.*, p. 54.

565. *Ibid.*, p. 16.

566. *Ibid.*, p. 25.

567. *Ibid.*, p. 35.

568. *Ibid.*, p. 96.

y Corinne Mcalister, la chola Micaela Victorio, Corazón Leonarda, la rubia Irma y las demás, mi madre, Ana Abanda o Violet"⁵⁶⁹, "Chester Iona y Steven eran tan violentos como su padre pero le daban gusto"⁵⁷⁰, "Noelia Chunda era más puta que Corazón Leonarda y que Mandy Mesilla, Noelia Chunda era más puta que nadie"⁵⁷¹, "criaba granos como tunas, yo creo que fue bastante feliz, por lo menos tanto como el indio Abel Tumacácori"⁵⁷² y "Meal Brown era tan malo como Bat Materson"⁵⁷³. Generalmente, frente a una comparación se piensa que dos términos (cosas, personas o animales, etc.) se comparan por su semejanza, porque en alguna característica son iguales, sin embargo, la comparación propiamente no implica identidad exacta; en estas comparaciones puede verse la gradación comparativa de los términos o nexos que se usan para tal caso: tan, como; tanto, como; casi tan, como; mejor, que; por lo menos tanto, como; no más, que, etc. En todas, el fundamento queda claro porque el narrador lo hace explícito, excepto en el segundo ejemplo, en el que no es necesario aclarar el parecido porque "se parece a mí" se entiende físicamente y, en particular, los rasgos faciales. Las comparaciones entre personajes son muy naturales, no implican una difícil elaboración retórica, pero su función en el relato es muy importante; las comparaciones de personajes revelan un amplio conocimiento y dominio de la personalidad de cada actante por parte del

569. *Ibid.*, p. 104.

570. *Ibid.*, p. 128.

571. *Ibid.*, p. 164.

572. *Ibid.*, p. 166.

573. *Ibid.*, p. 203.

narrador; así pues, se hace más realista el relato. La observación de los actantes se extiende a seres del mismo género o de la misma especie que se comparan: "los cuervos muertos no son como los perros o los caballos vivos"⁵⁷⁴, "la pitahaya es muy parecida al saguaro"⁵⁷⁵, "los caimanes viven más que los cocodrilos"⁵⁷⁶, "las mujeres son muy distintas de los hombres, tienen más resistencia pero peores sentimientos"⁵⁷⁷ y "el Dios de los cristianos no es tan duro como los cristianos"⁵⁷⁸. Los casos en los que se comparan animales o plantas requieren un conocimiento del terreno del que se está hablando y es una manera de dar información; si se dice que la pitahaya es parecida al saguaro, el narrador supone que para el lector es más conocido el saguaro que la pitahaya, de allí que para definir a una se haga referencia al otro. La comparación entre hombres y mujeres más que buscar parecidos remarca diferencias, el acto comparativo en este caso también requiere una observación de las actitudes de seres humanos de uno y de otro género. Finalmente se encuentra la comparación del Creador y sus criaturas, la relación es metonímica, y de la comparación se infiere que el personaje que lo dice no es cristiano y que lo que se esperaría de los cristianos es que siguieran la doctrina del cristianismo, de la humildad.

574. *Ibid.*, p. 150.

575. *Ibid.*, p. 10.

576. *Ibid.*, p. 12.

577. *Ibid.*, p. 13.

578. *Ibid.*, p. 199.

Las comparaciones que toman en cuenta la nacionalidad o el oficio de uno o varios personajes también suelen aparecer con relativa frecuencia; de las comparaciones que parten del origen en la novela pueden encontrarse, entre otras, las siguientes comparaciones: "los irlandeses fuera de Irlanda siempre han sido más cómodos y exigentes que los chinos fuera de China"⁵⁷⁹, "Betty está muy bien educada parece japonesa, a Betty le gusta que la monten como a las yeguas"⁵⁸⁰, "Ardilla Veloz era muy bella y delicada pero tan puta que parecía blanca"⁵⁸¹, "tiene barba y bigote como portugués"⁵⁸², "[los húngaros] eran muy peludos y renegridos y los chiquillos los tomaban por el demonio"⁵⁸³, "las polacas son las mujeres más putas que se conocen"⁵⁸⁴ y "es tan puta que no parece india, parece blanca o negra"⁵⁸⁵. La caracterización de los personajes por origen -los irlandeses, cómodos y exigentes; los chinos, abnegados; los japoneses, educados; los portugueses, barbados; los húngaros peludos y morenos; las blancas, las negras y las polacas, de costumbres sexuales relajadas y las indias, recatadas- forma parte de una observación detallada del narrador de las distintas idiosincrasias, se manifiesta en el nivel léxico y, en el semántico, constituye una isotopía que atraviesa la novela. Las comparaciones que parten de los oficios, aunque menos asiduas que

579. *Ibid.*, p. 44.

580. *Ibid.*, p. 212.

581. *Ibid.*, p. 73.

582. *Ibid.*, p. 140.

583. *Ibid.*, p. 131.

584. *Ibid.*, p. 167.

585. *Ibid.*, p. 191.

dolor"⁵⁹³. El parecido de una parte de un ser humano con un animal generalmente manifiesta alguna anormalidad o característica fuera de lo común del ser humano. La comparación funciona atributivamente, es decir, aclara las propiedades que el narrador quiere resaltar en un personaje.

Las comparaciones que se hacen a partir de las actitudes pueden dividirse a su vez en comparaciones que se centran en actividades o destrezas y comparaciones que retratan actitudes psicológicas; de las primeras se pueden considerar, entre otras, las siguientes: "¡Dios, qué topada, qué manera de topar, era como un bisonte"⁵⁹⁴, "huele con tanta finura y precisión como un coyote"⁵⁹⁵, "[la rubia Irma] aullaba igual que una víbora revolcándose con el demonio"⁵⁹⁶, "jalan más dos chiches de mujer que una yunta de bueyes"⁵⁹⁷, "Cam Coyote Gonsales corría tanto como el viento, tanto como un caballo"⁵⁹⁸, "te van a matar sin aviso igual que a una cachora dormida"⁵⁹⁹, "Gerard Ospino tenía tanta fuerza como un caballo"⁶⁰⁰, "Corinne McAlister es mujer valiente y que sabe quedarse parada como un saguaro, quieta como la cachora tomando el sol"⁶⁰¹, "Lizette la Ninfa Voladora flotaba sobre el escenario sujeta con unos alambres invisibles, iba por el aire como si fuera una mariposa"⁶⁰², "no arreaba las patadas de

593. *Ibid.*, p. 37.

594. *Ibid.*, p. 22.

595. *Ibid.*, p. 191.

596. *Ibid.*, p. 37.

597. *Ibid.*, p. 47.

598. *Ibid.*, p. 56.

599. *Ibid.*, p. 175.

600. *Ibid.*, p. 72.

601. *Ibid.*, p. 110.

602. *Ibid.*, p. 113.

"la polaca María no tenía principios, era como un jabalí medio borracho de cerveza, como una cerda sudorosa que fumaba tabaco de picadura"⁶¹⁴, "Black Jane follaba a brincos y lamentos a veces parecía que ladraba de gusto"⁶¹⁵ y "los animales son más prudentes que el hombre y se cifien al peligro menos que el hombre"⁶¹⁶. En estas comparaciones el atributo corresponde más bien al referente que al tema, es decir, lo sorprendente de las comparaciones en las que el fundamento reside en una conducta está en la calificación psicológica que se hace de los animales; por ejemplo, las ballenas son tristes, los carneros son resistentes y los perros, los cerdos y los gatos se distinguen por su apetito venéreo, según el narrador. Cuando la comparación no es exacta, se le atribuye al animal alguna característica para precisar el parecido; es decir, no basta decir que los tontos se parecen a los animales porque sería impreciso, el adjetivo *enfermos* especifica a qué tipo de animales se parecen los tontos. Algunas modificaciones tienen sentidos que van más allá de lo que estrictamente dice la frase, como sucede en la comparación establecida entre la polaca María y el jabalí; al calificar al jabalí se está diciendo que para que el jabalí se parezca a la polaca María necesita estar medio borracho de cerveza, un jabalí en estado natural tendría más principios que la polaca María, lo mismo sucede con la siguiente comparación del mismo ejemplo, la cerda a la que se parece el personaje está sudorosa y fuma tabaco

614. *Ibid.*, p. 175.

615. *Ibid.*, p. 222.

616. *Ibid.*, p. 68.

de picadura; los animales sufren una degradación mediante el desplazamiento calificativo o hipálage para poder parecerse a un humano, es decir, los animales están en un nivel moral superior al hombre. La idea se confirma en la metáfora en la que al comparar animales y hombres los primeros resultan ser más prudentes, menos temerarios. Según el narrador, animal y hombre forman parte de un *continuum* que va de lo irracional a lo racional, de lo emocional a lo vacuo, y que, contrario a lo que la convención cree, en la parte salvaje e inane se encuentra el hombre. Se podría pensar que lo que diferencia al hombre del animal es fundamentalmente el espíritu, pero en algunos momentos de la novela ni siquiera se reconoce esa diferencia, como puede verse en la siguiente comparación: "Tony Clints era tan pobre que a lo mejor no tenía ni alma"⁶¹⁷, en la que riqueza y espíritu se unen; por tanto, si el hombre se diferencia del animal es por el alma, siempre y cuando tenga dinero.

Las comparaciones animales que establecen su sentido de acuerdo con el contexto aparecen pocas veces, un par de ejemplos se encuentra en las siguientes frases: "Isabelo Florence era como un conejo de corral"⁶¹⁸ y "Zuro Millor es como un lagarto pero sabe de cuentas"⁶¹⁹. Para entender que la comparación con un conejo de corral se refiere a la mansedumbre, se necesita recordar el contexto en el que se produce la comparación:

Pato Macario se entendía con niños, es peligroso porque pueden hablar, y con animales mansos, pavos, perros,

617. *Ibid.*, p. 159.

618. *Ibid.*, p. 59.

619. *Ibid.*, p. 40.

ovejitas, a él le hubiera gustado atreverse con una culebra o un coyote, se necesita mucho valor, estar con el lego Isabelo Florence tiene menos emoción y misterio pero también menos riesgo, el lego Isabelo Florence es como un conejo de corral⁶²⁰.

En la comparación que se establece entre Zuro Millor y un lagarto, el contexto está hablando de la locura del personaje, de sus actitudes extrañas y aviesas, de lo adormilado de su inteligencia; entonces, a la luz de lo que se ha dicho de Zuro Millor se entiende que se le compare con un lagarto y el sentido exacto de esta comparación.

Otras comparaciones con animales que no se ajustan a la clasificación son las siguientes: "sobre García Well cayó una nube de moscas verdes que parecían de metal venenoso"⁶²¹, "Cristo es lo más fuerte de todo lo creado, tiene más fuerza que mil bisontes o que el vendaval que barre el desierto de lado a lado de norte a sur y de este a oeste"⁶²², "la mala intención no conoce fronteras y crece como los gusanos de los muertos"⁶²³ y "[la trenza de Euphemia Escabosa] ¿verdad que parece una tralla de arrear bestias?"⁶²⁴ En la primera metáfora los animales (las moscas verdes) no son el referente sino el tema, la frase degrada a los animales -ya antes exaltados en las comparaciones con los hombres en las que resultaban estar en un nivel superior al humano- sin embargo, la comparación no es contradictoria, pues es únicamente el aspecto visual en el que *moscas verdes* y *metal*

620. *Ibid.*, p. 59.

621. *Ibid.*, p. 94.

622. *Ibid.*, p. 93.

623. *Ibid.*, p. 99.

624. *Ibid.*, p. 126.

venenoso se parecen. La segunda comparación es realmente sorprendente porque el tema es Dios y el referente es el animal, o sea que, en la escala valorativa del narrador, primero está Cristo, luego los bisontes y luego los humanos (o por lo menos la polaca María). La tercera comparación podría colocarse en las que toman en cuenta la semejanza física pero la comparación establece el parecido de una trenza con una tralla y deja en segundo plano el mundo animal.

También se encuentran comparaciones en las que tema o referente pertenecen al mundo vegetal, no son tan abundantes como en las que aparecen los animales ni pueden clasificarse fácilmente: "[a Gerard Ospino] le picó la tortuga verde en los testículos y se los dejó medio secos, los dos juntos parecían un higo medio seco"⁶²⁵, "quizá sea doloroso lo que le pasa a Zach Dusteen con los hijos, eso es como deshojar margaritas, es algo parecido, Jim bizco, Nich tartamudo, Alex apestoso, Joe idiota, Zach orquíptico, es como un pasatiempo, como un acertijo o el juego de las prendas"⁶²⁶, "a Tucson llegó el invierno pasado una mujer espléndida, parecía un injerto de rifle y mango de Manila"⁶²⁷, "mi padre criaba granos como higos chumbos"⁶²⁸, "la roja flor de la pitahaya es como un corazón abierto"⁶²⁹ y "todos los días les crece siempre [el órgano sexual a los que comen chow-chow], les crece como los árboles"⁶³⁰. Casi todas estas

625. *Ibid.*, pp. 8-9.

626. *Ibid.*, p. 89.

627. *Ibid.*, p. 168.

628. *Ibid.*, p. 213.

629. *Ibid.*, p. 218.

630. *Ibid.*, p. 211.

comparaciones establecen parecidos físicos: los testículos secos parecen un higo medio seco, los granos son similares a los higos chumbos, el órgano sexual del que come chow-chow tiene semejanza con árbol, etc. Dos comparaciones de este tipo son muy sugestivas; la que compara a la mujer con el mango de Manila (que ya se había explicado el parecido de un ser humano con el mango), pero no sólo parece un mango, también parece un rifle, es decir, al sema de "sabroso" que establece el primer referente hay que sumarle el sema de "fiereza" que podría otorgar el rifle. Si se piensa en el simbolismo de las armas, la mujer posee algo heroico y tal vez monstruoso:

En el complejo simbólico del héroe y de su lucha, las armas son en cierto modo el oponente a los monstruos; la diversidad de unas corresponde a la diversidad de los otros. Por ello, el arma empleada en los combates míticos posee una significación profunda y determinada: caracteriza tanto al héroe que la utiliza como al enemigo que éste debe destruir. [...] Las armas simbolizan, pues, las funciones y fuerzas de la espiritualización y sublimación, al modo como los monstruos representan la exaltación de lo inferior.⁶³¹

Pero la mujer de la que se habla no sólo tiene algo de mango y algo de rifle, es un injerto de ambos, es decir, es belleza y fuerza a la vez, es monstruosamente bella, es bellamente heroica, su "sabrosura" es también espiritual. La otra comparación que también es cautivante, establece un paralelismo entre la pitahaya y un corazón abierto. El color, lo jugoso y el tamaño son características que comparten tema y referente. La pitahaya es el corazón del cactus, es el corazón abierto del mismísimo desierto.

