

Aura Violeta Ordóñez Ramírez de Campos

LO ESTILÍSTICO, FACTOR DETERMINANTE
EN LA NOVELA *EL COJO BUENO*
DE RODRIGO REY ROSA

Asesor: Lic. Mario René Dardón



Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Guatemala, noviembre de 2006

Este trabajo fue presentado por la autora como trabajo de tesis, requisito previo a su graduación de Licenciada en Letras.

Guatemala, noviembre de 2006

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	
1. MARCO CONCEPTUAL	
1.1 Antecedentes.....	3
1.2 Justificación.....	4
1.3 Determinación del problema.....	5
1.3.1 Definición.....	5
1.3.2 Alcances y límites.....	5
2. MARCO CONTEXTUAL	
2.1 Rodrigo Rey Rosa y su entorno.....	6
3. MARCO TEÓRICO	
3.1 El estilo literario.....	11
3.2 La estilística.....	16
3.2.1 Las distintas tendencias.....	16
3.2.2 Precedentes.....	17
3.2.3 Nociones básicas.....	18
3.2.4 La estilística descriptiva.....	20
3.2.5 La estilística idealista o genética.....	21
3.2.6 La estilística estructuralista.....	22
3.2.7 La estilística generativista.....	23
3.2.8 La Escuela española.....	24
3.3 El realismo sucio.....	25
3.3.1 Orígenes.....	25
3.3.2 El realismo sucio en Hispanoamérica.....	27
3.4 La novela.....	28
3.4.1 Novela cerrada y novela abierta.....	32
3.5 Novísima narrativa.....	34
3.6 La novela negra.....	36
4. MARCO METODOLÓGICO	
4.1 Objetivos.....	40
4.1.1 Objetivo General.....	40
4.1.2 Objetivos Específicos.....	40

4.2 Definición del método.....	41
4.2.1 Método estilístico integral.....	41
4.3 Pasos metodológicos.....	45
4.3.1 Análisis de los contenidos de la obra literaria.....	45
4.3.2 Análisis de las formas literarias.....	46
4.3.3 Ubicación de la obra literaria.....	47
4.3.4 La expresión y los estímulos sensoriales.....	48
4.3.5 La expresión y los acentos de la intención.....	48
4.3.6 Los matices de la afectividad.....	49
4.3.7 Morfología y estilo.....	49
5. LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN	
5.1 Análisis de la novela <i>El cojo bueno</i>	50
5.1.1 Argumento.....	50
5.1.2 Análisis del título <i>El cojo bueno</i>	51
5.1.2.1 Análisis morfológico.....	51
5.1.2.2 Análisis sintáctico.....	52
5.1.2.3 Análisis semántico.....	52
5.1.3 Temática	55
5.1.3.1 El secuestro.....	56
5.1.3.2 La violencia.....	59
5.1.3.3 El deseo de venganza.....	63
5.1.3.4 El miedo.....	64
5.1.4 Relación espacial.....	67
5.1.4.1 Lo geográfico.....	67
5.1.4.2 Escenario.....	68
5.1.4.3 Paisaje literario.....	71
5.1.5 Los personajes.....	73
5.1.5.1 Caracteres.....	73
5.1.5.2 Tipología.....	79
5.1.5.3 Arquetipos.....	86
5.1.6 Jerarquía de los personajes.....	92
5.1.7 Presentación de los personajes.....	97
5.2 Análisis de las formas literarias de la novela <i>El cojo bueno</i>	106
5.2.1 Punto de vista.....	106

5.2.2	Secuencia narrativa.....	109
5.2.2.1	Tiempo de la acción.....	111
5.2.2.2	Tiempo de la narración.....	115
5.2.3	Retrospección y prospección.....	116
5.2.3.1	Retrospección.....	116
5.2.3.2	Prospección.....	118
5.2.4	Velocidades y ritmos.....	118
5.2.4.1	Elipsis temporales explícitas.....	119
5.2.4.2	Escenas dramáticas.....	119
5.2.4.3	Pausa descriptiva.....	119
5.2.4.4	La narración sumaria.....	120
5.2.5	Los procedimientos.....	120
5.2.5.1	La narración.....	120
5.2.5.2	La descripción.....	124
5.2.6	Vocabulario.....	126
5.2.6.1	Guatemaltequismos.....	129
5.2.6.2	Lenguaje escatológico.....	130
5.2.6.3	Eufemismos.....	131
5.2.6.4	Vulgarismos.....	131
5.2.6.5	Dialectos.....	131
5.2.6.6	Cultismos.....	132
5.2.6.7	Anglicismos.....	132
5.2.6.8	Galicismos.....	132
5.2.6.9	Neologismos.....	133
5.2.6.10	Jerga o caló.....	134
5.3	Ubicación de la novela <i>El cojo bueno</i>	134
5.3.1	Corriente literaria.....	134
5.3.1.1	El realismo sucio en <i>El cojo bueno</i>	134
5.3.1.2	<i>El cojo bueno</i> y la novísima narrativa.....	142
5.3.2	Género.....	144
5.3.2.1	El género negro en <i>El cojo bueno</i>	145
5.4	La expresión y los estímulos sensoriales en <i>El cojo bueno</i>	148
5.4.1	Expresionismo e impresionismo.....	148
5.5	La expresión y los acentos de la intención en <i>El cojo bueno</i>	152

