

Mercedes Cristina Polo de la Roca

***LA VIDA ROTA: COMUNICACIÓN EFECTIVA
Y TEMAS ESENCIALES***

**ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA NARRATIVA DE
JOSÉ MARÍA LÓPEZ VALDIZÓN**

Lic. Mario Augusto Santisteban Véliz
Asesor

Universidad de San Carlos de Guatemala

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, julio de 2003

**Este estudio fue presentado por
la autora como trabajo de tesis,
de Licenciada en Letras.**

Guatemala, julio de 2003

Índice General

I PARTE: LAS BASES DE LA INVESTIGACIÓN

1. **Introducción**
2. **Marco conceptual**
 - A. Antecedentes
 - B. Importancia de la investigación
 - C. Planteamiento del problema
3. **Marco Teórico**
4. **Marco metodológico**
 - A. Objetivos
 - B. Modelo de análisis

II PARTE: RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

1. ***La vida rota: Comunicación efectiva entre un autor y su lector.***

Análisis del nivel pragmático en los cuentos de ***La vida rota.***

 - A. Vivencias sin intermediario. *Análisis del punto de vista* .
 - B. Breves escenas. *Análisis del uso del tiempo.*
 - C. Gente que conversa. *Análisis del vocabulario.*
 - D. Entre metáforas cotidianas. *Análisis de recursos retóricos.*
 - E. Integración, interpretación y conclusiones preliminares.
 - F. Anexos.
2. **De los temas esenciales de la vida dentro de una realidad ruda.**

Análisis del nivel semántico en los cuentos de ***La vida rota.***

 - A. La vida y la muerte. *Análisis de las líneas temáticas.*
 - B. La realidad según ***La vida rota.*** *Análisis del sistema de creencias.*
 - C. Conclusiones preliminares.

3. Nivel interpretativo.

A. A manera de integración.

B. Conclusiones.

C. Bibliografía.

Introducción

Narrar artísticamente suele depender, más que de lo que se narra, de la manera en que se hace. Y cuando lo que se narra no es algo espectacular o agradable el reto es doble. Para establecer comunicación con lectores de nuestro momento histórico se requiere de verdadera calidad artística. El lector de hoy no puede ser un hombre de libros y nada más. El lector de hoy es necesariamente un ser que ha adaptado su vida a la vertiginosidad de las comunicaciones actuales. Todo hombre contemporáneo es un poco experto en comunicación, o mejor expresado, en tecnología de la comunicación. Y esta maravillosa oportunidad popular conlleva también una predecible alienación o distorsión de la percepción. No es lo mismo escribir para una sociedad dependiente de los libros, como sucedía en otras épocas, que escribir para seres contagiados de sensacionalismo a lo Hollywood, comodidad computarizada y brevedad de teléfono celular. En estas circunstancias, la vida en sus expresiones más simples, más humanas, corre el riesgo de pasar inadvertida.

Las narraciones que intentamos escudriñar vienen de lejos, cuarenta años atrás en el tiempo, de un hombre desaparecido hace veintiocho años. Sin embargo podemos comunicarnos con él, aunque no en doble vía. Podemos, al menos, dejar que él se comuniquen con nosotros por la vía de su creación. Sus cuentos, llenos de personajes sencillos y comunes, colmados de las cosas más cotidianas y normales de la vida, como la paternidad, la convivencia, la enfermedad y el trabajo, son capaces de despertar el interés, e incluso de conmover, tanto en el plano humano como estético, a lectores que los decodifican cuarenta años después de su publicación. ¿Cómo lo logran? ¿Cómo se establece esta comunicación tan admirable? En el primer capítulo de este estudio se rastrean ciertas características que posee toda narración: el punto de vista, el tiempo, el vocabulario y los recursos de tipo artístico, con el fin de descubrir de qué manera las maneja Valdizón y comenzar así a dilucidar en qué radica la fuerza narrativa de sus relatos.

El lógico complemento al estudio de todos aquellos recursos utilizados por el creador para interrelacionarse con su lector, es el análisis que pretende establecer las claves significativas que el texto encierra de manera explícita o implícita. Este análisis viene a constituir la razón de todo el aparato del nivel pragmático. Implica el estudio del asunto o asuntos que el autor desea comunicar a su lector.

El nivel semántico, que se trabaja en el segundo capítulo, es uno de los tres niveles de análisis que propone Charles Morris para el análisis de la obra literaria. Propuesta según la cual el nivel semántico trabaja las relaciones de los signos con su significado. Tiene por objeto examinar los contenidos expresados por el creador en la obra literaria. Estos contenidos están básicamente constituidos por los temas tratados a través del texto. Pero además, el texto constituye un sistema de creencias acerca de la realidad. Creencias que no están necesariamente ligadas con las ideas y posturas del autor y que el autor puede plasmar sin plena conciencia en sus creaciones. Ningún texto puede sustraerse al proceso de creación de un modelo, más o

menos restringido, de la realidad. El texto comunica una serie de contenidos trabajados en hilos temáticos interrelacionados, y comunica además un conjunto de creencias que conforman un modelo de la realidad. El análisis de los hilos temáticos trabajados por el autor y la elaboración de un modelo de la realidad a partir del sistema de creencias expresado por el texto, constituyen el segundo capítulo de este trabajo.

Marco Conceptual

A. Antecedentes.

Entre las tesis elaboradas en el Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, se encuentra un único antecedente de estudio de la obra de José María López Valdizón. Se trata de un estudio realizado en 1992 por Aroldo Alfredo Bracamonte Orozco. La tesis se titula *La realidad social en los cuentos de **La Vida Rota** de José María López Valdizón.*

A grandes rasgos, el estudio comprende algunos datos biográficos del autor, datos generales acerca de la totalidad de su obra, algunas noticias sobre el entorno histórico de López Valdizón y un análisis de argumentos, personajes y temas de los cuentos de ***La vida rota***. Se presta especial atención a los temas de carácter social.

Se trabajó también en esta Facultad de Humanidades, en 1994, un seminario acerca de José María López Valdizón, se titula: *Seminario de literatura guatemalteca sobre la obra del escritor José María López Valdizón*, fue asesorado por el licenciado Rodolfo Yraheta y realizado por los estudiantes Víctor Ardón, Isabel Aguilar Umaña, José Esteban Salazar Valladares, Virsa Valenzuela Morales, Julio Ernesto Fuentes Escobar, María del Carmen Chacón, Vilma de Barrios y María de Jesús Reyes.

Dicho seminario, además de proporcionar datos biográficos del autor en cuestión, analiza cuatro de sus obras: *La carta*, *Sudor y protesta*, *La vida rota* y *La sangre del maíz*. Cada una de ellas se trabaja por separado y con un criterio de análisis diferente. Así, *La carta* es analizada de acuerdo con la crítica estructural; *Sudor y protesta*, desde el punto de vista de la temática y, tanto *La vida rota* como *La sangre del maíz* son trabajadas con el método semiótico.

Se tiene noticia también de algunos breves análisis sobre la obra de López Valdizón contenidos en artículos dispersos, aparecidos entre las décadas de los setenta y los ochenta, en publicaciones periódicas como *Alero* y la *Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala*. Ninguno de ellos enfoca en forma específica ***La vida rota***. Se trata más bien de visiones generales de su obra. A continuación proporcionamos los datos bibliográficos de las publicaciones aludidas:

PALENCIA, Oscar Arturo. *La Pervivencia de José María López Valdizón*. Alero. Guatemala. (4ta. Época) (18): pp. 64-65. 1979.

PALENCIA, Oscar Arturo. *José María López Valdizón en la Narrativa*.

Alero. Guatemala. (3ª. Época) (19): pp. 11-14. 1976.

ARANGO, Luis Alfredo. *Chema López-Poeta Agrario*-. Revista de la Universidad de San Carlos. (4): 90-92. 1988.

PAZ Y PAZ, Leonor. *La Carta*. Presencia. Guatemala (2): 6. 1958.

B. Importancia de la Investigación.

Como los antecedentes lo demuestran, la obra de José María López Valdizón, y específicamente **La vida rota**, ha sido escasamente estudiada. Es un valor literario nacional poco explorado. El único estudio monográfico que conocemos acerca de **La vida rota** la enfoca desde el punto de vista de la temática. Estos antecedentes dan al estudioso de la literatura una amplia gama de posibilidades de análisis y por lo tanto, de descubrimientos y revalorizaciones. Nos coloca ante la perspectiva de trabajos de crítica que podrían representar aportes nuevos y originales para el estudio de la literatura nacional.

Pero aún cuando el campo de estudios formales acerca del volumen de cuentos en cuestión, no se presentara semidesértico, la sola calidad del mismo tendría suficiente peso para merecer, no únicamente el estudio que se propone en este trabajo de tesis, sino diversos trabajos de análisis y crítica. Se puede afirmar entonces que **La vida rota** es un hecho literario que por su alta calidad merece ser conocido y estudiado con mayor profundidad. Pero al hacer esta afirmación no se está hablando únicamente en nombre propio. Se está cediendo la palabra a personalidades consagradas del mundo literario, tales como Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier y Carlos Fuentes, para mencionar sólo a los más célebres, ya que fueron ellos junto al resto del jurado que le concedió a **La vida rota** el Premio único hispanoamericano, Premio Casa de las Américas, (La Habana, 1960), quienes confirmaron el valor de este volumen de cuentos. Por haber sido distinguida esta obra con el reconocimiento de tales personalidades, posee un amplio caudal de interés, tanto para el estudioso de la literatura como para el lector guatemalteco en general.

José María López Valdizón es un autor poco reconocido en nuestro ámbito literario, acaso por su temprana desaparición y la consiguiente interrupción abrupta de su personal evolución narrativa. Interrupción debido a la cual logró legarnos una sola obra de reconocido valor, **La vida rota**, acompañada de un reducido número de obras comparsas, tentativas no cristalizadas de un estilo propio y de una adecuada y efectiva expresión narrativa. La de José María López Valdizón es una obra truncada en los albores de su madurez. Este fenómeno responde a un factor ajeno a la misma. **La vida rota** es capaz de interesar, tanto por su mérito solitario e indiscutible, como por ser la culminación del proceso evolutivo de su autor. De acuerdo con la última afirmación, un estudio de **La vida rota** puede ser

enfocado también como un punto de partida, por ser el punto culminante, en el estudio minucioso y formal del proceso literario de José María López Valdizón.

C. Planteamiento del problema.

Se ha observado que los cuentos de *La vida rota*, de José María López Valdizón, posee gran fuerza comunicativa, lo cual lleva al planteamiento de este problema de investigación:

¿Qué comunican y mediante cuáles recursos logran esa comunicación los cuentos de *La vida rota*?

Dicha pregunta es susceptible de un amplio desglosamiento. Para el presente estudio, se pretende trabajar en dos niveles de análisis: pragmático o retórico, y semántico. La pregunta central de la tesis queda desglosada entonces de la siguiente manera:

1. ¿Qué comunican al lector los cuentos en cuestión?

¿Qué tipo de mensaje comunica cada uno de los cuentos?

¿Comunican mensajes similares todos los cuentos?

2. ¿En qué forma logran los cuentos en cuestión la comunicación con el lector?

¿Cómo entablan la relación narrador – narratario?

¿Cómo se utiliza el tiempo?

¿Qué recursos literarios son utilizados?

¿Qué tipo de vocabulario utiliza?

Al organizar en dos niveles de análisis los diferentes aspectos que incluyen las preguntas planteadas, se encuentra que el objeto de la tesis, que aquí se resumiría de la siguiente manera:

1. Nivel pragmático o retórico:

Relación autor-narrador-destinatario.

a. Tiempo de la historia y del discurso.

b. Puntos de vista.

c. Recursos retóricos: metáfora, símil, sinécdoque, reduplicación, metonimia, paradoja, prosopopeya, anáfora, retruécano, conduplicación, hipérbole, apóstrofe.

d. Vocabulario.

2. Nivel semántico:

2.1 Mensaje comunicado.

Todos los cuentos serán analizados en estos dos niveles para llegar así a conclusiones preliminares. Una vez realizado el análisis, en los dos niveles mencionados, se llegará a la fase final del trabajo, que vendría a constituir un tercer nivel de análisis: el nivel de la interpretación. En el nivel interpretativo se correlacionarán los resultados de los dos niveles anteriores. De esta manera, se pretende llegar a conclusiones acerca de la fuerza comunicativa de ***La vida rota***, para contribuir de este modo a reconstruir el panorama completo de la obra de José María López Valdizón así como de su proceso creativo.

Marco teórico

El marco teórico que se elabora a continuación responde en su mayoría, pero no en su totalidad, a los postulados de la crítica literaria semiológica. Dicha crítica nace como fruto de la aplicación de los presupuestos y de los métodos semiológicos al análisis de los textos literarios.

No se restringe, sin embargo, el modelo de crítica propuesto, al método semiológico en sentido riguroso. Más bien se propone para esta tesis un modelo en cierta medida ecléctico, en el sentido de que acoge conceptos de otras escuelas de crítica que no se excluyen con los postulados del método semiótico. Nos referimos concretamente al estructuralismo y a la llamada "Estética de la recepción".

El Estructuralismo por su parte es una de las principales fuentes de la crítica semiótica. La Teoría de la recepción es la aplicación a la teoría literaria de una de las cuestiones básicas del siglo XX: la duda acerca de la existencia del conocimiento objetivo; duda que se abre con la Teoría de la Relatividad de Einstein. Dicha teoría se fundamenta en la filosofía de la Gestalt. Esta teoría afecta la concepción del lector y de su función dentro del hecho literario.

Un trabajo sobre literatura puede ser de diversa índole. La tesis que se propone pertenece al campo de la crítica literaria. Este tipo de investigación se ocupa de los hechos más concretos de la literatura: los textos literarios. Ese es su objeto de estudio.

El texto literario será concebido en este estudio como un sistema autónomo de signos, que, por constituir una clase de arte, constituye también un lenguaje diferente a la lengua natural. Por ello es preciso diferenciar en él dos niveles: el lingüístico y el literario.

En otras palabras, podemos decir que el texto literario posee un valor simbólico ya que usa un lenguaje en el que los valores referenciales no son pertinentes como en la lengua natural. Esto le confiere un carácter ambiguo y polivalente. Y es precisamente en este carácter de ambigüedad donde el crítico, como el lector en general, entra a formar parte del proceso creativo. Un signo es básicamente algo que representa una cosa diferente a sí mismo y que es interpretado o comprendido por alguien. Se puede decir que un signo implica una relación de tres factores: el medio utilizado, el objeto designado y el destinatario que lo interpreta. Respecto al signo literario, el lector o el crítico asumen la función de interpretante. Esto convierte al texto literario en un proceso artístico abierto que los lectores, con sus interpretaciones, van configurando de acuerdo con su sistema semiótico y confiriéndole nuevas significaciones. Los significados que un texto va adquiriendo en el decurso del tiempo, son determinados entonces tanto por los crítico-lectores como por los sistemas semióticos, que van sucediéndose en la historia humana.

De ninguna manera es intención de esta tesis divorciar al texto literario de la información que transmite, ya que la concibe como un proceso de

producción de sentido. Sin el poder de comunicar algo al lector, el sistema de signos que lo constituye queda reducido a una armazón o a un esqueleto. El texto es, sin lugar a dudas, un sistema comunicativo que contiene y transmite información.

Por último, para terminar de elaborar el perfil del texto literario tal y como se le concibe en este estudio, se hace necesario mencionar que esté o no consciente de ello el autor, sea su intención o no, el texto artístico siempre produce un modelo, un modelo de la realidad y una definición de la cultura.

La anteriormente desglosada concepción del texto literario nos coloca indiscutiblemente ante un crítico literario poseedor de un papel importantísimo, y más aún, determinante, con respecto al hecho literario. Forma parte de este hecho pero no como creador sino como descubridor de las significaciones latentes en la obra. Es él quien completa finalmente el texto literario. Desde su génesis el texto artístico tiene como destinatario al lector, o bien al crítico en el caso de un estudio formal de la literatura. En cuanto al proceso de producción de sentido del hecho literario, el receptor deja de ser un mero punto de llegada para pasar a ser uno de los elementos del proceso. Se puede decir que, según esta concepción, tanto autor como lector funcionan simultáneamente como productores de la totalidad del texto artístico. El crítico no es ya solamente crítico. Esta postura le confiere una gran libertad, enormes concesiones en cuanto a su relación con la obra literaria pero, a la vez, enormes responsabilidades con la misma.

Si el crítico es el llamado a completar el proceso creativo del texto artístico, la crítica literaria se nos presenta plena de sentido y de valor. Está absolutamente ligada con el proceso de creación de sentido. Su función, de acuerdo con la concepción que se ha elaborado anteriormente, consiste en poner de relieve nuevas significaciones del texto literario. Esta constante producción de sentido es lo que mantiene vivo a un texto artístico. Es en cierta medida lo que demuestra su valor artístico a través del tiempo. De acuerdo con lo anteriormente afirmado se puede decir que para un crítico no es posible agotar las posibilidades de significación de un determinado texto.

Hablando de una manera más específica, la crítica se propone determinar el papel que juegan los elementos que componen la estructura significativa de la obra analizada. Para ello puede distinguir primero varias instancias de descripción y organizar los resultados en una perspectiva integradora que nos revele algo nuevo acerca de la significación del texto.

La crítica literaria no debe entonces rechazar nada concerniente a la obra que pueda acercarlo a la elaboración de su significación. Así, no rechaza el significado lingüístico, pero cree que la obra literaria va más allá de este significado inmediato. Tampoco rechaza las circunstancias que rodean a la obra, porque mantiene que la literatura no es independiente de otras manifestaciones culturales. Citando a Todorov, se puede afirmar que la crítica es diálogo, encuentro de dos voces, la del autor y la del crítico. Y en este diálogo es pertinente todo lo que concierna al texto.

Este panorama teórico de los elementos de la crítica literaria responde, como fácilmente puede percibirse, a los postulados de la crítica literaria semiológica, la cual nace como fruto de la aplicación del método semiológico al análisis de los textos literarios. Para llegar al actual estado de este enfoque ha sido precisa la evolución de algunas ideas y conceptos pertenecientes a varias áreas de investigación de las ciencias humanas. Las principales fuentes de la crítica literaria semiológica son tres: el "formalismo ruso", la lingüística de tipo estructuralista y la semiótica.

El formalismo ruso pertenece a la crítica literaria anterior a la semiología. Se inicia con el llamado *Círculo de Moscú*, que era un grupo de estudiantes que se reunieron, entre 1914 y 1915, para estudiar lingüística y crítica. Entre ellos se contaban: Jakobson, Eichenbaum, Vinogradov, Tynianov, Tomachevski, Brik, Propp y Schlovski. Este grupo inicia su actividad repudiando todo el acervo histórico, sociológico, psicológico y biográfico en que se basaba hasta entonces la ciencia literaria. Pretende desechar toda la teoría anterior para enfrentarse con los textos literarios sin prejuicios o juicios condicionados por ésta. Propone que la obra literaria tiene unos caracteres propios, que constituyen el auténtico objeto de la investigación crítica. El trabajo de identificar los rasgos que convierten un relato verbal en una obra de arte literario viene a convertirse en la finalidad de la ciencia literaria. Investigan entonces la obra literaria, no como una obra particular, sino en sus estructuras narrativas, estilísticas y rítmicas.

En Europa, estas primeras ideas de los formalistas, (hasta 1920), fueron difundidas por medio del grupo ruso-checo conocido como *Escuela de Praga*, quienes aplicaron a los problemas del nivel fónico de la lengua unos métodos que darían lugar a la fonología.

Las ideas provenientes del formalismo ruso que mayor influencia tuvieron, en cuanto a la evolución de la crítica literaria hacia el método semiológico, son las siguientes:

*La atención a la obra en sí misma, presupuesto que provoca la disminución de la atención hacia los hechos históricos, y la consiguiente inclinación hacia el estudio sincrónico.

*La atención a la lengua literaria, debido al interés que representa descubrir la literaridad, comparando la lengua cotidiana con la lengua literaria, para determinar diferencias. Al estudiar los textos lingüísticos desde el enfoque de su finalidad, se deduce que la lengua usada con fin práctico subordina el valor de los formantes lingüísticos al contenido del mensaje, mientras que si la lengua se utiliza con finalidad estética dichos formantes lingüísticos adquieren un valor autónomo.

*La negación de la oposición fondo-forma. Los formalistas presentan una nueva noción de la forma, la conciben como un valor dinámico y concreto con un contenido en sí misma, queda así identificada con la obra artística en unidad, y se descarta toda oposición entre los elementos de una misma obra.

*La diferencia entre prosa y verso. Los formalistas realizan una serie de investigaciones sobre el verso para demostrar que tiene un carácter propio y oponerla a la prosa. Logran demostrar que en el verso existen construcciones sintácticas estables, ligadas de manera indisoluble al ritmo. Así descalifican la pretensión de los simbolistas de negar las fronteras entre la prosa y el verso. Estos estudios dan lugar también al hallazgo de la recurrencia de los caracteres del lenguaje poético en diferentes niveles. Así se hace uno de los descubrimientos que va a ser de los más influyentes para la crítica semiológica, puesto que supone un paralelismo entre distintos formantes lingüísticos, que puede darse incluso entre diferentes sistemas de signos.

*El concepto de *funciones*. El empeño de los formalistas en descubrir un procedimiento válido en diferentes niveles culminó con la idea de identificar funciones que se repiten en el relato bajo apariencias diversas. La función se caracteriza porque determina o selecciona las funciones siguientes del relato, puede únicamente ser definida dentro del relato. Propp considera la función como la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga. Este concepto pasará a la crítica semiológica, en especial a las obras de Greimas y Barthes, y va a ser básico para el análisis de obras con argumento.

El estructuralismo impera en Europa a partir del año 1930. Dos años antes Jakobson presenta en el Congreso de Lingüística de La Haya, fungiendo como representante de la *Escuela de Praga*, una famosa propuesta en la que propugna por un estudio de la lengua mediante un método estructural. Para hacer esta propuesta se basa en algunas afirmaciones hechas por Saussure en el **Curso de Lingüística** y en ideas presentadas por los formalistas rusos.

En sus inicios el estructuralismo no es un método sino más bien un presupuesto metodológico que evidencia la cientificidad de la investigación lingüística. Es el estructuralismo el que aporta una solución para resolver el asunto del conocimiento de los objetos culturales. Los objetos de creación humana no obedecen a leyes inexorables, no se manifiestan siempre de idéntica manera, pero tienen un valor autónomo, sostienen una red de dependencias internas, que los convierte en estructuras. Entonces el objeto de las ciencias culturales es descubrir las estructuras que subyacen en los objetos creados por el hombre.

Al aplicar las propuestas del estructuralismo a la investigación del nivel fónico de la lengua surge la fonología, la cual va a descubrir la estructura que forman los fonemas vocálicos o consonánticos de una lengua. Al aplicar dichas propuestas al nivel gramatical se descubren las estructuras morfológicas y sintácticas de distintos sistemas lingüísticos. Finalmente al considerar que la obra de arte literario mantiene entre sus diversas partes unas relaciones estructurantes, que hacen de ella una red de dependencias internas de carácter funcional, se llega a la crítica literaria estructural.

El estructuralismo europeo tiene una tendencia formalista y estática. El estructuralismo americano comienza también con el mismo carácter, pero se

dinamiza con Chomsky, quien aplica en lingüística el concepto de *transformación*, el cual proviene de la sintaxis semiótica.

La semiótica aparece paralelamente al estructuralismo, hacia los años treinta, y va abriéndose paso como un nuevo modo de concebir los hechos humanos. Mediante esta concepción el hombre toma conciencia, por vez primera en la historia, de que la cultura es un conjunto de signos que tienen un significado y de que, por lo tanto, el avance cultural se realizará en la medida en que el hombre comprenda esos signos y los interprete en el sistema semántico adecuado.

El objeto de la semiótica es interpretar los signos mediante los cuales se efectúa la transmisión de la experiencia personal de los seres humanos, descubrir su verdadero significado en el conjunto sistemático al que pertenecen. Concibe la cultura como una mitología, como un conjunto de signos cuya significación se busca. Dentro de esta concepción la obra literaria adquiere el nuevo sentido de conjunto autónomo de signos, trasciende la significación inmediata de los signos lingüísticos y cambia en relación al sistema semiótico en que se intenta explicar.

Charles Morris divulga por medio de sus obras las ideas principales de la semiótica, y propone estudiar los sistemas de signos en tres niveles: el sintáctico, es decir las relaciones de los signos entre sí, el semántico, es decir las relaciones de los signos con su significado y el pragmático o sea las relaciones de los signos con el emisor y con el receptor del signo.

Marco Metodológico

Ya en el campo metodológico de la crítica semiótica, se encuentra la propuesta de Charles Morris acerca de la existencia de tres niveles de análisis de la obra literaria: el nivel sintáctico que se ocupa de las relaciones de los signos entre sí, el nivel semántico que trabaja las relaciones de los signos con su significado y el nivel pragmático que comprende el estudio de las relaciones de los signos con su emisor y su receptor.

Con esta propuesta, se trabajará el análisis de los cuentos de ***La vida rota***. No se pretende agotar el análisis de dicha obra sino efectuar un acercamiento crítico a ella, un aporte parcial, uno de tantos enfoques que se puede hacer sobre un conjunto de textos. El estudio abarcará dos de los niveles descritos anteriormente: el nivel semántico, en el que se pretende establecer las claves significativas que el texto literario encierra explícita o implícitamente, y el nivel pragmático, que comprende el estudio de todos aquellos recursos utilizados por el creador para interrelacionarse con el lector.

El nivel semántico implica tres factores: sujeto-signo-objeto. Es ofrecido de manera implícita por el texto mismo. Constituye un sistema de creencias acerca de la realidad que no forzosamente está ligado con las ideas y posturas del autor. En resumen, la semántica textual tiene por objeto analizar los contenidos expresados por el creador de la obra literaria.

El nivel pragmático involucra cuatro factores: sujeto-signo-objeto-destinatario. La pragmática textual se ocupa de las relaciones del autor con la obra y de las relaciones de la obra con los lectores. De manera más concreta podría decirse que establece los signos a través de los que el autor se pone en comunicación con su hipotético lector.

A. Objetivos.

1. Demostrar el alto grado de comunicación presente en el volumen de cuentos ***La vida rota***, de José María López Valdizón.
2. Definir los rasgos y aspectos que determinan la comunicación en los cuentos indicados.
3. Valorar la obra y figura de José María López Valdizón en el contexto de la literatura guatemalteca.
4. Contribuir mediante este trabajo con la crítica literaria nacional y el conocimiento de la cuentística de López Valdizón.

B. Modelo de análisis.

Se elaborarán conclusiones preliminares acerca de cada uno de los aspectos a analizar. Se confrontarán dichas conclusiones preliminares para establecer las conclusiones últimas mediante el nivel interpretativo del análisis. Para obtener dichas conclusiones preliminares, se analizará cada cuento en dos perspectivas o niveles:

1. Nivel pragmático o retórico.

El aspecto básico en este nivel es la relación del autor con el destinatario, es decir, la forma en que el autor se pone en contacto con el lector por medio del texto. Comprende este nivel la descripción de todos los signos y los procedimientos mediante los cuales el autor establece comunicación con el hipotético lector. Pero el proceso de comunicación aludido no pertenece a la lengua natural pues es considerado un texto literario. Cabe entonces en este nivel el establecimiento de los procedimientos estilísticos que hacen que un texto sea literario.

Las claves para el desarrollo del análisis en este nivel son las siguientes:

- a. ¿De qué manera el autor se pone en comunicación con el lector?
- b. ¿Qué procedimientos estilísticos hacen que el texto sea literario?

Para contestar las interrogantes planteadas es preciso realizar, previos a la interpretación, los siguientes procedimientos de análisis:

- * Descripción del manejo del tiempo.
- * Establecimiento del punto o puntos de vista utilizados en el texto.
- * Descripción de los recursos retóricos utilizados en el texto.
- * Descripción del tipo de vocabulario utilizado en el texto.

De acuerdo con los datos obtenidos, mediante los procedimientos descritos, se elaborarán las conclusiones preliminares de este nivel de análisis.

2. Nivel semántico.

Una vez analizada la manera en que el autor se comunica con el lector, la lógica nos lleva hacia el segundo nivel de análisis: la determinación de todo aquello que comunica el texto. Todo el aparato retórico persigue la comunicación de mensajes, de contenidos. Además expresa, esté o no consciente de ello el autor, una serie de creencias acerca de la realidad. Comprende este nivel de análisis el examen de los contenidos que explicita el texto y de las creencias reveladas por dichos contenidos.

Las preguntas que plantea este nivel son las siguientes: a. ¿Cuáles son los contenidos que expresa el creador en los textos? b. ¿Cuál es el sistema de creencias, o modelo de la realidad, que asume en los textos?

Los procedimientos de análisis que llevarán a la resolución de los planteamientos anteriores son:

- * Determinación de temas contenidos en el texto.
- * Determinación de las creencias acerca de la realidad que aparecen en el texto.
- * Elaboración del modelo de la realidad que nos presenta el texto

Tal como en el nivel anterior, se elaborarán conclusiones preliminares basadas en los datos obtenidos con el desarrollo del análisis descrito. Finalmente, se abordará el nivel interpretativo del análisis. Después de analizar todos los aspectos descritos anteriormente, para hacer acopio del máximo de datos posible de cada cuento, es necesario pasar a confrontar e integrar los resultados de los diferentes niveles. El fruto de este proceso inductivo son las conclusiones, las cuales se elaborarán, acerca de todos los cuentos en general, como conclusiones finales del estudio. Los procedimientos de este nivel son los siguientes:

- * Elaboración de una integración e interpretación de los datos obtenidos en los dos niveles trabajados.
- * Elaboración de conclusiones finales del estudio.

***La vida rota: Comunicación efectiva entre
un autor y su lector***

Análisis del nivel pragmático en los cuentos de
La vida rota

Capítulo I

A. Vivencias sin intermediario

Análisis del punto de vista

Toda narración, literaria o no, está enfocada desde la perspectiva de un narrador. En el caso de la narración literaria, este narrador puede variar una o muchas veces en una misma narración. Estamos hablando, pues, de la voz que va a narrar.

Cuando se lee un texto se encuentra necesariamente un narrador, o bien como suele llamársele, una voz narradora. Lo que se percibe del narrador es su discurso escrito, el reflejo de una voz que está narrando algo. Se puede entonces hablar de narradores o de voces que se expresan en el discurso de un texto, y que conducen y orientan de diversas maneras en el decurso del mismo. Estas voces no coinciden necesariamente con la voz del autor. Son más bien voces creadas por éste para dirigir a su lector de la manera deseada. Estas voces forman parte de la creación del autor, son creadas por él. Y sobre este aspecto de su creación descansa gran parte del proceso de comunicación que se establece con el lector. La relación que logra, o no logra, entablar el autor con su lector, depende en su mayor parte de los narradores o voces narradoras que los relacionan concretamente en el texto.

A este aspecto de la narración, que concierne al nivel pragmático, suele llamársele punto de vista. El punto de vista, que como ya dijimos, comprende la voz o voces narrativas de un texto, puede presentar en el mismo diversas variantes. Así, tenemos al narrador-personaje o voz-personaje que participa de los acontecimientos que narra, y al narrador no-personaje o voz no-personaje que es ajeno a dichos acontecimientos. El narrador-personaje puede jugar tanto un papel protagónico como comparsa en los acontecimientos. El narrador no-personaje puede ser testigo o bien ser un narrador con propiedades especiales, como conocer la interioridad y pensamientos de los personajes, o bien tener noticia del futuro y pasado de los mismos. A este último suele llamársele narrador omnisciente. Naturalmente, el tipo de voz que va a narrar le da un perfil diferente a cada texto. A continuación se presenta la forma en que el punto de vista es manejado en ***La vida rota***.