631. CIRLOT. *Op. cit.*, s.v. *arma*.

La naturaleza también está presente en las comparaciones, el viento del desierto aparece en varias de ellas, a veces unido a lo escatológico "los pedos de los hombres verdaderos suenan como latigazos, chasquean igual que trallazos al viento"⁶³², a veces como referencia en una comparación poética de la historia y la arena: "la historia es traidora y vengativa como la arena que el viento cambia de sitio para confundir a los enamorados y a los guardias de la frontera"⁶³³. El viento, como en este ejemplo, aparece con actitud volitiva, la prosopopeya plantea la operación mental de que el viento actúa obedeciendo un plan personal, en otro momento vuelve a aparecer esta idea, de manera más amplia:

cuando sopla el viento en el desierto de Pleckamore las culebras se meten debajo de las piedras porque creen que es el fin del mundo y el principio de las eternas penas del infierno, los cactus se defienden bien del viento porque le acosan y hasta le hieren con sus pinchos, le hieren clavándole sus pinchos en la carne y le desgarran la trayectoria o sea el rumbo, los hombres y los animales que andan por el desierto, los alimañeros, los pastores y los criminales, los coyotes, los gallos de la muerte, los lagartos, saben que la subsistencia del viento es blanda como la del caracol aunque pueda parecer durísima, los indios navajos son amigos del viento, tienen un viejo pacto con el viento, ese trallazo de calentura al que siempre respetaron con el que siempre prefirieron la paz a la guerra⁶³⁴.

La prosopopeya establece la idea mágica de que el viento del desierto es capaz de espantar a las culebras y a los cactus, todo aparece animado, el viento, los animales y las plantas tienen voluntad y sentimientos. La comparación de la subsistencia del viento con la del caracol lo vuelve de repente vulnerable. La

632. *Cristo versus Arizona.*, p. 107.

633. *Ibid.*, p. 197.

634. *Ibid.*, pp. 66-67.

metáfora que constituye la aposición "ese trallazo de calentura al que siempre respetaron con el que siempre prefirieron la paz a la guerra" iguala al viento con los indios navajos, pues entre ambos hay un pacto de no agresión, de reconocimiento mutuo.

Otros elementos naturales también se encuentran en las comparaciones: "a cielo abierto es igual que tumba abierta"⁶³⁵, "cuando la negra empezó a gritar a voces y a vaciarse de sangre él no pudo evitar que le diese la risa, fue sólo como un relámpago porque después se asustó muy verdaderamente"⁶³⁶, y "por los llanos de Malone retumba de tal manera el galopar de la caballería que la tierra parece que está hueca, suena como un tambor"⁶³⁷. La primera comparación se hace a propósito de las balas perdidas, de ahí que "a cielo abierto" signifique "al raso" y puede entenderse más la comparación. La frase comparativa "como un relámpago" es una frase hecha que significa rapidez.

Algunas comparaciones tienen sentido únicamente calificativo, es decir, no hay intención estética sino necesidad de ceñir sémicamente una descripción, por ejemplo, "[Fidel Lucero] sabía beberlo por la nariz [el whiskey] como si fuera rapé"⁶³⁸, "el raposo sujeta a la raposa con la pinga que es como un anzuelo"⁶³⁹, y "la bisabuela de Bonifatus Branson se mece en el éter como un vilano en el aire en calma"⁶⁴⁰. Seguramente el lector no sabrá cómo es que Fidel Lucero bebía el whiskey por la nariz, así que

635. *Ibid.*, p. 110.

636. *Ibid.*, p. 138.

637. *Ibid.*, p. 206.

638. *Ibid.*, p. 50.

639. *Ibid.*, p. 111.

640. *Ibid.*, p. 119.

la comparación ayuda a precisar el hecho; de igual manera, "como un anzuelo" ayudará a entender el acto sexual entre raposos y "como un vilano en el aire el calma" dirá la manera de mecerse de un espíritu. Los temas de las tres comparaciones son poco conocidos, aunque mucho se diga de los espíritus que se pasean por el aire, seguramente a muy pocos les constará el hecho, de ahí que la utilidad de la comparación.

Hay comparaciones que se relacionan con otras figuras retóricas, entre estas se encuentran aquellas cuyo referente es muy visual y elaborado: "a mi madre la hizo gozar mi padre muy verdaderamente, tal que una tea ardiendo apagándose en un cubo de sangre"⁶⁴¹, "Lil era tan fogosa como la lumbre del palo de fierro que revienta las estufas"⁶⁴², "cuando a un organismo se le vacia la sangre el corazón deja de latir, es como una cafetera que se queda sin agua hirviendo"⁶⁴³, "la vida es a veces como una bola de billar pintada de negro que rueda con sobresalto, con bolas negras no puede jugar bien al billar ni Cristo"⁶⁴⁴ y "la ley del no robarás, no matarás, no fornicarás, parece escrita por un guardia viejo que ya casi no puede mantenerse a caballo"⁶⁴⁵. Algunos elementos de estas comparaciones actúan simbólicamente como el fuego, la madera (del palo de fierro y de la tea) y la sangre, todos relacionados con algún aspecto vital. En la primera comparación la tea ardiendo semeja la pasión de la madre del

641. *Ibid.*, p. 26.

642. *Ibid.*, p. 35.

643. *Ibid.*, p. 126.

644. *Ibid.*, p. 154.

645. *Ibid.*, p. 45.

narrador, la madera, material fácilmente inflamable, arde con el "fuego de la pasión" (la frase ya existe) y esta pasión viene a consumirse con otra pasión (la sangre, referente igualmente fuerte que el de la tea). La segunda comparación es muy parecida a la que anteriormente se analizó, la madera comparada con la pasión, pero en este caso no se trata de cualquier madera sino de la del palo de fierro que, según se infiere en la misma frase, es aún más inflamable. En la tercera, se comparan dos hechos: latir sin sangre y hervir sin agua, los dos parecen absurdos e inútiles. En la cuarta, la vida es comparada con una bola negra de billar, luego se explica el fundamento y lo que realmente se compara es el curso de la vida y la trayectoria de estas bolas de billar en el juego. En la última se precisa mucho el referente pero no se dice en qué consiste el parecido aunque se sugiere; es probable que la idea del guardia viejo traiga los semas de cansancio, tradición, conservadurismo, etc. y a la ley (los mandamientos) se le pueda aplicar estos mismos atributos.

Las comparaciones que se relacionan con alguna otra figura retórica o que tienen alguna elaboración especial son cuantiosas. Una, que además incluye una metonimia, es "la silla eléctrica huele igual que la rosa de hierro"⁶⁴⁶, se entiende que lo que huele igual es la carne cuando se quema con la silla eléctrica que cuando se quema con un hierro caliente, como es el caso del narrador. En varias de las comparaciones se expresa el fundamento con atribución en par: "[Dios] es limpio y duro como el

646. *Ibid.*, p. 48.

diamante" ⁶⁴⁷, "el trasero cumplido de proporciones y noble y duro como el pedernal" ⁶⁴⁸, "decía las mentiras humildemente y con tanta naturalidad que parecían verdades" ⁶⁴⁹, si sólo se mencionara un atributo la comparación sería parcial, sin embargo, la calificación en par parece señalar las dos características que el narrador considera más importantes del diamante, del pedernal o de la forma en que se deben decir las verdades. A veces la comparación incluye la explicación de sí misma: "en la horca los negros parecen barcos de guerra, se ponen opacos como barcos de guerra" ⁶⁵⁰, de otro modo sería difícil encontrar el fundamento o semejanza que une a un barco de guerra con un negro en la horca. En una comparación se precisa el sentido: "si esto no es el fin del mundo es algo muy parecido" ⁶⁵¹. Otra comparación une dialécticamente lo alto y lo bajo: "yo no quiero que se me borre la rosa, es algo sagrado, es como la fe de bautismo, si se me borra la rosa es igual que si me cambiaran por otro" ⁶⁵², lo que pertenece al mundo espiritual y lo que pertenece al mundo carnal y de estos dos mundos sus manifestaciones más extremas, la fe y las marcas, se unen comparativamente. Algunas comparaciones se construyen a partir de una frase gramaticalmente hecha: "tan imposible es que el río corra hacia arriba como que al hombre le priven de su libertad y su tierra" ⁶⁵³, la construcción "tan

647. *Ibid.*, p. 52.
648. *Ibid.*, p. 213.
649. *Ibid.*, p. 217.
650. *Ibid.*, p. 56.
651. *Ibid.*, p. 59.
652. *Ibid.*, p. 65.
653. *Ibid.*, p. 79.

imposible es... como que..." afirma la imposibilidad que es donde hay que encontrar la comparación. Alguna comparación tiene inferencias machistas: "[Columbus] mira a las mujeres mandando, parece como si fueran todas suyas"⁶⁵⁴, en ésta lo criticable no es que mire a las mujeres mandando, sino que las mire así sin ser suyas, si fueran suyas podría mirarlas mandando y podría mandarlas de facto. Una de las comparaciones llama la atención porque tiene tono filosófico y es generalizante: "todo es como un suspiro"⁶⁵⁵, el sentido vital de lo efímero se extiende a todo. Están también las comparaciones que tienen un referente que constituye una imagen: "[Taurean en posición de empalado] parecía un espantapájaros o un fantasma difunto"⁶⁵⁶, en la que la idea del fantasma difunto hace pensar, por oposición, en un fantasma vivo. En algunas aparece una visión con determinadas características, "ahorcados con mucha majestuosidad y parsimonia, algunos parece que están bailando un vals de señores"⁶⁵⁷, en la que la imagen siniestra de los muertos bailando un vals se refiere seguramente al balanceo de éstos. En "Toro Sentado soñó con una nube de guerreros cayendo sobre el campo como una plaga de langostas"⁶⁵⁸, tanto el sueño como el referente son motivos visuales muy surrealistas, una lluvia de guerreros y una lluvia de langostas sólo pueden interpretarse desde la retórica onírica. Hay comparaciones que se construyen como concepto: "el deseo es como

654. *Ibid.*, p. 101.

655. *Ibid.*, p. 126.

656. *Ibid.*, p. 103.

657. *Ibid.*, p. 187.

658. *Ibid.*, p. 198.

la espoleta del sentimiento"⁶⁵⁹, la comparación tiene una función definitiva en la que la función del nexo comparativo deja un espacio para la representación. Una de las comparaciones está redactada paralelísticamente: "la bala es más dura que la nuez, el plomo es más duro que la carne, la bala también es muy veloz y además va en línea recta"⁶⁶⁰, los primeros sintagmas están contruidos comparativamente y con los mismos nexos. Una incluye sinestecia: "los cazadores suelen mascar tabaco Bulky Bull que huele hondo y sabe caliente, la saliva se vuelve como el café con miel"⁶⁶¹, la hondura no es cualidad del olor ni el calor es cualidad del gusto, de ahí la sinestecia, en la comparación las sinestecias no forman parte de la comparación, los elementos que se comparan son la saliva con el café con miel, pero ayudan a precisar las características la saliva. Algunas comparaciones son las reveladoras y desautomatizadas: "lo recitaba con monotonía y solemnidad como los cuentos infantiles"⁶⁶², "el que va a morir en la pelea es siempre otro y cuando es uno es cuando llega la sorpresa como una mujer que se desnuda"⁶⁶³ y "que le remordiese la conciencia como un enfermo"⁶⁶⁴, en éstas se dice más del referente que del tema, descubre al lector algo sobre la forma de leer los cuentos infantiles, sobre el sentimiento que provoca una mujer desnuda y sobre el estado de ánimo de los enfermos, sin embargo, no son muy rebuscadas, son casi naturales, de ahí lo

659. *Ibid.*, p. 126.

660. *Ibid.*, p. 128.

661. *Ibid.*, p. 133.

662. *Ibid.*, p. 163.

663. *Ibid.*, p. 207.

664. *Ibid.*, p. 197.

desautomatizado. Otra de las comparaciones se mezcla con la prosopopeya y elabora una idea mágica de la realidad:

en Pápago Well se levantó un huracán que hacía volar las piedras por el aire, chocaban unas con otras y levantaban chispas, parecía como si llorasen fuego, quienes bebieron el agua de esas fuentes también quedaron endemoniados y cuando se consiguió que echaran el demonio del cuerpo empezaron a vomitar clavos de hierro oxidados y escarabajos azules y de color de oro, un hedor apestoso salió volando sobre todas las cabezas y tardó varias horas en irse, al día siguiente aún se notaba el tufo pegado a la tierra⁶⁶⁵.

La prosopopeya se encuentra desde que se le adjudica al huracán una intención, la de hacer "volar las piedras por el aire", frase metafórica pues el verbo volar se usa en sentido figurado; luego, las chispas que producían las piedras al chocar son comparadas con un llanto de fuego. La idea mágica que se había preparado con el sentido figurado y con la comparación culmina con el relato de los endemoniados.

La metáfora en la novela es menos frecuente que la comparación pero suele presentarse con bastante asiduidad, la elaboración es relativamente sencilla; la mayoría de las metáforas son *in praesentia* y varias de ellas se hacen a partir del uso de una palabra en sentido figurado, por ejemplo: "es una maldición eso de no sacudirse jamás la caspa de los pobres"⁶⁶⁶ y "un lego con ladillas escuálidas y frioleras en los siete pliegues del alma"⁶⁶⁷. En la primera se hace suponer que la pobreza tiene una caspa y en la segunda, que el alma tiene siete

665. *Ibid.*, p. 94.

666. *Ibid.*, p. 154.

667. *Ibid.*, p. 173.

pliegues. Esta forma de elaborar la metáfora puede dar como resultado una frase más extensa:

todo se ahoga en un espeso caldo de mansedumbre, de infelicidad, también de desgracia y de odio, los hombres las mujeres dan mucho en morir y cuando ya parecen muertos todavía mueven las patas, dan mucha tristeza desorientación y a veces dan incluso asco y remordimiento de conciencia⁶⁶⁸.