5.5.1 Algunos elementos de intensificación.....	152
5.5.1.1 Hipérbole.....	153
5.5.1.2 Sinonimia.....	153
5.5.1.3 Repetición.....	154
5.5.1.4 Retruécano.....	155
5.5.2 Intensificación por contraste.....	155
5.5.2.1 Antítesis.....	155
5.5.2.2 Paradoja.....	155
5.5.3 Intensificación por mención indirecta.....	156
5.5.3.1 Alusión.....	156
5.5.3.2 Perífrasis.....	157
5.5.3.3 Circunloquio.....	157
5.5.3.4 Eufemismo.....	158
5.5.4 Figuras.....	158
5.5.4.1 Acumulación.....	160
5.5.4.2 Aposiopesis.....	160
5.5.4.3 Asociación.....	160
5.5.4.4 Catacresis.....	161
5.5.4.5 Comparación o símil.....	161
5.5.4.6 Degradación.....	162
5.5.4.7 Descripción.....	162
5.5.4.8 Dubitación.....	162
5.5.4.9 Enumeración.....	162
5.5.4.10 Epanadiplosis.....	162
5.5.4.11 Exclamación.....	163
5.5.4.12 Execración.....	163
5.5.4.13 Hipérbaton.....	163
5.5.4.14 Imagen.....	163
5.5.4.15 Interrogación.....	164
5.5.4.16 Metáfora.....	164
5.5.4.17 Metonimia.....	164
5.5.4.18 Neuma.....	166
5.5.4.19 Optación.....	166
5.5.4.20 Parénesis.....	166

5.5.4.21 Pleonasma.....	166
5.5.4.22 Prosopopeya.....	167
5.5.4.23 Síncopa.....	168
5.5.4.24 Sinécdoque.....	169
5.5.4.25 Topografía.....	169
5.5.5 Algunos elementos de economía expresiva.....	170
5.5.5.1 Elipsis.....	170
5.5.5.2 Sugerencia.....	171
5.5.5.3 Ironía y sus variantes.....	171
5.5.5.3.1 Suspensión.....	172
5.5.5.3.2 Reticencia.....	173
5.5.6 Lo específico y lo genérico en el estilo.....	174
5.6 Los matices de la afectividad en <i>El cojo bueno</i>	177
5.6.1 Los diminutivos.....	177
5.6.2 Expresiones perfectivas y peyorativas.....	178
5.7 Morfología y estilo de la novela <i>El cojo bueno</i>	181
5.7.1 Cambios de oficio gramatical.....	181
5.7.2 El sustantivo colectivo.....	182
5.7.3 El adjetivo.....	183
5.7.4 El epíteto.....	186

6. CONCLUSIONES

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

8. ANEXOS

INTRODUCCIÓN

En el año 1996 se publicó *El cojo bueno*, novela escrita en 1995 por Rodrigo Rey Rosa, escritor guatemalteco cuya reputación como tal se acrecentó a partir del 2004, año en que le fue conferido el Premio Nacional de Literatura.

La idea de seleccionar la novela *El cojo bueno* para realizar este trabajo de tesis se fincó en el interés de analizarla aplicando los aspectos sugeridos por el método estilístico-integral y demostrar, una vez finalizado el análisis, que esos aspectos fueron concluyentes y determinantes para su consolidación como obra literaria.

Dentro del análisis estilístico-integral efectuado y con el propósito de establecer la intención expresiva de Rodrigo Rey Rosa, se identificaron técnicas ya conocidas y otras que han aportado al mundo de la literatura, las corrientes literarias actualmente en boga.

Se aplicaron en el análisis de la novela *El cojo bueno* de Rodrigo Rey Rosa los pasos seleccionados del método *estilístico integral*, del doctor Raúl H. Castagnino, para establecer durante el proceso cuáles son las técnicas, la expresión idiomática y el estilo del escritor plasmado en la narración.

La aplicación a la novela *El cojo bueno* del método *estilístico integral*, se fundamentó en un metódico y progresivo proceso analítico.

Al escudriñar en el texto se desentrañó: la temática, las proyecciones individuales, sociales y estéticas; las circunstancias que lo originaron, su relación con el medio geográfico y con la época; los personajes y las acciones; su visión específica y genérica; los matices de la afectividad, las notas individuales que acusan la personalidad y su acomodamiento morfológico; todo, en el contexto de los fenómenos léxicos.

Punto muy importante del trabajo lo constituyó el análisis del vocabulario, para determinar el estilo del escritor; cómo captó la realidad y qué recursos utilizó como herramientas para expresarla literariamente en la narración.

El análisis *estilístico integral* permitió conocer la novela *El cojo bueno* por fuera y por dentro. A través del análisis se penetró en su contenido y se logró comprenderlo en toda su dimensión.