La voz de los personajes.

Al realizar el análisis y la clasificación de las voces narrativas que aparecen en cada uno de los cuentos de ***La vida rota***, se hace patente que en la mayor parte de ellos se encuentra más de una voz. En nueve de los trece cuentos, hay dos voces narrativas y en el resto solamente una. Es decir que en el volumen completo hablan al lector veintidós voces. También se puede observar que la modalidad que se utiliza con más frecuencia es el cuento relatado por un narrador-personaje y un narrador no-personaje. Esto ocurre en siete ocasiones. Los otros seis cuentos se presentan así: dos cuentos de un solo narrador- personaje, dos cuentos de un solo narrador no-personaje, un cuento de dos narradores- personaje y un cuento de dos narradores no-

personaje. En resumen, de las veintidós voces narrativas que aparecen en los trece cuentos, la mitad son personajes y la otra mitad son no-personajes.

Aunque el recuento anterior puede dar idea de un equilibrio, es necesario analizar de qué manera se comportan cada una de estas voces en sus respectivos cuentos. Al determinar qué voces narrativas tienen el predominio en cada cuento, sale a luz una realidad diferente a la que sugieren los números anteriores. En siete de los nueve cuentos que poseen dos voces narrativas, la voz predominante es la voz- personaje. A estos pueden añadirse los dos cuentos que de hecho sólo poseen voz- personaje. La contraparte la forman lógicamente los tres cuentos que no tienen voz- personaje y uno, *Antes del amanecer*, en el que, teniendo los dos tipos de voz, la predominante es la voz no-personaje. El inventario final nos indica entonces que en nueve de los trece cuentos en cuestión el dominio narrativo le pertenece a un narrador-personaje.

Este es un libro, entonces, en el que, sobre todo, hablan los personajes. Las voces que llegan al lector son las voces mismas de los personajes que han experimentado las vivencias o que están ligados con ellas de forma directa. El lector está ante un autor que está interesado en darle, en la mayor parte de casos, información de primera mano. El efecto es un encuentro casi personal con las realidades que los textos entregan, sin tamices. Son los personajes mismos los que se descubren a través de sus voces, de sus monólogos, de sus conversaciones. Son los personajes mismos los que entregan, con la sencillez y frescura de una plática, su propia realidad, su propio drama. El autor no busca cómo narrar las vivencias de sus personajes, simplemente deja al lector a solas con ellos para que su experiencia sea más completa. El lector está frente a frente con las realidades del personaje. Realidades además, aunque dramáticas, muy cotidianas. Las voces resuenan con ecos de gran cercanía, de patente realidad, a pesar de sus elementos mágicos que se tratarán en otro momento. Se sabe además con precisión quién habla. Se sabe, en la mayoría de los casos, su nombre, su edad, su situación y sus ideas, porque ellos mismos han ido revelando todo sobre sus vidas.

*No sé por qué mi hijo nació muerto. Cuando más lo deseaba vivo llegó difunto.**

-Bueno, llegué aquí y sufrí mucho porque no pude ver a ninguno de ustedes, después me acostumbré a la vagancia. Vago porque no estoy tranquilo, por ustedes, mi mujer y mis hijos. (17: pág. 18)

¡Desgracia que ni siquiera se puede sembrar! Si siembran la semilla se tuesta, no nace... ¡Qué va a nacer! Nuestra tierra es mala, por eso ni tienen dueño... (17: pág. 26)

* López Valdizón, José María. *La Vida Rota*. 7ª edición. Colección Narrativa Guatemalteca Siglo XX. Serie Miguel Ángel Asturias. Ministerio de Cultura y Deportes. Guatemala, 1988. 147 pp.

¡Ah! ¡Maldita mi desgracia! ¡No sabré quién fue el muerto hasta no dar con un conocido! (17: pág. 34)

Tontera la mía... pues nadie busca a los mudos, y casi es como si no existiéramos. Tan alejados estamos de lo que todos consideran la vida. (17: pág. 53)

Otras voces.

Pero, aunque con una participación menor, también hablan en estos cuentos las voces no-personaje. Hay un número considerable de narradores de este tipo y es preciso tomar en cuenta su manera de narrar, sus objetivos y su función.

En tres cuentos, *La vida rota*, *El pedregal de las cruces* y *El regreso de la Tatuana*, el narrador no-personaje tiene una sola modalidad y una sola función. En los dos primeros, el narrador adopta un punto de vista completamente externo y describe una escena que sirve de conclusión al cuento. En ambos cuentos, esta voz narrativa interviene únicamente al final y es sumamente breve en relación con la voz anterior. En el caso de *La vida rota*, tiene la variante de incluir voces de dos personajes en un breve diálogo que proporciona información importante sobre la voz-personaje, es un demente que acaba de recobrar el juicio:

*La enfermera se inclinó sobre el paciente para tomarle el pulso.
-¿Por qué habla tanto el loquito, doctor?
El médico la miró con extrañeza, se aderezó los anteojos y sonrió displicente:
-Me extraña que no lo sepa. Así son los dementes, cuando recobran el juicio... quieren hasta morir. (17: pág. 11)*

En *El pedregal de las cruces*, además de describir la escena final de las acciones del cuento, la retirada de las dos mujeres que constituyen la voz-personaje, también hace una explicación, una especie de conclusión acerca de aquel pueblo y la situación de su gente. Asunto que de manera diferente ha tratado por extenso la voz-personaje:

*La vida ahí no tenía objeto. Si no salían a trabajar tierras ajenas se comían las uñas. Maldición de Dios o bendición del Diablo, en Las Cruces solamente las piedras y las cruces afloraban.
(17: pág. 29)*

El regreso de la Tatuana está constituido por dos voces no-personaje bien diferenciadas entre sí. La primera tiene un carácter más bien lírico que

narrativo. Toda su intervención forma un prolongado apóstrofe dirigido a uno de los personajes del cuento: Encarnación, una mujer enamorada y engañada. Esta voz inicia el cuento y proporciona al lector alguna información sobre el personaje mencionado y sobre el legendario personaje de La Tatuana, pero su principal función es lírica.

Tu pena ¡ay! ningún bálsamo podrá aliviarla... Pierde la esperanza. Olvida el linimento. Camina; recorre años largos; largos años; de esos que nunca acaban. (17: pág. 117)

La Tatuana te aliviará endulzando el café amargo de tu dolor. Búscala y encuéntrala; la verdad florece en sus labios crueles de encendida grana; estará esperándote donde menos pienses hallarla. Encuéntrala. Este es el único mal: no te ocultará nada. (17: págs. 117-118)

La segunda voz se presenta diferente. Durante toda su intervención, su punto de vista es externo a los personajes, a pesar de que describe sensaciones y sentimientos de éstos. Su única función es narrar los acontecimientos y describir las situaciones.

Cruzaron las calles de la ciudad infinita de las “Perpetuas Rosas” en dirección al Puente del Matazano. Las vieron ir de la mano, presurosas, envueltas en la mansedumbre de un ocaso lila de siemprevivas. (17: pág. 119)

En los otros siete cuentos en que se encuentran voces no-personaje, éstas tienen más de una función. Entre las funciones que desempeñan están: narrar acontecimientos, escribir escenas desde un punto de vista externo, adoptar el punto de vista de los personajes ante determinada situación o momento de las acciones, hacer breves intervenciones entre las voces-personaje para ambientar al lector o dar explicaciones necesarias, o bien hacer descripciones que ubican al lector para luego dejarlo a solas con los personajes:

Mudo, cerró y abrió los ojos de nuevo, dio media vuelta queriendo irse, pero no pudo mover ni los pies. Cobardía o no cobardía, tuvo que quedarse. (17: pág. 38)

Jacinto penetró en el cuarto. De la cara le escurría un sudor copioso sobre la sucia camisa de mantadril. Alto, prieto, de facciones recias, se inclinó para acomodarse en la mesa de los santos todo lo que traía en el matate. (17: pág. 64)

Lucero Ixcoteyac tosió. Las palabras de Zenón le lastimaban la dignidad. Cada palabra, cada insulto era un dardo ponzoñoso que le buscaba el corazón: ¡maldito!, ¡infeliz!, ¡cobarde!, palabras venenosas que le mellaban el filo de su voz cortante (tajante), sincera, persuasiva, que Zenón no quería oír. (17: pág. 85)

En los cinco cuentos que alternan una voz-personaje con una voz no-personaje esta última se comporta de la misma manera: adoptando dos funciones. Su primera función es intervenir, haciendo descripciones y explicaciones para ambientar al lector en la escena en que hablan o hablarán los personajes. Ya sea al inicio, como sucede en *La visita no llegó tarde*, donde describe la aldea La Oscurana y el lugar en que se llevará a cabo el diálogo de personajes. En otros cuentos interviene al final, como ocurre en *Las ánimas*, *La visita no llegó tarde* y *Antes del amanecer*, en los cuales da conclusión a los cuentos después de la última intervención de la voz-personaje. En *Las ánimas* narra el hallazgo del cadáver del personaje, Pilar, tras la noche pasada en el cementerio. En *La visita no llegó tarde* presenta a Nemesio solo, ebrio y alucinado, después de que éste ha hablado largo rato, tanto con su voz como con las de sus alucinaciones. Y en *Antes del amanecer*, narra el ridículo proceso del caso de Zenón Ical que viene a confirmar la ejecución que él presiente en la noche, víspera de esta, en la cual se ha dado a conocer junto con toda su historia. O bien aparece la voz no-personaje, no al inicio ni al final, sino en distintos momentos del cuento, entre una intervención de la voz-personaje y la siguiente, como pasa en *Antes del amanecer*, *La mampuesta* y *La vida tiene dos caras*.

En La Oscurana, siendo una aldea opaca, reinaba la oscuridad desde antes que entrara la noche. Desaparecía todo vestigio luminoso y la única hendidura que quedaba para ver el mundo era el sueño. (17: pág. 37)

Amaneció nublado. El frío calaba hasta los huesos. Sin embargo, todos abrieron sus puertas. El guardián del cementerio también abrió, y, junto a la añosa puerta, encontró ex abrupto el cadáver yerto de una muchacha, siendo fuertemente una piedra entre las manos. (17: pág. 22)

La segunda función consiste en adoptar el punto de vista de un personaje del cuento y narrar desde esa perspectiva, como complemento o variante de la voz-personaje. En dos casos, utiliza el punto de vista de un solo personaje, como en *Las ánimas*, que adopta la perspectiva de Pilar, y en *La visita no llegó tarde*, que usa el punto de vista de Nemesio. En los otros tres casos utiliza la perspectiva de más de un personaje en distintos momentos del cuento. En *Antes del amanecer* narra en la perspectiva de Zenón Ical la mayor parte del cuento, pero al narrar el asesinato cometido por éste, adopta también, por momentos, el punto de vista de su víctima, Lucero Ixcoteyac. Asimismo en

La mampuesta se encuentra con la perspectiva de Sebastián Ronquillo en toda la primera parte del cuento, pero desde el momento en que éste muere, de inmediato el narrador se traslada al punto de vista del teniente Eladio Garzaro. Y por último está el caso de *La vida tiene dos caras* en donde la perspectiva más abundantemente adoptada es la de Genaro, el resucitado, pero en cierto momento se traslada a la de Cándida, su mujer, y al final del cuento a la de sus hijos:

Ya iba a reír recio, mas reparó que todos lo miraban. Entonces dio media vuelta y entró a su despacho. Debía enviar su parte a la superioridad sobre el lamentable "suicidio". (17: pág. 114)

Ya no dudaba. Era realidad. Había resucitado. Después de recoger su lápida, la cual se puso bajo el brazo, salió del cementerio con el ferviente anhelo de ver a la familia. En la puerta se arregló el viejo corbatón floreado que le pendía del cuello y, con disimulo, el clavel de la ancha y lustrosa solapa. Quería llegar al hogar, abandonado por él no recordaba desde cuándo, con la elegancia que lo caracterizó en vida, ahora que volvía a ella, pues no se diferenciaba de la gente que iba y venía por la calle del cementerio. (17: pág. 127)

En los dos cuentos en que no hay voces-personaje, *Chiltote* y *Veneno*, también se encuentra una coincidencia de funciones de dicha voz. Tiene dos funciones: narrar los hechos objetivamente y narrar desde la perspectiva de cada uno de los personajes. Estas dos funciones se intercalan sin orden aparente en los textos. Ambos cuentos presentan dos personajes cada uno y en ambos se adopta el punto de vista de todos. Así en *Veneno*, presenta una perspectiva externa, la perspectiva de María Luisa Bolbito y la de su esposo Jacinto, y en *Chiltote* se conoce el punto de vista del señor Toyano y del niño Brito, así como el punto de vista externo.

Así, a la mujer, más podía considerársela tendida para la velación de sus restos, que acostada en su cama para sanar del terrible mal que la consumía voraz. (17: pág. 63)

Su intranquilidad aumentaba. Sus vidriosos y saltones ojos se abrían y cerraban pertinaces. E iba desesperando de esperar. (17: pág. 63)

El narrador no-personaje juega un papel importante en la estructura de los cuentos de ***La vida rota***. Pero en la mayoría de los casos está subordinado al narrador-personaje, le prepara el camino para hacer efectiva su voz, lo complementa, lo realza, lo ubica o lo soporta. El hecho de que en siete de los diez cuentos en que se escucha su voz adopte puntos de vista de los

personajes es una prueba más de la importancia que la voz del personaje tiene en el proceso de comunicación que se entabla mediante estos cuentos. Es el personaje quien tiene la palabra, no hay mucho espacio para intermediarios.

Destinatarios de las voces.

Una vez determinado el fundamental cuestionamiento de quién habla en estos cuentos, el siguiente aspecto que se impone analizar es el que responde a la pregunta: ¿A quién se dirigen esas voces?, ¿a quién le hablan? En otras palabras, es preciso esclarecer el asunto de los destinatarios de las voces narrativas.

Al realizar este análisis se pone de manifiesto que de las veintidós voces narrativas que hablan en **La vida rota**, doce se dirigen al lector, siete se dirigen a otros personajes, una se dirige tanto a otros personajes como a sí misma, y dos se dirigen a sí mismas únicamente.

Al igual que en el aspecto anterior, hacemos notar que las cifras por sí solas no son capaces de dar ideas claras del punto que se desea interpretar. Pero al congregarlas con su realidad pueden ser de mucha ayuda. Al analizar más detenidamente los destinatarios en cuestión, se puede notar que la mayor parte de las voces que se dirigen al lector son voces no-personaje. Este es el caso de diez de las doce voces que se dirigen al lector. Y de las ocho que se dirigen a otros personajes, incluyendo la que también se dirige a sí misma al final de su discurso, siete son narradores-personaje, al igual que las dos que se dirigen a sí mismas. Es decir que las voces no-personaje, en términos generales, tienden a dirigirse al lector, mientras que las voces-personaje se dirigen generalmente a otros personajes. Y si se toma en cuenta que en la mayoría de cuentos hay más de un narrador, se puede notar que en casi todos los cuentos, (once de ellos), hay cuando menos una voz que se dirige al lector.

Por otro lado, hay diez de los trece cuentos en los que alguna de las voces no se dirige al lector. En resumen, en la mayoría de cuentos se dan a la vez los dos modos descritos: un narrador que se dirige al lector y uno que no se dirige a él. Sólo se excluyen de este caso cuatro textos, que lógicamente son los que cuentan únicamente con un narrador: *El mudo no lo quiso ver*, *Un hombre que no podía dormir*, *Veneno* y *Chiltote*.

Las voces no-personaje, generalmente, como ya hemos visto, constituyen una especie de andamiaje para las voces personaje. Son en cierta forma una ayuda o guía para el lector, lo dirigen y ubican. Pero quienes realmente narran, con las excepciones que ya hemos mencionado, son las voces-personaje. Esto es reafirmado por el hecho de que en todos los casos la voz no-personaje se dirige al lector, menos en la primera voz de *El regreso de la Tatuana*, que como ya dijimos es un apóstrofe que se dirige a otro personaje:

Los dos quedaron en suspenso. Él, cruzado de brazos y acuclillado, entre el monte. Ella, sentada sobre el panteón terroso

de su tata. Vieron así cómo iba llenándose el camposanto de candelas encendidas. Mar de candelas. Ronroneaban los rezos como una colmena ronronea a las doce del día. (17:pág. 19)

Se pusieron las tinajas de agua sucia sobre la cabeza y caminaron sin hablarse, sin mirarse, soñando en otras tierras, como todos, en tierras lejanas y desconocidas... (17: pág. 29)

Las voces-personaje presentan más diversidad. Pero en todos los casos se presentan sin subterfugios, al natural. Nos llegan como sin proponérselo, como por casualidad, sin la rígida conciencia de que son voces narradoras para lectores desconocidos. Simplemente fluyen en su monólogo, en su conversación o en su delirio.

Se dan tres casos de destinatario entre las voces-personaje. El primero es la voz que tiene por destinatario al lector. Son sólo dos casos: *La vida rota* y *Alma en pena*. En *La vida rota*, la voz narradora que pertenece al personaje Cirilo Corazón, es impresionantemente directa. Se dirige al lector como interlocutor. Numerosas veces lo hace nombrándolo con un pronombre personal: usted. No le deja escapatoria, lo involucra sin remedio, le da explicaciones, le pone ejemplos, lo interpela, e incluso, en determinado momento, lo exhorta a preguntar por él a la gente de su pueblo. El efecto de ser un interlocutor personal de Cirilo es trabajado con mucho acierto por López Valdizón. Citamos a manera de ejemplo:

¡Hubiera visto usted cómo caracoleaba antes del alumbramiento!
(17: pág. 9)

Pregúntele a la gente que pasa por el camino real. Todos le darán razón de mí. Le dirán seguramente que Cirilo Corazón fue bueno desde chiquito, y que deseaba tener un hijo. (17: pág. 9)

¿Acaso no mira que mi Candelaria cerró esos ojos para siempre?
¿No mira acaso que le nació la muerte y no la vida? (17: pág. 10)

El segundo caso de esta variante, *Alma en pena*, se presenta de manera diferente. En primer lugar es menos personal, más distante. Más bien sirve de complemento y ambientación al relato del otro personaje, Baudilio Bautista. Habla en primera persona del plural, representando a un grupo, del cual no tenemos mayor información. Ante dicho grupo se presenta el espectro de Baudilio Bautista y cuenta su drama. Esta voz narra y describe pero también opina y especula. Sirve de puente para enlazar, para poner frente a frente al lector con el otro narrador-personaje.

El paisano que hizo esta pregunta apareció sin que le viésemos llegar. Vestía luto riguroso, por lo cual era de suponerse seminarista o viudo, muerto o recién llegado de provincia, aunque, a decir verdad, nadie hubiera atinado el acertijo a primera vista. Mas, no puede negarse que su semblante enigmático nos pareció raro al extremo de sobrecogernos tremebunda la duda de que fuera una alma en pena. (17: pág. 33)

El segundo caso de destinatario entre las voces personaje es el más utilizado: las voces que se dirigen a otros personajes. Esto acontece en siete cuentos: *Las ánimas, El pedregal de las cruces, Alma en pena, La visita no llegó tarde, La mampuesta, La vida tiene dos caras y Un hombre que no podía dormir.*

En *Las ánimas*, alternando con breves intervenciones de ambientación de la voz no personaje, pone al lector ante el diálogo de dos hermanos que se encuentran a altas horas de la noche en el cementerio. El lector percibe la conversación como espectador. Lo que se llega a saber en el transcurso del cuento acerca de los personajes, su familia, su situación y su extrañamiento en el cementerio, se sabe por sus propios labios, se deduce de sus recuerdos, preguntas y comentarios. La voz no personaje pinta la escena del presente de los hermanos y entera al lector del desenlace, pero son los personajes los que se dan a conocer por su propia voz.

-Si vieras que todo está mal; la nana Macaria ya no ve. Está como ida desde que te fuiste para la finca... (17: pág. 16)

El cuento *El pedregal de las cruces* está constituido, en su mayor parte, por la conversación de dos mujeres que han ido por agua al río. Por este medio el lector se entera del estado del pueblo al que pertenecen, del estilo de vida de sus integrantes y de las causas y consecuencias de esta situación. Después se informa de un caso en particular, el caso de Emeterio y su mujer. Para llegar finalmente a conocer un suceso de último momento que las narradoras presencian durante su conversación: el suicidio de Emeterio, tras el cual se retiran. Y es hasta entonces que interviene la voz no-personaje:

-Las Cruces nunca será un buen lugar. Aquí todos han muerto... Sin vida vagan..., vagan..., vagan dormidos, soñando el sueño de no dormir... Aunque estén en la aldea, su cabeza anda lejos, perdida en ilusión de nuevas tierras... (17: pág. 25)

En el caso de *Alma en pena*, la voz de Baudilio Bautista, el protagonista, se dirige a un grupo de personas, bastante desdibujada, que a su vez constituye la otra voz narrativa del cuento. Éste inicia cuando, sin ninguna explicación previa, la voz de Bautista interpela a sus interlocutores:

-¿Quién se llama Baudilio Bautista? (17: pág. 33)

Después toma la palabra la otra voz narradora del cuento y ambienta al lector, cediéndole nuevamente la palabra a Baudilio Bautista cuando es necesario. De esta manera, dicha voz entera al lector de que él mismo es la persona por quien indaga. Y relata, podría decirse “de viva voz”, su historia. El otro narrador personaje, al citarlo textualmente, presenta sin filtro al personaje mismo, quien informa de una manera directa de su extraño estado.

Los narradores-personaje de los cuentos *La visita no llegó tarde*, *La mampuesta* y *La vida tiene dos caras*, son voces múltiples que se dirigen unas a otras. En *La visita no llegó tarde*, el lector cuenta con una voz no-personaje que lo ambienta describiendo el ámbito y la situación donde comienzan a brotar las voces de los personajes. Estas voces son la de Nemesio, el cofrade holgazán, y las de *Los Principales* de su pueblo, quienes entablan una discusión subida de tono sobre las actitudes del primero. La voz no-personaje va abandonando paulatinamente la escena hasta que prácticamente desaparece para reaparecer al final del cuento. La voz de Nemesio se dirige a todos los ancianos en general y a algunos en particular, y éstos se dirigen a Nemesio o se hablan entre sí acerca de éste.

La mampuesta es un caso similar al anterior. Existe una voz no-personaje que prepara el terreno para el diálogo entre el soldado Sebastián Ronquillo y la maestra Lucinda, el cual constituye la primera parte del cuento. También aquí la voz no-personaje va desapareciendo hasta dejar al lector, por un lapso, solo con las voces de los personajes. Esta parte concluye con la muerte de Ronquillo. Entonces el ciclo se repite: la voz no-personaje ubica al lector en la nueva situación. Le presenta un nuevo personaje y se va retirando poco a poco para ponerlo ante el teniente Eladio Garzaro y sus subordinados, quienes con sus diálogos completan el cuadro de la farsa y dan conclusión al cuento, nuevamente con la ayuda del narrador no-personaje.

En *La vida tiene dos caras*, el procedimiento es exactamente el mismo. Ocurre entre Genaro, su esposa Cándida, Amadeo y Arcadio, los hijos de ambos, y las esposas de éstos.

Un hombre que no podía dormir tiene una peculiaridad. El narrador, único en el cuento, narra para otros personajes, sus hijos, la mayor parte del texto. Pero no hay diálogo. El cuento está constituido por un monólogo. Este llega al lector sin la más mínima explicación o ubicación. Simplemente debe enfrentarse a la voz de un hombre que habla a sus hijos. Hacia el final del cuento, cuando el personaje se percata de que sus destinatarios no le atienden y comienza a sospechar acerca de su propia muerte, cambia radicalmente el destinatario, comienza a hablar para sí mismo:

-¡Callenseeeee! ¡Callenseeeee! No oyen. O no hacen caso. Siguen como si nada, habla que habla. A ratos hasta parece que bebieran guaro, café o ponche de melocotón. (17: pág. 60)

Además del caso de *Un hombre que no podía dormir* pueden encontrarse otros dos narradores personaje que dirigen su discurso a sí mismos: la voz narradora del cuento *El mudo no lo quiso ver* y la voz personaje de *Antes del amanecer*, que pertenece a Zenón Ical. En el primer caso, *El mudo no lo quiso ver*, esta voz es la única del relato. El mudo parece reconstruir sus recuerdos para sí mismo, cargados de ingenua ternura infantil, minuciosos y disparatados. En el segundo caso la voz de Zenón Ical llega de pronto, sin aviso previo, alternando siempre con la voz-personaje, la cual a pesar de adoptar la mayor parte del tiempo la perspectiva de este mismo personaje, le cede la palabra para que sea él mismo quien haga confesiones claves para el texto. Es así como Zenon Ical, de su propia voz, confiesa su asesinato y explica sus motivos, cuenta el momento preciso en que decidió matar a su víctima e informa tanto de su larga preparación para la venganza como de su completa falta de arrepentimiento. Todo esto lo rememora con la alucinante claridad de la agonía, explicándose a sí mismo en la fría realidad de su capilla ardiente:

Tontera la mía me repito, lo del señor lo inventaría mi nana para distraerme. Pero me dio tanto pánico que nunca le pregunté cómo fue eso. (17: pág. 53)

-Pero yo no maté por gusto, no. Lucero mató mucha gente. Era mal hombre. Por eso lo ultimé, porque se lo merecía. Y en Chiac todos comprenderán mi inocencia. (17: pág. 72)

En conclusión, el lector se encuentra en una ventajosa postura ante los cuentos de ***La vida rota***, ya que cuenta con los beneficios de voces que lo guían, lo ambientan y ubican: las voces no-personaje. Pero esto no impide que en la mayoría de casos tenga la oportunidad de acercarse a los personajes y recibir directamente de sus voces sus realidades, que éstos le entregan con suma naturalidad y sin intermediarios.

La enorme importancia de que la mayor parte de las voces-personaje hablen entre sí, hablen con otros personajes o se hablen a sí mismos, radica en que están hablando con seres que ya los conocen, y a quienes no tienen que dar más que las explicaciones sumamente necesarias. Así, entregan al lector un discurso conciso, denso y esencial. No tienen tampoco que disimular o fingir su más profunda identidad, su más íntima personalidad o su más auténtica historia. Simplemente se revelan, sin pudores inútiles en la intimidad de la familia, de la amistad estrecha o del propio conocimiento.

Todo lo anterior procura cuentos llenos de realismo, de verosimilitud, de vida palpitante y de vivencias desgarradoramente humanas. De vivencias nunca trilladas, a pesar de su natural recurrencia en el arte, siempre vigentes y capaces de interesar profundamente si se saben comunicar. ¿Y qué mejor forma de comunicarlas que en la cálida sencillez de la conversación, sin

intermediarios, entre seres cercanos entre sí, o en la ruda franqueza del monólogo?

Acerca de las personas verbales.

Pasando a un nivel más concreto de las voces narrativas que se han venido analizando, tienen cabida las interrogantes referentes a la manera en que éstas utilizan ciertos elementos de la lengua natural. Un aspecto que resultó interesante definir fue el uso de las personas verbales. ¿En qué personas verbales narran estas voces narrativas? ¿Cómo se relacionan estas tendencias de uso con los efectos que se han venido trabajando hasta ahora?

Al realizar el recuento correspondiente, se consiguieron los siguientes datos: de las veintidós voces narrativas existentes en ***La vida rota***, dieciséis nos hablan predominantemente en tercera persona, * en una predominan la primera y tercera persona a la vez, en dos predomina la segunda persona y en tres la primera persona únicamente.

Especificando más la información se hace notorio que de las once voces-personaje, seis hablan mayoritariamente en tercera persona, tres lo hacen en primera persona, una en primera y tercera persona a la vez y una en segunda persona. Entre los once narradores no-personaje la situación se presenta así: diez hablan predominantemente en tercera persona y una lo hace en segunda.

Al correlacionar las personas verbales predominantemente usadas por las voces narradoras, con sus respectivos destinatarios, se hace obvio que ambos datos suelen encajar. Así, en el caso de las voces-personaje, las seis que utilizan mayoritariamente la tercera persona son: las dos que se dirigen al lector, en *La vida rota* y *Alma en pena*, y cuatro en que los personajes hablan entre sí, esto ocurre en *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *La mampuesta* y *La vida tiene dos caras*. Nótese que se trata de los casos en que hay diálogos.

Las tres voces que se expresan de forma predominante en primera persona coinciden con dos casos en que el narrador personaje se dirige a otros personajes, pero no hay diálogo: *Alma en pena* y *Un hombre que no podía dormir*, además del caso de *El mudo no lo quiso ver*, cuyo narrador se dirige a sí mismo.

La voz que alterna primera y tercera persona es la voz de Zenón Ical en *Antes del amanecer*, un narrador que se habla a sí mismo.

La voz que habla mayoritariamente en segunda persona es la voz personaje en *La visita no llegó tarde*, voz múltiple que más que una narración entabla una discusión, los personajes más que conversar se lanzan acusaciones unos a otros.

* Singular o plural en todos los casos.

En lo que respecta a los narradores no-personaje, cabe esperar que la mayoría narren en tercera persona, como efectivamente ocurre. Con la lógica excepción de la primera voz narradora de *El regreso de la Tatuana*, a la cual ya nos hemos referido como un caso singular por tratarse de un apóstrofe más bien lírico, previo a la narración en sí, que está dirigido a un personaje y, por supuesto, está expresado mayoritariamente en segunda persona.

Con este análisis se da a conocer uno de los procedimientos o herramientas con los cuales el autor logra producir el efecto deseado y comunicarse efectivamente con el lector. El uso que se hace de las diferentes personas verbales está ligado en primer lugar al destinatario al que se está dirigiendo el narrador al hablar en el texto, y cumple una función dentro del proceso de comunicación que se busca establecer.

El uso predominante de la tercera persona está relacionado con una función informativa de las voces narrativas que la utilizan. Esto se hace obvio si se nota, como ya se dijo antes, que diez de las once voces no-personaje utilizan predominantemente la tercera persona, y estas diez voces se dirigen al lector. Así también las seis voces personaje que utilizan más la tercera persona que cualquier otra, se dirigen al lector o a otros personajes entablando diálogos. En todos estos casos se está hablando principalmente de hechos objetivos, de sucesos que cuentan, ya sea de forma directa o indirecta, los narradores no-personaje o los personajes mismos.

El uso de la primera persona está asociado con un alto grado de subjetivismo, que cumple la función de enfatizar el drama de los personajes, pero que es usado con más moderación que la narración de hechos objetivos, los cuales hablan de dicho drama por sí mismos. Esta situación se patentiza en el hecho de que las tres voces narrativas en las cuales predomina el uso de la primera persona verbal son voces personaje que se hablan a sí mismas, o bien hablan a otro personaje pero sin que se establezca un diálogo.

El caso de los narradores que utilizan predominantemente la segunda persona verbal es especial, en ambos casos se está creando un cuadro más elaborado que una simple narración. En uno de ellos se trata de una voz múltiple que discute sobre la conducta de un personaje del cuento, y en el otro se trata de una voz no-personaje que se está dirigiendo a un personaje en un tono lírico.

Estos cambios de persona verbal se van conjugando y combinando en un entretejido que principalmente informa de hechos objetivos y los acentúa con textos de más subjetividad, en los que los personajes se detienen en el análisis y expresión de sus emociones y sentimientos acerca de los hechos narrados.