Es a partir del sentido figurado del uso de la palabra *caldo* traído por contaminación sémica del uso también figurado de verbo *ahogar*, que es muy común en la expresión informal, que se desarrolla una idea compleja.

Es claro que algunas metáforas son una comparación abreviada: "Colonio tenía cara de perro"⁶⁶⁹ y "a la chola Azote de nada le valió tener carita de gato y boquita de culo de polla porque el marido la mató lo mismo"⁶⁷⁰. La elaboración retórica de este tipo de metáforas es muy parecida a la de la comparación simple, el único que desaparece es el nexos comparativo, de ahí que el símbolo sea fácil de entender. No es extraño, como ya se ha visto anteriormente, que el referente de la metáfora sea un animal sobre todo cuando los animales son domésticos, se les tienen plenamente caracterizados. Las metáforas con esta referencia aparecen en distintas ocasiones en la novela: "el Rvdc de Scottsdale era un vivero de microbios, los tenía todos y los iba sembrando por donde pasaba"⁶⁷¹, "los negros que huelen a pescado los indios que huelen a bisonte, los chinos que huelen a tapioca

668. *Ibid.*, p. 116.

669. *Ibid.*, p. 70.

670. *Ibid.*, p. 119.

671. *Ibid.*, p. 56.

y los gringos que huelen a muerto"⁶⁷², "usted es un masturbador desbocado todo el mundo lo repite, un mico que no hace más que meneársela"⁶⁷³ y "un canço sin dolor es un animal muy peligroso y agresivo, el dolor los doma pero se olvidan pronto y entonces les sale a flor de piel su natural ruín, su instinto ladeado y resentido"⁶⁷⁴. Tal vez una diferencia entre la comparación y la metáfora es que en la primera los animales son una referencia que se coloca sobre el ser humano, mientras que en la metáfora el animal sirve para marcar los defectos de los personajes de los que se habla. El mico sirve para marcar el onanismo de un personaje y cualquier animal peligroso representa a los homosexuales insensibles (cancos sin dolor). En el caso del reverendo, la proliferación de enfermedades lo llega a convertir en un vivero, en otro momento de la novela el narrador se refiere a él diciendo "el reverendo era un plantel de miasmas, criaba microbios de casi todas las enfermedades"⁶⁷⁵, la hipérbole manifiesta en estas palabras, es metáfora en la otra; en ninguna de las dos figuras retóricas se nota compasión del narrador hacia el reverendo, muy al contrario, se percibe desagrado e incluso asco. En la metáfora en la que se refiere a las nacionalidades no se muestra desprecio por los animales ni chovinismo, cada región tiene ciertos animales y parece que los originarios de esa región cargan con el humor de los animales que las habitan, salvo los

672. *Ibid.*, p. 17.

673. *Ibid.*, p. 88.

674. *Ibid.*, p. 89.

675. *Ibid.*, p. 84.

chinos (que huelen a tapioca) y los norteamericanos (que huelen muerto), a quienes les toca lo más siniestro.

Algunas metáforas son, por el tipo de referente o por el tema, sensoriales (algunas son además sensuales) y podría interpretarse como imágenes, entendiendo por esta figura estampas en las que un sentido permea la expresión lingüística. El olfato es uno de los sentidos que se atienden en la novela de manera importante: "¡hueles a cloaca, hueles a muerto!"⁶⁷⁶, "El pinga se mueve por resortes que a veces entran por la nariz"⁶⁷⁷, "cuando el verdugo le da a la palanca la escena empieza a oler carne asada y a ozono, en la cámara de gas se huele a almendra amargas y a melocotón verde"⁶⁷⁸ y "sus dos nalgas de marfil gimnástico o de aromática flor de una sola noche"⁶⁷⁹. La primera metáfora es escatológica, ya antes se ha visto el uso de la metáfora "oler a muerto" que además de siniestro se refiere a un estado de putrefacción; la segunda simplemente sugiere que los resortes del deseo son olfativos; en la tercera se encuentra otra vez la unidad de muerte y olor, pero no necesariamente es escatológica la metáfora, algunos de los referentes del olor de la carne quemada -carne asada, almendras amargas y melocotón verde- son incluso olores agradables, lo que tal vez haga más lúgubre aún la escena, el lugar en el momento de la muerte es semejante con una cocina perfumada, la muerte es trivializada reducida a un motivo cotidiano, casi hermoso; en la última

676. *Ibid.*, p. 80.

677. *Ibid.*, p. 118.

678. *Ibid.*, p. 46.

679. *Loc. cit.*

metáfora se encuentra presente, además del olfato, el tacto y ambas metáforas son sumamente sensuales, las nalgas de una mujer se transforman en imágenes muy delicadas, *marfil gimnástico*, es decir, blancura, suavidad y perfección formal, y *aromática flor de una sola noche*, belleza y fragancia, que tienen la marca de lo efímero porque no pueden someterse a lo vulgarmente cotidiano. Las metáforas auditivas están también presentes en la obra: "le habló con mucha melodía"⁶⁸⁰, "se deshacen en tristeza, se disuelven en la tristeza que les obliga a seguir llevando el compás"⁶⁸¹, "los coyotes aúllan blasfemias"⁶⁸² y "la memoria es una herramienta, también puede ser un arma blanca, un arma de fuego, un veneno e incluso un instrumento musical sencillito, una flauta, un banjo, un tambor"⁶⁸³. En la primera la melodía marca la justeza de las palabras, en la segunda el compás habla del tipo de tristeza que los personajes sienten, en la tercera el aullido de los coyotes resulta irreverente y en la cuarta, en la que se mezclan varios sentidos -tacto, gusto y oído-, la memoria se ve sometida al ritmo, y aunque es evidente la elaboración poética, hay una carga referencial o de conocimiento declarativo, porque efectivamente la memoria y el ritmo están profundamente unidos, éste es el mejor recurso de aquélla, pero además la memoria, de ser un cuerpo inmóvil y pesado de recuerdos, se vuelve melodía y canción y el recuerdo ya no es más materia muerta sino tiempo y movimiento. Otras metáforas sensoriales, las más frecuentes por

680. *Ibid.*, p. 152.

681. *Ibid.*, p. 154.

682. *Ibid.*, p. 163.

683. *Ibid.*, p. 74.

el dominio de este sentido sobre otros en la cultura moderna occidental, son las relacionadas con la vista, entre las que se encuentran las siguientes: "[Ronnie murió] no extrañando el paisaje, no sorprendiéndose del horizonte de la muerte"⁶⁸⁴, "la muñeca hinchable Jacqueline era una mina del gusto"⁶⁸⁵, "Black Jane era la perla de la casa de putas de Dutch Annie"⁶⁸⁶, "cuando florecen los saguaros con sus flores de oro el desierto se ilumina"⁶⁸⁷ y "crecen las flores de color de sangre"⁶⁸⁸. La primera, la cuarta y la última, las más sugestivas, son metáforas en las que se resalta el sentido de lo visual, la primera otorga a la muerte un paisaje, en la cuarta el color se vuelve luz y en la última el color se transforma en efecto vital. Las segunda y tercera metáforas son expresiones más naturales, incluso formas de decir, frases hechas en sentido figurado, pero que conservan una parte de la imagen porque el lector puede imaginarse a Jacqueline como un personaje más concreto con la metáfora "una mina de gusto" que si se señala solamente su temperamento de manera abstracta o a Black Jane como una prostituta extraña en su belleza, poco común, como las perlas negras.

Hay metáforas de lirismo sorprendente que no entran en ninguno de los anteriores tipos y su característica principal es la elaboración emotiva, entre las que se encuentran las siguientes: "Zach Dusteen contaba los días por cansancios y los

684. *Ibid.*, p. 67.

685. *Ibid.*, p. 104.

686. *Ibid.*, p. 97.

687. *Ibid.*, p. 173.

688. *Ibid.*, p. 170.

años por amigos muertos"⁶⁸⁹, "pasó la noche sobre el tiempo de los dolores, sobre el tiempo entero de la amargura, el hambre y la calamidad"⁶⁹⁰, "a Tony Clints ya no le quedaban sino los últimos alientos porque se le había borrado la esperanza"⁶⁹¹ y "las noches que pasó con el sepulturero Dodson no fueron bastantes para vaciarle el alma de hiel y de aburrimiento"⁶⁹². En todas, el sentimiento que domina es la desolación: en la primera, los días se confunden con el cansancio y el pasar de los años es el pasar de la muerte por los amigos; en la segunda, los genitivos -de los dolores, de la amargura, el hambre y la calamidad- marcan el tiempo con signo aciago; en la tercera, la esperanza es algo que se puede borrar y con esto desgastar el mismísimo aliento de la vida y en la última, el alma es algo con la capacidad de contener y en la metáfora el alma se vacía o, más precisamente, no se vacía (aunque podría hacerlo), de hiel y aburrimiento, la desolación se colma cuando no basta el erotismo o el amor para sanar a un personaje. Una de las metáforas líricas no tiene el sentido de lo oscuro sino una expresión esperanzada: "algunas mujeres tienen el corazón bondadoso y saben hacer delicadas filigranas con el sentimiento"⁶⁹³, según esta metáfora el sentimiento puede estar tejido finamente y no hacer daño.

Otras metáforas aprovechan el lenguaje imaginativo para expresar ideas filosóficas de distintos temas. El tema del alma

689. *Ibid.*, p. 69.
690. *Ibid.*, p. 130.
691. *Ibid.*, p. 159.
692. *Ibid.*, p. 236.
693. *Ibid.*, p. 178.

puede generar ideas interesantes como en la siguiente metáfora: "las almas de los negros que tocan el saxofón son de agua"⁶⁹⁴, en la que el agua está seguramente usada como símbolo, según se puede apreciar en la siguiente cita:

Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y el fin de todas las cosas de la tierra. Dentro de su aparente carencia de forma, se distinguen, ya en las culturas antiguas, las "aguas superiores" de las "inferiores". Las primeras corresponden a las posibilidades aún virtuales de la creación, mientras las segundas conciernen a lo ya determinado. Naturalmente, en este aspecto generalizado, por aguas se entiende la totalidad de materias en estado líquido. Más aún, en las aguas primordiales, imagen de la protomateria, se hallaban también los cuerpos sólidos carentes de forma y rigidez. Por esta causa, los alquimistas denominaban "agua" al mercurio en el primer estado de la transformación y, por analogía, al cuerpo "fluidico" del hombre, lo cual interpreta la psicología actual como símbolo del inconsciente, es decir, de la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal nace todo lo viviente como de la madre. Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua y la sabiduría (intuitiva). [...] En suma, las aguas simbolizan la unión universal de las virtualidades, *fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación.⁶⁹⁵

Lo primero que salta a la vista en la metáfora es la contradicción entre la transparencia del agua y la oscuridad de la piel, unidad dialéctica de contrarios que trasciende la muerte. Atendiendo al simbolismo del agua, se entiende que la parte creativa, propia de las "aguas superiores", se encuentre en la producción artística que se hace vía el saxofón. Con este instrumento generalmente se produce jazz, forma musical que parte de un esquema establecido (¿aguas inferiores?) del que se pueden

694. *Ibid.*, p. 147.

695. CIRLOT. *Op. cit.*, s.v. *aguas*.

hacer variaciones espontáneas gracias a la "sabiduría intuitiva" del músico; aún más, se podría decir, siguiendo con el simbolismo de que lo que se crea es un género "carente de forma y rigidez" o "fluidico", fuente y origen de la música contemporánea. Otra de las ideas filosóficas que se elaboran metafóricamente se refiere al pensamiento: "es terrible la maraña que puede anidar en la cabeza del hombre"⁶⁹⁶, metáfora sencilla que recurre a la imagen visual de una madeja revuelta para aludir a la confusión de ideas en la cabeza de un hombre. Evidentemente el mundo erótico también es motivo de producción de metáforas: "el santo suelo es buen soporte para el amor y el aullido de los coyotes tampoco es mala compañía para el amor al que puede estrangular el sobresalto"⁶⁹⁷ y "no debe culparse a nadie de que los corazones también sean vulgares"⁶⁹⁸, en la primera el amor toma forma corporal, requiere un soporte y puede ser estrangulado, el santo suelo (santo usado en el sentido de llano, simple o elemental) y los aullidos de los coyotes están a su favor y el sobresalto en su contra; en la segunda hay además una metonimia y un símbolo, pues evidentemente no se refiere al corazón en sí, sino a los sentimientos que genera el corazón, éstos son los realmente vulgares, no por que se trate de sentimientos ruines sino porque la forma de sentir los sentimientos es ruin. Otro tema que se atiende en algunas metáforas es la condición humana: "los hombres ya nacen con la máscara puesta"⁶⁹⁹, "la memoria de la mujer no es una montaña de

696. *Cristo versus Arizona.*, p. 134.

697. *Ibid.*, p. 68.

698. *Ibid.*, p. 236.

699. *Ibid.*, p. 117.

piedra durísima"⁷⁰⁰ y "Violet también le da algún trabajo de no mucho esfuerzo para adormecer la dignidad"⁷⁰¹; en la primera se sugiere que ningún hombre es completamente sincero y que esto ya está determinado desde el nacimiento, en la segunda, que llama la atención porque está en negativo, puede inferirse que no la memoria de la mujer pero seguramente la del hombre (por oposición) es una montaña de piedra durísima porque no es fácil promover el recuerdo o, siguiendo con la metáfora, no es fácil sacar una pequeña piedra de esa montaña, y en la tercera, la dignidad no es parte del ser humano sino algo que lo habita y que tiene sus actitudes, como dormir o adormecerse; así pues, la dignidad necesita aletargarse compensando la gratuidad. La desgracia y la destrucción generan también metáforas: "las arrugas de la frente le pintaron el signo de la derrota"⁷⁰², y "el Diluvio Universal del que los hombres libraron convirtiéndose en peces huidizos y brillantes como los rayos de la luna"⁷⁰³, en la primera los reveses de la vida toman forma física en rasgos de la cara, el sufrimiento es algo que se puede ver y las arrugas son su síntoma, sentido contrario al que muchas veces toman estas marcas faciales como huella de la sonrisa y en la segunda, la destrucción mítica que sobrevino con el Diluvio sólo pudo ser sobrellevada por los hombres con una metamorfosis, idea mágica sobre el relato bíblico.

700. *Ibid.*, p. 196.

701. *Ibid.*, p. 214.

702. *Ibid.*, p. 201.

703. *Ibid.*, p. 204.

En otras metáforas lo filosófico y lo lírico se conjuntan para platónicamente unir belleza y sabiduría: "la felicidad es un delicado suspiro que no resiste el pregón y huye ante la palabra, es como un pajarito silvestre que canta por cantar y sólo cuando sabe que nadie lo escucha"⁷⁰⁴ y "la vida no es más que un soplo velocísimo en el que no se puede malgastar ni un momento"⁷⁰⁵. En ambas la bonanza -felicidad o vida- son hechos amenazados, en el primer caso se trata de un bien discreto y en el segundo, la vida tiene el sello de lo pasajero, ambas buscan un referente común con palabras distintas: *un delicado suspiro* y *un soplo velocísimo*, es decir, un aliento vital efímero. En la primera hay además una comparación, la vida se vuelve tan frágil como un pajarito (el diminutivo también hace su parte en el sentido de la frase) silvestre que no compromete su función ante nada, se explica en sí misma. Una metáfora explica los procedimientos del creador en una bella estampa mágica:

el padre de todos los hombres duerme en el aire del cielo,
se traslada de país a país en la tormenta, navega los mares
en la galera y cruza los desiertos empujado por el
vendaval, los rayos le alumbran y los truenos le marcan el
compás de la marcha, enseña su ira en los volcanes y los
terremotos, llora en la lluvia, seca su llanto al sol, se
enamora en el arco iris, canta a la luz de la luna y
fecunda la tierra cuando brotan los primeros botones de las
flores⁷⁰⁶.

Este conjunto de metáforas son una explicación mágico religiosa de procedimientos de la naturaleza. El hombre busca definir lo

704. *Ibid.*, p. 232.

705. *Ibid.*, p. 118.

706. *Ibid.*, p. 138.

que sucede a su alrededor y las explicaciones más primitivas apuntan a una interpretación mágica que se torna panteísta cuando el Creador motiva de manera directa todo lo que suceden la naturaleza.

Muy cercana a la metáfora, se encuentra la prosopopeya, esa figura que tiene la virtud de humanizar el mundo animal y vegetal. Los animales adquieren características humanas en las siguientes frases: "los lagartos presumen en la pelea, hinchán la papada y se ponen de lado para que el enemigo pueda ver su corpulencia y se asuste"⁷⁰⁷, "la serpiente coral habla las cincuenta lenguas de los indios pero no las dos lenguas de los blancos, el caimán domado hace al revés"⁷⁰⁸ y "los zopilotes [...] tienen el alma lastrada de carroña"⁷⁰⁹. Hablar y presumir son actividades propias del ser humano, pero más extraordinario es suponer que algunos animales como los zopilotes tengan alma. La relación del hombre con el mundo animal, que ya se había señalado, vuelve a percibirse en esta figura. También puede apreciarse cierta animalización del hombre en algunos momentos, como el siguiente fragmento que constituye una especie de antiprosopopeya: "los hombres son fáciles de amansar, decía mi madre, los que aman mucho son más duros pero de éstos hay pocos, a lo mejor una mujer no se tropieza más que con dos o tres en su vida, a las perras y a las serpientes no les pasa lo mismo con sus machos, es parecido pero no igual"⁷¹⁰. Los hombres se amansan

707. *Ibid.*, p. 27.

708. *Ibid.*, p. 73.

709. *Ibid.*, p. 150.

710. *Ibid.*, p. 26.

como los animales, el verbo se usa en sentido figurado, pero más adelante se juega con el sentido textual del verbo al comparar lo que le pasa a las mujeres con lo que le pasa a las perras y las serpientes y para el género masculino tanto de animales como de humanos se usa la palabra *macho*, que en la actualidad se ha hecho privativa de los animales.

También otros elementos naturales son motivo de prosopopeya, como el mundo vegetal: "[los cerezos] son unos árboles muy nobles y generosos"⁷¹¹, la tierra: "sólo los aucas aguantan desde el palofierro el estremecimiento de la tierra que se convierte mientras pasa la caballería en un corazón arrebatado"⁷¹², el viento: "nadie sabe lo que dice el viento cuando sopla levantando la arena o zurrando las copas de los árboles, los animales tampoco aciertan a descifrar la voz del viento, a lo mejor no dice palabras o usa unas palabras que no sabemos lo que quieren decir o una lengua desconocida para nosotros"⁷¹³ y el río: "el río Grande entre Luis López y San Marcial corre entre juncos altísimos en los que el viento gime sin cansancio"⁷¹⁴. El campo aparece, entonces, como un espacio lleno del hombre, de sus actitudes, de sus sentimientos y de sus ideas. Así también la noción del tiempo se humaniza: "el día va cansándose y aburriéndose"⁷¹⁵.

711. *Ibid.*, p. 98.

712. *Ibid.*, p. 206.

713. *Ibid.*, p. 208.

714. *Ibid.*, p. 206.

715. *Ibid.*, p. 45.

Asiduamente aparecen frases en las que se encuentra una idea repetida, la segunda, es decir, la repetición, funciona aclaratoriamente. El paralelismo semántico generalmente se apoya en el paralelismo sintáctico y en la repetición como puede verse en las siguientes frases: "aún queda gente de buenas inclinaciones, gente que hace la caridad y socorre al prójimo"⁷¹⁶, "es un modelo de organización, allí todo es moderno y eficaz, todo funciona"⁷¹⁷, "los forasteros no siempre son malos, algunos pueden ser bastante corrientes, buenos del todo no, la verdad es que no son buenos del todo casi nunca"⁷¹⁸, "se deshinchó muy deprisa, se deshinchó casi de repente"⁷¹⁹ y "Rodrigo entraba y salía de la reserva de San Carlos como si tal cosa, lo mismo estaba dentro que fuera, la verdad es que andaba siempre de un lado para otro"⁷²⁰. En la primera, la segunda y la última el sentido aclaratorio es evidente; en la primera "buenas inclinaciones" toma sentido en el contexto de hacer la caridad y socorrer al prójimo; en la segunda "modelo de organización" es ser moderno, eficaz y que todo funcione y en la última la frase lexicalizada "como si tal cosa" significa "lo mismo estaba dentro que fuera" y "andaba siempre de un lado para otro", en este último caso, el paralelismo es doble. En la tercera frase el sentido aclaratorio se gradúa y va matizando poco a poco, primero se hace la afirmación de que "los forasteros no siempre son

716. *Ibid.*, p. 83.

717. *Loc. cit.*

718. *Ibid.*, p. 33.

719. *Ibid.*, p. 108.

720. *Ibid.*, p. 123.

malos", pero para que el lector no crea con esta declaración que son buenos se dice "buenos del todo no" y luego se enfatiza con un matiz de circunstancia temporal y con un inicio también enfático "la verdad es que no son buenos del todo casi nunca". En la cuarta frase la aclaración no es conceptual o contextual como en los primeros casos analizados, es decir, no tiene intención de decir implícitamente "para mí esto significa esto" sino precisa una expresión temporal que sólo puede tomar sentido en el contexto. Un fragmento en el que además del paralelismo semántico haya paralelismo sintáctico y repetición es el siguiente: "nadie debe morir sin haber recibido un poco de amor, es lástima que los hombres y las mujeres no tengan nada que decirse, por eso no hablan, nadie debe morir sin que le hayan querido aunque sea muy poco, aunque no sea casi nada"⁷²¹, frase en la que el sentido aclaratorio disminuye y el sentido enfático crece. En otros casos el paralelismo se complica y la función aclaratoria requiere de mayor interpretación del lector:

hay quien usa más el pensamiento que el sentimiento y hay quien hace lo contrario, lo que no se sabe bien es la proporción, siempre hay una proporción, nunca se sabe si la idea puede con la costumbre o al revés, un coyote es capaz de cruzar el desierto en busca de la hembra, un perro sabe esperar moviendo el rabo a que otro perro acabe de montar a la perra y un hombre lo mismo puede matar con ira que sentarse con sosiego en una silla baja y cascársela o leer el periódico⁷²².

En este pasaje habría que separar los elementos sémicos que lo forman para apreciar mejor el paralelismo:

721. *Ibid.*, p. 96.

722. *Ibid.*, p. 26.

- a) hay quien usa más el pensamiento que el sentimiento y hay quien hace lo contrario,
- a') lo que no se sabe bien es la proporción, siempre hay una proporción.
- b) nunca se sabe si la idea puede con la costumbre o al revés
- c) un coyote es capaz de cruzar el desierto en busca de la hembra,
- c') un perro sabe esperar moviendo el rabo a que otro perro acabe de montar a la perra
- c'') un hombre lo mismo puede matar con ira que sentarse con sosiego en una silla baja y cascársela o leer el periódico

La primera proposición (a) está unida por yuxtaposición con la segunda (a') y éstas dos guardan un paralelismo sémico con la tercera (b'), que a su vez es paralela a la cuarta (c'), pero la cuarta está compuesta de tres proposiciones (c', c'' y c''') que son paralelas entre sí. En este fragmento tácitamente se iguala al hombre con los animales, se hace una afirmación al inicio que lo mismo vale para uno que para los otros.

2.6.4. Nivel lógico

Una comparación que fue preciso trasladar a este nivel por la envergadura del tema en que se centra es la siguiente: "Tachito Smith parece un caballero, un zambo puede parecer un caballero, no es fácil pero puede ser"⁷²³, en la que el término comparativo parece deja claro que el personaje no es un caballero sólo lo parece, el ser se exhibe al mostrar el parecer del personaje, es decir el parecer muestra, por oposición, lo que realmente es el personaje. Sin embargo más adelante aparece otra comparación que contradice a ésta: "un zambo puede ser un caballero, no es fácil pero puede serlo, lo que ya es más difícil es que lo parezca"⁷²⁴, en la que el parecer presenta más dificultades que el ser. En la primera lo único que plantea es que Tachito Smith parece un caballero (no lo es) y en la segunda es un caballero pero difícilmente lo parece, es decir, la caballerosidad es una

723. *Ibid.*, p. 62.

724. *Ibid.*, p. 83.

característica de la apariencia, según la primera comparación, y, en la segunda, es característica del ser que sólo lejanamente se manifiesta en la apariencia. El tema obligaba a que la comparación fuera analizada en este nivel pues las inferencias que de ella se podían sacar no sólo afectaban el nivel del significado, sino además era una cuestión sobre un tema filosófico.

En la novela aparecen algunas frases copulativas elaboradas a la manera de los conceptos que bien constituyen un juicio o un matiz conceptual, como las siguientes, regidas por una estructura con el verbo ser: "un niño triste es una injusticia que da mucha tristeza"⁷²⁵, "las mujeres se acuerdan siempre de las costumbres del hombre en la cama, es un atavismo"⁷²⁶, "el pulso es un instinto, eso lo sabe todo el mundo"⁷²⁷ y "la cosa es más incómoda que grave"⁷²⁸. En casi todas, la construcción sintáctica es parecida, primero hay un sintagma nominal luego el verbo ser conjugado y finalmente un modificador con función de copulativo; esta elaboración gramatical es muy frecuente en las metáforas *in praesentia*, pero en este caso los términos que se igualan suelen ser conceptos de ahí que no se trate de metáforas sino de formas conceptuales, cuya función es decir qué es una cosa y con esto, cuál es su importancia o su función. Pueden verse los términos igualados: un niño triste=una injusticia, un recuerdo (las costumbres del hombre en la cama)=un atavismo y el pulso=un

725. *Ibid.*, pp. 70-71.

726. *Ibid.*, p. 85.

727. *Ibid.*, p. 117.

728. *Ibid.*, p. 109.

instinto. En la última la frase sola no acaba de entenderse, pero el contexto es el conocimiento que tiene Tachito Smith de que su esposa, Jovita Hidalgo, lo engaña con Columbus, entonces, la cosa (el engaño de Jovita Hidalgo)=más incómoda que grave. En la primera un niño triste es una injusticia porque lo natural es que los niños sean alegres y lo que sale de lo natural es lo injusto, pero además no es una injusticia cualquiera, sino una injusticia que causa tristeza, hay otras que causan indignación o coraje, ésta provoca tristeza. En la segunda un recuerdo es un atavismo, el recuerdo es sobre las costumbres del hombre en la cama y las mujeres lo tienen como algo arcaico, un signo de modernidad de la mujer, según se infiere de la frase, sería el olvido, quizá porque el recuerdo ata y el olvido libera, una mujer que no recuerda las costumbres íntimas de un hombre es una mujer libre de ese hombre, la modernidad exige libertad y liberalidad. En la tercera se habla del pulso de un mercenario que donde pone el ojo pone la bala y eso lo salva muchas veces de la muerte, de ahí que el pulso, el buen pulso para disparar, sea un reflejo que va unido o forma parte del instinto de sobrevivencia. En la última frase, se nota el sentido práctico de la vida que tiene Tachito Smith para no considerar el engaño de su mujer como algo grave, sino como una simple incomodidad.

Se encuentran en la novela otras frases con ese mismo sentido conceptual pero con elaboración sintáctica diferente a las anteriores, como puede verse en los siguientes ejemplos: "la obediencia suele brotar de dos chorros, la lujuria y la

discreción"⁷²⁹, "no habla pero tampoco miente"⁷³⁰, "es muy difícil señalar la frontera que separa el gusto del espanto y de la calamidad"⁷³¹, "cuando Dios quiere que un hombre se desnorte le regala confianza"⁷³² y "la carne de la mujer que no quiere ni vaciarse ni colmarse no se aplaca más que en la horca"⁷³³. En la primera, la lujuria y la discreción son la causa de la obediencia, el vasallaje que impone del deseo es capaz de someter y el precio de la discreción es la obediencia; en la segunda, una cosa implica la otra, para mentir es necesario hablar, el sentido de la frase obliga a ver lo bueno en lo malo; la tercera marca la cercanía del gusto (emoción con sentido positivo) con el espanto y la calamidad (con sentido negativo), la frase está dicha en relación con las prácticas sexuales que asiduamente están marcadas por la fantasía del riesgo; en la cuarta, la confianza es un mal divino que pierde a los hombres porque en el mundo es necesario desconfiar de todo y sin el sentido de malicia el hombre suele caer en trampas fácilmente y en la última, se señala la insistencia libidinal femenina como algo fatal que sólo termina con la vida. Esta forma de conceptualización denota un intento de abstracción de la realidad por parte del narrador que, a veces, se convierte en generalización como en la frase "todos los animales hacen lo mismo"⁷³⁴, que incluye por supuesto al hombre.