B. Breves escenas

Análisis del uso del tiempo

En un texto pueden diferenciarse dos tipos de temporalidad. Una temporalidad externa o temporalidad de la historia y una temporalidad interna o temporalidad del discurso. El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre ambas temporalidades. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos se desarrollan o pueden desarrollarse al mismo tiempo pero en el discurso necesariamente deben colocarse uno tras otro, debe proyectarse sobre una línea recta. Precisamente de aquí deriva la necesidad de romper la sucesión de los acontecimientos *reales*. Claro que el autor no forzosamente desea mantener dicha sucesión ya que suele utilizar la deformación temporal con ciertos fines estéticos.

Fueron los formalistas rusos los que de manera explícita hicieron entrar dentro del ámbito de la teoría literaria el tiempo, al considerar en sus fundamentaciones teóricas las conexiones, oposiciones, paralelismos y divergencias existentes entre el orden de los hechos que suceden en la realidad, que ellos llaman *fábula*, y el orden de los mismos en la creación textual, que llaman *tema*.

Ya dentro del tiempo del discurso, se plantean dos problemas fundamentales: el orden y la duración temporal.

El tiempo del discurso, es decir el tiempo que narra, nunca puede ser perfectamente paralelo al del tiempo narrado o tiempo de la historia. Necesariamente tienen que producirse interacciones en el *antes* y el *después*. Tales diferencias se deben a la distinta naturaleza de ambas temporalidades: la del discurso es unidimensional y la de la historia es pluridimensional. La imposibilidad de paralelismo conduce a anacronías que pueden ser: **retrospecciones** que consisten en vueltas atrás en el tiempo y **prospecciones** que son anticipaciones al futuro.

En cuanto a la duración, se puede comparar el tiempo que presuntamente dura la acción representada en el texto con el tiempo que se necesita para leer el discurso que la evoca. En este aspecto, es posible establecer diversos recursos del discurso que representan diferentes maneras de resolver el mismo:

En la **escena** el tiempo real y el tiempo del discurso coinciden perfectamente. Lo que se está narrando está ocurriendo en el mismo lapso de la narración.

Pero no todo lo que entra en un texto es narración. No todo lo que aparece en un texto corresponde a un tiempo real como los acontecimientos. Cuando al tiempo del discurso no le corresponde ningún tiempo real, como ocurre en las reflexiones, descripciones, etc., nos encontramos con una

suspensión del tiempo o pausa. También podemos encontrarnos con el caso inverso a la pausa, es decir cuando ninguna porción del tiempo discursivo corresponde al tiempo real. Nos encontramos entonces ante la **omisión de todo un período o elipsis.**

La técnica tradicionalmente utilizada por casi toda la novelística clásica nos presenta el caso de que el tiempo del discurso es más corto que el tiempo que se representa. Entonces se está recurriendo al **resumen.**

Al determinar cómo el autor maneja el problema del tiempo del discurso, se ha encontrado el uso de todos los recursos mencionados anteriormente. De esta manera ha sido posible esquematizar el manejo del tiempo en cada texto y establecer comparaciones entre ellos para dilucidar las tendencias generales en este aspecto.

En cuanto a los lapsos.

El tiempo de la historia.

Se trabaja aquí sobre el tiempo que dura la historia narrada, el tiempo que duran los acontecimientos que conforman cada relato.

Al estudiar este aspecto de los cuentos es notorio que a excepción de uno, *El regreso de la Tatuana*, todos los cuentos duran un lapso breve. Comenzando por algunos que duran apenas minutos, lo que dura el discurso que el personaje transmite o el diálogo que se nos presenta. Este es el caso de *La vida rota* cuya duración corresponde exactamente al desarrollo de dos escenas: el monólogo de Cirilo Corazón y la brevísima conversación entre una enfermera y un médico que lo atienden. También es el caso de *El pedregal de las cruces*, *Alma en pena*, *La visita no llegó tarde* y *Un hombre que no podía dormir.*

El pedregal de las cruces y *La visita no llegó tarde* duran lo que dura el diálogo que constituye cada cuento respectivamente: el de las dos mujeres que van por agua y el de Nemesio con *Los Principales* de su pueblo y con Ursula, su abuela. La duración de *Alma en pena* coincide con el tiempo que dura la aparición del espectro de Baudilio Bautista.

Las ánimas, *Veneno*, *Chiltote*, *La mampuesta* y *La vida tiene dos caras* poseen una duración un poco mayor que los cuentos mencionados en el párrafo anterior, pero ninguno de ellos llega a veinticuatro horas. *Las ánimas* dura una noche, desde la hora indefinida en que se encuentran los hermanos protagonistas hasta después de la media noche en que se van con la procesión de ánimas, y tras una elipsis de unas horas, el encuentro del cadáver de Pilar al amanecer. *Veneno* dura una noche, desde el regreso de Jacinto a su rancho, momento en que ya ha oscurecido porque “*el camino era boca de lobo a su regreso*”, hasta el amanecer. *Chiltote* dura lo que abarca la escena del señor Toyano con el niño Brito y, tras una breve elipsis, las escenas que

preceden a la caída de Toyano. *La mampuesta* comprende el diálogo de Sebastián Ronquillo con Lucinda, y las escenas de las “averiguaciones” que hace Garzaro a partir del momento en que suena el disparo que mata a Ronquillo. *La vida tiene dos caras* dura el lapso comprendido entre el atardecer en el que resucita Genaro y el amanecer del siguiente día.

En el caso de *El mudo no lo quiso ver* y *Antes del amanecer* hay una variante: los resúmenes. *El mudo no lo quiso ver*, es una narración retrospectiva que abarca los acontecimientos de veinticuatro horas exactas. Pero después hace un resumen de los días siguientes a esas veinticuatro horas, así como un panorama de su vida actual. La acción de *Antes del amanecer* ocurre en un lapso, no determinado, de la noche víspera a la ejecución del personaje, pero al final se presenta un resumen del proceso que se siguió por el asesinato de Lucero Ixcoteyac y este comprende varios días.

Al hacer el recuento, se encuentra entonces que en *La vida rota* se encuentran cinco cuentos en los cuales la duración de las acciones es de minutos, cinco en que duran horas, dos en que duran días y uno en que duran años. Es decir que de los doce cuentos, en once la duración de acciones es breve y sólo en uno es larga.

El autor coloca al lector ante acontecimientos de breve duración. Ante sucesos que, en la mayoría de los casos, se podrían estar presenciando mientras ocurren, porque son acontecimientos simples y cotidianos, aunque a veces cargados de magia. Por otro lado, generalmente ocurren en un solo escenario, y en muchos casos se trata de una conversación o un monólogo, que además, como ya vimos, llega al lector directamente. Todas estas características se refuerzan entre sí para producir un efecto de comunicación directa. Producen en el lector la sensación de ser espectador directo de los dramas que se quieren transmitir. Los hechos, las vivencias, los dramas, las existencias que se conocen en *La vida rota* llegan a los lectores de labios de los protagonistas, en escenas simples que el lector puede visualizar, percibir sin dificultad, recibiendo así “información de primera mano”. En pequeñas y a veces hasta fugaces sesiones con los personajes, el lector se informa de los puntos clave de sus vidas, de las características de su persona y de sus emociones, sentimientos y pasiones esenciales. Sin perderse en pormenores superfluos, a pesar de la escrupulosa sencillez de algunos acontecimientos, comentarios y reflexiones, conducen a lo esencial de los dramas que comunican.

Entre la escena y la pausa.

El tiempo del discurso.

Además del lapso que comprenden los acontecimientos de una narración, hay otros aspectos del manejo del tiempo que pueden tomarse en cuenta, ya que suelen ser de mucho peso en la estructuración de un texto.

Al esquematizar el manejo de este aspecto del tiempo en un texto, reconociendo los recursos escuetamente esbozados anteriormente, es posible elaborar el esquema de la estructura del tiempo en el mismo. La elaboración de dichos esquemas de los textos de **La vida rota** (ver anexos) ha lanzado cierta información.

Al elaborar los esquemas de la estructura del tiempo en cada cuento en particular, se comprueba que los elementos que los forman suelen repetirse numerosas veces. Es decir que, en este aspecto, los ingredientes básicos en la elaboración de los cuentos son constantes. Los elementos fundamentales utilizados son los siguientes: escenas, retrospectivas y pausas. Se puede decir que éstos son los tres puntales en el manejo del tiempo de **La vida rota**. En mucha menor escala, también se encuentran elipsis y resúmenes, incluso se da el caso de una prolepsis. Otro punto digno de mencionarse es que dichos elementos se presentan con un relativo orden de alternancia, no perfecta, en nueve de los trece cuentos y en el resto carecen de algún orden establecido.

Las pausas se pueden encontrar en todos los cuentos del volumen, al igual que las escenas. Y las retrospectivas se pueden encontrar en doce de los trece cuentos. La excepción es *El regreso de la Tatuana*.

En cinco cuentos, el elemento predominante es la escena: *Las ánimas*, *Alma en pena*, *La visita no llegó tarde*, *Chiltote* y *La mampuesta*. En tres cuentos predominan por igual las pausas y las escenas. Esto ocurre en *El pedregal de las cruces*, *Un hombre que no podía dormir* y *Veneno*. En dos casos el elemento mayoritario son las pausas: *La vida rota* y *Antes del amanecer*. Las retrospectivas también predominan en dos cuentos: *El mudo no lo quiso ver* y *La vida tiene dos caras*. Y en un cuento, *El regreso de la Tatuana*, los elementos dominantes son a la vez las escenas y los resúmenes. El elemento que mayor número de veces aparece como predominante, en nueve cuentos, es la escena. En segundo lugar se encuentra la pausa que aparece en cinco cuentos como elemento mayoritario. El resto de elementos aparecen con mucha menor frecuencia en esta situación.

A partir de los datos descritos en los párrafos anteriores se puede afirmar que, en lo que respecta al tiempo, **La vida rota** posee una unidad estructural, pues se utilizan los mismos elementos temporales para la elaboración de todos sus cuentos. Esto, desde luego, les confiere un carácter similar en cuanto a la manera en que el autor guía al lector en sus textos. Es decir que López Valdizón busca las mismas líneas de comunicación con el lector en todos sus relatos. Y esta situación, en cierta forma, crea un estilo de relación entre él y sus destinatarios. Ayuda a reforzar esta unidad la alta frecuencia en el uso de un ritmo de alternancia entre los elementos que conforman cada estructura, lo cual sucede en nueve de los trece cuentos.

En **La vida rota** el tiempo está hecho sobre todo de escenas. Escenas breves según hemos ya comprobado. Y gran parte de estas escenas son diálogos o monólogos efectuados en muy diversas circunstancias y situaciones: en un hospital, en un encuentro nocturno en el cementerio, durante el trabajo

diario, en una conversación de ultratumba, en los delirios de la ebriedad, en la propia velación, en el lecho de muerte, en una bartolina, en el calor de una noche familiar. Escenas que el lector puede percibir en su totalidad mientras ocurren en el texto. Un nuevo elemento que se suma al efecto global que los cuentos producen en el lector, el enfrentamiento directo de situaciones sumamente cercanas ocurridas generalmente mientras leemos el texto.

Por supuesto que no todo lo que se narra en **La vida rota** ocurre en el momento de ser leído. Pero este problema lo resuelve fácilmente nuestro autor. Las escenas están preñadas de retrospectivas. En el caso de *Antes del amanecer*, se llega incluso a la prospección. De esta manera, en una escena, que nos es factible percibir directamente, nos llegan todos los datos y relatos necesarios para formar la historia completa de los personajes. No son cuentos de muchas acciones, como puede deducirse, en ellos el discurso tiene un papel protagonista.

El día del casorio todo fue flores. Hasta la risa de mi Candelaria olía a jacarandas. Ella estaba tan bonita que me encendía el corazón mirarle los ojos. (17: pág. 10)

¡Si viviera tata Bonifacio mañana vendría a reclamar! Pero el pobrecito murió hoy hace siete años. ¿Te acordás bien? El fue el único que anduvo quemando a los muertos, sus petates y todos sus ranchos para que no siguiera la peste negra en Pahoj. ¡Qué mortandad aquella! La gente caía ardida en calenturas y se moría de una vez porque se les ponían negros los dientes y la cara se les ponía negra... (17: pág. 17)

-Estaba poseída desde antes que tuviera su última criatura. Le salió inútil; como que contaron... ¿"Hijo del sol" resultó el muchachito? Así lo oyó mi comadre Sabina. "Hijo del sol" Hará cinco años de eso... (17: pág. 26)

El autor, como ya hemos recalado en varias ocasiones, deja hablar a sus personajes. Pero estos no narran hechos únicamente, hablan también de sí mismos, como ocurre en cualquier conversación o monólogo, e intercalan gran cantidad de comentarios. Expresan sus ideas, sus reflexiones, sus impresiones, sus emociones y sensaciones. Todo esto se hace manifiesto en las múltiples pausas que se encuentran a cada paso en sus discursos. Las pausas juegan un papel vital en el acercamiento del personaje al lector. Este último no se enfrenta con un desapegado narrador, se encuentra con un ser que le participa sin filtros su realidad. Además las pausas refuerzan la impresión de estar escuchando conversaciones o monólogos reales y naturales, sin afectación. Este tipo de intervenciones suele abundar en las conversaciones de la lengua natural.

Si uno se ha de morir, entre menos molestias mejor. Al fin y al cabo nos volveremos tierra. Nos volvemos polvo y en polvo nos perdemos entre las nubes de tierra que vivimos respirando para no ahogarnos por falta de aire. Por eso les he dicho que los antepasados están con nosotros, que los respiramos en el aire y los comemos en el maíz y los oímos en el grito de todos los animales, cuando los animales lloran, ríen o platican. Todo se vuelve alimento. Todo es para que nosotros perduremos.
(17: pág. 59)

No sé si ahora sea mayor... pero la pobreza, pobreza es, y desgarrar el alma, y tupe los sesos, tal vez para que uno no la sienta martirizante, tan clavada en el alma, como gran estaca de granadillo. Así, y recuerden que el granadillo es más duro que el hueso. (17: pág. 139-140)

Todo este panorama del tiempo responde, como muchas otras características de estos cuentos, a la necesidad del autor de dar a su lector una impresión de cercanía y de realidad. Así, el hecho de que la escena sea el elemento que aparece con más frecuencia en los cuentos y que además sea el que predomina por su uso en nueve de ellos, tiene que ver con la sensación que da al lector de presenciar de frente y sin intermediarios los acontecimientos, que parecen estar sucediendo en el momento mismo de ser leídos. Además la pausa y la retrospectión, que son los otros dos elementos fundamentales en la estructura de estos cuentos, pueden perfectamente ser incluidos dentro de las escenas, que constituyen prácticamente los cuentos, sin dañar la impresión de cercanía que ya hemos descrito. El autor va haciendo un juego de alternancia con estos tres elementos, con el fin de poder incluir todos los datos necesarios para la comprensión de las historias mediante las retrospectiones, y además enfatizar los acontecimientos de dichas historias valiéndose del tono subjetivo, y algunas veces emocional, de las pausas. Todo esto sin dejar de mantener a su lector en contacto directo con la sencilla escena que se desarrolla frente a él.

De los tiempos verbales.

Además de la duración de las acciones y de la estructura temporal dentro del cuento, resultó de utilidad trabajar un aspecto sumamente concreto del uso del tiempo que hace el autor en ***La vida rota***. Estamos hablando de los tiempos verbales que utiliza al construir sus enunciados. Es decir, la manera de utilizar el tiempo en la elaboración concreta del texto. Tras hacer el recuento y la clasificación de este aspecto en cada uno de los cuentos, se obtuvo nueva información susceptible de ligarse a los temas ya trabajados.

El tiempo verbal más utilizado es el pretérito perfecto simple del indicativo, su uso predomina en la mitad de las voces narradoras que aparecen en el libro. En segundo lugar se coloca el presente del indicativo que es el más

utilizado por siete narradores. A continuación, se ubica el pretérito imperfecto con tres voces narradoras que lo utilizan mayoritariamente y, por último, se encuentra un caso especial en el cual es el modo imperativo el que domina en una de las voces narradoras.

El pretérito perfecto simple es un tiempo definitivamente acabado. Pertenece enteramente al pasado. Los hechos en pretérito perfecto simple son cosas de un ayer irrevocable. Pero por su carácter definitivo coloca al lector ante hechos concretos que se efectuaron y están finiquitados. A diferencia del pretérito imperfecto, que suele referirse a hechos menos precisos, que pudieron efectuarse numerosas veces y que evocan, más que un hecho concreto saldado, actos que crearon, con su recurrencia, constancia o repetición, un hábito, una costumbre o una época.

La alta frecuencia con que se utilizan los enunciados en pretérito perfecto simple lleva necesariamente a pensar en narraciones que hablan sobre todo de hechos concretos del pasado, tal como sucede efectivamente. Las voces narran hechos del pasado, pero no al azar, narran los hechos esenciales de las respectivas historias de los personajes. No se detienen demasiado en explicaciones o descripciones del pasado. Se centran preferentemente en los acontecimientos básicos. Aunque, por supuesto, las explicaciones y descripciones existen en el texto cuando son pertinentes y necesarias.

Pero también la incidencia de enunciados en presente del indicativo es considerable. Esto es muy comprensible si tomamos en cuenta que las voces personaje están integradas en su mayoría por diálogos y monólogos. Y al quedar el lector frente a frente con los diálogos, sin intermediarios, los personajes lo sitúan en su presente, estrado desde el cual se lanzan a las retrospecciones. Además hay que recordar también el abundante uso de la pausa, la cual juega un papel fundamental en estos cuentos, y estas suelen hacerse en tiempo presente. Estos datos llevan, en resumen, a corroborar el carácter cercano, realista, casi tangible de los cuentos de **La vida rota**. No hay vaguedad. Colocan al lector ante hechos concretos del pasado y ante el presente más claro y auténtico, el presente eterno de las voces de los personajes.

Desde otra perspectiva se advierte que de las once voces-personaje que hablan en el volumen de cuentos, seis utilizan en la mayor parte de sus enunciados el presente del indicativo. Esto ocurre en *La vida rota*, *Las ánimas*, *La visita no llegó tarde*, *Un hombre que no podía dormir*, *La mampuesta* y *La vida tiene dos caras*. Tres utilizan mayoritariamente el pretérito perfecto simple del indicativo: *Alma en pena*, *El mudo no lo quiso ver* y *Antes del amanecer*. Y dos usan sobre todo el pretérito imperfecto del indicativo: *El pedregal de las cruces* y *Alma en pena*. De las once voces no-personaje, ocho utilizan mayoritariamente el pretérito perfecto simple del indicativo: *Las ánimas*, *La visita no llegó tarde*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *Chiltote*, *La mampuesta*, *El regreso de la Tatuana* y *La vida tiene dos caras*. En las voces restantes dominan: el presente del indicativo en *La vida rota* y el pretérito imperfecto en *El pedregal de las cruces*. *El regreso de la Tatuana* presenta

nuevamente un caso especial en su primera voz narrativa. El texto está expresado mayoritariamente en imperativo.

Al especificar qué narradores utilizan los diferentes tiempos verbales, se ratifica lo ya afirmado. La mayor parte de los narradores que usan predominantemente el presente son narradores-personaje que hablan desde su propio presente. Las tres voces personaje que utilizan más el pretérito perfecto simple son voces retrospectivas. Así, la intervención más importante y más extensa de la voz de Baudilio Bautista en *Alma en pena* es precisamente la única retrospección del cuento, la narración en la que Bautista explica su extraña situación. La voz narradora de *El mudo no lo quiso ver* se extiende durante casi todo su discurso en una larga retrospección que data de los días de su infancia, y no acaba sino en el último párrafo del texto, para dar conclusión al mismo, con una escena y una pausa sumamente breves. Y de las cinco intervenciones que la voz narradora, perteneciente a Zenón Ical, tiene en *Antes del amanecer*, cuatro son retrospecciones.

En cuanto a las voces no-personaje, tienden obviamente a narrar en pretérito perfecto simple. Únicamente tres de las once, conforman la variante.

En *La vida rota*, la presencia del diálogo de dos personajes, citado por el narrador no-personaje, determina el predominio del presente del indicativo.

En *El pedregal de las cruces*, tanto en el narrador personaje como en el no-personaje, se mantiene la tendencia a utilizar el pretérito imperfecto del indicativo; probablemente porque el cuento no trata de hechos particulares más que para dar a conocer un ejemplo ilustrativo de la situación de la gente del pueblo. Pero la mayor parte del texto, tanto en la voz-personaje como en la no-personaje, trata de pintar la situación peculiar de un pueblo en general, de la situación calamitosa que vive toda su gente. Además, no se trata de un asunto del pasado, de un asunto ya terminado, sino de un hecho que se repite sucesivamente una y otra vez y que le ocurre a muchas personas.

Con el caso del primer narrador de *El regreso de la Tatuana* ya nos hemos encontrado varias veces, debido a que es un elemento único en ***La vida rota***. En este relato el imperativo es el uso predominante. Lo que se correlaciona evidentemente con el carácter del texto que es un apóstrofe, tal como ocurre con el alto índice de uso de la segunda persona verbal.

C. Gente que Conversa

Análisis del vocabulario

Como ya hemos convenido en los análisis anteriores, la mayor parte del tiempo que el lector ocupa en leer los cuentos que integran **La vida rota** se encuentra ante conversaciones o monólogos de personajes. El vocabulario con que se habla en estos cuentos está básicamente acorde con este tono de conversación sin subterfugios, con este ambiente de charla natural: el vocabulario de uso cotidiano. Es el de uso básico en estos relatos. Para conseguir crear en el lector la impresión de ser un testigo presencial de dichas conversaciones y monólogos, lo que procede es utilizar un lenguaje sencillo, el lenguaje de uso habitual en las conversaciones con parientes, conocidos o con uno mismo. Los temas también son comunes, asuntos de la vida diaria, por lo que para abordarlos, las voces narrativas no necesitan de jergas especializadas ni nada por el estilo. Y aunque esto es predecible en los numerosos diálogos y monólogos que conforman los trece cuentos que se están analizando, ocurre también en las intervenciones de los narradores no-personaje, cuya importancia ya se ha detallado y cuyo papel no es, en ninguna forma, despreciable en el proceso de comunicación que constituyen estos cuentos. El vocabulario fundamental de **La vida rota** es pues un vocabulario de uso ordinario.

Sin embargo es preciso aclarar que lo afirmado en el párrafo anterior no significa que en **La vida rota** no nos encontremos ante el uso de vocablos cultos, o bien de vocablos regionalistas. A pesar de que el matiz general del discurso es el tipo de vocabulario de uso diario, aparecen en todos los cuentos voces de uso académico y voces regionalistas guatemaltecas. Esto ocurre por lo general en cualquier conversación de carácter diario, por lo cual es perfectamente comprensible que ocurra en las conversaciones de los cuentos de **La vida rota**.

-Arcadio, el chipe de la familia, se enamoró de loco a la hija de los Álvarez, y, con todo y que ella es algo chifladita, se desposó con la pobre; ahora tienen cinco chirices, y otro que está por traer la cigüeña, serán seis los patojos...” (17: pág. 132)

¡Ah, humanidad, dulce sueño es vivir a plenitud las ilusiones hasta plasmarlas en una realidad tangible, bella, inalterable, siempre aureolada! (17: pág. 136)

Al observar más de cerca el uso de las voces regionales y académicas, se puede comprobar que en el discurso de los narradores no-personaje se encuentra con mayor profusión la utilización de las últimas, mientras que en las voces personaje abunda más el uso de regionalismos.

El dato anterior marca una diferencia entre el carácter de ambos tipos de narrador. El narrador no-personaje queda catalogado como una entidad de más alto nivel cultural que el narrador-personaje.

El lector, para trabar conocimiento con los personajes, cuenta básicamente con dos recursos: las voces no-personaje, que se encargan de presentárselos, describírseles y ambientarlos, y las voces de los personajes mismos. Las voces son el único canal de conocimiento que posee el lector. Estas voces revelan datos y características de los personajes, no únicamente por lo que nos narran, sino que también por el uso que hacen de la lengua y de todos sus elementos. Uno de estos elementos, el vocabulario, es especialmente revelador de ciertas características de quien lo usa. En ***La vida rota*** el vocabulario utilizado por los personajes habla de su posición y de su realidad. Su vocabulario sitúa al lector ante seres sencillos, generalmente incultos, guatemaltecos, en su mayoría campesinos de escasos recursos.

Si te contara, Genaro, ese fue el trabón, ninguno podía manejarlos, menos como vos, que nadie lo hará igual de chulo. Pagué operarios, jé, por la gran chucha, nunca nos salieron las cuentas. Si la ganancia estaba cuando vos mismo le metías al trabajo... (17: pág. 133)

Los narradores no-personaje, por lo general, se revelan con una cultura superior a la de los personajes que nos presentan, aunque no sean especialmente cultivados:

Genaro ensombreció su mirada, de por sí taciturna, y encendió un puro que encontró ahí, sobre la mesa, junto a los frijoles parados. A lo lejos –el humo lo hacía recordar-, volvían a dibujarse todas las batallas de sus años de lucha, sus desvelos, sus anhelos y todos sus afanes, que de pronto quedaron trancos con su defunción. (17: pág. 136)

En determinados casos y en determinados momentos, ambos tipos de narrador revelan intenciones estéticas al hablar. Pero ocurre con mayor frecuencia entre los narradores no-personaje, ya que los narradores personaje suelen llegar a este nivel únicamente cuando se encuentran en situaciones extremas. Como es el caso de Cirilo Corazón, un hombre que tras sufrir de demencia recobra el juicio para enfrentar su realidad acerba, o bien el caso del narrador de *Un hombre que no podía dormir*, que está enfrentando la inminencia de la muerte, en la mayor parte del discurso.

Afuera del calabozo, en el interior de la mazmorra, la soledad conjugaba sus rumores con los pasos disonantes del centinela, sobre los altos muros que cerraban el cielo del presidio, en tanto

el soldado iba y venía cortando los tenues rayos lunares, con la filosa bayoneta plateada del fusil que de pronto surgía al hombro de su silueta. (17: pág. 69)

Por eso la noche es oscura. La luna, por muy pocos vista, es solamente para los enamorados. Sin esa gracia en el cielo no se encontrarían las manos para buscarse en el deseo la simiente de los hijos. A mí hace tiempo que se me acabó. Ya no tengo luna. No la veo aunque cierre los ojos; no la veo aunque deje caer todas las hojas secas de mis entristecidos párpados. (17: pág. 58)

Dejando claro que el vocabulario dominante en todos los cuentos es el de uso ordinario, se puede hacer algunas observaciones acerca del uso de otro tipo de voces en los textos. Una vez conocida la diferencia de frecuencia de uso de voces cultas y regionalistas entre los narradores personaje y los no-personaje, se puede analizar el hecho de que en ocho de los trece cuentos domina, en general, el uso de voces de tipo regionalista (*La vida rota, Las ánimas, El pedregal de las cruces, La visita no llegó tarde, El mudo no lo quiso ver, Un hombre que no podía dormir, La mampuesta, La vida tiene dos caras*). Y en los cinco restantes domina, por supuesto, el uso de voces académicas (*Alma en pena, Veneno, Antes del amanecer, Chiltote, El regreso de la Tatuana*). Esta diferencia se hace obvia si se toma en cuenta que los cinco cuentos en que domina el uso de voces académicas son, en su mayoría, los que cuentan con más extensas intervenciones de las voces no-personaje, como ocurre en *Veneno, Chiltote y El regreso de la Tatuana*, en los cuales únicamente hay voces no-personaje. En *Antes del amanecer*, como ya se sabe, son mucho más vastas las intervenciones del narrador no-personaje que las del narrador personaje. Una excepción constituye *Alma en pena*, cuento en el que vemos todo lo contrario que en los otros cuatro, ya que no cuenta con ninguna voz no-personaje. Sus dos voces narrativas son personajes, y a pesar de ello la segunda voz de este cuento utiliza más voces académicas que la generalidad de narradores de todo el volumen de cuentos.

En cuanto a los ocho cuentos en que se utiliza con mayor profusión el vocabulario regionalista, nos encontramos con que ocurre el caso inverso, es decir que las voces que más participación tienen son las voces personaje. Esto es perfectamente lógico en *El mudo no lo quiso ver y Un hombre que no podía dormir*, en los que no hay más que voz personaje. En *La vida rota, Las ánimas, y El pedregal de las cruces*, la participación de la voz no personaje es ínfima en relación con lo extenso de las intervenciones de las voces personaje. En *La visita no llegó tarde, La mampuesta y La vida tiene dos caras*, aunque las intervenciones de ambos tipos de voz son más equilibradas, sigue siendo sensiblemente más abundante la participación de la voz personaje.

En conclusión, la mayor profusión de uno u otro tipo de vocabulario, corresponde a la mayor o menor intervención de cada tipo de narrador en cada uno de los cuentos, ya que hay una inclinación bien diferenciada hacia determinado tipo de vocabulario en cada uno de los dos tipos de voz narrativa.

Debido a esta tendencia de vocabulario de cada uno de los dos tipos de narrador se da un natural contraste en el discurso de los mismos. Este contraste está sumamente ligado a la diferente función que cumple en los textos el narrador personaje y el narrador no-personaje con respecto al lector, así como al bajo nivel cultural de la mayoría de los personajes de estos cuentos. El narrador no-personaje ambienta y guía al lector, le presenta al personaje, lo pone frente a él, mientras que el narrador personaje simplemente habla al lector o a otros personajes sin más intención que darse a conocer. Por el carácter de los personajes de **La vida rota**, que como ya se mencionó son en su mayoría campesinos de escasos recursos y por consiguiente de bajo nivel cultural, se produce un cierto contraste entre su vocabulario y el del narrador no-personaje. Este contraste viene a realzar la condición y carácter de los personajes, aunque no sea demasiado acusado.

Un profuso uso de dichos populares en **La vida rota** es otro dato obtenido mediante este análisis. Estos aparecen en doce de los trece cuentos, hecho que corrobora el empleo de un lenguaje cotidiano y natural, propio de conversaciones sin protocolo. Nuevamente es el narrador-personaje el que los utiliza en mayor abundancia, tal como corresponde a la pauta dada por su vocabulario más cargado de regionalismos y menos propenso a las voces cultas. Pero también los utilizan, en ciertos casos, las voces no-personaje. Nueve de los once narradores-personaje utilizan dichos populares y seis de las once voces no-personaje lo hacen también.

A manera de ilustración, se registran a continuación los dichos populares utilizados por ambos tipos de narrador en **La vida rota**.

Dichos populares utilizados por narradores no-personajes:

- * Esta boca es mía.
- * Era boca de lobo.
- * Primero Dios.
- * Se le escurrió la baba.
- * Hecho una calamidad.
- * Suerte te dé Dios hijo, que el saber poco importa.
- * No era para menos sino para más.
- * Barajar libros.
- * Lanzarle los perros.
- * Soltar la lengua.
- * A la hora de rajar ocote.
- * Músicos trompa de hule.

Dichos populares utilizados por narradores-personajes:

- * De todos modos, modos son todos.
- * Se le hedió el pescado.
- * Sólo Dios sabe lo que hace.
- * Con buena hambre no hay mal pan.
- * Estiró la pata.

- * Ni hagan ojo pache.
- * Por cuestión de faldas.
- * Como no chon.
- * Tal vez ya puso la cocha.
- * Sos de lo que no hay.
- * Te has vuelto como el azadón.
- * Será mi abuela.
- * ¿Sólo eso querés?
- * Cuando se le subía el apellido a la cabeza.
- * La noche le pellizca la lengua a los habladores.
- * Mañana será otro día.
- * El mundo siempre será mundo.
- * Hablan hasta por los codos.
- * Me sentí hecho hárganas.
- * ¡Hijos de Jesucristo!
- * Quién sabe.
- * Eso te pide el corazón.
- * Yo no me meto a santero.
- * Cortar con la misma tijera.
- * No dar chance.
- * Parece Cristo de aldea.
- * Ni que ocho cuartos.
- * Semejante choriza.
- * Adivine y le digo.
- * A caballo regalado no se le busca colmillo.
- * A saber que pata puso ese huevo.
- * El que no arriesga no gana.
- * Cara de mis fustanes.
- * Se hacen los chiquitillos.
- * El diablo son las mujeres, parientes del alacrán, cuando ven al hombre pobre paran la cola y se van.
- * De tal palo, tal astilla.
- * Te ha dejado con los colochos hechos.
- * El que parpadea pierde.
- * Si mis ojos no me engañan.
- * Ni vuelta de hoja.
- * Ojos que han de comerse los gusanos.
- * Sólo Dios sabe.
- * ¡Canastos!
- * El chipe de la familia.
- * Por la gran chucha.
- * Para ganarme los frijoles.
- * La vida se nos hizo trompuda.
- * Te desee igual que agua de mayo.
- * Cortar florecitas.
- * Para que se pongan de su mano.
- * ¡Gracias a Dios!
- * Por cola caliente.
- * No venimos de arrear jutes con pistola.
- * Son más viejos que el pedo.

- * A puro plomo.
- * No hay mal que por bien no venga.
- * Toda la santa noche.
- * Duerme como trozo.
- * Dios sabe por qué hace las cosas.

El uso de dichos populares y regionalismos tiene la importante consecuencia de localizar en un ámbito determinado a los cuentos, y más que a los cuentos, a los personajes. Esta situación representa más que el hecho de dar un lugar específico a los textos, un lugar que los liga más profundamente a su autor. Sin restarle un carácter profundamente universal, representa un escaño más en el acercamiento entre el lector y el personaje, punto esencial en el establecimiento de la comunicación autor-destinatario que, en ***La vida rota***, parece basarse en un enfrentamiento sumamente cercano y directo entre el lector y el personaje. Poner a los personajes a hablar como gente de un determinado espacio geográfico y de un definido estrato social, cultural y étnico, contribuye, indiscutiblemente, a crear la ilusión de seres perfectamente reales y reconocibles. De gente real que habla y que se comunica con toda la fuerza de vivencias terriblemente posibles, de peripecias de aplastante verosimilitud. En ***La vida rota***, el lector no se encuentra con entes ficticios o simbólicos, se halla con gente que conversa, a este fin parece apuntar también el vocabulario utilizado en los relatos.

D. Entre Metáforas Cotidianas

Análisis de recursos retóricos

En *La vida rota* se utilizan diez tipos de recurso retórico:

La metáfora, tropo que consiste en expresar una idea con el nombre de otra que tenga con ella cierta relación de semejanza. La metáfora se basa en el parecido entre un plano real y un plano evocado.

El símil, consiste en la afirmación, definición y establecimiento de una semejanza entre dos objetos usando nexos comparativos.

La sinécdoque, tropo que expresa una idea con el nombre de otra que tenga con la primera una relación de coexistencia. La sinécdoque presenta diferentes variedades. Puede tomarse: el todo por la parte y viceversa, el género por la especie y al contrario, la especie por el individuo y al contrario, el singular por el plural y al revés, la materia por la obra, lo abstracto por lo concreto y el continente por el contenido.

La reduplicación, recurso que consiste en repetir consecutivamente un mismo vocablo en un fragmento del texto.

La metonimia consiste en designar una cosa con el nombre de otra por existir entre ambas alguna relación de sucesión o dependencia. Sus variedades principales son: del antecedente por el consiguiente y al contrario, de la causa por el efecto o del efecto por la causa, del autor o inventor por sus obras, del instrumento por la causa activa, del lugar por la cosa que de él procede, del signo por la cosa significada, de lo físico por lo moral y del dueño o patrón de un lugar por el lugar mismo.

La paradoja es una figura que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción.

La prosopopeya consiste en atribuir a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas, acciones y cualidades propias de los seres animados y corpóreos, o bien las del hombre a seres irracionales.

La anáfora, recurso que consiste en repetir palabras o conceptos al inicio de cada segmento en un párrafo.

El retruécano es una figura consistente en la inversión de los términos de una proposición o cláusula en otra subsiguiente para que el sentido de esta última forme contraste o antítesis con el de la anterior.

La conduplicación es la repetición, al principio de una cláusula o segmento del texto, de la última palabra del segmento anterior.

La hipérbole consiste en el lenguaje que tiende a exagerar, puede llevar un efecto de ridiculización, puede ser satírico o tener un sentido profundo.

El apóstrofe es la figura que consiste en cortar de pronto el hilo del discurso o la narración para dirigir la palabra con vehemencia en segunda persona a una o varias personas ya sean éstas presentes, ausentes, vivas, muertas, seres abstractos, cosas inanimadas o bien puede ir dirigida a sí mismo.

En una de las muchas lecturas que el análisis crítico de un texto requiere, en la lectura atenta a los recursos retóricos que en estos textos se utilizan, a su función dentro de los mismos, y al papel que representan en el proceso comunicativo que constituye toda obra literaria, el lector de **La vida rota** puede tener, probablemente, la sensación de que los recursos retóricos que se han entresacado, reconocido con toda claridad y clasificado, se diluyen al formar parte del texto en conjunto y dejan de existir, al menos en su mayoría.

Al examinar con detenimiento la anterior apreciación impresionista, basándose en los textos mismos, se consigue dilucidar la misma. Al estudiar cada figura retórica en su entorno textual se advierte que, en su mayoría, estos recursos, que son auténticas figuras retóricas, pertenecen al patrimonio del habla cotidiana. Esto ocurre en una proporción siempre mayor al cincuenta por ciento en todos los cuentos del volumen en cuestión.

Por todos es sabido y experimentado que el habla cotidiana suele presentarse cargada de los mismos recursos que el lenguaje artístico utiliza. Muchas de estas figuras llegan a perder su esencia estética al vulgarizarse. La mayoría de refranes, por ejemplo, son perfectamente clasificables, desde un punto de vista teórico, como recursos retóricos reconocibles. Esto reduce a un pequeño porcentaje, entre el cero y el veinticuatro por ciento, las figuras retóricas con verdadera intencionalidad estética. Así por ejemplo en las siguientes citas se encuentran auténticas metáforas que son utilizadas normalmente en el habla diaria:

*Entonces estuviera yo **muerto de alegría**, más vivo que nunca, pues, sobre todo, tendría **esperanzas en las manos**. (17: pág. 11)*

*Y **heridos sus ojos** por el humo, los cerraba impaciente para volver a abrirlos. (17: pág. 63)*

Se asustó: el corazón le dio un vuelco. (17: pág. 64)

*Y una noche me salió de las sombras un corvo traicionero que **se sembró aquí en mi pecho**. (17: pág. 34)*

Lo mismo ocurre con los siguientes ejemplos de metonimia que suelen asimilarse al habla cotidiana:

El guaro me consuela el corazón. (17: pág. 10)

A todos ustedes, eso sí, los traigo en el cogote porque eso me hacen, y mucho más. (17: pág. 41)

No hace mucho que él estiró la pata. (17: pág. 34)

Ahora bien, el mayoritario uso de recursos retóricos cotidianos nos coloca nuevamente en un punto reincidente en este análisis: el efecto de estar frente a frente con conversaciones perfectamente reales y verosímiles. No era posible para Valdizón eludir el uso cotidianizado, ordinario, de la retórica del habla diaria, si deseaba reproducirla lo más fielmente posible en las voces de sus personajes. La mayoría de *figuras retóricas* que pueden encontrarse en **La vida rota** no tienen, obviamente, intencionalidad estética. Pero sí cumplen un cometido fundamental en la recreación de conversaciones lo más reales posible en un texto literario. El uso de recursos retóricos únicamente responde al carácter general de los cuentos. En otras palabras Valdizón utiliza los recursos retóricos, en general y en su mayoría, con el fin de imitar el uso cotidiano de la lengua que también los usa. Su función es contribuir a producir en el lector el efecto de cercanía y realidad de los relatos.

Pero aunque los recursos retóricos con intención estética sean escasos en los textos de **La vida rota**, existen, y poseen unas características propias que vale la pena hacer notar en estas páginas. López Valdizón parece escatimar en el uso de recursos retóricos innecesarios. Los utiliza con mesura y parece buscar el sitio preciso del texto y el momento justo de la descripción, del diálogo o de la narración para darles cabida. Su éxito está en saber cuándo y dónde usarlos. Dentro de textos con sello del acontecer diario, el uso acertado y escaso de ciertos recursos de la retórica provocan una impresión grata y certera. En medio de una conversación o de un tema perfectamente ordinario, despunta de pronto una imagen retórica que obviamente no corresponde al habla cotidiana. Aparecen intempestivamente dentro de un texto de habla diaria, generalmente para resaltar los sentimientos o emociones de algún personaje acerca de lo que se acaba de narrar:

*“Ahora sí tendremos nuestro hijo”, le escurrí en secreto cuando salimos de la iglesia. “Ahora sí”, me dijo ella. **Y con sus palabras sentí que me corrió la sangre igual que si yo fuera montaña, porque cuando llueve la montaña retumba de vertientes igual que retumbé yo entonces.** (17: pág. 10)*

Más con el correr del tiempo se conformó, tal vez porque los patojos que le nacieron crecían como rosales, llenos de males

espinosos: viruela, sarampión, paludismo, disentería, tosferina, pero al fin y al cabo crecían en su corazón. Se lo llenaban, haciendo que en su mente ni surcara la idea de separar su sombra de la sombra de Genaro. (17: pág. 144)

Los recursos utilizados son simples, sencillos, algunos descriptivos, casi pictóricos, y otros cargados de un profundo torrente humano. En su llaneza, se percibe la ingenuidad de la mayoría de sus personajes y la universalidad de sus dramas. En la expresión simple, clara, sin grandeza y sin rebuscamiento, tanto como en el uso oportuno, radica la efectividad estratégica de las ayudas retóricas utilizadas.

En La Oscurana, siendo una aldea opaca, reinaba la oscuridad desde antes que entrara la noche. (17: pág. 137)

Desaparecía todo vestigio luminoso y la única hendidura que quedaba para ver el mundo era el sueño. (17: pág. 137)

Voy a dar al mar de la risa, donde todos los llantos desembocan. (17: pág. 57)

Los recursos retóricos que más se utilizan en estos cuentos ponen de relieve una mayor inclinación a usar los recursos corrientes del habla cotidiana. Éstos son la metáfora, el símil y la metonimia. Encontramos con menor frecuencia los recursos que reelaboran el lenguaje, como los que están relacionados con el ritmo y la sintaxis. Destacan recursos que se relacionan con la comparación, como la metáfora y el símil, o con la sustitución de términos como la metonimia, los cuales son más usuales en el habla diaria. En detalle, la proporción de uso se da de la siguiente manera: La metáfora aparece en los trece cuentos, el símil aparece en doce de ellos, la sinécdoque y la reduplicación en diez, la metonimia en ocho, la paradoja en siete, la prosopopeya y la anáfora en seis cuentos, el retruécano en tres, la conduplicación en dos y la hipérbole y el apóstrofe en uno. Al contabilizar el número de veces que cada uno de los recursos mencionados es utilizado en cada cuento del volumen, nos enteramos de que en diez de los trece cuentos, la metáfora es la más utilizada. En un cuento tienen igual profusión de uso el símil y la metáfora y en los dos restantes es la metonimia la de mayor frecuencia de utilización. Es decir que la metáfora aparece en todos los cuentos y además es el recurso más utilizado en **La vida rota**. Aunque el símil sólo es el recurso de mayor uso en un cuento, su presencia es también fuerte en los textos, ya que en nueve de ellos es el segundo recurso retórico más utilizado.

El uso de recursos retóricos en **La vida rota** está altamente comprometido con la finalidad de reproducir un tono de conversación natural,

además de entremezclar en el habla cotidiana, de cuando en cuando, recursos retóricos con intención estética, que rompen la línea del discurso para realzar la subjetividad de los personajes ante los hechos.

E. Integración, interpretación y conclusiones preliminares.

Una persona quiere comunicarse. Una persona desea comunicarse con otros seres humanos, no importan los nombres propios, no importa quiénes. Sus destinatarios son hipotéticos. Eso sí, mientras se logre comunicar con mayor número de personas, su satisfacción será más completa. Ni siquiera le bastan sus contemporáneos como posibles receptores. Su empeño es más audaz: comunicarse más allá de su propia voz, más allá de sus propias posibilidades físicas, más allá de sus propias fuerzas, más allá de su vida misma, de su corto tiempo. Su pretensión llega incluso al deseo ferviente de transgredir su mortalidad y seguirse comunicando indefinidamente. Estamos ante una persona que desea o necesita hacer arte.

Este artista, este hombre, quiere comunicar a sus presuntos destinatarios una serie de vivencias, en las cuales no nos detendremos de momento. Quiere transmitir ciertas ideas, ciertas emociones, ciertos sentimientos, ciertas realidades. Quiere transferir a sus receptores un conjunto de vivencias, que por diversas razones le pertenecen y quiere que formen parte del patrimonio de muchas personas. No nos ocuparemos, en este momento, de las razones que este hombre pueda tener para sentir semejante necesidad. Simplemente nos colocaremos ante el reto que afronta frente a esta peculiar urgencia.

Este hombre, este artista, es un literato. Cuenta, para su delicada empresa, con el texto, sus componentes y sus recursos.

Su primer cometido, clave para el éxito de su faena, es el de causar en sus lectores la huella necesaria para que las vivencias a transmitir, sus vivencias, pasen a formar parte de la vida de otros. Ahora bien, las experiencias que permanecen con más intensidad en una persona, aparte por supuesto de las que presenciamos directamente y de las vividas en propia piel, son las que nos narran aquellos que las han experimentado. No tiene el mismo efecto que alguien nos narre algún suceso de una tercera persona. Esta reflexión nos sitúa ante un punto de partida, y de llegada, en la creación de una serie de relatos competentes para transmitir las vivencias que quiere trasladar el creador a sus receptores. Para impresionar profundamente al lector, y de este modo lograr la comunicación efectiva, es preciso que los textos que se van a crear pongan en el contacto más cercano que las circunstancias lo permitan, al lector con aquello que se pretende comunicarle. No basta a los propósitos del autor narrar o pintar las situaciones a transmitir. Es preciso llevar al lector hasta las vivencias mismas y ponerlo en primera fila a presenciarlas.

Este autor tiene entre manos crear una serie de relatos que le servirán de soporte a lo que desea comunicar a su lector, que le darán forma precisa. Necesita hablarle, necesita entregarle su voz. Sus relatos necesariamente contarán con personajes que los protagonizarán y es a ellos a quienes decide confiar la delicada labor de hablar, de expresarse. Los personajes que él creará, portadores de las ideas, experiencias, emociones y sensaciones que

precisa expresar, serán los que digan lo que se tenga que decir. Ellos, los protagonistas de los dramas que componen los cuentos, dejarán escuchar sus voces para que el lector tenga un acercamiento rotundo con las vivencias que quieren hacerse llegar profundamente a su experiencia. También puede ser que se sirva de otras voces que alternen con las de los personajes, si llega a ser necesaria alguna ambientación, presentación o explicación.

Pero para asegurar el impacto de estas voces, hay que desnudarlas de todo artificio, hay que dejarlas manar sin restricciones protocolarias que las despojen de su espontaneidad y las priven de su eficacia. Hay que presentarlas de la manera más común y natural posible. Esto apunta a presentarlas en conversaciones sin afectación, en simples conversaciones de la vida diaria. Para conseguir esto, las conversaciones tienen que efectuarse entre personajes conocidos entre sí, o acaso sea conveniente recurrir al honesto monólogo. Claro que pensar en la posibilidad de que los personajes le hablen de frente al lector suena muy atractivo, por ser la forma más directa, pero el personaje y el lector, al final de cuentas, son dos desconocidos y ¿cómo podría una voz ser natural frente a un desconocido? Definitivamente hay que dejar a los personajes que se conduzcan tranquilamente en su ámbito cotidiano para que el lector los perciba así, reales, cercanos, aunque no se dirijan directamente a él.

Es necesario entonces, para reafirmar el efecto de cercanía y realidad, que las conversaciones o monólogos, que contendrán las narraciones, puedan ser directamente presenciadas por el lector. En primer lugar, las acciones deben ser breves, para que se recurra a las elipsis o resúmenes lo menos posible y así el lector siga siendo un testigo presencial en el cuento. El lector puede presenciar directamente las conversaciones o monólogos que estén constituidos por escenas, es decir que el tiempo en que ocurren coincida con el tiempo que dura el cuento. La escena tiene la enorme ventaja de poder contener pausas y retrospectivas para completar los relatos, hasta la prospección tiene cabida. Los relatos tienen forzosamente que ser concisos y esenciales. No pueden extenderse en detalles triviales. Además las explicaciones no son necesarias en los monólogos o en las conversaciones entre conocidos.

El vocabulario de estos narradores necesariamente debe corresponder a la índole de los relatos. Es decir que para ser pertinente, el vocabulario debe ser el de uso cotidiano. Aunque, naturalmente, y al igual que en las conversaciones diarias, es probable que lleguen a utilizarse vocablos de otro tipo o nivel. Si se dejará a los personajes expresarse con la más abierta naturalidad, será inevitable que en los discursos se encuentren regionalismos e, incluso, dichos populares, tan utilizados en la conversación ordinaria. Esto tiene sus ventajas, incluso puede ser necesario para el propósito primordial de dar visos de realidad y cercanía a los personajes y a sus relatos.

Se aspira a crear textos literarios. Pero éstos, para cumplir su objetivo de establecer comunicación entre su autor y su lector, y así permitirle al primero expresarse, no van a depender, en este caso, del mayor o menor uso de recursos de tipo retórico. En estos relatos, se pretende que recaiga todo el

peso de la comunicación y de la expresión, o sea la difícil responsabilidad de hacer de estos cuentos, textos artísticos, textos efectivos para expresarse y para comunicarse, en el hecho de que se logre crear en el lector una impresión de profunda cercanía con los dramas que los personajes le presentan. Esto debe efectuarse de la manera más real y verosímil posible, de manera que el lector tenga la sensación de haber presenciado sin intermediarios las conversaciones o monólogos que conforman los cuentos. Podría llegar a ser oportuno, sin embargo, el uso de algunos de estos recursos. Y, además, es claro que los personajes en sus discursos utilizarán los recursos retóricos que normalmente suelen incluirse en las conversaciones corrientes, pero que no funcionan en el habla diaria como tales, al perder, a fuerza de repetirse, su carácter estético.

Se ha intentado, en los párrafos anteriores, de recrear en alguna medida, sumamente restringida y limitada indudablemente, el proceso lógico del acto de creación de los cuentos de ***La vida rota***. Tomando como base para ello las luces que los diversos análisis que incluye este capítulo han vertido sobre los cuentos, y con un fin netamente didáctico. Se busca desentrañar los secretos de este proceso que con mayor fuerza han influido en el resultado final, es decir en los textos y en su fuerza comunicativa. Se busca resaltar de esta manera los aspectos de la creación que determinan las características de los cuentos de ***La vida rota***.

En síntesis, este capítulo se ocupa de los diferentes elementos y recursos que se utilizan en la creación de un texto. Y sobre todo de la forma en que José María López Valdizón hace uso de ellos. Así como de la manera en que ellos se fusionan, se complementan o se combinan para alcanzar los resultados que conocemos, es decir los textos terminados. El análisis se ha centrado en diversos asuntos que conforman cuatro aspectos de los relatos: el uso del tiempo, el punto de vista adoptado, el vocabulario que en ellos se maneja y los recursos retóricos empleados. Después del informe detallado de los resultados del análisis de los aspectos mencionados, que constituye este capítulo, se presenta a manera de conclusiones, una síntesis de los hallazgos realizados.

La vida rota es una obra artística que persigue en primer lugar la comunicación con el lector. Su principal cometido es hacer efectivo el proceso de expresión de su autor y lograr que dicha expresión sea eficazmente transmitida al lector. Es decir que en estos textos, sobre la intencionalidad estética, que naturalmente existe, se coloca la intencionalidad expresiva-comunicativa.

Ahora bien, José María López Valdizón para entablar el proceso de comunicación se basa en el establecimiento de un contacto lo más directo posible entre sus personajes y sus lectores. Se puede hacer la afirmación anterior debido a que una gran cantidad de los aspectos que nos revelan los análisis apuntan hacia este fin. El uso que se hace de ellos pretende que el lector tenga la impresión de estar presenciando las conversaciones o monólogos que conforman las voces narrativas, con el fin de que lo conmuevan

con mucho vigor, como suele ocurrir al conocer un hecho de labios de sus protagonistas, y pasen de esta manera a formar parte de su experiencia.

A pesar de que, en mayor o menor medida, todos los aspectos del análisis se orientan a la consecución del contacto estrecho con el lector, el aspecto que desempeña el papel vital en el logro de los fines ya detallados es el manejo del punto de vista.

Éste es un libro en el que los principales narradores son los personajes de los relatos. Al protagonista que relata sus propias vivencias le es más fácil causar la impresión deseada en su receptor. Al punto de vista del narrador personaje, se le concede, aparte del mayor espacio, la mayor importancia en los textos. El narrador personaje, sin embargo, desempeña una labor también primordial en el proceso de comunicación, pero no es la tecla decisiva en el montaje de dicho proceso.

Las voces narrativas de *La vida rota* se dirigen, por lo general, a un destinatario que no es el lector. Sin embargo esto ocurre precisamente para lograr establecer un contacto más próximo con éste. Mediante conversaciones o monólogos, que las voces narrativas dirigen a seres ya conocidos para ellos, incluso a sí mismos, logran el realismo y la naturalidad a que apunta en todos sus aspectos, *La vida rota*. Realismo y naturalidad que están destinados a impresionar al lector, haciéndolo percibir con la fuerza de lo presenciado los acontecimientos que se le transmiten. Son voces que llegan al lector sin precisar de mediador.

En *La vida rota*, los tiempos son breves. De manera que los acontecimientos puedan ser percibidos de forma directa en su totalidad, reafirmando la sensación de presenciarlos directamente. Con el mismo fin, los elementos más frecuentemente utilizados en la estructura del tiempo de los relatos son la escena y la pausa. La escena es el recurso idóneo para poner al destinatario de la narración en primera fila y sin intermediario, los acontecimientos están sucediendo en el momento de ser leídos. Y la pausa que, por ser en cierta forma atemporal, cabe perfectamente dentro de las escenas y puede contener valiosa información para un relato que debe completarse en un tiempo breve y sin abusar de los detalles. Otro elemento que acusa alta frecuencia, después de los dos ya mencionados, es la retrospección, que suple las limitaciones de la escena y completa las historias con su poder de infringir el tiempo presente.

Un elemento eminentemente formal, como es el uso de los tiempos verbales en los enunciados que estructuran los discursos de los cuentos, demuestra la profunda ligazón existente entre los diversos componentes de estos cuentos. El amplio uso del pretérito perfecto simple del indicativo nos conduce al carácter esencial de los textos, los cuales se centran, como ya se explicó detalladamente en el apartado correspondiente, en los hechos fundamentales del pasado, los hechos imprescindibles para la comprensión de los relatos, los hechos que se mencionarían al hablar con uno mismo o con un conocido que ya está en antecedentes de la situación. Se vuelve también así

al punto de colocar al lector ante el personaje en el estado más natural que sea factible.

El vocabulario, al igual que el resto de componentes de los relatos, se orienta a producir una impresión de realidad y naturalidad, por lo cual el vocabulario básico es el de uso cotidiano, como era de esperarse en voces que pretenden reproducir conversaciones y monólogos ordinarios. Aún así, se dan vocablos tanto regionalistas como cultos. La aparición de éstos nos permite reconocer una leve diferencia entre los dos tipos de narrador que se dan en estos cuentos. El narrador no-personaje tiende a pertenecer a un nivel cultural ligeramente más alto que el del narrador personaje. Este leve contraste entre el vocabulario de ambos tipos de narrador esta ligado a la función que éstos desempeñan en los textos: el narrador no personaje que guía, ambienta y orienta al lector y el narrador personaje que simplemente se da a conocer.

El uso de regionalismos, así como la profusa aparición de dichos populares tiene una importancia notable para el logro de una atmósfera cercana al lector: localizan los cuentos. Dicha localización es un asunto necesario para crear la impresión de realidad. Así, el lector encuentra gente de determinado lugar, es decir, personas que hablan como la gente de determinado lugar, que usa los vocablos y los dichos populares que son comunes para ellos. Eso los hace más reales y también hace más real lo que tienen que contarnos.

La mayoría de recursos de tipo retórico que se utilizan en estos textos pertenecen al patrimonio del habla cotidiana. Es decir que no tienen un fin estético, sino que buscan reproducir el habla corriente que no es avara en su uso. Por supuesto que también se utilizan auténticos recursos retóricos que apuntan hacia la impresión estética, con mucho tino y excelente efecto, debido acaso a la misma parquedad de su uso. A pesar de ser oportunos y efectivos, son más bien escasos y simples. No es común encontrar en sus líneas imágenes impresionantes o deslumbradoras. En términos generales, **La vida rota** busca, sobre cualquier fin estético, ser un conjunto de textos intensamente humanos, sencillamente humanos, que ya es un reto suficientemente vasto para cualquier artista.

La función de la mayor parte de recursos retóricos utilizados en estos cuentos es contribuir a crear un efecto de conversación natural, al mismo tiempo que se incluyen, sin demasiada profusión, algunos recursos retóricos con intención estética que interrumpen la líneas discursiva para enfatizar la subjetividad de los personajes ante los hechos que se están narrando.

F. Anexos

Estructura del tiempo en *La vida rota*.

Independientemente de los lapsos que abarca cada uno de los textos, los cuales obedecen a la temporalidad del universo real representado, el autor estructura el relato de acuerdo con un universo ficticio del discurso literario. Cada texto es estructurado mediante la utilización de una serie de recursos o soluciones que hacen posible la expresión, mediante el discurso, del universo real o tiempo externo. A continuación, se presenta esquemáticamente la manera en que se han manejado dichos recursos en cada uno de los textos de *La vida rota*.

La vida rota	P-R-Pa-Pr-R-Pa-R-Pa-R-Pa-P-Pa-R-Pa*
Las ánimas	E-Pa-E-Pa-E-Pa-E-El-E
El pedregal de las cruces	Pa-R-Pa-E-Pa-R-E-E-E-Pa
Alma en pena	E-Pa-E-R-E
La visita no llegó tarde	E-Pa-E-Pa-E-R-R-E
El mudo no lo quiso ver	R-E-Pa
Un hombre que no podía dormir	Pa-R-Pa-R-Pa-R-P*
Veneno	Pa-E-Pa-E-R-E-R-Pa
Antes del amanecer	Pa-Pr-Pa-R-Pa-R-Pa-R-Pa-R-Pa-R-Pa E-Re
Chiltote	E-Pa-E-El-E-Pa-E-Pa
La mampuesta	E-Pa-E-Pa-E
El regreso de la Tatuana	Pa-Re-E-Re-E
La vida tiene dos caras	E-R-Pa-Re-El-E

- E escena
- R retrospección
- Pa ... pausa
- Re ... resumen
- El elipsis
- Pr prospección
- P presente
- * El cuento en su totalidad
es una escena.

Personas Verbales

Número de enunciados expresados en cada persona verbal

Cada enunciado conformador de los textos en cuestión está necesariamente expresado en una de las tres personas verbales o bien en un modo impersonal. La siguiente tabla resume la cantidad de enunciados que, en cada texto en particular, se encuentran redactados en las diferentes personas verbales.

No. de Relato	Primera Persona	Segunda Persona	Tercera Persona	Impersonales
I.	25	10	36	3
II.	47	50	120	5
III.	16	5	18	3
IV.	17	17	124	17
V.	37	67	68	15
VI.	75	38	60	5
VII.	66	40	35	5
VIII.	5	5	70	1
IX.	78	55	306	38
X.	4	19	120	12
XI.	52	70	148	19
XII.	32	28	74	11
XIII.	98	68	312	39

- I.** La vida rota
- II.** Las ánimas
- III.** El pedregal de las cruces
- IV.** Alma en pena
- V.** La visita no llegó tarde
- VI.** El mudo no lo quiso ver
- VII.** Un hombre que no podía dormir
- VIII.** Veneno
- IX.** Antes del amanecer
- X.** Chiltote
- XI.** La mampuesta
- XII.** El regreso de la Tatuana
- XIII.** La vida tiene dos caras

Tiempos verbales

Número de enunciados expresados en cada tiempo verbal

Cada uno de los enunciados que forman los textos de nuestro estudio está expresado en determinado tiempo verbal. Se detalla a continuación la cantidad de enunciados que han sido redactados en cada uno de los tiempos verbales en cada texto por separado.

	P I	PPS I	PI I	PPC I	PPL I	FI I	FP I	P S	PPS S	PI S	PPC S	PPL S	FI S	FP S	I C	CS C	CC C	Inf.	A
I	32	19	12	0	0	3	0	2	0	2	0	2	0	0	6	4	0	0	3
II	71	85	28	1	0	4	0	0	0	3	0	1	0	0	14	5	1	1	11
III	14	15	4	1	1	2	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	5
IV	67	33	15	1	2	10	0	1	1	4	0	2	0	0	11	2	0	4	28
V	101	50	19	2	0	4	0	1	0	2	0	0	0	0	15	1	0	1	16
VI	44	89	53	2	0	1	0	0	0	1	0	4	0	0	6	4	0	0	7
VII	67	37	4	3	0	10	1	1	0	3	0	3	0	0	10	1	0	1	4
VIII	12	48	24	0	0	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0	0	2
IX	120	165	143	4	8	29	0	8	0	8	0	5	0	0	16	5	0	9	39
X	37	67	52	0	2	0	0	3	0	5	0	2	0	0	4	0	0	2	10
XI	115	95	48	3	0	13	0	9	0	5	0	2	0	0	17	1	0	10	27
XII	45	53	17	4	2	13	0	3	0	2	0	1	0	1	17	2	0	5	11
XIII	191	168	93	9	9	17	0	6	0	12	0	9	1	0	10	5	2	9	32

- I. La vida rota.
- II. Las ánimas.
- III. El pedregal de las cruces.
- IV. Alma en pena.
- V. La visita no llegó tarde.
- VI. El mudo no lo quiso ver.
- VII. Un hombre que no podía dormir.
- VIII. Veneno.
- IX. Antes del amanecer.
- X. Chiltote.
- XI. La mampuesta.
- XII. El regreso de la Tatuana.
- XIII. La vida tiene dos caras.

- P/I Presente del Indicativo.
- PPS/I Pretérito perfecto simple del indicativo.
- PI/I Pretérito imperfecto del indicativo.
- PPC/I Pretérito perfecto compuesto del indicativo.
- PPL/I Pretérito pluscuamperfecto del indicativo.
- FI/I Futuro imperfecto del indicativo.
- FP/I Futuro perfecto del indicativo.
- P/S Presente del subjuntivo.
- PPS/S Pretérito perfecto simple del subjuntivo.
- P/I Pretérito imperfecto del subjuntivo.
- PPC/S Pretérito perfecto compuesto.
- PPL/S Pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo.
- FI/S Futuro imperfecto del subjuntivo.
- FP/S Futuro perfecto del subjuntivo.
- I/C Imperativo del modo condicional.
- CS/C Condicional simple del modo condicional.
- CC/C Condicional compuesto del condicional.
- Inf. Infinitivo.
- A Atemporal.