729. *Ibid.*, p. 142.

730. *Ibid.*, p. 155.

731. *Ibid.*, p. 159.

732. *Ibid.*, p. 208.

733. *Ibid.*, p. 221.

734. *Ibid.*, p. 10.

El intento de trascender lo concreto a fin de conceptualizar propicia la creación de algunas frases también conceptuales, que son tautológicas por el intento de definir algo que termina en el punto de origen, como puede apreciarse en los siguientes ejemplos: "la costumbre es la costumbre"⁷³⁵, "cuando un hombre no quiere, no quiere"⁷³⁶, "el orden es el orden"⁷³⁷ y "un hermano es un hermano"⁷³⁸. No hay que interpretar estas frases desde una lógica formal en la que una cosa es igual a sí misma, no es ése el sentido que tienen en el texto, para entenderlas es necesario interpretarlas contextualmente, es decir, si se dice que *la costumbre es la costumbre* es porque en algún momento la costumbre dejó de ser lo que era o bien porque la gente que usa la palabra comenzó a darle otro sentido, entonces definir la costumbre volviendo a ella es recordar lo que originalmente era la costumbre. En la segunda frase, por ejemplo, se sobrentiende que en algún momento alguien pensó que cuando los hombres no querían era fácil hacerlos cambiar para que quisieran o bien que el no querer de los hombres era muy confuso y podía interpretarse como querer. En los último y penúltimo casos la lectura debe ser muy semejante a la interpretación de las frases anteriores, quizá en la última hay que aclarar que el narrador la dice después de contar que una mujer se acuesta con su cuñado y que el esposo no dice nada de la situación aunque lo sabe porque "un hermano es un hermano", merece ser tratado como tal y tener las consideraciones

735. *Loc. cit.*

736. *Ibid.*, p. 28.

737. *Ibid.*, p. 25.

738. *Ibid.*, p. 49.

de un hermano. A veces las frases tautológicas van unidas a un personaje y aparecen varias veces, cuando aparece el personaje, por ejemplo, unida a Sam W. Lindo el jefe de policía se dice primero que "la ley es la ley y debe ser cumplida"⁷³⁹ y más tarde aparece con una pequeña variación: "la ley es la ley y debe ser cumplida por todos"⁷⁴⁰, que en boca de alguien que representa el estado de derecho implica rectitud y obligación a su deber de hacer cumplir la ley, Sam W. Lindo no tiene amigos porque la ley es la ley y no debe haber duda al respecto. Otro personaje marcado por una frase tautológica es el capitán Jeremías de quien el narrador comenta que "el que manda, manda, y si se equivoca vuelve a mandar"⁷⁴¹, para más tarde decir lo mismo en otra versión: "el que manda, manda y si yerra grita y vuelve a mandar"⁷⁴², frases en las que se marca el poder del personaje frente a otros. Otras frases tautológicas diferentes a todas las anteriores son las siguientes: "el precio de la vida es la vida"⁷⁴³, "el secreto de la felicidad es llevarla en secreto"⁷⁴⁴, y "los blancos los mataban [a los bisontes] por matar"⁷⁴⁵. La primera iguala una parte de algo (precio) a la totalidad, a la que pertenece (vida); en la segunda, el secreto de algo es el mismo secreto y en la última se explica la razón de ser de una acción (por matar) en la acción misma (mataban).

739. *Ibid.*, p. 159.

740. *Ibid.*, p. 208.

741. *Ibid.*, p. 97.

742. *Ibid.*, p. 223.

743. *Ibid.*, p. 67.

744. *Ibid.*, p. 232.

745. *Ibid.*, p. 79.

Contrario a este intento de abstracción pero en la misma línea de que las cosas remiten a sí mismas, se encuentran algunas ideas que constituyen pleonasmos, entre otras, se hallan las siguientes: "las escribí yo de mi puño y letra"⁷⁴⁶, "algunos de mi familia me odiaron, otros no"⁷⁴⁷ y "no tenía ni un solo diente en la boca"⁷⁴⁸.

También suelen encontrarse algunas paradojas, como "no era bueno pero tampoco malo"⁷⁴⁹, en la que se nota el deseo del narrador de matizar y no caer en maniqueísmo alguno. Una de las paradojas incluye una generalización: "todos los hombres son buenos y al mismo tiempo despreciables, todos los hombres están sucios y se dejan envenenar por la violencia, todos dan gusto y todos también hieren el sentimiento"⁷⁵⁰, frase en la que se encuentran dos oposiciones: buenos y despreciables, por un lado, y dan gusto y hieren el sentimiento, por otro. Un pasaje paradójico más por la situación que por la forma de expresar la idea es el siguiente: "lo único que quería era divertirse algo y ahorrar unos dólares para la vejez pero murió joven y sola en el hospital de Santa Úrsula de Besbee"⁷⁵¹, lo opuesto se encuentra en el deseo y la realidad, no en la frase en sí.

Como continuidad de la paradoja, se encuentra la antítesis que es generadora de muchas frases, como las que a continuación se transcriben: "hay que tener pocas cosas para que quepa más

746. *Ibid.*, p. 5.

747. *Ibid.*, p. 17.

748. *Ibid.*, p. 198.

749. *Ibid.*, p. 61.

750. *Ibid.*, p. 113.

751. *Ibid.*, p. 211.

carifio en cada una de ellas" ⁷⁵², "Ubences Culebrón y sus hombres [...] ni tenían ni daban cuartel" ⁷⁵³, "presumia de saber matar y también de saber morir" ⁷⁵⁴, "cuando el hombre todavía es mozo no distingue el buen camino del mal camino" ⁷⁵⁵, "la mitad de los presos muere y a la otra mitad la matan" ⁷⁵⁶, "hay mucha agua pero también hay hambre y miseria" ⁷⁵⁷ y "las mujeres viven de amar y dejarse amar" ⁷⁵⁸. Estas antitesis son sencillas pues hay dos términos -pocas y más, tener y dar (cuartel), matar y morir, buen camino y mal camino, muere y matan, agua y hambre y miseria- que se oponen.

En algunas antitesis son más términos, bien sea por acumulación, es decir yuxtaposición o coordinación, como en los siguientes casos: "el águila come animales vivos y saludables y el buitre animales muertos y podridos" ⁷⁵⁹, "si Él [Dios] quiere que un enfermo sane pues el enfermo sana pero si Él quiere que un enfermo no sane pues el enfermo no sana" ⁷⁶⁰, "lo único cierto es que no hay más que ganadores y perdedores, gana el más rápido y pierde el que no sabe quitarse a tiempo" ⁷⁶¹, "lo contrario de la virtud es el vicio, [...] lo contrario de la misericordia es la indiferencia, la gente cree que es la crueldad" ⁷⁶²; o bien, porque

752. *Ibid.*, p. 129.

753. *Ibid.*, p. 227.

754. *Ibid.*, p. 7.

755. *Ibid.*, p. 45.

756. *Ibid.*, p. 46.

757. *Ibid.*, p. 67.

758. *Ibid.*, p. 178.

759. *Ibid.*, p. 139.

760. *Ibid.*, p. 103.

761. *Ibid.*, p. 90.

762. *Ibid.*, p. 95.

varios términos aparezcan mezclados en una misma frase, como en las siguientes: "vivir con dignidad y morir con aseo"⁷⁶³, "tú mantén siempre los ojos bien abiertos antes de casarte y medio cerrados después"⁷⁶⁴, "Dios debería ser menos justo y más caritativo"⁷⁶⁵, "las mujeres decentes se saben todo de memoria y las que son putas se olvidan todo de memoria"⁷⁶⁶, "hay personas que prefieren la muerte durante el amor a la vida en desamor y aburrimiento"⁷⁶⁷, "o tienes muelas para masticar la saliva o tienes alimento que se traga sin masticar porque no se tiene con qué"⁷⁶⁸, "a Fermincito Guanajuato le dieron con mala intención y con buena puntería"⁷⁶⁹, "le sobraba sabiduría pero le faltaba presencia"⁷⁷⁰, "no se trata de restablecer la justicia sino de fundar la paz"⁷⁷¹ y "un hombre lo mismo puede matar con ira que sentarse con sosiego en una silla baja y cascársela o leer el periódico mientras un forastero se da un refocilo con su esposa"⁷⁷². Las primeras tiene varios términos pero la estructura es sencilla, por ejemplo, en la frase "el águila come animales vivos y saludables y el buitre animales muertos y podridos", los adjetivos que se oponen son vivos a muertos y saludables a podridos, pero esa oposición se da gracias a que los adjetivos están coordinados y no hay mayor complicación. En otras frases de

763. *Ibid.*, p. 96.

764. *Ibid.*, p. 104.

765. *Ibid.*, p. 147.

766. *Ibid.*, p. 196.

767. *Ibid.*, p. 207.

768. *Ibid.*, p. 229.

769. *Ibid.*, p. 55.

770. *Ibid.*, p. 63.

771. *Ibid.*, p. 159.

772. *Ibid.*, p. 26.

las primeras, una proposición que incluye una antítesis se yuxtapone con otra proposición con antítesis; en las frases del segundo caso, es en la misma proposición en la que se encuentran dos o más antítesis, por ejemplo, el sintagma "vivir con dignidad y morir con aseo" se divide en dos sirremas coordinados pero la contradicción surge justamente cuando uno se une al otro y entonces vivir se opone a morir y dignidad se opone, aunque lejanamente, a aseo, esta última oposición no es semántica sino gramatical.

En otros casos la antítesis es circunstancial, es decir, la expresión lingüística no es antitética pero sí los hechos o circunstancias en las que se desarrolla la acción, como puede verse en los dos siguientes ejemplos: "arregla los organismos y después los estruja a cambio de darles gusto"⁷⁷³ y "a casi todo el mundo le gusta algo y por ahí es por donde se pierde"⁷⁷⁴. Una de las antítesis constituye un retruécano por el tipo de complicación y la contradicción cruzada que se presenta: "un padre puede atender diez hijos pero diez hijos no pueden atender un padre"⁷⁷⁵ y otra incluye comparación: "Gerard Ospino jugaba mejor que Cam Coyote Gonsales pero remataba peor"⁷⁷⁶. Un pasaje antitético tiene particular importancia porque remarca la importancia del acto de nombrar las cosas: "en la cama no se sabe nunca si uno va a matar al otro y quién va a ser el muerto, lo malo de los pecados es cuando no tienen nombre porque lo más

773. *Ibid.*, p. 84.

774. *Ibid.*, p. 111.

775. *Ibid.*, p. 199.

776. *Ibid.*, p. 27.

fácil es ahorcar al pecador y mandarlo al infierno para que todos escarmenten"⁷⁷⁷. La antítesis se da en los términos *va a matar* y *va a ser el muerto* y en la frase se encuentra latente la idea del poder de la palabra como un mecanismo que ayuda a concretar las cosas.

Hay en la novela frases dilógicas, es decir, frases en las que el doble sentido de una palabra hace que la frase completa pueda ser interpretada de dos formas como en las siguientes: "a mí las calaveras me pelan los dientes"⁷⁷⁸ y "el oficio de aguafresquera da mucha alegría a la papaya"⁷⁷⁹. En la primera el sintagma *me pelan los dientes* es una frase lexicalizada que equivale a otras frases lexicalizadas como *me hace los mandados* o *me hace lo que el viento a Juárez*, es decir, *no me intimidan*, si a esta frase se le pone el sujeto *las calaveras*, entonces se entiende en sentido directo, porque efectivamente las calaveras pelan los dientes, pero en el contexto también funciona el sentido figurado propio de la frase lexicalizada, es decir, las calaveras no intimidan a Erskine Carlow, el personaje que dice estas palabras. En la segunda frase, la dilogía es más discreta y parte de los sentidos de la palabra *papaya*, que en algunos países hispanohablantes es el nombre que recibe una especie del melón y en otros países la palabra se usa para nombrar al órgano sexual masculino. En la novela el personaje que tiene el oficio de vendedora de aguas frescas es Jovita Hidalgo, mujer alegre y de

777. *Ibid.*, p. 102.

778. *Ibid.*, p. 93.

779. *Ibid.*, p. 99.

temperamento, que ha tenido varias experiencias sexuales, de ahí que se entienda la frase en sentido erótico o en sentido laboral. En el caso de un personaje la dilogía se extiende a varios momentos y nunca se acaba de explicar el sentido de ésta, desde que se presenta la primera vez al personaje se hecha mano del doble sentido: "las muñecas son como los carneros, aguantan más que los seres humanos y ni se quejan ni marean ni piden, Zuro Millor le quitó un poco el polvo, le puso un parche en cada pinchazo y la hinchó soplando, la muñeca estuvo dándole gusto al cholo hasta que mi padre lo mató"⁷⁸⁰. El personaje al que se refiere es a Jacqueline, que siempre es llamada la muñeca hinchable Jacqueline y podría pensarse que es una muchacha simpática, de ahí que le llamen muñeca, y que el adjetivo hinchable se refiere a la posibilidad de embarazo, sin embargo, en la cita anterior se habla de ella como si efectivamente fuera una muñeca hinchable. Más adelante se dirá que "[Zuro Millor] tuvo que pedirle a Tachito Smith, el dueño del Smith's Motor Service, que le pusiera un parche [a la muñeca hinchable Jacqueline]"⁷⁸¹, para seguir jugando con la idea de que Jacqueline era en efecto una muñeca hinchable. En otras citas se entiende que Jacqueline es o por lo menos hace todo lo que hace un ser humano.

En el texto es común encontrar figuras retóricas cuya intención cambia dependiendo del contexto, suelen incluirse para motivar la reflexión, como en la siguiente frase: "qué nos pasará

780. *Ibid.*, p. 23.