De los temas esenciales de la vida dentro de una realidad ruda

Análisis del nivel semántico en los cuentos
de ***La vida ruda***

Capítulo II

A. La vida y la muerte

Análisis de las líneas temáticas

Los semas o unidades mínimas de significación, que aparecen en un texto literario, adoptan significaciones particulares al asociarse en conjuntos sémicos. La articulación específica de los conjuntos sémicos determina ciertas líneas temáticas reconocibles y vitales en el proceso comunicativo del texto artístico.

Cada sema es una unidad de significado relativamente determinada que, independientemente del texto, el lector puede evocar. Los semas que conforman un texto literario están íntimamente ligados entre sí. Forman conjuntos que se complementan o contraponen unos a otros siguiendo líneas temáticas más o menos fuertes. Constituyen en su totalidad la edificación artística que, mediante la armoniosa utilización de los semas, transmite en todos sus detalles ciertos contenidos que constituyen el mensaje por comunicar. Nada resulta superfluo en el texto literario.

En ***La vida rota***, hay varios casos de una misma línea temática que se presenta ante el lector en diversos cuentos. Hay una larga lista de reiteraciones de este tipo, aunque hay también numerosas líneas temáticas que se presentan una sola vez en todo el volumen. Ahora bien, las líneas temáticas principales en el contenido de cada cuento suelen ser las que se repiten una y otra vez en el volumen. Es decir que los cuentos de ***La vida rota*** están compuestos por una serie de temas básicos repetitivos, enfocados de diferentes maneras en cada relato, y complementados o particularizados por una lista de temas únicos que corresponden a asuntos privativos de cada cuento y conceden un perfil propio a cada uno de ellos. Se centrará esta exposición en el primer tipo de líneas temáticas, es decir en las que aparecen como asuntos básicos en diversos cuentos. Se hará en orden descendente, o sea comenzando por los temas que más frecuentemente encontramos en los textos. Se considera que son estas líneas temáticas básicas, constituyentes de ***La vida rota***, las que representan los contenidos generales que el autor desea comunicar a su lector mediante esta serie de cuentos.

Entre la vida y la muerte.

La dualidad vida-muerte es una presencia casi total en ***La vida rota***. Desde el título mismo se encuentra presente. La muerte, como hilo temático, se encuentra en once de los trece cuentos. Y además de encontrarse en ellos suele ser el hilo temático determinante de dichos cuentos. Gran cantidad de las demás líneas temáticas que se trabajan en cada cuento se entrelazan con él, surgen de él, lo fortalecen o complementan. La muerte no es únicamente el hilo temático más profusamente abordado en ***La vida rota***, es también el tema vital, el tema capital en la mayoría de los textos.

En seis de los cuentos, la línea temática en cuestión se presenta como una contraposición entre la vida y la muerte: *La vida rota*, *Las ánimas*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *Chiltote* y *La vida tiene dos caras*.

La vida rota.

En *La vida rota*, el enfoque de la vida se centra en la etapa inicial. Se hace un realce del período de gestación de un hijo y del proceso de procrear. *Hijo*, *nacer*, *vientre* y *parir*, son las palabras básicas.

Paralelamente tenemos un conjunto sémico que alude a la mujer como fuente de vida, más concretamente como base del proceso de gestación que desemboca en la vida, y que está personificada en el texto por Candelaria. Una Candelaria dispuesta a verificar en su cuerpo el proceso dador de vida. Una Candelaria grávida, plena de ilusión y esperanza. Y también una Candelaria sufriente en el momento culminante de parir, momento paradójico para ella, en que la vida da paso a la muerte.

“Ahora sí tendremos nuestro hijo”, le escurrí en secreto cuando salíamos de la iglesia. “Ahora sí”, me dijo ella. (17: pág. 10)

Ella sólo se reía cuando yo jugaba con nuestro hijo. Esperaba no más parirlo para que creciera entre los ayotes. (17: pág. 10)

La buena de mi Candelaria lo dijo: “La muerte me está naciendo. La helada muerte me arde en llamas.” (17: pág. 10)

Hay también un conjunto sémico que hace referencia a la procreación en una alegoría en la que la vida es representada por un árbol en que los hijos son los retoños.

Piense y verá: los hijos son retoños de la vida; a medida que se nos desgarran las ramas de la vida con los sufrimientos, necesitamos retoñar para seguir viviendo. (17: págs. 9-10)

Pero en *La vida rota* la vida también se encuentra en otros dos aspectos, en el proceso de siembra, que viene a ser un proceso paralelo a la gestación, y en el mundo de lo doméstico donde se desenvuelve la vida, la vida con los amados.

Pero la vida sólo sirve en *La vida rota* para contrastarla con la muerte. La muerte parece extenderse como una mancha de tinta en la vida de Cirilo Corazón y adueñarse de ella con una ola de locura, dejando únicamente resquicios para el recuerdo, la nostalgia y la cordura. El momento crítico del

cuento en que se marca el tránsito de la vida a la muerte surge de Candelaria en el momento de parir a un hijo muerto. Con ese parto nace la muerte en la vida de Cirilo Corazón y comienza a extenderse. La muerte en *La vida rota* tiene un rostro especialmente duro porque está hecho de imágenes que anulan las caras ya expuestas de la vida. La muerte es en primer lugar la imagen del hijo muerto, que Cirilo Corazón narra con entrañable dolor y profunda ternura, creando el más conmovedor de los conjuntos sémicos de este texto.

No sé por qué mi hijo nació muerto. Cuando más lo deseaba vivo llegó difunto. (17: pág. 9)

En segundo lugar, la muerte es la imagen de la mujer muerta, que termina de cerrar alrededor de Cirilo Corazón el círculo de la muerte, tanto porque lo deja solo, como porque ciega definitivamente la posibilidad de la procreación.

*¿Acaso no mira que mi Candelaria cerró esos ojos para siempre?
¿No mira acaso que le nació la muerte y no la vida? (17: pág. 10)*

En tercer lugar, la muerte es la imagen del retoño tronchado, en relación con la alegoría ya mencionada.

*Pero cuando se nos truenchan los retoños antes de nacernos...
(17: págs. 9-10)*

La muerte representa en la existencia de Cirilo Corazón la pérdida del sentido de la vida, la muerte derrota sus ansias de vivir y trascender, la muerte tambalea sus creencias y destroza la lógica de su sencilla cosmovisión, la muerte lo traiciona y lo reclama para sí.

Las ánimas.

Tras la muerte desgarradora y profundamente personal que presenta el drama de Cirilo Corazón, encontramos una muerte fantasmal, por un lado, así como también sumamente concreta y física. Una muerte de ánimas en pena y una muerte de ritos funerarios. Aunque también tenga un ingrediente, aunque en menor escala, de sentimiento de ausencia y añoranza resignada. Es la muerte tal y como nos la presenta *Las ánimas*. En este cuento, la muerte es una vida ulterior, determinada en cierta manera por las acciones perpetradas en ésta, en especial las que han caracterizado a las personas. Es además una existencia en la cual pueden manifestarse a los vivos y producirles miedo:

Viste que ni se les apagan las velas ni se les encienden los ojos..., los vacíos ojos que ni miran ni se los puede ver... Es que detrás de esos ojos solamente pueden despenicar los recuerdos de lo que fueron, de lo que dejaron, de lo que quisieron ser cuando pasaron por la vida... (17: pág. 20)

-Vos Crispín- le dijo el ánima sola-, como por aguacate te caíste de un zapotal en la costa, podés ir encaramándote a todos los palos de fruta que encontremos. Andá quemando con tus dedos de ánima todas las frutas. Así cuando se las coman los cerdos tendrán visiones. Será tormento para los egoístas, los crueles y los ambiciosos, porque en cada coche hay una ánima de ellos haciendo su penitencia... como los hipócritas se vuelven gatos y los celosos se vuelven chuchos. (17: pág. 21)

La muerte está íntimamente relacionada con el fallecimiento corporal de la persona y los ritos funerarios, así como con las costumbres relacionadas con los muertos. Un extenso conjunto sémico nos habla de esta cara de la muerte: *camposanto, podridas cruces, funeral, cementerio, candela, panteón, quemar muertos, enterrar, zopes, restos, acabo de año, cadáver yerto, doblar las campanas.*

La añoranza también forma parte del cuadro, como ya afirmamos, pero de una manera resignada. Los personajes, a diferencia de Cirilo Corazón, toman a la muerte como algo natural e inevitable que conlleva necesariamente la ausencia del ser amado y el consiguiente pesar por la misma.

Si viviera tata Bonifacio mañana vendría a reclamar. Pero el pobrecito murió hoy hace siete años. (17: pág. 17)

-¿Cómo no iba a llorar a nuestro tata? Recordate que yo era muy pegado con él. (17: pág. 17)

La diferencia de la concepción de la muerte en los dos textos, probablemente radica en el hecho de que Crispín y Pilar, los personajes de *Las ánimas*, enfrentan la muerte de sus mayores, situación que puede considerarse naturalmente lógica, mientras que Cirilo Corazón debe afrontar la ilógica muerte de su descendencia. Además de que se ve privado de la mujer amada, único ser que en su concepción es el indicado para cumplir junto a él su vehemente deseo de tener un hijo.

La vida en *Las ánimas* está relacionada con el campo, con los detalles de la experiencia campesina. La vida humana está ligada a la agricultura y a la naturaleza: *las siembritas, el rancho, los cerros, el río, el monte, palos de fruta.*

Veneno.

La vida en *Veneno* se nos presenta de una manera más elemental aún. Esquematzándola podemos decir que consiste en respirar, permanecer junto al ser amado, que aquí se enfoca en la faceta de la relación de pareja, y en procrear. El hecho de respirar, *respirar acezante, hálito de vida*, es un símbolo de la vida física, por la cual el personaje del cuento está luchando contra una terrible enfermedad. La vida física de este personaje parece estar pronta a

desaparecer y ella, María Luisa Bolbito, y su esposo, se aferran con desesperación a lo que queda de ella:

Era tan oscura su tez y le relumbraban tanto aquellos ojos, que en la negra soledad de su postración había solamente un hálito de vida, como verdadera ansia loca por sobreponerse, mas, sin esperanzas. (17: pág. 63)

Vivir quiere decir, en *Veneno*, permanecer junto al ser amado y, por lo tanto, la posibilidad de la procreación. Esta es la razón de la vida, la razón por la cual ambos personajes luchan contra la pobreza y la enfermedad. Jacinto concibe la esperanza de que el mal de María provenga de la preñez, es decir, pretende exorcisar a la muerte con la esperanza de la vida. Pero la muerte se anuncia al mismo tiempo negando las esperanzas de vida, surge a la par de éstas, anulándolas. La lucha de los personajes por conservar la vida es encarnizada y ansiosa, pero su pobreza los condena a sucumbir a las penalidades de su existencia, en este caso a la enfermedad. Así, mientras nos habla de su *ansia loca por sobreponerse*, nos dice también que esto es *sin esperanzas*; mientras habla de *sanar* alude al mismo tiempo a *la velación de sus restos*. En la patética fe que Jacinto pone en la medicina que administrará a María por indicación del boticario del pueblo, aparece la figura de una calavera que éste besa en un arrebatado de esperanza:

Agitó un frasco. Le quitó el corcho y olió fuerte. Luego quiso verlo a la luz del ocote, y, poniéndose el frasco en la palma de la mano lo aproximó a la luz parsimonioso. "Fea esa cara", pensó. El viento que se colaba por entre el bahareque azotó su cabeza y despabiló el ocotero. "Calavera de gente ha de ser esta cara - balbuceó, pero calavera bendita si cura a mi mujer." Alzó el frasco ante los santos y le estampó un ciego beso. (17: pág. 63)

Este frasco de medicina puede considerarse un encuentro simbólico de la esperanza de vida con la muerte inminente que traerá a la enferma. La muerte es aquí consecuencia de la enfermedad. La enfermedad es una situación ante la cual las personas tienen pocas armas para luchar. Es una fuerza temible en la pobreza ante la cual los personajes tienen pocas expectativas de vencer.

Finalmente, la muerte que se ha anunciado a la par de la lucha por la vida se presenta al final del cuento en el momento justo en que Jacinto espera la mejoría. Se anuncia en la comparación de los síntomas de María con los que tienen *"los perros por los caminos cuando eran presa del bocado venenoso"* y se hace evidente con las exclamaciones desesperadas de Jacinto:

¡Estás envenenada! ¡María! ¡Estás envenenada! (17: pág. 66)

En *Veneno* la vida es la compañía de los amados y la esperanza de la procreación, la muerte es la interrupción abrupta e inevitable de la vida a causa de la enfermedad.

Antes del amanecer.

La vida y la muerte se enfrentan en una lucha angustiosa de capilla ardiente en *Antes del amanecer*. La muerte acecha en todo momento y va ganando terreno a cada instante. La vida son atisbos del pasado del condenado a muerte. La vida, tal como aparece a los ojos del sentenciado, es una cosa buena. Es en primer lugar contar con las funciones vitales: la respiración, el palpitar del corazón, el calor corporal. Pero la vida está entretejida principalmente con los acontecimientos cotidianos que en su conjunto brindan al hombre contento, risa, calor, tibieza, paz, alivio, consuelo. Hay en el texto un extenso conjunto sémico que nos habla de elementos y acontecimientos de la vida cotidiana que son concebidos por el personaje Zenón Ical, en la ansiedad de su espera, como parte de la vida. De esa vida que está perdiendo minuto a minuto, de esa vida a la cual ya no pertenece realmente pues el calabozo es ya una antesala de la muerte. Hasta las cosas más corrientes e irrelevantes de la cotidianidad adquieren en este cuento el carácter de partes integrantes de la vida:

Quando se está en la casa todo se presenta de manera distinta: uno se levanta con los gallos, se lava la cara en el agua del riachuelo, entra a la cocina, donde el fogón chisporrotea y las tortillas se inflan como sapos en el comal; está la mujer que busca un guacal y te da café, tamales, fruta; te sirve bien y te sonrío para hacerte sonreír. Pero en la cárcel... (17: pág. 71)

Pero la añorada vida está siendo siempre interrumpida por la presencia de la muerte. La muerte que en este texto nos da varias de sus caras. La muerte, en retrospectiva, se presenta para Zenón Ical como consecuencia de la brujería o la maldad. Aunque Lucero Ixcoteyac, tratando de disuadirlo de sus intenciones de venganza hacia él, se la presenta como fruto de la pobreza, la insalubridad, el abandono y la enfermedad:

Además, ¿qué culpa tengo yo de que la gente muera, si los males que nos dan aquí no tienen remedio? No te olvidés que vivimos en el monte, que nadie sabe de nosotros, ni ve por nosotros los naturales. (17: pág. 84)

Te hablo claro: por eso nos acaban los males a nosotros: Los niños comen tierra y se llenan de lombrices; las mujeres paren sobre estiércol y se mueren... o les entra la tisis como a tu mujer,

que se vació en vida; los hombres como vos se llenan de locura, Zenón porque son muy débiles para luchar por alcanzar la dicha que desean; el hambre y muchos males se los comen en vida, como a tu tata se lo comieron las hormigas... (17: pág. 84)

La muerte le muestra a Ical el rostro cruel de la pérdida de los amados, de la rebeldía, de la búsqueda de razones y sobre todo de la soledad. Y esa muerte de los amados abre la puerta a una muerte más violenta: el asesinato. La muerte provocada, la muerte por voluntad y decisión de una persona. En este caso, la muerte es la forma satisfactoria de vengar las maldades perpetradas por una persona. Según la apreciación del personaje Ical es justicia y no es un acto del cual deba arrepentirse. Esta faceta de la muerte cuenta en el texto con un conjunto sémico cargado de alusiones a la violencia y a lo sanguinario de la muerte. Es una muerte abrupta, desmesurada, alejada de lo natural. La figura del cuerpo resistiéndose a morir tras un tajo definitivo, o bien la percepción de su víctima por parte de Ical, la cual aún cuando ya está muerta, se resiste a dejarse matar, es muy ilustrativa de las afirmaciones que hemos hecho:

Ical no tuvo tiempo de sobreponerse, pues luego de descargar el filo de su machete en el cuello del brujo, a ras de la puerta, vio la cabeza de éste saltarle encima con ganas de morder, y repitió el golpe; y como el cuerpo descabezado del brujo se le viniera encima al desplomarse, volvió a repetirlo... mil veces, multiplicando su criminal venganza. (17: pág. 87)

En un sitio, donde parecía que la tierra desangraba, Ical seguía descargando su filoso guarizama, cada vez más violento. Los vecinos le habían rodeado sin que él reparara, pues alguien fue a buscar al brujo en requerimiento de sus servicios, y ese alguien inició la cadena noticiosa avisando al rancho más próximo, y en el transcurso de poco rato llegaron muchos vecinos a mirar para creerlo, el horrible cuadro. (17: pág. 88)

-Es cierto... yo lo maté. Le corté la cabeza. Lo iba a dejar así, pero, como. Lucero era brujo se me levantaba y tenía que darle otro golpe. A cada tajo se me levantaba... era brujo. Su cabeza me quería morder; sus manos me querían ahorcar; sus... Como era brujo se me levantaba... como Lucero era brujo. (17: pág. 88)

Toda esta perspectiva de la muerte pertenece al pasado del personaje Ical, ahora encerrado en una celda, esperando una nueva muerte, un rostro aún más nefasto de la muerte. Y mientras tanto, viviendo ya una muerte anticipada en la agonía de la espera, incomunicado, separado ya de la vida

antes de morir. Este es el otro enfoque de la muerte que nos da *Antes del amanecer*: el fusilamiento y la agonía que le precede.

Reja, calabozo, mazmorra, centinela, altos muros, presidio, soldado, bayoneta, fusil, prisionero, preso, cárcel, frías rejas, presidiario, reo, rancho presidiario, vacío, lóbrego, implacable, inhóspito, inerme, desolado, funesto, miserable, helada, tieso, duros, amargo, corrosiva, sórdida, tullidas, violenta, violentamente, aciaga. Todas las anteriores palabras pertenecen al conjunto sémico que se relaciona con la línea temática de la agonía de la muerte por fusilamiento. Esta agonía es pavorosa en todos los aspectos, en las condiciones físicas del prisionero es ruda y es además una tortura psicológica, es un aislamiento total de la vida, es un anticipo de la muerte.

Esto era peor que buscar cobijo en el frío calabozo noches enteras, con esa desesperación de no hallar tibieza en la humedad corrosiva y sórdida de aquella calavera-calabozo, donde Zenón Ical aguardaba resignado le calentaran el alma con el fuego de los fusiles. No obstante, después de tanto frío una brasa de calor hubiera bastado para hacerlo sonreír un poco. Pero no había lumbre para nada y permanecía quieto, ya sin frío de tanto frío tullidas sus piernas, tullidas sus manos, en aquella larga agonía, larga por ser la agonía de su muerte. (17: págs. 73-74)

Cuando termine la noche vendrán... -decía en sus adentros el reo- El día no comenzará más para mí. Vendrán antes del amanecer. ¡Van a matarme! (17: pág. 70)

El fusilamiento es durante todo el cuento una expectativa, un presagio aciago, una amenaza muda, sobreentendida, una verdadera agonía. También es para Ical algo inevitable que espera relativamente resignado ante su impotencia. Pero es algo inmerecido, algo injusto, ya que no considera su asesinato un crimen sino aplicación de justicia. considera que matarlo a él es matar por matar, es decir que mientras haya una razón válida considera justificado matar. Se trata de una muerte insulsa, de una muerte absurda, sin sentido. Una muerte que el personaje no logra entender, una muerte también violenta en cuanto es antinatural.

Come el cerdo en su chiquero cuando uno le alimenta para comérselo. Come la gallina en el corral cuando uno le da de comer para comérsela. Eso está bien, pero darle de comer a un preso para matarlo, cuando el preso no será alimento para quien lo matará... (17: pág. 71)

Otro aspecto de este tipo de muerte, presentada por *Antes del amanecer*, es la frialdad y ligereza con que tratan el asunto las autoridades, alargando el proceso con la ineficiencia de los procedimientos burocráticos.

Sin importarles que con él están alargando la agonía terrible de una persona, sea o no culpable. Y terminando con una frase incongruente y frívola, en labios del Presidente de la República, que firma la muerte de Zenón Ical, acabando en la última línea del texto con la expectativa acerca de la consumación del fusilamiento: *Fusílenlo, my friend.*

Chiltote.

Tanto la vida como la muerte son presentadas mediante símbolos en *Chiltote*. Como se trata de un cuento centrado en un personaje, es natural que también este hilo temático de la vida contrapuesta a la muerte esté supeditado a la figura del personaje que da nombre al cuento. La muerte está, para Chiltote, en la figura de un alacrán, cuya ponzoña, que él no teme, lo precipita a la temida caída desde lo alto. La muerte que llega por un agente externo, aparentemente inofensivo. Pero tras la figura del alacrán viene la muerte cruda en su aspecto llanamente físico, el cadáver transportado sin miramientos en parigüelas de basura. La muerte es el paso del ser persona a ser objeto:

El niño Brito iba atrasito de los parigüeleros. Descolorido y tembloroso, cejijunto, hecho una calamidad. Lo más curioso para él estaba en la cara que ponía la gente al paso de la comitiva; cara de mudos, de idiotas, y bien se veía que les daba lo mismo Toyano que cualquier cargamento de basura. (17: pág. 100)

La vida está también muy relacionada con su aspecto físico, representada por la sangre en una figura en la que va cayendo del cadáver de Chiltote en una hebra durante todo el trayecto en las parigüelas. Es decir que va abandonando la vida en ese hilo de sangre y convirtiéndose en un auténtico cadáver:

Todavía atrás del niño Brito caminaba el chucherío flaco y hambriento, con las orejas paradas y el hocico a ras del suelo, seguramente para lamer ese hilo inacabable de sangre que iba cayendo de la parigüela, lento y viscoso, si como el cadáver el Chiltote se hubiera ido desenrollando, desenrollando en una hebra, en una hebra larga, larga... como la vida. (17: pág. 100)

La vida y la muerte son algo preponderantemente físico en *Chiltote*.

La vida tiene dos caras.

La vida tiene dos caras hace gran énfasis en la contraposición vida-muerte. Entre elementos fantásticos y reales nos hace una larga pintura de la

muerte y mediante la ficción de una resurrección nos enfoca originalmente la vida.

La muerte se considera desde dos perspectivas: desde la perspectiva del ser que ha muerto, y desde la perspectiva de los deudos que sufren la ausencia.

En cuanto a la perspectiva del personaje que ha muerto, presenta la muerte como un estado totalmente desventajoso y negativo. Tenemos en labios del personaje Genaro una larga lista de quejas y lamentos respecto a su condición de enterrado. Se refiere a ella como: *ostracismo cruel y pavoroso, purgatorio entapiado, sueño sin límite, asfixiante suplicio*; utiliza adjetivos desfavorecedores para describirla: *dura, repentina, desgarradora, traicionera*; se refiere en numerosas ocasiones a los sentimientos y sensaciones experimentados durante su muerte: *sentirse prisionero, sudar mares, sudar sed de libertad y el deseo de vivir, desesperarse, sentirse desfallecer, desear volver, añorar, sollozar, sentirse abandonado, desear a su mujer, venir a la mente los recuerdos, sentirse ahorcado por las noches, sentir las noches eternas y heladísimas, sentir que se pierde un hijo cada noche, acobardarse*. Por tanto, la muerte no es buena para el que la experimenta.

Pero tampoco lo es para los que continúan vivos. En primer lugar, están el dolor de la ausencia, los proyectos y esperanzas perdidas, y el inevitable olvido que cambia la vida de los que aún luchan en ella:

-Si- fue lamentando su mujer junto al poyo, que ahí mismo tenían la cocina; hace tanto tiempo que te moriste que ya no podría decir cuándo te arrancó de nuestro lado la muerte traicionera, siempre tan repentina como es... ¡Si vos estabas tan lleno de vida! Fue lo que más me dolió. Todos teníamos tantas esperanzas... Si recién empezabas a desempeñarte, a demostrar de lo que eras capaz... (17: pág. 131)

¿Y si en vez de causar gusto traía a los suyos la desgracia? Posiblemente ya se habrían acostumbrado a su ausencia. El conformismo es así. Quizá ni desearían verlo... o lo habían olvidado por completo. ¡Olvido de los olvidados! (17: pág. 130)

En este caso de familias que viven en la pobreza, existe otra faceta menos romántica pero no menos dolorosa de la muerte. Para los que quedan en la vida, además del dolor de la separación, llega un aumento de las dificultades económicas a causa de que la familia ha sufrido la pérdida de un miembro productivo. En el texto, es el cabeza de familia quien muere, por lo que su mujer e hijos pequeños quedan en una pobreza desesperante. La muerte trae más pobreza, trae trabajos innumerables para sobrevivir:

Ve Genaro que la vida se nos hizo trompuda. A la Chentía la empleé de china y con los dos patojos me puse a amarrar jaspes y labores para lo tejedores, y a enredar canillas y a llenar cañones. Ganábamos así tres o cinco centavos entre todos para ir comiendo el pan de cada día, que para nosotros fue de piedra: guineos verdes asaditos, verdolaga, macuy, bledos y tanta cosita que se encuentra en los sitios que no tienen cerco... (17: pág. 134)

En *La vida tiene dos caras*, la vida incluye en esencia todas las líneas temáticas del texto a excepción de la que trata la muerte. Es un relato centrado principalmente en esta polaridad. Pero la perspectiva de los personajes, Genaro y Cándida, realza la vida en todos sus detalles por ser un punto de vista inusitado: la mirada de un resucitado. Ante los ojos de seres que han estado muertos mucho tiempo, nada de la vida puede pasar inadvertido. Este es el carácter, fantástico y original, que toma el hilo temático de la vida en *La vida tiene dos caras*: la resurrección. Y la resurrección es volver físicamente de la tumba a la vida, es un retorno al mundo, lleno de júbilo aunque también de dudas. Es una serie de reencuentros cargados de inusuales gestos de cariño de parte de los vivos y de parte del recién resucitado.

Genaro siempre deseó resucitar. Quiera que no su nicho resultaba incómodo. Por más que estuviera dando vueltas sobre su eje vertebral, no encontraba graciosa su lamentable condición de sepultado. Deseaba resucitar. Y lo deseó con tal fervor, que al fin se le hizo. Fue oyendo un toc-toc de pájaro carpintero en el costado de su pateón. Y ese picotear lo llenó de júbilo inenarrable, mas, por aquello de las dudas, se pellizó los cachetes. ¡Canastos! No..., no era un sueño, ciertamente resucitaba... (17: pág. 128)

Cuando Genaro llegó a su casa ya había oscurecido. De sólo mirarla, tan humilde, vieja y torcida, sintió deseos de regresar a su nicho, no obstante, se detuvo, reflexionó, y terminó por decidirse a entrar. En cierto modo, la suerte que había corrido el sepulturero también empezaba a preocuparlo. ¿Y si en vez de causar gusto traía a los suyos la desgracia? (17: pág. 130)

Cuando se abrió la puerta, Genaro sintió vivir el momento más grande de su resurrección. -¡Oh Genaro, sos vos, mi maridito! Entrá, no te quedés ahí plantado... Dicho esto, Cándida se le lanzó al cuello y lo apabulló por completo. (17: pág. 130)

Siempre la muerte.

Aunque la muerte está presente en once de los trece cuentos de **La vida rota** no siempre se encuentra contrapuesta a la vida, como en los casos que se han descrito. Hay cuatro casos de variantes en el tratamiento de este hilo temático. En *Alma en pena*, *La mampuesta*, y *El regreso de la Tatuana* la muerte es tratada sin contraposiciones. Lo mismo sucede en *El pedregal de las cruces*, pero en éste sí encontramos la línea temática de la vida aunque no ligada directamente a la muerte sino enfrentada a la esterilidad.

La muerte violenta ocasionada por asuntos de relaciones de pareja se nos presenta en *Alma en pena* y *La mampuesta*. Estamos ante la muerte pasional. En ambos casos la muerte llega como venganza. Es una muerte violenta y truculenta, es perpetrada por un hombre que ha disputado con la víctima a una mujer en un triángulo amoroso:

Me enamoré de una doña llamada Susana Domínguez, mujer de un tal Teodoro Teos, viejo camionero y dueño de trapiche en Estanzuela... ¡Claro que en los pueblos luego se saben las cosas! ¿Quién le diría a Teodoro que su mujer era mi mujer? Es lo que no sé. Pero, matrero como él solo, Teodoro Teos me aguardó a la salida de Choyoyó, junto al Motagua, camino a Chimecate, donde existe un improvisado funicular de canastita... Y, una noche me salió de las sombras un corvo traicionero que se sembró aquí en mi pecho. (17: pág. 34)

-Desde que entró de alta ese seco, alto y canche de Sebastián, como los de El Peladero, Saltán y Canchel... Desde que entró de alta, me dio mala espina por enamorado; andaba metido con la Chús, mi querida... ¡El muy valiente! Por eso me lo quité de en medio. (17: pág. 114)

Pero en *Alma en pena*, la muerte es bifásica. Además de la violenta pérdida de la vida, tiene el rostro fantasmal que ya hemos encontrado en otras ocasiones. Es un estado intermedio entre “*este mundo y el otro*”. Es un estado en el cual aunque ya no se pertenece a la vida todavía es posible comunicarse con los seres que aún están en ella. Es un estado deparado para aquellas ánimas que tienen asuntos irresueltos en el mundo de los vivos. El título del cuento describe perfectamente este estado. Baudilio Bautista, el personaje, es un ser muerto, visto y escuchado por el narrador del cuento y sus acompañantes:

Diciendo esto, se disculpó, y, quitándose el sombrero de fieltro para saludarnos, el espectro de Baudilio Bautista se fue desvaneciendo poco a poco. (17: pág. 34)

En estos dos casos, *Alma en pena* y *La mampuesta*, la muerte es repentina, es violenta y depende de la voluntad de una persona.

En *El pedregal de las cruces* y *La Tatuana* se toca un tipo de muerte, también violenta y antinatural, pero completamente diferente: el suicidio. En *El regreso de la Tatuana* el suicidio se sugiere, en *El pedregal de las cruces* es explícito. En ambos casos es una decisión atolondrada de seres atormentados por el dolor de una desgracia, es una solución patética a su situación desalentadora. En *El pedregal de las cruces* las narradoras describen al suicida y presencian el suicidio; en *El regreso de la Tatuana*, Encarnación, expresa sus sentimientos suicidas y posteriormente La Tatuana narra su muerte.

-Esperáte. ¿Oíste? Oí que cayó algo en la quebrada, allá abajo.

-¿En la "Periquera de Balbino"?

-Eso.

-¿Se mataría él también?

-Que no te quepa duda. ¿Te fijaste bien cuando pasó? No llevaba cara de ganoso. ¡Se ha de haber matado!