781. *Ibid.*, p. 184.

si nadie ruega por nosotros"⁷⁸², en la que se percibe la verdadera duda del que pide a los santos y vírgenes que ruegue por el pediguño en el momento de la letanía. A veces en la pregunta retórica la reflexión es sólo un pretexto para señalar la importancia de otra cosa como en el siguiente fragmento: "¿qué debe hacer el hombre antes por vez primera, afeitarse la barba o acostarse con una mujer, una primita suya, una amiga de la madre, una vecina, una criada, una puta? no importa la respuesta pero cuanto más tiempo pase un hombre sin matar a otro hombre, tanto mejor"⁷⁸³, en el que, como se expresa, la respuesta no tiene importancia y finalmente la cuestión fundamental no está en el dilema de afeitarse o tener la primera relación sexual sino en el respeto a la vida de los demás. En otros casos la pregunta retórica se incluye en el acto sexual como aliciente lingüístico, para corroborar el gozo y porque resulta excitante, como en el pasaje:

Andy Canelo era un albino de mucha reverencia, lo sabe todo el mundo y el que no lo crea puede preguntárselo a Corinne McAlister, ¿te gusta, guarro?, sí Corinne, mucho, ¿gozas, guarro? sí Corinne, mucho, ¿te vienes, guarro?, sí Corinne, ya me estoy viniendo, lo que más templea a Andy Canelo Cameron es quedarse dormido con un pezón en la boca, a veces mama y a veces no, eso es según⁷⁸⁴.

Pero a veces en la misma circunstancia que la anterior, no pretende ratificar el placer del compañero, ni hacer reflexionar, sino acusar, como puede verse en la siguiente escena: "Burt Winger también se gasta el dinero en acostarse con Corinne, le

782. *Ibid.*, p. 233.

783. *Ibid.*, p. 143.

784. *Ibid.*, p. 156.

gusta chuparle los pezones y escupirle en el diente de oro, a mí no me cuentes porquerías y termina pronto, termina cuando antes, ¿por qué no se la metes a una gallina que te sale más barato?"⁷⁸⁵, y unas líneas más adelante se repite la pregunta: "Corinne es áspera con los débiles, le gusta verlos carnales, toriondos y derrotados, ¿por qué no se la metes a una gallina y le retuerces el pescuezo para que te dé gusto?, Burt Winger tomó aliento y se echó saliva en la mano, es como un rito y va todo más suave"⁷⁸⁶, así el carácter y el sentimiento de Corinne hacia los hombres queda manifiesto.

Muy cercanas a la metáfora se encuentran las visiones y las imágenes visionarias que aparecen como algo natural en la novela. Las imágenes visionarias son metáforas cuyo fundamento es subjetivo, como se puede apreciar en la frase "el cielo es una misa cantada con vírgenes tocando el violín pero el paraíso es una casa de putas con bueyes tristísimos tocando la trompeta"⁷⁸⁷, en la que, salvo que tema y referente pertenecen al mismo campo semántico, no puede establecerse bien a bien el parecido entre el cielo y la misa cantada, pero acaso la cercanía temática aclare la imagen, la parte que es mucho más difícil de interpretar es la similitud que se encuentra entre el paraíso y la casa de putas; ahora bien, en la frase se diferencia cielo y paraíso, no sólo por su enunciación, sino por las imágenes correspondientes, se entendería que el paraíso es más gozoso que el cielo. Cuando se

785. *Ibid.*, p. 193.

786. *Ibid.*, p. 194.

787. *Ibid.*, p. 147.

habla de la pelea del corral O.K, en la que vaqueros y policías murieron, se dice que fue "la tångana en la que bailó la muerte su siniestro cancan con desahogo"⁷⁸⁸ y además de ser muy visual se iguala la desgracia humana con un baile de la muerte.

Las visiones pueden interpretarse como frases en sentido literal con alguna alteración fácilmente detectable, como puede apreciarse en las siguientes frases: "los muertos con granalla en el alma se hunden en el lago del infierno, en el proceloso lago de la mierda en llamas"⁷⁸⁹, "Ken necesita una mujer que le pegue azotes en el culo y que le escupa el amoroso y ruin vinagre del desprecio en los ojos"⁷⁹⁰ y "todos nacemos señalados por la estrella de la fortuna o el clavo de la desgracia"⁷⁹¹. Las frases pueden entenderse perfectamente pero debe haber una aceptación de que el alma puede tener granalla, el infierno es un lago, el desprecio es un vinagre, la fortuna tiene una estrella y la desgracia es un clavo.

788. *Ibid.*, p. 162.

789. *Ibid.*, p. 148.

790. *Ibid.*, p. 151.

791. *Ibid.*, p. 211.

V. Conclusiones

I

Ni la pluma ni la tinta. Lo que cualquier lector avezado y medianamente culto, lo que cualquier crítico honesto, dejando a un lado la fascinación o el prejuicio, busca en un artista de la palabra es la voz. Aunque términos como literatura o escritor apelan al carácter visual, la lengua es, antes que nada, forma sonora, sonido y tiempo. El literato moderno es un orador por escrito. La voz es el estilo del escritor, su registro tonal desde el que cuenta hechos o expone estados de conciencia.

Esta apreciación no por clara es sencilla. La obra, su estructura, su estilo o su adscripción a alguna corriente particular, es decir, la voz, indica en qué elementos debe detenerse el lector, pues cada novela -y en sentido más amplio, cada obra de arte- es una propuesta estética de cómo se deben articular contenidos más o menos universales. Con esta dualidad, lo universal y lo particular, la obra de arte conforma su código genético que la hace única e irrepetible pero que también la ayuda a insertarse en una familia artística.

En el caso de Camilo José Cela, los datos del registro tonal desde el que el autor articula sus novelas son constantes desde su primera hasta sus últimas obras. La frecuencia con la que aparecen algunos rasgos de estilo varía de uno a otro relato, algunos temas pueden aparecer delineados en alguna novela mientras que en otras son insistentes, la importancia de determinadas peculiaridades narrativas o prosísticas toma sentido en cada contexto. Sin embargo, desde *La familia de Pascual Duarte*

se encuentra el fundamento estilístico que caracterizará a Cela en su producción posterior.

II

Una de las características de las novelas de Cela es el doblez enunciativo en el que el autor asoma por la voz del narrador, propiciando muchas veces un discreto matiz humorístico. En esta misma línea, suele encontrarse algún personaje fácilmente identificable con Cela. En *La Catira y Cristo versus Arizona* es la nacionalidad -y en calidad de extranjero por tratarse de Venezuela y Arizona- la que puede asociar al personaje con el escritor. En *La familia de Pascual Duarte*, la fecha en la que el transcriptor publicó el escrito de Pascual, las cartas, las notas y una cláusula testamentaria concuerda con la primera edición de la novela; se podría pensar que el transcriptor es Cela.

Los desdoblamientos del emisor y la referencia autoral mediante un personaje -más presente en *La familia de Pascual Duarte* que en las otras dos novelas- producen un juego de voces poco común en los relatos orales. Generalmente, el narrador oral cuenta los hechos desde una visión subjetiva, muestra su simpatía por los buenos y su aversión por los malos; se regocija cuando el héroe tiene éxito en alguna hazaña y sufre con él sus desventuras. En las novelas celianas, el autor no se identifica plenamente con el narrador, antepone una distancia desde la que insinúa o juzga. Tampoco puede reconocerse plenamente en los personajes; ya sean los que se le asocian por algún dato biográfico, ya con los protagonistas. Cela sólo es igual a la obra misma.

Otra particularidad de la prosa de Camilo José Cela es el ritmo. Se encuentran en abundancia anáforas, enumeraciones, paralelismos sintácticos, lógicos y semánticos, similitudines y aliteraciones, y, en menor medida, rimas, polisíndetos y asíndetos. En *Cristo versus Arizona* y en *La familia de Pascual Duarte* estas figuras se encuentran principalmente en algunos pasajes predominantemente líricos, mientras que en *La Catira* tienen una presencia continua. El ritmo suele asociarse a determinada estructura formulaica buscada por los narradores orales como un recurso mnemotécnico. Anáforas, repeticiones y paralelismos producen redundancia, cualidad muy estimada en textos orales porque facilita en el emisor y en el receptor el recuerdo del tema que se está abordando; si por momentos se separa del foco de atención, con una estructura formulaica y rítmica puede regresar fácilmente a él retomando la fórmula y siguiendo el ritmo.

Otro elemento asociado con el ritmo propio de la prosa de Cela es el carácter plástico propiciado por la presencia de algunas figuras retóricas como la metáfora, la comparación, las imágenes y las visiones. Es también en *La Catira* donde se registra una riqueza particular de esta característica. El sólo uso de estas figuras no garantiza la sensualidad visual, sin embargo, gran parte de ellas tienen ese matiz. Ritmo y plasticidad son características de pasajes líricos, pero el lirismo no aparece en sus novelas como recurso preciosista, generalmente está combinado con humor negro, con ironías, con descripciones grotescas, con escenas crudelísimas o con comentarios desesperanzados.



El carácter plástico de la prosa celiana no sólo queda manifiesto en el uso de figuras asociadas a los sentidos; se apoya, además, en el gusto por cierto tratamiento morfológico de la palabra. La derivación, la composición y la parasítesis buscan dar un giro a términos de la lengua estándar. Llama la atención la presencia dominante de diminutivos y aumentativos con rasgos de sentido que se determinan por el contexto. El léxico es para Cela un material variable que puede tomar formas distintas.

Una particularidad estilística que se aprecia fácilmente en las tres novelas estudiadas y que puede extenderse a todos sus relatos es la presencia de lo popular, característica que se encuentra en todos los niveles: características de la prosodia que retratan la forma de hablar del pueblo (en *La familia de Pascual Duarte* y *La Catira*), procedimientos morfológicos a los que se somete el léxico (composición, derivación y parasítesis), uso de regionalismos, coloquialismos, frases hechas y construcciones lexicalizadas, presencia de metáforas y comparaciones con referentes que denotan el conocimiento del pueblo sobre ciertos temas, ánimo sentencioso a partir de refranes, dichos y proverbios, delimitación y descripción del medio geográfico y social en el que se desarrolla la acción e ideas populares.

Tanto en el nivel fónico fonológico como en el morfológico y en el léxico se encuentran características propias del pueblo; en este caso se trata de una cualidad propiamente lingüística que hace que en los textos de Cela se puedan separar los hechos de habla y los hechos de lengua. Aún cuando el narrador se encuentre totalmente asimilado al medio que describe, se marca la

diferencia entre idiolectos y normas o escritura y oralidad. En *La Catira* es fácil detectar estas diferencias, pues hasta los personajes usan un registro cuando hablan y otro cuando escriben. En *La familia de Pascual Duarte* puede apreciarse cómo las conversaciones tienen un sentido puramente contextual cargado a lo perlocutivo y lo ilocutivo, mientras que los párrafos narrativos o descriptivos tienen una carga locutiva mayor. En *Cristo versus Arizona* tienden a indiferenciarse los dos niveles del canal.

Los procesos semánticos y lógicos usados por Cela no son en sí populares, pero sí la tendencia a centrarse en temas populares (comparaciones y metáforas con referente propio del pueblo), o a exhibir formas hechas del pensamiento del pueblo (proverbios, refranes y dichos). Estas figuras de pensamiento aluden a la psicodinámica que marca el carácter agonístico de la expresión oral; es decir, su uso implica dos puntos de atención. En primer lugar, describe una manera de ser del pueblo, forma parte del archivo mnemotécnico popular y no hay interés en el cambio, sino justamente en la repetición de frases que constituyen su sabiduría. En segundo lugar, busca la atención del enunciario, pues los proverbios, los dichos y los refranes tienen un carácter apelativo que por su forma puede no percibirse de momento pero en la actuación lingüística es claro que constituyen un gancho al intelecto del receptor para fortalecer el pacto de participación establecido desde el inicio del texto.

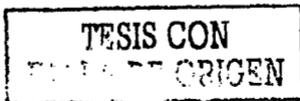
La abundancia de recursos semánticos (metáforas, metonimias, sinédoques, comparaciones, sentido figurado y prosopopeya) y léxicos (uso de términos propios del medio geográfico o del

erotismo) propician una prosa abigarrada que busca lo redundante y copioso. Los animales y las plantas como referentes de figuras retóricas semánticas, el uso de términos propios de la ganadería y la agricultura, y la recopilación de topónimos configuran el ambiente en el que se desarrollan los hechos. Este ambiente no sólo cumple con una función escénica, cobra un sentido particular en cada novela, en lo que los personajes hacen y piensan. La obra como archivo cultural de un medio geográfico muestra el tipo de clasificaciones que el pueblo usa para designar a sus animales o a sus plantas. Generalmente se trata de una nominalización en la que se pone énfasis en las cualidades funcionales de los animales y de las plantas y que está desprovista de genéricos o términos de grupo. Estas clasificaciones totémicas propias del pueblo quedan asentadas en las tres novelas. Los animales y las plantas tienen una vida propia cuya intersección con la vida del hombre hace que formen parte de un *continuum*; la presencia de las aves o de las serpientes puede anunciar la muerte o cantar la buena ventura de los personajes en *La Catira* y *Cristo versus Arizona*, los perros o los caballos son una extensión del amo por su personalidad, su función o su historia en las tres novelas, las plantas curan o matan pero también son manifestaciones sentimentales del hombre. El mundo de animales y plantas se presenta en un espacio geográfico determinado y suelen ser determinantes para ese espacio, pues lo impregnan con su encantamiento, que en los textos queda aludido con las onomatopeyas y prosopopeyas. La magia no es sólo una visión que el hombre tiene de la naturaleza, sino su organización misma.

III

Pero no sólo en el estilo Cela capta la esencia popular, los temas y tópicos que abordan sus obras son también populares. En ensayos y entrevistas Camilo José Cela ha pronunciado por su interés por temas que atiendan la realidad del ser humano, su entorno, sus preocupaciones en cuanto ser social. Aunque su compromiso con la realidad se manifieste muy claro en las apasionadas palabras de sus ensayos, en el momento de la escritura hay una renuncia inicial al tema en favor de la forma. Cada historia trae consigo el estilo y debe seleccionarse el más idóneo, por lo mismo requiere de reflexiones profundas. Sólo a través de palabras justas el argumento vuelve a cobrar fuerza.