-Como que oí algo así. Mero como si alguno saltara de lo alto. Allá recto, donde tengo el dedo. Cayó igual que árbol talado desde las raíces... Como que también oí su grito picoteado de pericas. Mirá el cielo. ¡Se mató! Ahora son los zopes los que caen en negra picada. Irán a buscarlo, a encontrarle los perdidos ojos. ¡Pobre Emeterio! Dan ganas de llorar recio hasta perder la voz. (17: pág. 29)

-Vamos Tatuana, vamos, no quiero verlo; los ojos se me han trocado manantiales de saladas perlas. No quiero verlo más, ni en estampa. Siento ganas de morir. Nací para él, viví para él y para él he de morir. Siento el vértigo; la idea de suicidio gira sus aspas de gran molino aquí, en mi corazón herido mortalmente por una lanza traidora... (17: págs. 120-121)

Yo no tuve la culpa, bien lo saben. ¡Lo juro! Debíamos saltar el Sena para caer al otro lado de El Pensativo y ella no tuvo fuerzas por su dolor, se asustó de ver el anchuroso río, cayó y se ahogó. Yo, la Tatuana, no pude detenerme para ofrecer mi auxilio porque estaba traspasando el tiempo y el espacio de un suspiro. (17: págs. 122-123)

El suicidio, tal como lo presentan estos dos textos, es una decisión de los futuros suicidas, pero es una decisión tomada en situaciones dolorosas y en un estado de postración emocional. Es visto con benevolencia y hasta con cierta simpatía por el resto de personajes de los relatos. Y es considerado por los suicidas como un escape en una situación desesperada.

Como ya mencionamos anteriormente, en *El pedregal de las cruces* aparece el hilo temático de la vida pero contrapuesto a la esterilidad.

La esterilidad se manifiesta en este texto mediante dos imágenes. La primera es una naturaleza hostil y una tierra no apta para sembrar, y la segunda es el nacimiento de un hijo defectuoso. La vida se encuentra en las imágenes opuestas, es decir, en la siembra y en el nacimiento de los hijos como continuación de los padres.

Pedregal, cielo muerto, pedregal vivo, peladero ruin, se tuesta la semilla, le salió inútil la criatura, hijo del sol, agua sucia del río. Todas estas expresiones pertenecen a un conjunto sémico que nos transmite la áspera esterilidad del lugar en que las narradoras viven, la cual se opone a la vida plena que todos en su pueblo añoran.

De la línea temática capital, la vida y la muerte, se desgrana una gran cantidad de temas, íntimamente relacionados con los anteriores, que con su diversificación van dando carácter propio a cada texto. Aunque un mismo hilo temático suele aparecer en varios cuentos, esto no sucede ya con tanta frecuencia como en el caso del tema de la vida y la muerte. Los que aparecen con mayor frecuencia, después del ya mencionado, son el tema del dolor y el de la familia, ambos se desarrollan en siete cuentos, es decir en más del cincuenta por ciento de los mismos.

El dolor no se opone a la felicidad.

El dolor aparece, sin contraposiciones, en cinco cuentos: *El mudo no lo quiso ver*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *Chiltote*, *La vida tiene dos caras*. En ellos, el dolor se nos presenta sin comparaciones, como un elemento que es naturalmente parte de la vida. Al igual que sucede con el tema de la muerte, **La vida rota** elabora mediante sus textos, una especie de compendio del dolor humano. En los diversos cuentos en que se trabaja este hilo narrativo, se va entregando al lector toda una gama del dolor, dolor humano, proveniente de una extensa cantidad de causas.

El mudo no lo quiso ver.

El mudo no lo quiso ver nos habla a cada paso de emociones negativas experimentadas por el narrador personaje, así como de sensaciones y expresiones que las acompañan: *pánico, miedo, chilladeras, dolor, asustarse, quedar sin juergo, agudarse, gritar, susto, asustado, afligirse, llorar, gritar como condenado, pena, vergüenza*. Todas estas formas y expresiones de dolor humano pueden resumirse en las ocasionadas por miedo, por dolor físico y por vergüenza. Todas ellas forman parte inevitable de la vida del personaje narrador que las asume como inherentes a la vida.

*Recuerdo que a sus palabras se me salieron los ojos del miedo. Y no quise salir ni a la puerta por muchos días. (17: págs. 52-53)
Me estuve escondido entre las chamarras, aguantando las grandes chicoteadas que me daba mi nana con ese acial que colgaba de un clavito en la horqueta del pilar. (17: pág. 53)*

*-Es que hace mucho frío, nana... -le contesté con vergüenza.
(17: pág. 48)*

El personaje es un ser doliente y este no es un caso aislado en la **La Vida Rota**, sus personajes tienden a ser gente sufriente. En este caso, debido a que el relato es una evocación de infancia, quizá la percepción del dolor es sumamente infantil.

Veneno.

El dolor en *Veneno* forma parte de una situación extrema. Más que el dolor de la vida diaria es un dolor llevado a sus últimas consecuencias. Se trata aquí el dolor físico como fruto de un mal mortal, también el sufrimiento moral que provoca la enfermedad y la posibilidad de la muerte de los seres amados y, además, el dolor que se desprende de la ansiedad de una situación de esa naturaleza, la terrible expectativa que ocasiona la lucha entre la vida y la muerte.

*Temblaba. Se estremecía. Su queja leve era un hilo de dolor que iba envolviéndola debajo del poncho que la cubría toda.
(17: pág. 63)*

Fue a la mesa de los santos y se hincó a rezar. Primero se dio golpes de pecho y quemó un poco de incienso. En seguida rezó poseído por el dolor inaudito de su alma. (17: pág. 65)

*Su intranquilidad aumentaba. Sus vidriosos y saltones ojos se abrían y cerraban pertinaces. E iba desesperando de esperar.
(17: pág. 63)*

Cuando hubo aliviado su tormento se sentó en el suelo, junto a la mesa. Desde abajo, metido en su sombra, veía a la enferma que recibía la anaranjada luz del ocote sobre los brillantes ojos, ahora sólo entreabiertos. Ahí estuvo Jacinto cabeceando sueños duros en la tierra. La noche era interminable. (17: págs. 65-66)

Antes del amanecer.

Antes del amanecer nos enfrenta a una más amplia gama de facetas del dolor. Pero es nuevamente el dolor diario, el dolor que forma parte del día a día. Un dolor sin discusión, un dolor que toda la gente sufre simplemente como algo, si bien no deseable, completamente natural e inevitable. Vemos así que en *Antes del amanecer* la gente sufre de ordinario.

De repente no lo vieron más, Zenón se fue a la montaña, según unos, o había desaparecido por arte de magia según otros. Y la gente, que de ordinario tenía muchas preocupaciones y sufrimientos, terminó por echarlo al olvido. (17: pág. 80)

Este sufrimiento, generalizado en el medio de los personajes Ical e Ixcoteyac, surge de sus precarias condiciones de vida, su pobreza, la insalubridad y la ignorancia que los precipita prematuramente a la enfermedad y la muerte. Se debe también a una conciencia de la propia situación desventajosa, a la inconformidad, al sentimiento de impotencia y rebeldía que estos hechos suscitan en algunos de ellos. Cabe citar aquí, a pesar de que ya hemos citado fragmentos, la explicación que el brujo Lucero Ixcoteyac da a Zenón Ical acerca de todas sus desgracias, buscando disuadirlo de su propósito de darle muerte como responsable de las mismas:

Además, ¿qué culpa tengo yo de que la gente muera, si los males que nos dan aquí no tienen remedio? No te olvidés que vivimos en el monte, que nadie sabe de nosotros, ni ve por nosotros los naturales. ¿Los ladinos...? Su mundo... es otro mundo. Ellos tienen autoridad que los defiende...; esa autoridad que a nosotros sólo nos castiga es la autoridad que los defiende...; esa autoridad que a nosotros sólo nos castiga es la autoridad que los protege a ellos, es SU AUTORIDAD. Bueno, eso dicen... ¡pero quién sabe! Te hablo claro: por eso nos acaban los males a nosotros: Los niños comen tierra y se llenan de lombrices; las mujeres paren sobre estiércol y se mueren... o les entra la tisis como a tu mujer, que se vació en vida; los hombres como vos se llenan de locura, Zenón, porque son muy débiles para luchar por alcanzar la dicha que desean; el hambre y muchos males se los comen en vida, como a tu tata se lo comieron las hormigas... Así que andáte a reposar un poco, eso te caerá bien. Vos sos de los inconformes, no sos como todos, acostumbrados a callar ante las desgracias que se viven aquí, y buscás en mí, ciego, la venganza... (17: pág. 84)

Pero en la concepción de Zenón Ical, todas estas razones pertenecen a la lengua mentirosa de Ixcoteyac. Para él la causa última de su sufrimiento es responsabilidad de las artes mágicas de seres malvados, que mediante

embrujo y hechicerías son capaces de provocar todos los males descritos anteriormente. Es decir que la maldad de ciertos hombres que poseen poderes es la causa de sus desgracias y, por tanto, de su dolor. La encarnación de esa maldad es Lucero Ixcoteyac.

Y esta concepción de la causa de los males y el dolor es, según el texto, la más generalizada entre la gente de la condición de Ical. El brujo Ixcoteyac es una excepción, un hombre reflexivo que con la sabiduría de su larga experiencia ha logrado una claridad de visión acerca de la situación de su gente, que no es común entre ellos, seres con la mente abotagada por la miseria. El parecer y sentir de Zenón Ical corresponde al del resto de su gente:

Y me lo habían advertido en la montaña de Chixim, junto a Granadillo, donde la gente dice muchas cosas con los ojos. "Lucero es quien te hace brujerías", eso me dijeron todos pero no lo creí porque imaginaba a toda la gente buena. (17: pág. 73)

-Lucero... Lucero... ¡Lucero Ixcoteyac me está matando! Fue todo lo que dijo, porque los otros no oyeron más: escaparon prestos, sigilosos, huidizos; aquel conjuro en Chiac, cien leguas a la redonda, aterraba. El brujo Lucero Ixcoteyac era para todos la personificación del vivo demonio. Nadie se atrevía siquiera a mencionarlo. (17: pág. 79)

Chiltote.

Chiltote, al estar centrado en el elemental personaje apodado de esta manera, nos entrega una percepción también elemental del dolor. El dolor está en este texto ligado al dolor físico y a sensaciones desagradables, tanto físicas como emocionales. Estas percepciones corresponden al personaje Chiltote. Su dolor físico es crudo, es netamente corporal, Chiltote con la espalda partida en dos, bufa de dolor:

Chiltote bufaba. Por la mente se le deslizaba un dolor profundo. Su espalda, su cabeza, su mano derecha; más que todo su espalda, partida en dos como podrido tronco de chichicaste. (17: pág. 99)

Pero en su vida no existe únicamente el dolor físico. Se le presentan también, a cada paso de su ordinario vivir, sensaciones desagradables que no son nada más que reacciones a situaciones difíciles que su condición de enfermo y de bufón del pueblo le obligan a enfrentar con sencillez. El temor a sus desagradables ataques epilépticos, el vértigo que le ocasionan las alturas desde que los muchachos del pueblo, para divertirse, lo subieron al palo

volador, y la amarga sensación de ser un payaso para la gente que lo observa mientras sufre un ataque, todo esto es parte de su vida, es parte de su dolor.

Todas estas desagradables sensaciones que pueden ocasionar la enfermedad y la burla y desconsideración de los demás parecen llevar al personaje Chiltote a una sensación de cólera. Cólera dirigida contra sí mismo y contra los demás.

La cola de alacrán es buena porque evita la uncinaria y cura la rabia de pecho... Esa rabia que a veces tenemos contra nosotros mismos. Quien no se quita esa rabia la riega haciéndole maldades a la pobre gente... (17: pág. 98)

Pero el dolor en *Chiltote* tiene una vena más sutil, más profunda, mediante el personaje del niño Brito. En él el dolor tiene también un componente de reacción emocional negativa ante un hecho desagradable, pero tiene también una rudimentaria comprensión, desasosiego y pena por el dolor ajeno. El dolor del niño Brito es una variante escasa en los textos en cuestión, porque es un dolor solidario con la desgracia ajena, ya que no está sufriendo en carne propia ésta, pero su simpatía, que conlleva comprensión de su desfavorable condición hacia el personaje del señor Toyano, lo hace sensible a su dolor, aun siendo ajeno a él en cuanto a la sangre u otro lazo decisivo. Esto le confiere un carácter adulto a la figura de este personaje infantil.

El niño Brito iba atrasito de los parigüeleros. Descolorido y tembloroso, cejijunto, hecho una calamidad. Lo más curioso para él estaba en la cara que ponía la gente al paso de la comitiva; cara de mudos, de idiotas, y bien se veía que les daba lo mismo Toyano que cualquier cargamento de basura. “Al fin poblanos – pensó-, sólo tienen cara de embelequeros, pero no sienten.” (17: pág. 100)

La vida tiene dos caras.

Tanto la muerte como la vida traen dolor al hombre. El dolor que trae la muerte es el dolor de la ausencia, el dolor que trae la vida son las penalidades de la pobreza. Sin embargo, el dolor de la vida es natural, es parte inseparable de ella. Y la vida es buena aún con sus angustias. Pero la muerte es cruel y trae un dolor injusto tanto para el ser que muere como para el que lo pierde y queda vivo. Ésta es, en pocas palabras, la concepción del tema del dolor tal y como lo transmite el texto de *La vida tiene dos caras*.

La muerte es para el muerto y para el deudo la ausencia irremediable del ser amado. Es también la frustración abrupta y siempre inesperada de las esperanzas de la vida rota. Y todas estas sensaciones son dolor, el dolor que trae la muerte:

A Genaro le pareció reconocerlos; esos pasitos leves no lo habían abandonado nunca. Al cementerio llegaban todos los lunes con perfumadas flores. Y esos pasitos sollozaban, decían algunas frases sumamente dolidas, y volvían a sollozar, marchándose otra vez, leves, tiernos, amorosos. Le llegaban al fondo del alma. Prisionero de su angosto nicho, se desesperaba entonces sintiendo desfallecer. Extraía con dificultad un pañuelo de su bolsillo y él también sollozaba, y él también murmuraba sus lamentaciones doloridas, deseando volver al lado de su dulce mujer y de sus tiernos hijos. ¡Estarían abandonados, muriendo en esa vida infame de la ingratitud! ¡Sus hijos! ¡Cuánto añoraba volverlos a ver! (17: pág. 130)

Pero todo ocurrió a pedir de boca; la muerte, dura, desgarradora, sueño sin límites, lo tenía en asfixiante suplicio, sudando mares por el amor a los suyos, tan ausentes y lejanos, sudando sed de libertad y el deseo de vivir que alentaba su corazón palpitante, en esperanza de volver a ser el tejedor de cortes típicos que fuera en vida, y así alimentar los anhelos de la familia: ver que sus hijos crecían igual a conacastes, que su mujer dormía en sus ojos la ilusión, y que los amigos, el barrio, los pobres, los ricos, todos, tenían una manera de ser, tan peculiar de pasar la vida; cada quien en lo suyo o en lo ajeno, con sus vicios, sus odios, sus virtudes, sus impertinencias, sueños y desgracias. (17: pág. 129)

La vida también está llena de dolor, de penalidades que ocasiona la pobreza, pero no por eso deja de ser deseable para los personajes de *La vida tiene dos caras*.

Ustedes estaban patojitos mocosos. Ni podíamos mantenerlos. Con esta pacienzuda Cándida siempre nos esforzamos por que no les faltara nada, es cierto, pero nada les podíamos dar, tal como era la pobreza de entonces, pura calamidad. No sé si ahora sea mayor... pero la pobreza, pobreza es, y desgarrar el alma, y tupe los sesos, tal vez para que uno no la sienta martirizante, tan clavada en el alma, como gran estaca de granadillo. (17: págs. 139-140)

Las penalidades de la familia eran tales que de pensar en todos los males a la vez hubiera enloquecido, siendo la conciencia locura de los cuerdos. Por eso se repetía: "No hay mal que por bien no venga." Así lo dijo siempre, aunque nunca le volvió a las manos lo que de ellas se le escapó. Mas, con el correr del tiempo se conformó, tal vez porque los patojos que le nacieron crecían llenos de males espinosos: viruela, sarampión, paludismo, disentería, tosferina, pero al fin y al cabo crecían en su

corazón. *Se lo llenaban, haciendo que en su mente ni surcara la idea de separar su sombra de la sombra de Genaro.*
(17: pág. 144)

Dolor versus felicidad.

Hay dos textos en **La vida rota** que conducen de manera diferente el hilo temático del dolor oponiéndolo, en uno de los casos, a la felicidad y, en el otro, al alivio.

La vida rota, como ya anotamos con respecto a su temática acerca de la vida y la muerte, subordina todo el texto a esta polaridad, como ocurre en la mayoría de los textos que la manejan. El resto de líneas temáticas están recónditamente ligadas a ella. Así sucede con el tema del dolor. Se puede decir que básicamente la felicidad la constituye la vida y el dolor es secuela de la muerte. Todas las expresiones relacionadas con la felicidad, expresadas con ingenuo apasionamiento, pertenecen a los recuerdos de la vida, aún no manchada con la muerte de los amados. Interrumpida o rota la felicidad con el ingreso de la muerte en la vida del protagonista, nos encontramos únicamente con el dolor. Un dolor acérrimo, desesperanzado e irreversible como la muerte misma. El dolor sin remedio del personaje narrador es el móvil del relato, que no es más que la expresión vehemente del dolor ante la muerte que ha destrozado su vida en todas sus expresiones. Por su tono febril este texto nos lleva constantemente de las expresiones de una felicidad de la más sencilla ternura a expresiones de un dolor acre y destructivo.

*¡Hubiera visto usted cómo caracoleaba antes del alumbramiento!
¡Hasta parecía retozar sólo de sentirme cerca! Con las dos
manos en una oreja yo lo molestaba con caricias. Él se
estremecía del gusto. Pataleaba en el vientre de mi Candelaria
como si somatara el zaguán de su propia casa... Pero ya ve
usted, nació muerto y su dolor es mi dolor. Por eso me embriago
desde la fiesta de San Isidro. Y hasta quiero morirme.*
(17: pág. 9)

*¡Ah!, si mi hijo Damián (Damián le quería nombrar), si él hubiera
nacido sería diferente. Andaríamos los dos de la mano
espulgando semillas en la tierra o mirando en el cielo las blancas
nubes y las negras. Entonces estuviera yo muerto de
alegría, más vivo que nunca, pues, sobre todo, tendría
esperanzas en las manos. ¡Ah! ¡Maldito sea el día que se me
acabaron las ganas de vivir!*
(17: pág. 10)

La felicidad en *La vida rota* existe sólo en el pasado pero en *El regreso de La Tatuana* la felicidad no es posible. A lo único que sus personajes pueden aspirar es al alivio del dolor. En este texto el dolor es también febril y desesperanzado y opuesto a él sólo se encuentra el alivio encarnado en el personaje de La Tatuana. Pero es un dolor sin solución porque La Tatuana, que es la única esperanza del personaje doliente que es Encarnación, le puede entregar únicamente la verdad que en este caso es el desengaño. Acaba con el sufrimiento de la espera y con la dolorosa incertidumbre de Encarnación, pero finiquita también sus ilusiones y esperanzas.

La Tatuana te aliviará endulzando el café amargo de tu dolor. Búscala y encuéntrala; la verdad florece en sus labios crueles de encendida grana; estará esperándote donde menos pienses hallarla. Encuéntrala. Este es el único mal: no te ocultará nada. (17: pág. 117-118)

La Familia.

La familia es el tema que complementa los hilos narrativos determinantes de ***La vida rota***. Aparece en ocho cuentos: *La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *La visita no llegó tarde*, *El mudo no lo quiso ver*, *Un hombre que no podía dormir* y *La vida tiene dos caras*. Constituyen los respectivos hilos temáticos referentes a la familia los diferentes tipos de relaciones que se dan dentro de la misma. La familia es para los personajes de los textos en general uno de los aspectos más importantes de la vida, en la mayoría de los casos constituye el sentido mismo de la vida.

La vida rota.

En *La vida rota* el tema de la familia está fusionado con el tema de la vida. La familia está relacionada sobre todo con la trascendencia a través de los hijos, es decir, con la procreación. Las relaciones familiares que se tratan en este texto son básicamente las existentes entre el hombre y la mujer que forman una pareja y las existentes entre los padres y los hijos, aunque fugazmente se toca la relación de los ancianos de la familia con los jóvenes de la misma.

La relación de pareja trae plenitud a la vida de los personajes de *La vida rota*, tanto porque implica compañía en el ajetreo de la vida como porque en ella radica la posibilidad de la procreación, que desempeña un papel tan importante en la cosmovisión de los personajes.

El día del casorio todo fue flores. Hasta la risa de mi Candelaria olía a jacarandas. Ella estaba tan bonita que me encendía el corazón mirarle los ojos. “Ahora sí tendremos nuestro hijo”, le escurrí en secreto cuando salimos de la iglesia. “Ahora sí”, me

dijo ella. Y con sus palabras sentí que me corrió la sangre igual que si yo fuera montaña, porque cuando llueve la montaña retumba de vertientes igual que retumbé yo entonces.
(17: pág. 10)

En cuanto al significado que los hijos tienen en el texto ya se ha tocado el asunto en las líneas dedicadas a la temática de la vida y la muerte en este cuento. El hijo es, más que una nueva vida, la prolongación de la vida de los padres. El hecho de procrear es el hecho de trascender. Es vencer a la propia muerte con la fuerza de la vida nueva que traen los hijos.

La relación de Cirilo Corazón con su hijo no nacido está cargada de una ternura diáfana, espontánea y sin asomo de afectación. El padre busca establecer una relación con su hijo a través del vientre de Candelaria. Imagina que las reacciones de su hijo a sus caricias corresponden a su propio estado emocional, es decir, que su hijo las disfruta tanto como él.

*¡Hubiera visto usted cómo caracoleaba antes del alumbramiento!
¡Hasta parecía retozar sólo de sentirme cerca! Con las dos
manos en una oreja yo lo molestaba con caricias. El se
estremecía del gusto.* (17: pág. 9)

Aparte de las relaciones ya mencionadas, encontramos otro tipo de relación familiar en el texto. Los ancianos poseen sabiduría por su experiencia y la transmiten a los muchachos que la reciben con confianza. Los ancianos son importantes en la familia, dignos de respeto y de crédito.

*Mirá, vos Cirilo –me dijo Timoteo, mi tío abuelo-. Cuando las
pepitas blancas de los ojos de la mujer son azul tierno de agua,
como la Candelaria tiene las pepitas de sus ojos, entonces la
mujer es pura.” Y muy cierto, en los negros ojos de mi Candelaria
había dulzura de miel de abejas.*
(17: pág. 10)

Las ánimas.

La familia es el centro de los afectos de las personas, pero además implica responsabilidad. El hombre es responsable por los miembros de su familia porque los ama y dependen de él, o por un acto de agradecimiento ante lo recibido de ellos. Esto es lo que los personajes que conversan en *Las ánimas* expresan en el texto. Este cariño y lealtad hacia los familiares se extiende también a los familiares muertos. El lazo familiar exige cumplir con ciertos deberes para con ellos.

Si vieras que todo está mal; la nana Macaria ya no ve. Está como ida desde que te fuiste para la finca... Deberías ir a mi casa, mi marido es bueno; y deberías ir a ver a la nana también, aunque ella no te mire... Dealtiro te has vuelto huraño con nosotros; debés reconocerlo. Con razón dice mi nana Macaria que sos un malagradecido. (17: pág. 16)

Aquí vengo porque no debemos olvidar a tata Bonifacio, pues siempre fue cariñoso y abnegado. A los muertos buenos solamente la gente mala los olvida. Por eso mismo me alegra que hayás venido al cementerio. A tata le ha de gustar mucho. (17: pág. 16)

Pero este sentimiento de afecto y responsabilidad familiares es tan fuerte que puede constituirse en la razón que retiene a los muertos atados al mundo de los vivos. Puede ser la razón por la cual algunas almas penan después de la muerte. Así, Crispín le confiesa a su hermana Pilar, aunque solapadamente, que su vagancia de alma en pena se debe a su intranquilidad por su madre, hermanos, mujer e hijos.

Se trata en este texto la relación entre padres e hijos, la relación fraternal y la relación de pareja. Los padres son responsables de los hijos. La relación es cercana, les transmiten todo lo que saben como a una continuación de sus propias vidas. La actitud de los padres para con los hijos confirma la concepción, generalizada en el texto, de la paternidad. Los hijos son afectuosos con los padres, les deben consideración y gratitud por los beneficios recibidos de ellos:

*-Bueno, pues enterramos a mi tata y después viniste vos y ya sólo tuviste tiempo de llorarlo.
-¿Cómo no iba a llorar a nuestro tata? Acordate que yo era muy pegado con él.
-Sí, él te enseñó cuanto sabía. Por ser hombre era tu obligación aprender para cuidar de las siembritas y de nuestras cosas en el rancho.
(17: págs. 17-18)*

La relación fraternal conlleva compañerismo, confianza y ternura. En el texto, ambos hermanos sienten gusto del reencuentro, ambos se interesan por el bienestar del otro, se hablan con confianza y tratan de ayudarse mutuamente. Se sienten hondamente ligados entre sí, incluso se sienten responsables uno del otro.

La relación de pareja es difusa en este caso. Sólo sabemos de la experiencia de los dos hermanos que dialogan. De Pilar escuchamos que su marido "es bueno" y de Crispín recibimos una versión dudosa de un matrimonio que comenzó en el compañerismo de trabajo, que procreó hijos y después se

separó por desacuerdos que explica Crispín escuetamente. Pero a pesar de eso, aún interesa y preocupa a éste porque se siente responsable por su familia.

-Me casé con la Toya Chén; la conocí en Buena Vista porque ella también andaba en el deshiero, el deshijado y la cosecha del café. Y tuvimos hijos. Con ella se quedaron en Buena Vista porque no quiso soltar la querencia. (17: pág. 18)

Vago porque no estoy tranquilo, por ustedes, mi mujer y mis hijos... (17: pág. 18)

El pedregal de las cruces.

La familia, junto a los lazos del cariño crea los lazos de la responsabilidad; responsabilidad ardua de cumplir en *El pedregal de las cruces*, donde debido a la carencia de oportunidades de trabajo y la subsecuente pobreza y separaciones forzadas, la familia trae consigo un cargamento de penas. La frustración de las esperanzas y la dura carga de la crianza de los hijos en medio de la pobreza convierte la experiencia familiar en una verdadera cadena de penalidades.

Sufrirán por la querencia. No tendrán valor de soltarla... aunque al fin la dejen... ¿Para qué? ¿Para regresar más acabados y sin pisto? (17: pág. 25)

Los pobres no habían encontrado acomodo para remediar tanta calamidad que se viene con la familia, aquí en Las Cruces... (17: pág. 26)

En la relación de pareja, los roles están estrictamente definidos, lo mismo que los perfiles ideales de los esposos. El hombre debe ganar el sustento de la familia y a la mujer corresponde la crianza de los hijos, que constituyen toda su vida. El hombre debe ser trabajador y la mujer honrada:

Los hombres sufren más. A ellos les toca ganar lo que gasta la mujer. (17: pág. 25)

¿No ves que a nuestros ojos fueron muy unidos él y su mujer? Ella, honradita. El, trabajador. Buen calero. (17: págs. 28-29)

Un hijo para los padres es, además de una penosa responsabilidad como ya se ha señalado, una enorme esperanza, gran parte del sentido de su vida. Se advierte idéntica percepción del sentido de la paternidad que en el cuento *La vida rota*, alcanzando en este caso un nivel patético de desesperanza y pérdida del sentido de la vida, al frustrarse la paternidad con el nacimiento de un hijo defectuoso, hasta el punto de que un personaje se quita la vida por esta razón.

Este hijo es uno de los símbolos de esterilidad que se manejan en este texto como analizamos en las líneas dedicadas a la temática de la vida. Es la manifestación de la esterilidad que más logra perturbar a los personajes del mismo. Los que sobrellevan entre sueños, carencias y separaciones la pobreza, no logran sortear la desgracia de ver a su descendencia defectuosa. La línea de su trascendencia se ve afectada profundamente por este hecho. La familia, el nacimiento de los hijos, son las únicas razones capaces de dar esperanza y solución potencial a su dura situación sin alternativas.

Fugazmente se toca la relación de los abuelos con los nietos en el papel de asumir la paternidad de un nieto que ha quedado huérfano, como ocurre con el hijo peculiar de la mujer que se suicida y cuyo padre enloquece tras la muerte de su mujer. El lazo con la descendencia es hondamente íntimo. No se puede eludir. Resulta tan profundo este lazo de ascendientes y descendientes en la cosmovisión de las narradoras que atribuyen a pecados de sus antepasados las desgracias que se viven en su pueblo. Las malas acciones de sus abuelos trajeron como resultado la esterilidad de sus tierras:

-Pero no tenemos otra tierra. Y si aquí nacimos, aquí debiéramos vivir y aquí debiera llegarnos la muerte, no perdidos como chuchos, en lugares ajenos, sufriendo soledad por ganar algo para vivir miserias como éstas.

-Por eso digo que sólo Dios sabe lo que hace.

-¿Hasta las ingratitudes?

-¡Hasta las ingratitudes! Aunque, a saber... Algún mal harían los tatas, los abuelos, los bisabuelos, o a lo mejor los tatarata...

¿Cómo se dice?

-Tatarabuelos. (17: págs. 26-27)

La visita no llegó tarde.

También cargadas de responsabilidad se presentan las relaciones familiares en *La visita no llegó tarde*. En este texto nos encontramos, al igual que en *El pedregal de las cruces*, con que el cabeza de casa tiene la obligación de proveer a la familia del sustento necesario. En este caso, el círculo de responsabilidad del hombre incluye, además de la mujer y los hijos, a los ancianos de la familia. En este texto la familia no es totalmente autónoma, hay una organización social que ha facultado a ciertos ancianos de la comunidad, *Los Principales* para intervenir en ella. Este grupo de ancianos puede en

determinado momento intervenir en el manejo interno de una familia si se considera que está ocurriendo algo incorrecto o bien si alguno de sus miembros presenta una queja.

-Callate, no vengás con tu labia; sos un haragán y, por eso... para hacer justicia, para eso nos llamó tu gente. (17: pág. 39)

La única relación que se delinea con claridad en este texto es la del cabeza de familia con su familia en general. Aparte de esta aparecen bastante desdibujadas la de la madre con los hijos y la de la abuela con el nieto. Ambos casos se presentan en una circunstancia especial. La madre que no cuenta con el apoyo económico del esposo asume la tarea de alimentar y proveer de lo necesario a su prole, con aplomo y resignación.

¿No ven que por eso la mujer sola, la pobre Filomena se encarga de llenar nuestras barrigas? Amarra por ahí a los chiquitos para que no la frieguen y, con el de teta a memeché, pasa todo el santo día echando sus tortillas. (17: pág. 39)

La abuela, a pesar de que debido a su avanzada edad depende del nieto para su sobrevivencia, tiene autoridad sobre él para reprenderlo cuando así lo considera necesario. Tenemos el ejemplo de esta relación en la escena que se desarrolla entre ambos personajes, con la cual finaliza el cuento:

-Callate vos Nemesio... -le gritó entonces su abuela, desde adentro-. Vení a echarte que dequique estás hablando solo en el altar de los santos. -El altar... El altar... -Nemesio sintió escalofríos en la espalda y la barriga llena de mariposas.

-Ya voy -contestó malhumorado.

-¿Estás bolo? ¿Estás loco? ¿Tenés hambre? Solo estás y hervores te hierven en la boca.

-Ya voy, Cachú Ursula, ya voy... (17: pág. 43)

El mudo no lo quiso ver.

Desde la perspectiva, restringida y delirante, del personaje-narrador de *El mudo no lo quiso ver*, la familia se reduce a las figuras paternas. El padre, un padre muerto, es una imagen presente pero sumamente desdibujada. Se hace de él una sola alusión ligada a un objeto físico que es, en la concepción del personaje, un símbolo del padre que no existe en sus propios recuerdos sino por referencias de otras personas, probablemente de la madre.

Lo metí debajo de la piedra de afilar, esa piedra negra que dejó tirada a medio patio mi tata antes de morir. Ahí quedó seguro. (17: pág. 48)

La imagen de la madre es la más fuerte en la mente medio ingenua y medio enferma del personaje. Es una imagen cargada de contradicciones. La relación de la madre para con el hijo es plena de ternura y compasión ante su especial circunstancia de enfermo, aunque también se nos presenta cargada de una hostilidad nacida de la propia frustración que desemboca en actos violentos dirigidos hacia el hijo. El hijo corresponde a la ternura de la madre con igual sentimiento hacia ella pero siempre con una mezcla de temor originado por sus estallidos de resentimiento y violencia. Es en general una relación ambigua, oscilante, inestable.

Se acercó más y me acarició poniendo su frente en mi coronilla. (17: pág. 48)

Realmente desperté asustado. Y a mi nana le dio tanta pena que se levantó y llegó a mi catre la pobre para calmarme acariciándome la cabeza: -No llores, hijo, calmate –comenzó diciendo-. Todas las noches fregás con tus chilladeras y tus gritos desesperados. Dormite mejor, ninguno te está molestando. Estamos solos. Vos durmiendo en tu catre y yo durmiendo en el mío. Así estamos siempre. Dormite, pues; que descanse tu imaginación demente... ¡Pobre mi mudito! (17: pág. 52)

¡Santo cielo!, me dije, ¿cómo le responderé a mi nana por este descuido?” Supuse que se iba a poner furiosa y que seguramente me daría una santa chicoteada. Ella sabía pegar duro con aquel acial que siempre colgaba de la horqueta del pilar. (17: pág. 48)

Me estuve escondido entre las chamarras, aguantando las grandes chicoteadas que me daba mi nana con ese acial que colgaba de un clavito en la horqueta del pilar. Era furiosa cuando se le subía el apellido a la cabeza. (17: pág. 53)

Se levantó y se fue a tender ropa al patio. En seguida pasó a la cocina a moler el nixtamal. La oí silbar un soncito. Siempre me gustaba oírla silbar mientras echaba las tortillas sobre su comal caliente, y mientras cuexteaba su masa de nixtamal. (17: pág. 52)

Esta relación termina abruptamente con el abandono de que es objeto el hijo por parte de su madre, abandono que lo hunde en la miseria y la

mendicidad. Este abandono marca para el narrador personaje una nueva época en su vida. Pero la imagen de la madre persiste en él aún después de mucho tiempo. El abandono le resulta incomprensible:

¿Con quién se fue ella entonces cuando me abandonó? Aun con lo viejo que soy de arrastrarme por los caminos no lo comprendo. (17: pág. 53)

Un hombre que no podía dormir.

Las relaciones familiares vuelven a presentárenos sumamente estrechas, al estilo de *La vida rota*, en *Un hombre que no podía dormir*. Las relaciones familiares se circunscriben aquí a la relación del padre con sus hijos. Esta es una relación amorosa y respetuosa en doble vía. El padre razona con los hijos, le disgusta el regaño. Considera su obligación repetir a sus hijos las enseñanzas de sus mayores, es el transmisor de esa sabiduría. Está al tanto de su bienestar. Los hijos son respetuosos con su padre, le tienen afecto y así se lo demuestran. Suelen ser obedientes con él para agradarlo. Es, en resumen, un vínculo casi ideal, rebotante de afecto, respeto y comprensión. Además vuelve a aparecer la idea de un lazo granítico entre generaciones debido a que es la manera de sobrevivir a la muerte.

El mundo siempre será mundo. Lo mismo les he dicho siempre. No lo olviden, por lo que más quieran. Mañana volveré a repetírselos. Los antepasados lo repitieron sin cansarse: El mundo siempre será mundo. (17: pág. 58)

Y me acuerdo porque ustedes son educados y saben ganarse su guacal de frijoles y sus tortillas con chile. Siempre fueron obedientes y me quisieron mucho, lo sé, pero no me atormenten ahora con su habladera en letanía: ya hasta parece que repitieran la pasión del Nazareno; aunque no es posible que se les haya quedado el manuscrito de tanto oírme repetirlo para Semana Santa. (17: pág. 59)

Antes del amanecer.

También en *Antes del amanecer* la familia está ligada al sentido de la vida. La familia, constituida en este caso por los padres, la pareja y los hijos, forman parte del mundo de la vida, del cual el personaje ha sido separado forzosamente. Todos los miembros de la familia, al pertenecer a la vida, despiertan sus añoranzas. Es el caso de la familia ausente. La carencia de la familia deja a la persona sin rumbo, sin destino, como desarraigada. La familia, además de darle sentido a la vida, le da a la persona un lugar en el mundo, un

sentimiento de pertenencia necesario para desenvolverse satisfactoriamente en la sociedad.

Vi morir a mi familia sin comprender que yo también moría. ¿Qué mal habían hecho ellos? ¿Qué mal hice yo? A todos los vi morir... ¿Por qué?, me preguntaba andando por los cerros y en los sueños, ¿por qué? (17: págs. 72-73)

Pero yo estuve contento porque mis compañeros de trabajo tenían mi suerte. Nunca me vieron de menos. Todos éramos fueranos –extranjeros en nuestra propia tierra, en manos de extranjeros-, mas, ni siquiera nos importaba el pago que nos dieran, que algo es algo. Yo no tenía para quien guardar y me gasté todo en aguardiente. (17: pág. 80)

Es la pérdida de la familia la que convierte a Zenón Ical en un asesino. El dolor le resta la visión y la serenidad necesaria para encontrar una salida positiva a su situación angustiada. Decide vengarse como un medio para lograr justicia y prestarle algún equilibrio a su vida confusa desde la separación definitiva de sus seres más allegados.

Me quedé solo. Y me quedé porque deseaba saber quién me hacía tanto daño, para vengarme, como lo hice... No me arrepiento. Debemos castigar a los malvados. ¿Qué otra justicia sino la de Dios? (17: pág. 72)

Las relaciones familiares quedan en este texto casi totalmente desdibujadas. Se sobreentiende que eran armoniosas pero se alude muy escuetamente a ellas. La mujer es presentada como una compañera silenciosa que sirve al hombre. Acerca de la relación de los padres y los hijos no se dan detalles:

Cuando se está en la casa todo se presenta de manera distinta: uno se levanta con los gallos, se lava la cara en el agua clara del riachuelo, entra a la cocina, donde el fogón chisporrotea y las tortillas se inflan como sapos en el comal; está la mujer que busca un guacal y te da café, tamales, fruta; te sirve bien y te sonrío para hacerte sonreír. (17: pág. 71)

La vida tiene dos caras.

En *La vida tiene dos caras*, se continúa la línea conceptual de *La vida rota* y *Un Hombre que no podía dormir* en cuanto al tema de la familia.

Relaciones estrechas, henchidas de afecto y ternura caracterizan los vínculos familiares en este texto. Los personajes valoran la vida, y la vida no es concebible para ellos en otro marco que no sea el de la familia.

La relación de pareja es ideal, representada en el texto principalmente por Cándida y Genaro. Es una relación plena a pesar la pobreza y las dificultades que ésta crea. Una relación de compañerismo en la ardua tarea de la vida. El amor humano, el amor entre un hombre y una mujer es capaz de reivindicar el torpe funcionamiento de toda una sociedad y de todo un sistema.

El hombre la vio levantarse y cruzar la habitación hacia la puerta de calle. Ella estaba igual, realmente no había cambiado nada. Su mirar denotaba la misma ansia de vivir de siempre. Sufrida y adorable, su mujer, con aquel vestido blanco estrecho que dejaba traslucir su delgadez enfermiza. (17: págs. 136-137)

Por eso ella estaba tan feliz de volver a ver a su marido. Genaro era toda su vida, toda su alma. (17: pág. 144)

Después del casamiento se vinieron las penas. Yo con mis telares volando lanzadera para sacar un corte diario. Vos, en la redina, zumbando los cañones a puro malacate, con tus dos devanaderas a todo vapor, que ni dormidas de tanta vuelta, y, el hilito, enrollándose en las canillas de carrizo: rojo, azul, verde, amarillo, blanco, morado, para que los cortes tuvieran gracia y los compraran los indios para fajar a sus mujeres; te acordás que a ellos les gustan colores vistosos, alegres, bonitos... (17: pág. 139)

Los hijos prestan integridad a la vida de los padres. Son algo deseado y amado. Son también una gran responsabilidad difícil de cumplir en la pobreza, pero nunca los padres se quejan en el texto de estas penurias, la sola existencia del hijo las compensa. El hijo sigue mostrándose como un ingrediente indispensable para dar plenitud a la vida de una persona.

Es que no tuvimos todos los hijos que quisimos tener. Por eso cada noche la sentí un hijo ido... y sin conocerlo... sin tocarlo... sin oírlo..., sólo sentía perder un hijo cada noche... (17: págs. 134-135)

Mas, con el correr del tiempo se conformó, tal vez porque los patojos que le nacieron crecían como rosales, llenos de males espinosos: viruela, sarampión, paludismo, disentería, tosferina, pero al fin y al cabo crecían en su corazón. Se lo llenaban,

haciendo que en su mente ni surcara la idea de separar su sombra de la sombra de Genaro. (17: pág. 144)

El afecto y el vínculo estrecho y profundo se da también en vía inversa: de los hijos hacia los padres. Los hijos conciben a sus padres como dadores de vida, como ejemplo para su propio proceder. Les tienen profundo respeto:

Papá, perdone que lo interrumpa ¿pero cómo hizo para regresar? ¡Hasta habíamos perdido la esperanza de volverlo a ver! ¡Tanto lo quisimos, papaito, si usted nos dio la vida! (17: pág. 138)

Que nos quede la satisfacción de haber seguido el ejemplo de nuestros tatas, tan trabajadores como fueron; tan sufridos, callados y conformes... (17: pág. 146)

El afecto filial supera la muerte. Los hijos de Genaro y Cándida tienen presente siempre la imagen de sus padres y se empeñan en conservarla:

En la mente aletargada por la tristeza, los tragos y el desvelo, latía el recuerdo su corazón por el señor Genaro y la nía Cándida, sus padres amorosos, al fin sus padres, esforzados e inmortales, pese a su desgarradora muerte corporal (17: pág. 147)

Sí... muy cierto..., aquí vivieron ellos, y aquí murieron... Tristeza me da. Hoy. Ayer. Ya no es hoy... Hoy es ayer; que a las doce de la noche de ayer, hoy se volvió ayer; así que hoy se hizo ayer y mañana se volvió hoy... ¿Entendés? Ellos cumplieron cuarenta años de haberse matrimoniado. Recordá que ellos donde estén lo recordarán todo: la vida esta que no se vive; que se fueron de dolor dolidos cuando les llegó la hora; que ya no nos vieron crecer, por lo cual nos las espantamos solos; que ni conocen a nuestros hijos, sus nietos... (17: pág. 145)

Incluso la imagen de la resurrección, vital para este texto, está muy ligada a los afectos familiares. La resurrección se hace posible precisamente por el amor del ser fallecido a su familia, por su deseo ardiente de volver con ellos. El afecto familiar mueve a los personajes de este cuento, con tal fuerza, que los mueve incluso de la muerte hacia la vida.

Genaro siempre deseó resucitar. Quiera que no su nicho resultaba incómodo. Por más que estuviera dando vueltas sobre su eje vertebral, no encontraba graciosa su lamentable condición

de sepultado. Deseaba resucitar. Y lo deseó con tal fervor, que al fin se le hizo. (17: pág. 128)

El amor es uno y ya no los podrían separar por los siglos de los siglos, amén, que ni la muerte había sido capaz de conseguirlo. (17: pág. 138)

Incluso terminada la imagen de la resurrección, cuando el narrador presenta un nuevo cuadro de esta familia, más realista, en el que los hijos de Genaro y Cándida están con sus propias familias conmemorando un aniversario de sus padres en el cuarto en que estos vivieron; incluso entonces la línea de la resurrección no se rompe sino que se transforma. La vida eterna de la resurrección es suplantada por la vida eterna en la memoria de los seres amados. De manera especial en los hijos que llevan en sí parte de los padres y lo pueden transmitir a sus hijos. Y esta idea de la descendencia como prolongación de la vida aparece numerosas veces en **La vida rota**. En este texto se relaciona con la sangre que, aparte de su función biológica, se presenta como una materialización del amor que permite a los padres trascender en los hijos y en los hijos de los hijos.

-Estos muchachitos se parecen a mí –dijo Genaro examinando las facciones de sus nietos-. ¡Cuánto habría deseado conocerlos! Ahora que los veo no creo que sean mis descendientes... ¿y vos, Candida, lo alcanzás a comprender? Mirá, y todos son nuestros descendientes, llevan nuestra sangre. Esto es lo mismo que si viviéramos en ellos, porque el amor es sangre. Si la sangre no fuera amor no daría vida. Se los juro. Si el amor es un río; sí, el río de la vida; corre encontrando en cada pecho un remanso para ennoblecer a la humanidad... (17: pág. 138)

B. La realidad según *La vida rota*

Análisis del sistema de creencias

Además de los temas o contenidos que un texto transmite, el análisis semántico se ocupa de descubrir otros contenidos, menos explícitos, menos obvios y acaso menos superficiales, pero que conforman el mensaje comunicado por el texto con igual fuerza que los temas que el autor trabaja con intencionalidad.

Al expresarse por medio de un texto, su autor, necesariamente, va entregando una serie de creencias acerca de la realidad que expresa. Su práctica artística implica, quiera o no, una definición de lo que entiende por cultura, por la función de esa cultura y por el modo de insertarse en ella. De alguna manera, en alguna medida, un texto siempre expresa cómo trabajó cada autor la cultura entre cuyos límites se movía.

Por supuesto que el sistema de creencias que se puede elaborar a partir de un texto puede estar o no en contradicción con lo que explícitamente el autor asuma como suyo.

Con este punto del análisis semántico, la revisión del sistema de creencias de los textos literarios, es posible elaborar el modelo de la realidad que ha producido su autor mediante éstos.

En el presente subtítulo, se presenta el modelo de la realidad que Valdizón ha producido con cada uno de sus textos en cuestión. Este modelo ha sido elaborado a partir del sistema de creencias expresado por cada texto en particular.

Modelo de la realidad.

La vida rota.

La muerte es un hecho incomprensible. Siempre es ajena a los deseos humanos. Es causa de dolor tanto para el que muere como para el que le sobrevive. La muerte de los descendientes es peor que la muerte propia porque anula la posibilidad de la sobrevivencia en los hijos, es una muerte eterna. La muerte de los amados, y en especial de los hijos arrebató el sentido a la vida.

La vida pierde su sentido con la muerte de los amados y con el dolor que ésta trae. Su sentido radica en el hecho de compartirla con los amados, en especial con la familia.

El dolor desgasta la vida de quien lo padece. Es fuente de rencor. En sus casos extremos es irreversible, destruye todos los aspectos de la vida del doliente, puede traer incluso la muerte.

Los hijos aman a sus padres, se sienten a gusto y en confianza junto a ellos. Representan la trascendencia de éstos. Son su compañía, les proporcionan plenitud y felicidad.

La mujer es la compañera que alegra la vida del hombre. Representa para éste la oportunidad de procrear. Comparte las esperanzas del hombre.

Las personas amadas son la razón de la existencia, la razón de la vida. Pueden ser también la razón de la bondad de una persona.

Los ancianos son dignos de ser escuchados, más bien es un deber para los jóvenes escucharlos y creer en su palabra porque poseen sabiduría.

La pobreza puede producir la muerte, puede ser causa de la muerte. También brinda enseñanzas sobre la vida a quienes la experimentan.

La bebida brinda consuelo. Facilita la evasión de la propia realidad, sobre todo de las realidades insoportables. Hace malo al hombre.

San Isidro, como una variante de Dios, escucha lo que se le dice. Es él quien manda las penas. Puede que sea el culpable de las calamidades pero también puede ser que no tenga nada que ver.

La opinión de los conocidos de una persona puede confirmar la bondad o maldad de ésta.

La alegría no es para todos, excluye a ciertos seres sufrientes.

Los atributos físicos pueden ser indicio de atributos morales como la pureza.

La esperanza es fuente de vida.

El lector tiene derecho a opinar de diferente manera que el narrador.

Las ánimas.

La muerte es un hecho incomprensible. Es dolorosa para el difunto porque le priva de ver a los suyos. Es helada.

El otro mundo es una realidad. Existe la vida después de la vida. Los seres que han pasado a él pueden volver a éste, aunque en otras condiciones diferentes a las de la vida. Ese otro mundo es la existencia después de la muerte corporal.

Las Ánimas salen a las doce de la noche a hacer su recorrido diario. Su visión inspira miedo a los vivos. Pueden ser vistas siempre por los animales. Usan manto negro y su paso es seductor. Llevan candelas que no apaga el viento. Queman la fruta si la tocan. Son seres muertos. Son almas intranquilas que vagan por el mundo de los vivos. Sin embargo, pueden enfermarse igual

que los vivos. Las almas de algunas personas que tuvieron determinados defectos durante su vida pasan, al morir, al cuerpo de ciertos animales relacionados con su vicio. Entre esta procesión nocturna de ánimas es posible encontrar a los seres queridos. Todas las ánimas se conocen entre ellas.

Los muertos deben permanecer en la memoria de los deudos si son muertos buenos. Cuando una persona muere hay que enterrarla, es un deber. Es natural llorar a los muertos si han sido amados. Hay que visitar sus tumbas para no olvidarlos. Ellos se enteran si son visitados.

La familia es siempre motivo de gusto para una persona sobre todo en los reencuentros. Es preciso mantenerse en contacto con ella por la responsabilidad que implica y el agradecimiento que se le debe. La persona es siempre responsable de su familia en especial de sus padres, de sus hijos y su mujer.

Los padres le enseñan a sus hijos cuanto saben. Son responsables por ellos.

Los hijos aman a los padres con agradecimiento. Deben corresponder al cuidado y cariño recibidos en la infancia. Los hijos que se alejan de los padres son malagradecidos.

La mujer tiene sus obligaciones y trabajos bien definidos, no le corresponden ciertos menesteres de las tareas de la vida. Siente miedo con mayor facilidad que el hombre.

El hombre tiene la obligación de cuidar las siembras y demás pertenencias de la familia. Es responsable de su mujer y de sus hijos.

El trabajo en tierras ajenas es ingrato, propicia el abuso y la pobreza.

La pobreza tal como la enfrentan los personajes del texto representa una vida miserable.

El pedregal de las cruces.

La muerte, si es de un ser amado, es un hecho tan doloroso que puede causar la locura y hacer perder el sentido a la vida.

El suicidio resulta de posesión demoníaca, pues es un hecho antinatural. Pero también está íntimamente relacionado con la carencia de deseos de vivir.

La esterilidad es un castigo o maldición de Dios. La esterilidad humana es una de las más grandes desgracias de la vida.

Las desgracias son provocadas por el mal que una persona pueda cometer. La desgracia que le ocurre a una persona puede ser desencadenada

incluso por las maldades cometidas por sus padres, abuelos u otros antepasados. Son capaces de trastornar las facultades mentales de las personas que las sufren.

La locura es provocada por el dolor que sufre una persona. Conduce a cometer desaciertos. Sustrae a la persona de la realidad que le rodea. Produce lástima quien la padece.

Los padres desean a sus hijos y desean tener hijos semejantes a ellos. Depositán en sus hijos muchas esperanzas.

Los hombres sufren más que las mujeres a causa de la pobreza. Tienen obligación de ganar el dinero de la familia y eso los lleva, en este pueblo, a verse en la necesidad de emigrar. Suelen tener relaciones extramaritales.

Las mujeres deben ser honestas. Dependen económicamente de los hombres.

El trabajo es imprescindible para sobrevivir. Sin él la vida extravía su objeto.

La siembra es también imprescindible para la vida. No poder efectuarla constituye una desgracia.

La tierra propia es parte de la vida de quienes nacieron en ella. Dejarla constituye un sufrimiento. Se debe nacer y morir en la tierra de nuestros antepasados.

Emigrar no mejora la calidad de vida de una persona. Trae dolor pero representa esperanza de mejorar las condiciones de vida.

Dios sabe lo que hace. Nunca olvida, por lo tanto es rencoroso.

El pecado se puede heredar ya que el pecado mortal es inmortal. El pecado original surge porque Adán y Eva comen la manzana en el paraíso terrenal.

Los enamorados suelen cometer locuras.

La vagancia inutiliza al hombre.

Los ancianos se deterioran prematuramente.

Alma en pena.

La muerte puede ser fruto de la venganza cuando el agraviador muere a manos del agraviado. Es repentina, inesperada, violenta.

Las almas en pena existen y pueden en determinados momentos interactuar con los vivos para resolver sus cuentas pendientes.

La locura lleva a quien la padece a efectuar actos incoherentes.

La mujer suele ocasionar problemas y líos a los hombres cuando provoca en éstos enamoramiento.

En los pueblos la información es rápida y profusa. La vida privada prácticamente no existe.

La visita no llegó tarde.

La familia es una responsabilidad.

El hombre es el cabeza de casa. El llamado a mantener económicamente a su familia.

La ancianidad merece respeto a pesar de sus defectos.

Las obligaciones de cada persona están en su casa y junto a su familia.

La subsistencia es dura y difícil.

La ebriedad es indeseable. Puede provocar alucinaciones.

Las reconvenciones son beneficiosas y convenientes para quien las recibe. Quien no las acata está perdido.

Los santos no tienen necesidades humanas. Con la contribución a la cofradía puede obtenerse sus favores.

Conductas indeseables en la sociedad son: pedir prestado, robar, dañar la propiedad ajena y dar molestias a los vecinos.

Tener de menos a las personas es señal de baja calidad humana.

La cofradía es una institución de bien común. Tiene obligación de devolver a la comunidad el fruto de la demanda. La gente de la comunidad tiene derecho a buscar socorro en ella.

Los principales pueden y deben recibir las quejas de las personas de su comunidad y están facultados para hacer justicia en caso de ser necesario.

Las armas conceden atrevimiento a quienes las portan.

El mudo no lo quiso ver

La madre ayuda a sus hijos, los acaricia con ternura, se apena por ellos y los compadece cuando sufren. También castiga con dureza. El abandono materno es algo incomprensible.

El trabajo es naturalmente bueno. Es posible trabajar con gusto, aun cuando se trabaje duramente.

La comunicación evita problemas.

La pobreza. En el pueblo aludido por el texto, todas las personas son miserables.

Rezar convenientemente puede evitar tener pesadillas.

En los sueños son posibles todas las fantasías imaginables.

Las brujerías pueden ocasionar estragos a las personas, daños físicos o defectos. Sin embargo, Dios puede curar por medio de los brujos.

Los mudos son seres poco agradecidos en la sociedad. Nadie hace caso de ellos. Casi todos los ignoran. Están privados de una vida normal. Pueden incluso llegar a ser víctimas de abandono de sus familiares y de la miseria.

Un hombre que no podía dormir.

La muerte convierte a los hombres en tierra, en polvo. Por eso los antepasados permanecen con nosotros en la naturaleza. Sin embargo la conciencia continúa después de la muerte. Tras ella existen el Infierno, el Cielo y el Purgatorio como opciones de destino. En la otra vida, se guarda memoria de ésta.

Nacer es un gusto.

El dolor es un asunto de la cotidianidad, cada día es un dolor.

Los hijos ilegítimos deshonran a la familia. Son motivo suficiente para hacer un reclamo al responsable. La madre soltera es digna de compasión.

Los hijos deben ser educados y querer a sus padres. Deben intentar entender a los padres.

El padre también debe comprender a sus hijos, amarlos, transmitirles las enseñanzas de sus antepasados y respetarlos.

El perdón de los agravios es positivo y necesario.

El agradecimiento es también positivo y justo.

El mundo da vueltas, rueda, cambia, pero siempre existirá. La muerte de un ser humano no afecta en nada su funcionamiento.

La religión y sus devociones se transmiten de generación en generación. Los ritos requieren de devoción.

La noche nos devuelve a nuestro verdadero ser, nos deja solos frente a nosotros mismos, sin distractores. Es para interiorizar. También es la hora propicia para el deseo sexual y la procreación.

Los sacerdotes saben muchos secretos por medio de la confesión. Cometan errores humanos. Pueden ser portadores de culpa.

Las mujeres son locuaces y dormilonas.

Veneno.

La muerte es siempre un hecho indeseable. La mente humana siempre se resiste a enfrentarlo, a esperarlo y a aceptarlo.

El ansia de vivir no es tan poderosa como para superar la enfermedad y la miseria y salvaguardar la vida. Sin embargo es persistente, y contra la misma lógica. No abandona nunca al hombre.

La preñez es una esperanza de vida.

Las condiciones de vida presentes en el texto son sumamente malas. El alto costo de la vida es tan duro de soportar que puede influir en la salud de las personas.

La enfermedad es una dura batalla contra la cual se tiene pocas armas para luchar y ofrece, a quienes la padecen, escasas esperanzas de superarla. Consume la vida. Es sumamente temible en la pobreza.

La medicina es una esperanza de vida. Es costosa y difícil de conseguir pero es mágica.

El amor es la convivencia, la compañía, la trascendencia. Conlleva siempre gestos corteses.

La oración puede brindar alivio en el dolor y la angustia. En ella el rito es importante.

El contacto físico es una expresión de cariño.

Los ojos son fuentes de expresión y de comunicación en los seres humanos.

Los comerciantes son inescrupulosos, capaces de mentir en aras de su propio beneficio económico.

Antes del amanecer.

La muerte es temida, absurda e incomprensible.

Matar únicamente es correcto cuando se hace para alimentarse, como lo hacen los Animales. Matar por matar no lo es. Si la persona a la que se mata se merece esa muerte, entonces es justo. El hombre que ha hecho daño a mucha gente merece morir. Quien mata justamente es inocente. Asesinar produce dolor a quien lo hace.

El hogar motiva la vida de una persona. Una casa sin familia no es un hogar.

La naturaleza trae presagios.

Dios es un ser a quien pueden pedírsele beneficios.

La juventud es la época en que hay vigor en los miembros de una persona. Los muchachos deben escuchar a los ancianos para aprender de ellos sobre la vida. Generalmente toma la vida a la ligera.

La vejez no permite trabajar. La soledad agrava la situación de los ancianos. Ellos conocen la vida y pueden enseñar a los jóvenes.

Las condiciones de vida son generalmente malas entre los personajes del texto. La gente ordinariamente tiene muchas preocupaciones y sufrimientos. Vive en condiciones miserables. Sufre numerosas enfermedades graves. Está abandonada. Es débil por la mala alimentación y enloquece ante las desgracias. Es ignorante, analfabeta. Sin embargo, es conforme con su situación.

La prisión impide disfrutar de la vida. En ella el tiempo pierde sentido. Se pierden los apetitos. Los calabozos son lugares insufribles.

Las autoridades son generalmente ineptas. Viven en la comodidad. Sirven sólo para matar; defienden al ladino y castigan al indígena. El presidente puede disponer de los habitantes del país. El sistema judicial es enojoso, burocrático e ineficiente.

Las brujerías son capaces de enfermar y matar a la gente. Poseen su propia liturgia. También mediante ellas se puede curar los males y salvar las almas de los difuntos.

Los brujos pueden adivinar las intenciones de los demás. Desean hacer justicia y dar consuelo. Ruegan a Dios, al diablo y a los espíritus.

Tienen grandes poderes. Para ser brujo se necesita la bendición de los espíritus y haber nacido para eso.

La maldad debe ser castigada. Hay gente que nace mala.

La bondad también viene de nacimiento. La gente buena no cree malas a todas las personas. Aunque una persona sea buena con todos, no todos son buenos con esa persona.

Los espíritus no gustan de tratar con hombres que les temen.

Los ojos son medios de comunicación.

Las leyendas se forman exagerando historias reales.

Las compañías extranjeras depredan bosques. Pagan poco a sus trabajadores, que son como extranjeros en su propia tierra.

Chiltote.

La muerte es la interrupción del funcionamiento del cuerpo. Es la interrupción permanente de la cotidianidad de una persona.

La sangre es la vida para el cuerpo.

La privacidad de las personas debe respetarse, es un derecho.

Los muchachos son crueles e irresponsables.

Las habladurías deben ser ignoradas.

Los idiotas llevan una vida trabajada, ingrata y miserable. Infunden lástima. Se les trata con poca consideración. Suelen constituirse en bufones de su medio.

La curiosidad es chocante. Es propia de los niños.

La rabia de pecho es la que a veces sentimos en contra de nosotros mismos. Hay que eliminarla para evitar hacer maldades a las otras personas.

Los poblanos son gente curiosa y amante de novedades pero sin sentimientos.

La mampuesta.

El suicidio es una acción insensata que sólo es explicable por un embotamiento de las facultades mentales como la locura o el enamoramiento.

La mujer es fuente de placer sexual para el hombre. Suele ser astuta y maliciosa por eso puede considerarse el enemigo del hombre, aludiendo al lenguaje miliciano que se utiliza en el texto. Enfrentarla provoca temor a la vez que atracción. Con ella es preciso conducirse con cierta delicadeza. La sociedad considera que la mujer no debe tener ciertas iniciativas en el trato con los hombres.

El hombre no debe ver con descaro a las mujeres. La generalidad de ellos es pícara y taimada.

Los niños aprenden las actitudes de los adultos y las imitan.

Un marido malo constituye la peor desgracia de una mujer.

El amor está por encima de los juicios sociales.

El honor de un hombre determina la credibilidad de su palabra.

El hombre mujeriego puede, con facilidad, meterse en serios problemas que le acarreen consecuencias funestas como la muerte. Los mujeriegos no son buenos maridos. El piropo es un desahogo para el hombre. Piropear a una mujer comprometida es faltarle al respeto.

La capital posee mejores condiciones de vida que los pueblos.

Los símbolos patrios deben recibir honores.

La carrera militar no depende de la condición moral ni de la cultura de una persona, depende principalmente de las influencias con los superiores.

Los jefes militares suelen ser prepotentes.

La gente pueblerina es sumamente curiosa.

La Tatuana.

El dolor resta fuerza vital a quien lo experimenta. Puede sugerir la idea del suicidio. Hay penas que no admiten alivio. El desengaño suele producir dolor y aborrecimiento de la persona amada.

La magia existe. Lo mágico y maravilloso es posible.

La Tatuana tiene poder de traspasar el tiempo y de conocer los secretos de algunas personas sufrientes para quienes es la salvación. Siempre dice la verdad.

París es una ciudad hermosa, frívola, una ciudad de libertinos.

Las brujerías pueden matar. Las hechiceras están relacionadas con el diablo.

La vida tiene dos caras.

La muerte siempre es repentina, siempre sorprende. La muerte de una persona cambia las cosas para su familia. La muerte acobarda a cualquiera. No es agradable ni favorable para el muerto. Los muertos se conforman con que sus seres queridos los visiten y les lleven flores. Hay conciencia y memoria después de la muerte. Después de sufrirla, los difuntos pueden regresar a traer a otros. La muerte prematura es fruto de la vida ajetreada y es sumamente dolorosa. La muerte trae mucho dolor a los sobrevivientes, aunque se acostumbran a la ausencia del difunto. Con el tiempo se pierde la esperanza de volver a ver a los muertos.

La vida es bella. Tenerla es siempre motivo de júbilo. El deseo de vivir permanece siempre en el hombre. La vida es mejor que la gloria, en la concepción cristiana de esta palabra. A pesar de ser buena, la vida es dura, cargada de trabajos y penas.