Una de las psicodinámicas de la oralidad consiste en la preferencia por matices agonísticos. Estilísticamente puede encontrarse esta preferencia en el uso de proverbios, refranes, dichos y frases hechas, pero temáticamente salta de nivel; pues en las novelas de Cela se aprecia un gusto por contar hechos particularmente violentos. No fue gratuito el mote de tremendista que los críticos le adjudicaron. La violencia generalmente se manifiesta como una lucha doméstica y sus razones pueden ser el poder (como la reprimenda que Pipia Sánchez entabla con Aquiles Valle en *La Catira*, o la pelea de Pascual con su madre), los roces sociales entre amigos (como la contienda de Pascual con Zacarías o con el Estirao o la refriega de Aquiles Valle con sus seguidores) o, incluso, el amor de dos personajes manifestado como una lucha (como el inicio de la relación sentimental de Pascual con Lola o la disputa de Craig Tiger Teresa con su mujer



en *Cristo versus Arizona*). La sobrevivencia en determinado medio geográfico también toma tientes agonísticos, pues el hombre tiene que pelear con las circunstancias o cuidarse de animales peligrosos y plantas nocivas. Sin embargo, la violencia nunca llega a ser socialmente relevante; no se habla de lucha de clases o de verdaderas rebeliones a un Estado o gobierno autoritario. En *La familia de Pascual Duarte*, la injerencia que el protagonista tuvo en la guerra civil está contada por el transcriptor en un sesgo que no se explica ni se comprueba; en *La Catira*, el alzamiento de Aquiles Valle no tiene la intención de exhibir un problema dado por la estratificación social, lejos de eso, el personaje no es más que un trabajador que evade sus responsabilidades y en *Cristo versus Arizona* la coincidencia de personajes de distintas nacionalidades no provoca lucha étnica, aunque sí se describe la competencia racial como tensión dialéctica dada por la necesidad de acoplamiento.

Frecuentemente la técnica narrativa de Cela en pasajes violentos es la de la comedia. Los matices agonísticos pueden presentar una desviación hacia el humor cuando el motivo de la contienda es la forma errada de actuar, sentir o pensar de un personaje. La tragedia suele tratar estos errores en una dimensión humana, son debilidades totalmente comprensibles y los personajes mueven a compasión. En la comedia, en cambio, los defectos se convierten en vicios que transforman al personaje en una caricatura y a su historia, en una situación absurda. El contraste de lo terrible que puede ser una lucha, con una perspectiva grotesca, puede mover a risa. El regodeo en el uso ciertas expresiones lingüísticas cambia la perspectiva de esos

pasajes, las locuciones propias de la plaza pública convierte una pelea privada en un hecho carnavalesco. La risa derivada de este tipo de humor no deja a nadie a salvo, todo lo anula con su poder corrosivo, los personajes que participan de este tipo de violencia son marionetas del autor. Pero puede no presentarse la risa. La comicidad es la técnica y la risa es sólo su síntoma; lo fundamental es que con este rasgo la comunicación que se entabla entre enunciador y enunciatario es muy directa, la complicidad establecida deja de lado a los personajes como hecho discursivo y quien cuenta y quien escucha son los verdaderos actores de un hecho lingüístico. El humor, hilarante o no, pone distancia entre el que habla y el tema. En cambio, la distancia entre emisión y recepción se adelgaza vía la palabra; autor y lector -noesis- son dos seres empáticos que asisten a la lucha de los personajes =noema.

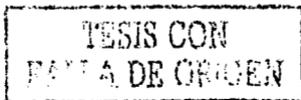
Lo social no está ausente en la novelística celiana, pero queda al margen o se manifiesta en tópicos específicos como la diferencia genérica o las cuestiones económicas; es decir, el tema siempre es situacional, está ligado a un personaje en un momento específico. Esta cualidad también constituye una de las psicodinámicas de la oralidad, pues más que la representación de clases o grupos se habla de personas concretas y el narrador no pretende plantear la historia de un personaje como un hecho general o abstracto. La riqueza de Pipia Sánchez, los distintos momentos que Pascual está en la cárcel y la búsqueda de la identidad de Wendell Liverpool Spana tienen una explicación que habrá que buscar en el pasado de cada personaje. Desde esta perspectiva el tema social no se presenta desde leyes históricas

abstractas y científicas sino a partir de casos concretos; es decir, tópicos como la injusticia, la pobreza y el poder no están comprometidos con alguna ideología; no se trata de panfletos ni de literatura de tesis sino de cuestiones humanas específicas. Con este tratamiento que Cela da a sus obras lo social se humaniza.

Otro de los temas presentes en las novelas de Cela es el erotismo. En *La familia de Pascual Duarte* y en *La Catira* el tema es apenas una indicación de que los personajes tienen vida íntima y no se circunscribe a la idea de lo sexual o genital. Frecuentemente otros ámbitos aparecen erotizados, como el lugar, sus animales y sus plantas, así mismo el erotismo de los personajes queda, muchas veces, indicado con elementos geográficos. El campo venezolano tiene rasgos sensuales, se trata de un espacio lúbrico del que los personajes participan y, lingüísticamente, esto se manifiesta con comparaciones, metonimias, sinécdoques, prosopopeyas y otras figuras que igualan al hombre con el campo. Pero también el hombre transmite su erotismo al medio que lo rodea y los recursos lingüísticos que se usan son similares. No se trata, pues, de una prosecución erótica de elementos de un reconocido y diferenciado nivel, sino más bien, de elementos del mismo nivel que se nutren con la existencia de una omilíbido; esto es, pareciera que la Naturaleza tiene una única sensualidad que transmite a sus seres vivos y que se propaga de unos a otros sin un orden sistemático y preestablecido.

El erotismo aparece frecuentemente relacionado con lo escatológico, en particular, con la muerte, como contraste, como

antesala, como escenario o como el fin último de toda manifestación sensual. En *La familia...* Pascual Quarte tiene su primera relación sexual con Lola en la tumba de su hermano recién enterrado, en *La Catira* el acto amoroso de Telefoníasinhilos es una especie de adelanto agorero de la muerte del hijo de Pipia Sánchez (incluso textualmente están intercaladas las escenas en un ir y venir del escenario del accidente al del erotismo) y en *Cristo versus Arizona* varias relaciones tienen un fin mortal, ya sea porque los juguetes sexuales terminan en un accidente o porque los personajes decidan suicidarse después del coito o porque la misma embriaguez que propició el erotismo es la que despierta el instinto homicida. La muerte bordea cualquier tema de las novelas celianas, pero particularmente el del erotismo, que da la impresión que se ubica en el límite del ser y del no ser; la sexualidad suele estar colmada de vida -vista biológicamente o emotivamente, como necesidad o como reconciliación con el medio- y, por eso mismo, muy cercana a la muerte. En estas novelas, el erotismo, ese demonio capaz de descuadrar todo intento planificador de la civilización, está mediatizado por el matrimonio, cuya institucionalidad regula su ánimo rebelde. Sin embargo, su parte íntima -y el erotismo es ante todo intimidad, más allá de las formas institucionales que pueda adoptar, como el matrimonio,- se instala en la frontera de la vida y la muerte. Esta participación de los dos mundos hace del erotismo, de la sexualidad y de la sensualidad, manifestaciones con características profundamente materiales y afirmativas de la vida, pero también, disolventes del ímpetu vital y con una decadencia que vislumbra la muerte. Los intentos



civilizadores de una sociedad constituida no logran sujetar totalmente al Eros de la Naturaleza, textualmente los dos ámbitos se aproximan, ora conviven pacíficamente ora muestran una lucha discreta. El mundo retratado por *La Catira* y por *La familia de Pascual Duarte* es, en este aspecto, un mundo intermedio entre la civilización y la barbarie.

En *Cristo versus Arizona* el tema cobra dimensiones barrocas: el erotismo prefiere su exteriorización más concreta, la sexualidad, y ésta se presenta en el colmo de la decadencia. El matrimonio no es una institución con presencia dominante en la novela. El erotismo sólo se rige por el ímpetu momentáneo y presenta todos los matices posibles: el amor incestuoso de madre e hijo, la infidelidad de la mujer que engaña al marido con su cuñado, el abuso que un hombre adulto infringe a los niños tontos de un hospicio, los peligrosos jugueteos sexuales que terminan con la vida de uno de los amantes, la zoofilia, las peculiares prácticas autoeróticas de un niño, la ninfomanía caritativa de una monja, el sadomasoquismo, las extravagantes actividades de una casa de citas, etcétera. En esta novela, el tema se aborda desde el conocimiento de un amplísimo léxico -Eros convertido en Logos- que reconoce usos lingüísticos de distintas partes del mundo hispanohablante. La diversidad de costumbres eróticas, la abundancia de términos y la alta frecuencia con la que se habla del tema manifiestan un particular interés del narrador. En una sociedad en la que conviven personajes de distintas nacionalidades, oficios y creencias, el sexo es una forma de confluencia y acoplamiento, aunque muy elemental. De la variedad de hábitos eróticos se infiere una falta de reglamentación y una

total apertura, que hace pensar en un retorno a las prácticas de una cultura primitiva cuyo ánimo civilizador no ha llegado hasta la esfera de la intimidad. El erotismo en las sociedades primitivas suele estar conectado con una cosmovisión propia (mágica); tiene fundamental importancia y un sentido vital manifiesto en ritos que encajan perfectamente en la sacralidad antigua. En *Cristo versus Arizona*, la sexualidad no logra tomar las dimensiones que tendría en una sociedad primitiva. Sin ritos vitales y sin el corset civilizador de la ética conyugal el erotismo parece haber caído en la insignificancia y el no sentido. En el sexo los amantes se precipitan uno al otro empujados por el placer que, como el sexo mismo, está también vacío de significado, pues el placer es figurativo, no tiene sentido en sí mismo. En *Cristo versus Arizona*, el erotismo, como cualquier otro tema, como los personajes y sus actividades, está sujeto a un torbellino compuesto de sobras y trozos cuyo sentido sólo es el reflejo de uno más general que se encuentra en otro lugar.

IV

Por otra parte, cada novela -*La familia de Pascual Duarte*, *La Catira* y *Cristo versus Arizona*- tiene características o sentidos específicos. En su primera obra, Cela expone un juego narrativo; el papel del narrador se reparte en diferentes voces. Este recurso cumple una doble función: en primer lugar, se crea una sensación de verosimilitud, de no ficcionalidad en el discurso y, en segundo, permite que el lector observe una gradación en cómo se encuentra implicado cada uno de los narradores en los hechos

de la historia; así el sentido general de la novela obliga tomar distancia ante el testimonio del mismo Pascual Duarte e integrarlos de manera que cada parte tenga una función específica frente a la totalidad.

El documento principal alrededor del cual giran los otros, es la parte narrada por Pascual, sus memorias. Hay que recordar que el protagonista sólo ha cursado algunos años de educación primaria, los necesarios para justificar la escritura como forma de transmitir el relato. Frecuentemente se exhibe el proceso de escribir, de ahí que se trate si no de un discurso oral, sí de un texto emitido desde un punto intermedio entre el habla y la letra. Además del juego narrativo presente en la novela por las distintas partes que la conforman, se encuentran los sutiles desdoblamientos en los que el autor parece sumar su voz a la de Pascual y las diferentes lecturas que pueden hacerse de la novela, pues cada una de las diversas líneas referenciales que atraviesan el relato parecen sostenerse con cierta consecuencia, pero ninguna de éstas en su ortodoxa totalidad terminaría de calificar la obra. *La familia de Pascual Duarte* pertenece a todas y a ninguna de las corrientes cuyos títulos se le adjudican (picaresca, realismo social, costumbrismo, naturalismo y existencialismo): en eso está su riqueza.

Marvall seguiría insistiendo en la diferencia que separa a la picaresca del relato estudiado; el determinismo naturalista le confiere a la obra un sentido que rebasa a la picaresca. Lukács reclamaria la bandera ideológica que no le permite identificarse totalmente con el realismo social. Los estudiosos del costumbrismo repararían en el tan perfecto uso de la gramática.

Seguramente Zola, después de un exhaustivo análisis de laboratorio sobre la obra en cuestión, discutiría la falta de datos que completaran el cuadro fatalista. Finalmente Sartre continuaría quejándose del estilo depurado y esteticista.

La familia de Pascual Duarte está a punto de pertenecer a la picaresca pero asoma el naturalismo en el que puede encontrar su realización hasta que se anota el realismo social con todo y costumbrismo aunque ambas corrientes se vean disminuidas por el existencialismo que a su vez se ve negado con todo lo anterior. (¡Tremendo galimatías!).

Si se insistiera un poco más, la novela podría aportar sentidos psicológicos (la violencia, el matricidio, el repudio a las mujeres, el acercamiento a su hermana, etc.), cristianos (la obra como acto de contrición) y hasta policiacos (la descripción del asesinato a su madre). Y si preguntásemos a la obra ¿cómo te llamas? Legión sería su respuesta, como contestó el lunático gadareno a Cristo cuando le hizo la misma pregunta. Legión porque sus voces son múltiples. Legión porque sus maneras de entender el mundo son varias y variadas. Legión porque sólo en la pluralidad se construye el signo artístico.

En literatura la única bandera posible es la falta de bandera y eso abre la obra al arte y la cierra a la doctrina. El único compromiso de Cela -esto no quiere decir que en tanto persona no tenga compromisos ideológicos- es la recreación misma y con esta afirmación se pierde al sociólogo, al historiador, al filósofo, pero se gana al excelente escritor que desde su primer obra ha sido.

De las tres novelas estudiadas la que parece tener una estructura más oral es *La Catira*. La organización textual de la novela es muy sencilla: el seguimiento actancial se hace desde los personajes y éste tiene como base la anáfora. Esta construcción formulaica oral permite ir siguiendo los hechos que conciernen a cada uno de los seres que habitan la obra. Curiosamente, la estructura de la novela parece propia de la tradición escrita; se encuentran pocos saltos temporales y la narración se emite desde una misma perspectiva. Sin embargo, los relatos de la oralidad primaria, la de las culturas ágrafas, suelen tener un orden que sea propicio para la memorización, no hay innovación ni juegos que puedan atentar contra el carácter almacenable en el archivo cultural de un pueblo.

No por tener una estructura sencilla *La Catira* es una novela escueta, por el contrario, la novela es prolija en muchos aspectos. Lo copioso y retórico nacen de esa organización sencilla que permite la libertad creativa. La organización mínima (anafórica) se repite en distintos niveles, a manera de fractal, que parece complejísima por la cantidad de colores y formas que en conjunto se observan, pero que en el análisis puede apreciarse que es una sola forma y una sola combinación cromática la que rige esa complicada urdimbre.