La resurrección es posible. El amor a los seres queridos es capaz de lograrla. El reencuentro con los amados es gozoso, aunque puede producir miedo en las personas. La memoria de los que aman a una persona es lo que puede hacerla inmortal.

La familia es una de las razones de la vida. A los padres se les ama porque han sido los dadores de vida. El hombre y la mujer buscan naturalmente la vida en pareja y la procreación. Después de casarse comienzan las penas para la pareja. Suelen tener muchos hijos. Tienen muchas preocupaciones y angustias. Los niños se enferman mucho. Pero a pesar de eso los niños llenan la vida de los padres.

La descendencia es la única forma de sobrevivir a la propia muerte. A la descendencia hay que amarla porque tenerla es vivir en ella. El parecido se hereda de generación en generación.

La mujer es una buena compañía. Junto a ella los trances de la vida son menos duros para el hombre. Tiene excelente memoria. No realiza ciertos trabajos. Suele beber menos alcohol que el hombre.

Dios es todopoderoso. Él sabe por qué hace las cosas. Decide acerca de la vida de las personas.

El amor es sangre, por eso da vida. Nada puede separar a los que se aman.

La soledad es propicia para meditar.

El sistema imperante es defectuoso. El gobierno abusa de la gente y no permite la réplica. Los abogados son careros y tramposos. Los servicios públicos son deficientes. Las compañías extranjeras no dan buenos servicios. Sin embargo ha habido progreso.

El trabajo cuando es excesivo provoca un desgaste irreversible. Pagar operarios no resulta, es mejor trabajar uno mismo en lo suyo. La artesanía es superior a la producción masiva. La pobreza obliga a veces a que trabajen los menores.

La pobreza es la condición más común en el texto. Los tiempos actuales son más duros que los pasados.

La ciencia ha avanzado, ha habido un notorio progreso.

La bebida pone su espíritu en el espíritu de quienes la consumen. Los grandes acontecimientos ameritan el que se la consuma.

C. Conclusiones preliminares

Un texto artístico es para comunicarse, para trascender las vías ordinarias de comunicación, para maximizar los alcances de un mensaje comunicado. Todo trabajo artístico es para decir algo. ¿Cuál es el contenido de *La vida rota*? ¿Qué ha querido comunicar a su lector mediante este texto José María López Valdizón? ¿Qué comunica de hecho, habiéndoselo propuesto o no, esta serie de textos que han logrado superar a su tiempo, a su momento histórico? Los temas y su manejo, el sistema de creencias y el modelo de la realidad que comunica *La vida rota* nos entregan la respuesta a todas estas interrogantes.

En cuanto a la temática.

La gama de temas abordados por *La vida rota* es amplia. Pero no todos son trabajados con la misma amplitud ni de la misma manera. Hay un pequeño grupo de temas que suelen tratarse repetitivamente en una gran cantidad de textos, mientras que se da un extenso grupo de temas que se trabajan con mucha menor asiduidad, e incluso un buen número que se trabaja una sola vez en todo el volumen.

Hay una diferencia fundamental entre los temas reiterados y los temas no reiterados en *La vida rota*. Los primeros suelen constituir los temas principales de los diferentes cuentos en que aparecen y los segundos son temas de complemento. Se puede afirmar entonces que los cuentos de *La vida rota* están conformados por un pequeño conjunto de temas básicos. Estos temas básicos se repiten en los diferentes textos, aunque adoptan diferente enfoque en cada uno de ellos con la ayuda de una amplia serie de temas, diferentes en cada texto, que complementan y particularizan el tema central, concediéndole un perfil diferente en cada una de sus apariciones en los cuentos y evitando así la sensación de repetitividad.

Los temas que revelan repetición en los textos tienen además la peculiaridad de tratarse de asuntos fundamentales de la vida humana, los favoritos de las grandes obras artísticas. Este hecho le confiere a los textos un carácter de gravedad y esencialidad. No puede hablarse en ningún momento de textos ligeros en *La vida rota*, a pesar de la sencillez y naturalidad con que los temas básicos son presentados. Los temas principalmente tratados en esta serie de cuentos son la muerte, el dolor y la familia. Temas de profundo peso que los personajes de *La vida rota* manejan como asuntos naturales de la vida, sin quitarles por ello la severidad inherente a los mismos.

Entre los temas que conforman el segundo grupo, los temas no reiterativos, se encuentran asuntos como los roles del hombre y la mujer, el mundo de la realidad y el mundo de lo irreal, la bondad y la maldad, la pobreza, la enfermedad, el mundo de lo cotidiano, el tema de Dios, de la religión y del pecado, y el tema de la naturaleza.

Pero aún dentro del primer grupo, de temas reiterativos que constituyen los asuntos principales de los cuentos, es posible notar sin esfuerzo que el tema capital de **La vida rota** lo constituye el tema de la muerte. En primer lugar, la frecuencia de aparición es la más alta, aparece en once de los trece cuentos. En segundo lugar, en todos ellos aparece como el hilo temático fundamental del cual se desprenden, se siguen o se incluyen los demás. La muerte, como ya lo hemos hecho notar, es una presencia casi total en **La vida rota**. En la mayoría de casos es el móvil de las acciones, el asunto que las desencadena.

Cada uno de los temas principales de **La vida rota** es presentado en una gran variedad de facetas del mismo. De manera que el lector se encuentra con una especie de compendio acerca de cada tema. El mismo tema en una serie de variantes presentadas mediante los casos particulares de cada cuento. Así se tratan diversas caras y diversos tipos de muertes con todas sus implicaciones; diferentes formas del dolor humano y diferentes maneras de concebir a la familia, diferentes situaciones familiares y la concepción de las diferentes relaciones que se establecen dentro de la familia.

La muerte tiene muchas caras en **La vida rota**. Es el fracaso de la procreación, la muerte más desesperanzadora quizá en estos textos, porque es la negación a la esperanza de trascender en los hijos, de superar la propia muerte. Así ocurre en *La vida rota* y *El pedregal de las cruces*.

También es la muerte una existencia fantasmal intermedia entre el mundo de los vivos y una vida de ultratumba. Un estado indefinido que puede incluso llegar a hacer interactuar a estos dos mundos. Tal es la muerte en *Las ánimas*, *Un hombre que no podía dormir*, *La vida tiene dos caras* y *Alma en pena*.

La muerte lo es también en la faceta de los ritos funerarios en todos sus detalles como nos lo presenta *Las ánimas* y *Un hombre que no podía dormir*.

La interrupción abrupta de la vida por causa de la enfermedad y la pobreza es una cara muy común que presenta la muerte. Así sucede en *La vida rota*, *Las ánimas*, *Veneno*, *Antes del amanecer* y *La vida tiene dos caras*. La muerte como un hecho físico es la faceta que muestra *Chiltote*. También da su faz la muerte violenta en diversas formas, como la muerte pasional, el asesinato, el fusilamiento y el suicidio. Este es el caso de *El pedregal de las cruces*, *Alma en pena*, *Antes del amanecer*, *La mampuesta* y *El regreso de la tatuana*.

El rostro más humano de la muerte es el dolor de la ausencia. La muerte como ausencia de los amados, semblante presentado por *La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *Antes del amanecer* y *La vida tiene dos caras*.

Una compilación de diferentes manifestaciones del dolor humano conforman este tema en **La vida rota**. Desde un dolor infantil compuesto por sensaciones físicas y sensaciones emocionales desagradables (*El mudo no lo*

quiso ver, *Chiltote*), hasta el dolor en situaciones extremas como la inminencia de la muerte o la muerte misma (*La vida rota*, *El pedregal de las cruces*, *Un hombre que no podía dormir*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *La vida tiene dos caras*). Pasa por toda la gama de penalidades de la vida: la enfermedad, la pobreza, condiciones precarias de vida o bien los sufrimientos emocionales. Un dolor más bien cotidiano (*La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *La visita no llegó tarde*, *El mudo no lo quiso ver*, *Un hombre que no podía dormir*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *El regreso de la Tatuana* y *La vida tiene dos caras*).

La familia, por su parte, es esencialmente el sentido de la vida de los personajes de **La vida rota** (*La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *La visita no llegó tarde*, *Un hombre que no podía dormir*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *La vida tiene dos caras*). La familia es el marco de la vida fuera del cual el personaje se siente perdido y desubicado por completo.

La familia es la procreación (*La vida rota*, *El pedregal de las cruces*, *Veneno*, *La vida tiene dos caras*, *Un hombre que no podía dormir*).

Las relaciones estrechas, entrañables, íntimas, indisolubles, constituyen otra faceta del tema de la familia (*La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *Un hombre que no podía dormir*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *La vida tiene dos caras*). Pero también es una responsabilidad ineludible, personal, y es una responsabilidad ardua en medio de una realidad dura, (*La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *La visita no llegó tarde*, *El mudo no lo quiso ver*, *Un hombre que no podía dormir*, *Veneno*, *Antes del amanecer*, *La vida tiene dos caras*).

Y está la familia ausente por efectos de la emigración o de la muerte (*La vida rota*, *Las ánimas*, *El pedregal de las cruces*, *El mudo no lo quiso ver*, *Antes del amanecer*, *La vida tiene dos caras*). Así, la familia es el dolor de la añoranza, es la soledad, la desubicación social, la falta de sentido de la vida y la persistencia del lazo familiar más allá de la misma ausencia.

Consideraciones acerca de la realidad presentada en *La vida rota*.

Asuntos trascendentes.

Obviamente un modelo de la realidad presentado por un texto literario va a ser siempre limitado, debido a que responde a la percepción subjetiva de un autor, y comprende únicamente el área de la realidad que dicho texto abarque. Es decir que un texto siempre se va a centrar o circunscribir a ciertos aspectos de la realidad, según sea el carácter de éste.

Los aspectos que serán tomados en cuenta pueden decirnos, por sí solos, mucho sobre el texto en cuestión. **La vida rota**, con toda la sencillez y

ordinariedad de sus relatos, está muy lejos de ser un libro ligero. Los modelos de la realidad, elaborados a partir del sistema de creencias que sus textos nos revelan, muestran una visión profunda y esencial de la realidad. Los aspectos enfocados por cada texto nos envían, una y otra vez, a los temas básicos, esenciales de la vida. En todos los modelos nos encontramos con asuntos como la muerte, la vida, el dolor, el amor, la familia. Ninguno de los textos se desvía de esta grave concepción de la realidad. Y para trabajar temas tan arduos es preciso hacer notar que el autor lo hace de tal forma que no nos lo parezca, presentándonos de modo sumamente familiar y digerible, tal como ocurre en la vida diaria de toda persona. Diariamente, sin afectaciones ni aspasientos, enfrentamos los asuntos más trascendentes de la vida. Es así como ocurren las cosas en los textos de ***La vida rota***: con la mayor naturalidad del mundo.

Asuntos penosos.

Otra característica notable es la dureza de los aspectos que resaltan en estos textos. En su mayoría enfilan hacia las caras desagradables y ásperas de la realidad. Probablemente porque colocan al lector ante una cultura subdesarrollada donde la vida no es fácil. Ahora bien, la abundancia de este tipo de aspectos en la realidad exhibida por estos textos no responde, en este caso, a una visión negativa de la misma. La cultura en medio de la cual se desenvuelve el autor abunda en estos aspectos por propia naturaleza y condición, y éstos se trasladan necesariamente a todo aquello que él escribe, por el simple hecho de ser sus textos producto de esta misma cultura. De los factores que un pueblo esté enfermo estarán también enfermos los productos de su cultura, incluidos, desde luego, los productos artísticos.

Sentido moral.

Entre los aspectos de la vida que destacan en los textos en cuestión suelen tener un sitio de consideración los asuntos relacionados con el bien y el mal, es decir con el sentido y la calidad moral de las personas. Se hace cierto énfasis en la probidad moral de los personajes. También hay una dura conciencia de los deberes y las responsabilidades, los cuales están altamente ligados a la familia. Los deberes para con la familia son considerados sagrados y acostumbran regir los actos de los personajes. El incumplimiento de los deberes sagrados o bien la transgresión de los principios morales son, en más de un caso, el móvil de las acciones de los relatos, tal es el caso de *Alma en pena*, *La visita no llegó tarde*, *El mudo no lo quiso ver*, *La mampuesta* y *El regreso de la Tatuana*.

Pensamiento mágico.

Forman parte de la realidad, sin lugar a dudas, una gran cantidad de ideas de carácter mágico. Se entrelazan con el resto de asuntos tratados con la mayor naturalidad posible. Así, junto a la realidad de la economía, el trabajo y la vida familiar, se pueden encontrar entrevistas con ánimas de difuntos, tratos con brujos de características maravillosas y presagios traídos por la naturaleza. Una vez más se encuentran rasgos de la cultura en que está imbuido el autor y que inevitablemente se filtran hasta su arte porque, a pesar de su carácter mítico, legendario o fantástico, forman parte integrante de la realidad de dicha cultura. En los relatos no son tratados como elementos fantásticos sino en la misma calidad que el resto de asuntos que incluyen los relatos.

Ideas religiosas.

Ideas religiosas de diversos cuños abundan en las páginas de **La vida rota**. Si se toma en cuenta el fuerte impacto de los temas esenciales de la vida en sus relatos, en especial la antagonía vida-muerte, que constituye una constante como ya tenemos visto, es fácilmente explicable la presencia de los conceptos religiosos, tan ligados a los asuntos trascendentales. Es perceptible en estos textos una mezcla de pensamientos religiosos, entre los que son preponderantes las concepciones de la tradición judeo-cristiana, alterados en su pureza por ideas de diversas filiaciones completamente ajenas a ésta. Sin embargo este asunto, a pesar de tener un peso considerable en las narraciones, no constituye un aspecto central o primordial en los textos.

Patrones sociales rígidos.

En este aspecto, obedecen los textos a las concepciones culturales. Se da cierto peso a los patrones que deben seguirse en este sentido, principalmente al patrón femenino y masculino, que son los más notorios. En la mayoría de casos estos patrones son cumplidos al pie de la letra en los textos. Aunque se dan ciertas excepciones, como en el caso de *Alma en pena*, *El regreso de la Tatuana* y *La mampuesta*, en los que se dan infidelidades de pareja, y en *La visita no llegó tarde* y *El mudo no lo quiso ver*, en los que conocemos faltas a las responsabilidades familiares. Pero por regla general la realidad de **La vida rota** se encasilla sin rezongos dentro de los patrones que suelen ser estrictos pero aceptados.

Vínculo con la tierra.

Un aspecto de realce en la realidad de **La vida rota**. Reiteradamente se expresa, se descubre, se sugiere la ligazón de las personas a la tierra. Así en *La vida rota*, en *Las ánimas*, en *Antes del amanecer*, en *La vida tiene dos caras* forma parte de la vida de las personas casi lo mismo que la familia. Afecto expresado sin ostentaciones, con naturalidad, como cosa sabida e

inamovible. En *El pedregal de las cruces* adquiere el asunto un relieve especial ya que constituye uno de los móviles de la acción.

Reflejo de un sistema insatisfactorio.

Aunque no se percibe especial énfasis en retratar o disertar acerca del sistema social, se alude a él con cierta frecuencia. Es decir, al manejo del sistema, más que al sistema en general, del cual es imposible sustraer los relatos. Es notorio el hecho de que casi en su totalidad los comentarios o escenas que apuntan a él sean negativos. Salvo el reconocimiento que se hace en *La vida tiene dos caras* de que ha habido cierto progreso y adelanto en la ciencia, el resto de alusiones son desfavorables. Hay quejas contra el gobierno, contra los servicios públicos, el sistema de justicia, el comercio, el sistema de salud y las condiciones de trabajo.

Benignidad de la vida.

Aunque suene curioso, a pesar de presentarnos *La vida rota* una realidad por demás dura, a pesar de presentarnos los dolores de una cultura enferma y desequilibrada, hay en los textos suficiente lugar para la expresión de la firme creencia de que la vida es buena. La vida es como es, y no es nada fácil para los personajes, pero aún con las pobreza y penalidades, aún con el dolor de la muerte, la vida es sumamente apetecible, la vida es buena en sí misma. Por supuesto que encontramos excepciones entre sus personajes, como en los dos casos de suicidio que se nos presentan y en el caso del personaje Cirilo Corazón que reniega de su vida e inicia un proceso autodestructivo ante la muerte de los amados. Pero en estos tres sucesos se encuentra presente también la alteración o deterioro de las facultades mentales de quienes actúan así. Es decir que aún en estos casos esos pensamientos y actitudes son consideradas como algo antinatural, para lo cual es necesario estar seriamente perturbado. Los personajes de *La vida rota* aman la vida, la desean y la defienden, a pesar de saber en carne propia todos los dolores que puede producirles y de hecho les produce, luego la vida es buena.

Reincidencia en los aspectos tratados.

Es de interés también hacer notar que los aspectos de la realidad enfocados por los trece cuentos suelen ser básicamente los mismos, con ciertas variantes naturalmente, y enfocados desde ángulos diferentes cada vez. Este punto nos habla de unidad conceptual en *La vida rota*. Una misma concepción de la realidad trabajada de diversas maneras, desde diversas perspectivas y enfoques.

Nivel interpretativo

Capítulo III

A. A Manera de integración

La Vida Rota, con sus trece cuentos, estudiada desde la perspectiva de su nivel pragmático y de su nivel temático, se nos presenta como un hecho literario centrado, en primer lugar, en la comunicación antes que en la producción estética, aún cuando el autor no descuida este aspecto en la factura de sus relatos.

La efectividad de la comunicación en los textos que conforman el volumen descansa sobre todo en el establecimiento de un contacto directo entre el personaje y el lector. A esta preocupación parece supeditarse el manejo de los diferentes aspectos que intervienen en su constitución.

Entre todos estos aspectos, parece jugar el papel protagonístico, en cuanto a la consecución del acercamiento lector-personaje, el manejo del punto de vista que se hace en ellos. Las voces predominantes son las de los personajes, es decir las más ligadas a los hechos narrados. Las intervenciones de las voces no- personajes tienen otros papeles en la narración. El autor no utiliza, prácticamente, mediadores en sus narraciones. Además estas voces se presentan, por lo general, conversando entre sí en un ambiente de plena confianza, sin explicaciones superfluas y sin ningún tipo de afectación.

Aun cuando el mayor peso en la comunicación lo lleva el punto de vista, el resto de aspectos también apuntan en alguna medida hacia el mismo fin de acercar al lector y al personaje en un proceso comunicativo efectivo.

El tiempo es trabajado principalmente en escenas que dan un carácter directo a la narración. Los acontecimientos del texto pueden de esta manera ser “presenciados” por el lector cuando están ocurriendo. En segundo lugar, se hace un uso profuso de pausas que complementan la información de las escenas sin restarles su inmediatez y efectividad.

El tiempo que constituye la duración de los cuentos es en su mayoría sumamente breve. De esta manera se consigue que sea posible abarcarlo en una o varias escenas, sin prescindir de que el lector sea un testigo presencial de las situaciones narradas en esta forma.

El tiempo verbal utilizado preferentemente en los relatos es el pretérito perfecto simple del indicativo. Tiempo que remite a un pasado irremediablemente terminado, un pasado de hechos concretos y precisos que han concluido definitivamente. Este uso ostensible nos entrega una narración precisa y esencial. Relatos que, para conseguir su brevedad escénica, se remiten únicamente a los hechos vitales y esenciales. El lector está al final enterado con precisión de todo lo que es estrictamente necesario saber, para comprender la escena que está presenciando mediante las voces de los personajes que hablan en cada cuento.

El vocabulario semeja con mucho acierto el que suele utilizarse en las conversaciones íntimas y cotidianas como las que se sostienen en el seno de

una familia. No carece de voces regionalistas o cultas pero su mayoría la constituyen las voces cotidianas. El efecto de este aspecto es de naturalidad, cercanía y realidad. Incluso en el uso de recursos retóricos, se comprueba que éste está supeditado al mismo fin de cercanía que facilita la labor comunicativa de los cuentos. No se hace énfasis especial en crear una prosa nítidamente elaborada en el sentido estético. A pesar de utilizar los recursos de la retórica, dicho uso se circunscribe, casi exclusivamente, al que suele hacerse de ellos en la conversación cotidiana. Figuras que han perdido su carácter inicial debido a su popularización. Aún las figuras netamente estéticas son moderadas. Se utilizan la metáfora, el símil, la sinécdoque, la reduplicación, la metonimia, la paradoja, la prosopopeya, la anáfora, el retruécano, la conduplicación, la hipérbole y el apóstrofe. De éstas la más utilizada es la metáfora, siguiéndole, en orden de frecuencia, el símil y la metonimia.

La temática es también de interés universal. El tema capital es la muerte. Le siguen de cerca los temas del dolor y de la familia. El acierto de ***La vida rota*** se encuentra precisamente en la forma de tratar los temas: con la mayor naturalidad. Sin aspavientos presenta una serie de dramas vividos silenciosamente a diario por los seres humanos. No estamos ante héroes, estamos ante una serie de seres profundamente humanos y sufrientes que resultan muy cercanos al lector. Ni siquiera la severa temática fundamental de los textos escapa al carácter cotidiano y accesible que ostenta ***La vida rota***.

Cada uno de los temas principales es tratado en una diversidad de facetas que en su conjunto llegan a constituir una especie de compendio de los diferentes temas. Así conservan un carácter real y ordinario. Un muestrario de la muerte y del dolor que resulta tan efectivo, o más acaso que un tratamiento filosófico de los mismos temas.

La realidad que nos entrega ***La vida rota*** nos cae encima con su abrumadora naturalidad porque es una realidad tercermundista. Es una realidad que considera principalmente los asuntos trascendentales de la existencia y le conceden un carácter grave. Una realidad penosa que no soslaya el sentido moral, antes bien se rige por él y le concede suma importancia. En ella, tienen un fuerte peso tanto la mentalidad mágica como las ideas religiosas. En ningún momento, logra sustraerse de los patrones sociales que se nos presentan rígidos pero aceptados. Los seres de esta realidad están profundamente vinculados a la familia y a la tierra, se mueven dentro de un sistema social por demás insatisfactorio y creen firmemente en la benignidad de la vida aún dentro de su tortuosa realidad.

La reincidencia de los temas básicos en los textos de ***La vida rota*** nos coloca ante un volumen que muestra unidad en cuanto a los conceptos y contenidos que maneja.

Ambos tipos de análisis efectuados coinciden en cuanto a subrayar la inclinación comunicativa de los textos antes que la estética, y en el énfasis del autor en acercar al máximo posible al lector y al personaje.

También apuntan los resultados de ambos niveles al carácter de esencialidad que presentan los textos. Se encuentran diversos aspectos que, a pesar de pertenecer a diferentes niveles, señalan en la misma dirección: Las voces personaje que hablan entre sí como conocidos que no necesitan explicaciones superfluas, las escenas breves compuesta generalmente por diálogos o monólogos que no conceden tiempo para digresiones de los asuntos que interesa comunicar, el uso predominante, ya mencionado, del pretérito perfecto simple del indicativo, que nos circunscribe justamente a la precisión y a la esencialidad, el tratamiento de temas fundamentales en la vida humana, y la realidad presentada por los textos que enfocan preferentemente los asuntos trascendentales de la misma.

También es de notar que ambos niveles se interesan en presentar los contenidos de los textos con naturalidad, sin dramatismos innecesarios, con sólo el drama severo y recatado de los personajes. Temas serios, dramáticos, trascendentes, pero manejados sin exageraciones, sino con la sobriedad que les concede el ser parte de la cotidianidad de los personajes. La pretensión es no alejar al lector de sus desgracias, más bien acercarlo a ellas haciéndolas corrientes. A este efecto de naturalidad contribuye el que sean los protagonistas los que hablen, el que hablen entre conocidos o para ellos mismos y que el vocabulario sea cotidiano. Asimismo apuntala a dicho efecto el hecho de que los personajes no se lancen en su habla a recursos retóricos rebuscados, que los temas sean enfocados en diferentes casos particulares sumamente concretos, para ir formando con todos los textos una imagen general en forma de compendio y que las realidades presentadas en ellos conformen una unidad conceptual, ya que nos ubican en una cosmovisión colectiva y en una situación social y cultural común a todos los participantes de los relatos.

Y la unidad es también una característica importante en los resultados del análisis de los dos niveles. Por regla general, los cuentos coinciden en su mayoría en los mismos rasgos de los diferentes aspectos que se han trabajado en este estudio. Esto indica que el lector se encuentra, más que ante una serie de cuentos, ante un sistema narrativo que se encamina hacia un fin determinado. Y los textos de dicho sistema narrativo trabajados en conjunto, constituyen una unidad comunicativa que busca, por todos los medios que tiene a su disposición, transmitir determinados conceptos, determinadas sensaciones y sentimientos a su probable lector.

B. Conclusiones

1. **La vida rota** es una serie de textos literarios, cuyo fin se centra principalmente en la comunicación, que deja en segundo plano el fin estético, que naturalmente también existe pero supeditado al anterior. Para el autor, lo primordial en estos textos es comunicarse con su hipotético lector; toda su elaboración, toda su estructura denuncian esta finalidad sobre cualquier otra.
2. La fuerza comunicativa que evidentemente poseen los textos integradores de **La vida rota** descansa principalmente en el manejo que su autor hace de los elementos del nivel pragmático. La efectividad del proceso comunicativo que se entabla entre el autor y su lector, mediante este hecho literario, radica en los recursos que moviliza el primero para relacionarse con el segundo; radica en el tipo de relaciones que se establece entre los signos desplegados por los textos, su emisor y su receptor. El manejo del punto de vista y del tiempo son los dos factores básicos, que determinan la importancia del nivel pragmático en el asunto.
3. El punto clave en los textos de **La vida rota** es el establecimiento de contacto cercano entre el lector y el personaje. El autor desaparece detrás de sus textos, y en especial detrás de sus personajes, y hace consistir la relación de comunicación en este encuentro de sus personajes con su lector. Toda una serie de elementos del nivel pragmático, y en cierta medida todos ellos, están determinados por esta relación que es de la mayor importancia para la labor comunicativa que emprenden los textos. Así el punto de vista pone al lector directamente ante las voces de los personajes sin precisar de otras voces más que cuando se hace indispensable. El tiempo se trabaja en escenas que puede "presenciar" el lector directamente. El vocabulario es el cotidiano para que la conversación natural no se vea afectada y llegue al lector lo más cercana posible. Los recursos retóricos cultos escasean, en pro de los recursos retóricos popularizados por la conversación cotidiana, para que ni aun así pierda la cercana sensación de que se produce una conversación natural.
4. Los rasgos principales que el análisis de los dos niveles de los textos han puesto de manifiesto son la esencialidad, la naturalidad y la unidad. En **La vida rota** tenemos textos esenciales en cuanto que no se detienen en acciones o conversaciones superfluas, y en cuanto a que se tratan temas básicos en la vida humana y no se pierden de vista ante temas accesorios. El empeño por presentar textos cargados de naturalidad, tanto en el tratamiento de los temas como en la forma de expresarlos, responde al acercamiento clave que quiere establecerse entre el lector y el personaje. Todos los aspectos conformadores de ambos niveles contribuyen a crear esta atmósfera de naturalidad. La alta tasa de

coincidencia en los resultados del análisis en los aspectos diversos de ambos niveles coloca al lector ante una serie de textos que presentan una unidad en cuanto a su contenido y en cuanto a la elaboración y manejo de sus signos.

5. Los resultados del análisis de los diferentes aspectos en ambos niveles arrojan datos similares acerca de la mayoría de cuentos. Esta unidad, en cuanto contenidos y elaboración, indica que ***La vida rota*** es más que una serie de textos reunidos en un volumen. Se trata aquí de un volumen con unidad, de una estructura con un plan establecido, con una finalidad bien definida. Una estructura presentada en trece cuentos con características y rasgos similares sin que por ello caigan en monotonía o sensible repetitividad. Todos los cuentos nos llevan por similares caminos a similares contenidos semánticos, sin perder cada uno de ellos un perfil propio. Trece maneras diferentes de comunicarnos un todo. Este acierto habla a favor de la calidad artística de la narrativa de José María López Valdizón.

IV. Bibliografía

1. **Albizúrez Palma, Francisco y Barrios y Barrios, Catalina.** *Historia de la Literatura Guatemalteca.* Guatemala: Editorial Universitaria, 1982. 3 vol. 1301 pp.
2. **Anderson Imbert, Enrique.** *La Crítica Literaria: Sus Métodos y Problemas.* Madrid: Alianza Editorial, 1984. 159 pp.
3. **Arango, Luis Alfredo.** *Chema López-Poeta Agrario-.* Revista de la Universidad de San Carlos (4): 90-92. 1988
4. **Aullón de Haro, Pedro.** *Epistemología de la Crítica.* España: Editorial Trotta, 1994. 560 pp.
5. **Barthes, Roland.** *Comunicación. Elementos de Semiología.* Visor Libros, España. Segunda edición. 103 pp.
6. **Barthes, Roland, et al.** *Análisis Estructural del Relato.* Octava edición. México: Premia Editora, 1991. 223 pp.
7. **Boves Naves, María del Carmen.** *Crítica Semiológica.* Segunda edición. España: Editorial de la Universidad de Santiago de Compostela, 1974.
8. **Bracamonte Orozco, Aroldo Alfredo.** *La Realidad Social en los Cuentos de La Vida Rota de José María López Valdizón.* Guatemala, 1992.
9. **Carreter, Lázaro.** *Diccionario de Términos Filológicos.* Tercera edición. Madrid, España: Editorial Gredos S.A., 379 pp.
10. **Culler, Jonathan.** *La Poética Estructuralista.* Barcelona, España: Editorial Anagrama, Barcelona, 1978. 379 pp.
11. **De Saussure, Ferdinand.** *Curso de Lingüística General.* Sexta edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, S.A., 1967. 378 pp.
12. **Fages, Jean B.** *Para Comprender el Estructuralismo.* Argentina: Editorial Galerna, 1969. 191 pp.
13. **Hernández Esteve, Vicente, et al.** *Elementos para una Semiótica del Texto Artístico.* Tercera edición. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A. 1983. 238 pp.
14. **Kayser, Wolfgang.** *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria.* España: Editorial Gredos, España, 1972. 77 pp.

15. Liano, Dante. *La Crítica Literaria*. Guatemala: Editorial Universitaria, 1980. 115 pp.
16. López, Carlos. *Diccionario Bio-Bibliográfico de Literatos Guatemaltecos*. México: Editorial Praxis, 1993. 394 pp.
17. López Valdizón, José María. *La Vida Rota*. 7ª. Edición. Traducción del Ministerio de Cultura y Deportes, Guatemala, 1988. 147 pp.
18. Malmberg, Bertil. *Los Nuevos Caminos de la Lingüística*. 77ª. Edición. Traducción de Juan Almela. México: Siglo Veintiuno Editores. 251 pp.
19. Morris, Charles. *Signs, Language and Behavior*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada 1946.
20. Palencia, Oscar Arturo. *José María López Valdizón en la Narrativa*. Alero, Guatemala; tercera época (19): 11-f14. 1976.
21. Palencia, Oscar Arturo. *La Pervivencia de José María López Valdizón*. Alero, Guatemala; cuarta época (18): 64-6. 1979.
22. Paz y Paz, Leonor. *La Carta*. Presencia, Guatemala; (2). 1958.
23. Selden Raman. *La Teoría Literaria Contemporánea*. Traducción Juan Gabriel López España: Ariel, 1985. 156 pp.
24. Todorov, Tzvetán. *Crítica de la Crítica*. Barcelona, España: Ediciones Paidós, 1991. 161 pp.