Retóricamente, la novela muestra la empatía del ser humano con la naturaleza; el uso de la comparación, por ejemplo, conjunta distintos órdenes de la realidad, que van del mundo inanimado al animado, del pensante al simplemente vital y del

real al imaginado; este último con sus niveles mágico y religioso. Es claro que para el hombre del llano de Venezuela -o al menos desde la visión del narrador- todos estos estratos forman parte de una sola realidad sin gradaciones valorativas, sin estructuras verticales que obliguen a dar primacía al hombre frente a los animales o plantas, o al mundo espiritual frente al material. Las clasificaciones que en el terreno léxico se habían apuntado no obligan a categorías mayores y menores, simplemente son divisiones que se hacen para tener un mejor dominio de la sabiduría botánica o zoológica con fines prácticos. Sin embargo, cuando se trata de organizar de acuerdo con la importancia, todos los niveles son igualmente importantes y se conjuntan en uno solo que el hombre percibe en su unidad.

La *Catira* tiene una dimensión mítica de que la oralidad es sólo un síntoma: la magia del campo venezolano y la mentalidad primitiva de los personajes son las coordenadas de esta sociedad cosmovital. Pipía Sánchez es la actualización del mito de las amazonas. La muerte, que siempre la rodea, es su fuerza, pues gracias a ella reúne y concentra todo el poder de amplias extensiones de tierra. Conoce la muerte desde muy joven, cuando su padre mata al esposo. Entonces ella se asume como la madre terrible, la deidad impía, la reina que mata al rey. Al matar a su padre vuelve el tiempo a la edad de oro, a la prehistoria, y reinstaura el matriarcado. Posteriormente, con su segundo esposo y con su hijo, ella desea dejar la vida "primitiva" y edénica y fundar con ellos el patriarcado, es decir, la historia tal como la conocemos en Occidente. Pero la muerte la regresa una y otra vez a su poder absoluto. Se queda atrapada en su fuerza, en su

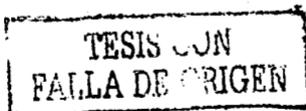
belleza: es la madre tierra, que se impone sobre el hombre que desee inútilmente trascenderla.

VI

Cristo versus Arizona, una de las novelas más complejas de Cela, está construida a partir de la técnica del *bricolage*. El narrador conoce la historia de cada personaje, pero en su forma de contar se puede ver que lo ha hecho sin un plan específico, de ahí que muchos acontecimientos se cuenten dos veces o que se presenten saltos de personajes y de temas. El narrador ha escrito que "todo da siempre diez vueltas, cien vueltas, mil vueltas, un millón de vueltas, es igual la vida que la muerte, el aburrimiento que la diversión, la esperanza que la agonía, el caso es tener una copa en la mano"¹. Pero el fragmento no sólo es un puente reflexivo de los tantos que hay a lo largo de toda la obra, el razonamiento de estas líneas podría explicar la técnica que sigue la novela, los hechos se cuentan muchas veces (de ahí que todo da diez, cien, mil y un millón de vueltas) y al relato de un muerto a veces sigue el de uno vivo, tras un relato de esperanza viene uno de agonía y tras contar lo aburridamente cotidiano de un personaje, se cuentan sucesos verdaderamente sorprendentes. En la dialéctica con la que se interpreta la vida puede reconocerse fácilmente la aplicada a la novela. El narrador es un orador por escrito pero con mala memoria.

Uno de los temas que dan sentido a la obra, es la búsqueda de la identidad, sentimiento que se emparenta con el amor a la

1. *Cristo versus Arizona*, p. 166.



tierra. El hombre se reconoce hecho de tierra, de ahí que en el mismo título de la novela esté la idea. Cristo está contra Arizona, o sea el aire es opuesto a la tierra, son distintos pero se necesitan. Pero cabe una consideración: *versus* también significa "hacia", por tanto Cristo va hacia Arizona, es decir, Dios va a la tierra, el aire y la tierra se unen. Frente a ambas interpretaciones se puede articular un sentido general. Cristo no está contra Arizona por su bondad, poder, eternidad y capacidad de perdón, pero si tuviera que estar contra algún lugar, ése sería Arizona, como lo fue en otros tiempos Sodoma, Gomorra, Nínive y otras ciudades bíblicas reconocidas por su insaciable vicio y perversidad. Si se opta por la segunda interpretación, Cristo va hacia Arizona, cabría entonces preguntarse ¿a qué va a Arizona?, ¿qué hechos quiere consumir en Arizona? La novela acepta las dos lecturas, porque además de lo que explícitamente dice el narrador (que Cristo está en contra de Arizona y que Cristo va hacia Arizona) pero también porque los hechos lo respaldan, por un lado parece que Arizona representa lo anticristiano, el anticristo, por otro lado Cristo se dirige a Arizona a consumir probablemente el fin de la civilización, en algún momento dice "no se trata de restablecer la justicia sino de fundar la paz, nadie debe tener mayores dudas sobre la bondad de la raza blanca, también sobre su razón"², la intención, que además se une a la del narrador, de terminar con todo y volver a empezar. Pareciera que en estas reveladoras palabras, el narrador piensa que no es posible arreglo alguno, la justicia no puede

2. *Ibid.*, p. 158.

restablecerse, por tanto, será necesario volver a empezar pero ahora con el signo de la paz. El narrador asiste a esa presencia y es quien consuma los hechos con su relato, el fin de esa profunda confusión se alcanza sólo con el fin de su relato.

Bibliografía

- ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958.
- BACHE CORTÉS, Yolanda et FERNÁNDEZ ARIAS, Irma Isabel. *Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1979.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México, Alianza Editorial, 1999 (Historia y Geografía. Ensayo, 057).
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. 13a. ed. México, Siglo XXI, 1993 (teoría).
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 2a. ed. corregida. México, Porrúa, 1988.
- BERGSON, Henri. *La risa*. Madrid, Plaza & Janés, 1985 (Sarpe, 55).
- BLANCO VILA, Luis. *Para leer a Camilo José Cela*. Madrid, Palas Atenea, 1991 (Para leer a... Clásicos del siglo XX, 3).
- BOAS, Franz. "Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia". *Memoirs of the American Folklore Society*. Vol. 6, s.e., 1989.
- CAÑEDO, Jesús. *España y los españoles en la novela picaresca*. Madrid, Doncel, 1960.
- CELA, Camilo José. "Andanzas europeas y americanas de Pascual Duarte y su familia". En: *La familia de Pascual Duarte*. 9a. ed. México, Espasa Calpe, 1983 (Austral, 252).
- _____. *Cristo versus Arizona*. 7a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____. *La Catira*. Barcelona, Noguer, 1990 (El espejo y la pluma).

- _____. *La familia de Pascual Duarte*. 9a. ed. México, Espasa Calpe, 1983 (Austral, 252).
- _____. *Oficio de tinieblas* 5. Barcelona, Argos Vergara, 1979.
- _____. "Prólogo". *Tobogán de hambrientos*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987.
- _____. "Sobre el oficio de escritor", "Sobre los tremendismos". En: *La rueda de los oscios. Obra copleta. Tomo XII*. Barcelona, Destino, 1989.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Bogotá, Labor, 1994 (Nueva serie, 4).
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3a. ed., 8a. reimp. Madrid, Gredos, 1997.
- CORRALES EGEA, José. *La novela española actual*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971 (Libros de bolsillo. Divulgación universitaria. Serie Arte y literatura, 34).
- DE VALDÉS, Juan. *Diálogo de la lengua*. Edición de Antonio Quilis Morales. Barcelona, Plaza & Janés, 1984 (Clásicos, 18).
- DE NORA, Eugenio G. *La novela española contemporánea. (1936-1967)*. Tomo III. 2a. ed. ampliada. Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos).
- FLÓREZ, Rafael. "El alfaqueque". *Camilo de Camilos. 1a. Biografía completa*. Madrid, Bitácora, 1991 (Ulises).
- FRAZER, James George. "Palabras tabuadas". En *La rama dorada. Magia y religión*. 3a. ed. en español. México, Bs. As., FCE, 1956.

- GIL CASADO, Pablo. *La novela social española (1942-1968)*. Barcelona, Seix Barral, 1968 (Biblioteca de bolsillo. Libros de enlace).
- HAVELOCK, Eric. "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna". En OLSON, D. et TORRANCE, N. (comps.) *Cultura escrita y oralidad*. Traducc. Gloria Vitale. Barcelona, Gedisa, 1995.
- HEDIGER, H. *Studies of the psychology and Behaviour of Captiv Animals in Zoos and Circus*. Londres, s. e., 1955.
- ILIE, Paul. *La novelística de Cela*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos).
- LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. 11a. reimp. México, FCE, 1999 (Breviarios, 173).
- LUKÁCS, György. *Significación actual del realismo crítico*. 4a. ed. México, Era, 1977 (Biblioteca Era. Ensayo).
- MANCISIDOR, José. "La literatura española bajo el signo de Franco". En: *Cuadernos Americanos*. México, año XI, vol. LXIII, Núm. 3, mayo-junio 1952.
- MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid, Taurus, 1987.
- MELIÁ, Josep. "La pureza y el tremendismo". En: *Diario La Vanguardia*. Barcelona, 20 de Octubre de 1989.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del español*. 2a. ed. Madrid, Gredos, 1998.
- MORELL, Paul. "El naturalismo". En: GROS, Bernard (dir.). *Diccionarios del saber moderno. La literatura. Desde el simbolismo al nouveau roman*. Bilbao, Mensajero, 1976.

- MORENO DURÁN, R. H. "La picaresca con acento celta". En: *Semanal de La Jornada*. Suplemento cultural dominical. México, Nueva época, Número 210, 20 de junio de 1993.
- ONG J. Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Tr. Angélica Scherp. 2a. reimp. México, FCE, 1997 (Lengua y estudios literarios).
- PAUL, Alan. *El sitio de Macondo y el eje Toronto-Buenos Aires*. México, FCE, 1993 (Colección popular, 224).
- PAZ, Octavio. *El ogro filantrópico. Historia y política (1971-1978)*. México, Joaquín Mortiz, 1984 (Confrontaciones. Los críticos).
- PRJEVALINSKY, Olga. *El sistema estético de Camilo José Cela. Expresividad y estructura*. Valencia, Castalia, 1960 (La lupa y el escalpelo, 2).
- RICOEUR, Paul. "El lenguaje como discurso". *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 1995 (Linguística y teoría literaria).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 21a. ed. Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- ROBETS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. 2a. ed. corregida y aumentada. Madrid, Gredos, 1978 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, 182).
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La novela desde 1936*. Barcelona, Alhambra, 1980.
- SORIA FUENTES, Netzahualcóyotl. *Las sutiles herramientas de la perfecta gracia (análisis de El manto y la corona de Rubén*

Bonifaz Nuño). México, UNAM, ENEP Acatlán, 1996, Tesis de licenciatura (inédita) en la carrera Lengua y Literatura Hispánicas.

SUÁREZ, Sara. *El léxico de Camilo José Cela*. Madrid, Alfaguara, 1969 (Estudios de literatura contemporánea, IV).

TODOROV, Tzvetan et DUCROT, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. 18a. ed. México, Siglo XXI editores, 1996.

TUDELA, Mariano. *¿Yo soy así? Camilo José Cela*. Madrid, Grupo Libro, 1991.

www.celafund.es/cela/html.

índice

I. Introducción. Oralidad.....	1
1. Planteamiento general.....	2
1.1. La hermenéutica.....	3
1.2. Oralidad.....	8
1.2.1. Oralidad y cultura.....	8
1.2.2. La oralidad como manifestación biológica elemental.....	11
1.2.3. La oralidad primaria.....	14
1.2.4. El pensamiento oral.....	16
1.2.4.1. La ciencia de lo concreto.....	18
1.2.4.1.1. El <i>bricolage</i>	21
1.2.4.1.2. Las clasificaciones totémicas.....	25
1.3. Las psicodinámicas de la oralidad.....	28
1.4. La literatura oral.....	34
II. La oralidad en <i>La familia de Pascual Duarte</i>	40
1. Introducción.....	41
2. La situación comunicativa.....	47
2.1. Emisor.....	47
2.2. Receptor.....	59
2.3. Código.....	61
2.4. Canal.....	66
2.5. Referente.....	68
2.5.1. La masculinidad.....	69
2.5.2. Lo picaresco en <i>La familia de Pascual Duarte</i>	77
2.5.3. <i>La familia de Pascual Duarte</i> ¿una novela del realismo social?.....	82
2.5.4. El matiz costumbrista de <i>La familia de Pascual Duarte</i>	88
2.5.5. El sesgo naturalista de <i>La familia de Pascual Duarte</i>	92

2.5.6. ¿El tremendismo de <i>La familia de Pascual Duarte</i> es un existencialismo?.....	98
2.6. Mensaje.....	101
2.6.1. Nivel fónico fonológico.....	101
2.6.2. Nivel morfológico.....	103
2.6.3. Nivel sintáctico.....	106
2.6.3.1. Oralidad.....	107
2.6.3.2. Retórico.....	120
2.6.4. Nivel léxico semántico.....	137
2.6.4.1. Oralidad.....	137
2.6.4.2. Retórico.....	144
2.6.5. Nivel lógico.....	157
III. La oralidad en <i>La Catira</i>	170
1. Introducción.....	171
2. La situación comunicativa.....	174
2.1. Emisor.....	174
2.2. Receptor.....	179
2.3. Código.....	181
2.4. Canal.....	183
2.5. Referente.....	184
2.5.1. Magia y cultura.....	184
2.5.2. Los juegos de poder.....	192
2.5.3. Sentido cultural y político.....	196
2.6. Mensaje.....	197
2.6.1. Nivel fónico fonológico.....	197
2.6.2. Nivel morfológico.....	204
2.6.3. Nivel sintáctico.....	213
2.6.3.1. Oralidad.....	213
2.6.3.2. Retórico.....	216

2.6.4. Nivel léxico-semántico.....	232
2.6.5. Nivel lógico.....	304
IV. La oralidad en <i>Cristo versus Arizona</i>	313
1. Introducción.....	314
2. La situación comunicativa.....	320
2.1. Emisor.....	320
2.2. Receptor.....	330
2.3. Código.....	334
2.4. Canal.....	342
2.5. Referente.....	345
2.5.1. Lo popular.....	345
2.5.2. Lo social.....	361
2.5.3. Magia y religión.....	370
2.6. Mensaje.....	397
2.6.1. Nivel fónico fonológico.....	397
2.6.2. Nivel morfológico.....	403
2.6.3. Nivel sintáctico.....	408
2.6.3. Nivel léxico semántico.....	448
2.6.4. Nivel lógico.....	529
V. Conclusiones.....	544
VI. Bibliografía.....	565