El método de análisis *estilístico integral*, se auxilió en algunos fundamentos de disciplinas no literarias; el doctor Castagnino sugiere hacerlo porque de esa

forma su método justifica su carácter de *integral*. Por ello se adhirieron al análisis realizado, datos proporcionados por disciplinas como la psicología y la historia, y algunos aportes de personajes del mundo literario: Gerard Genette, Enrique Anderson Imbert, Mariano Baquero Goyanes, Alejo Carpentier, Vitor Manuel De Aguiar E Silva, Wolfgang Kayser y Dámaso Alonso.

Todo, se hizo con la visión de que los datos de las disciplinas aludidas y los aportes de los literatos, coadyuvaran en un concienzudo estudio del texto y en el enriquecimiento de la investigación.

En el abordaje crítico-literario de la novela *El cojo bueno* se aplicaron los siguientes pasos metodológicos: análisis de los contenidos de la obra literaria, análisis de las formas literarias, ubicación de la obra literaria, la expresión y los estímulos sensoriales, la expresión y los acentos de la intención, los matices de la afectividad y morfología y estilo.

Como parte de la investigación, se abordó el *género negro* y el *realismo sucio* de una manera superficial, porque, no fueron la razón principal que motivó la realización de este trabajo académico. Sin embargo, este abordaje dio la oportunidad de determinar si la novela *El cojo bueno* posee o no, características del género y de la corriente literaria aludidos.

No podían, dentro del análisis *estilístico integral* realizado, pasar desapercibidas las técnicas de nuevas corrientes literarias que, de alguna manera, dejaron una huella indeleble en *El cojo bueno* y le aportaron al estilo el toque estratégico para ser reconocida como una de las novelas representativas de la literatura actual.

Esta investigación se fundamentó en la lectura de textos seleccionados e información electrónica; actividad que fue determinante en el alcance de los objetivos propuestos.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Antecedentes.

De la producción literaria del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, se seleccionó para este estudio la novela titulada *El cojo bueno*, escrita en el año 1995 y publicada en el año 1996.

Después de buscar en las bibliotecas de las universidades de Guatemala: Universidad de San Carlos, Francisco Marroquín, Rafael Landívar y Universidad del Valle de Guatemala, se concluyó que de la novela seleccionada no se han hecho trabajos académicos que la estudien profundamente dentro del marco del análisis crítico literario; probablemente porque el autor no había alcanzado la notoriedad que logró en el ámbito literario nacional e internacional, cuando en el año 2004 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura.

Nicolas Balutet en el artículo literario, publicado en la página de internet *Rodrigo Rey Rosa, escritor fantástico*, considera que el *sub género negro* está presente en *El cojo bueno*, porque el autor introdujo temas tales como la violencia, la corrupción, el sexo, la ambición, la amargura, la búsqueda de dinero fácil y el poder. (Balutet, 2000)

Juan José Dalton, en la columna de opinión *De sicarios y secuestros*, compara las novelas *La diabla en el espejo* y *El arma en el hombre*, del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya, con la novela *El cojo bueno* del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Según su apreciación, las tres novelas reflejan la actualidad centroamericana con la bajeza humana que envuelve a sus sociedades. (Dalton, 2001)

Marvin Aguilar en el artículo literario *El secuestro de Juan Luis*, reconoce haber creído que la novela *El cojo bueno* se trataba de un autorrelato (Aguilar, 2001). Su apreciación no estuvo totalmente alejada de la realidad porque Rodrigo Rey Rosa sí reconoce introducir, por medio de sus personajes, ciertos rasgos autobiográficos.

(...) lo único que tienen en común mis personajes son los rasgos autobiográficos que a veces uso... Creo que lo autobiográfico es un buen pretexto para la narración.

(Ref.:31)

En el *Curso Monográfico de un Autor Nacional*, 2004, del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos, se analizaron los trece aspectos estilísticos formales de toda la producción narrativa de Rodrigo Rey Rosa (entre ellas la novela *El cojo bueno*). No se aplicó un método de análisis específico ni se profundizó en problema alguno de investigación.

1.2 Justificación.

Los antecedentes literarios citados sirvieron para fortalecer la importancia de analizar la novela *El cojo bueno* con verdadero afán crítico y propositivo.

Dámaso Alonso en *La poesía de San Juan de la Cruz* manifestó:

El estilo es el único objeto de la crítica literaria, y la misión verdadera de la historia de la literatura consiste en diferenciar, valorar, concatenar y seriar los estilos particulares.

(17:361)

Haciendo eco del pensamiento anterior, y al no existir otros trabajos académicos *ad gradum* de *El cojo bueno*, se efectuaron en esta novela tareas analíticas como: la comprensión del texto y el análisis de los elementos que lo componen. Asimismo se dio a conocer el estilo, la técnica, el singular uso del lenguaje y cómo Rodrigo Rey Rosa logró trasladar al campo literario, específicamente a la novela que se seleccionó, situaciones que preocupan a cualquier sociedad del mundo y que se perfilan en circunstancias de una época violenta que el autor absorbió como el material esencial de su narrativa.

Al respecto, en el Encuentro de Escritores Centroamericanos celebrado en México, en septiembre de 2005, se dijo de Rodrigo Rey Rosa lo siguiente:

El escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa,... señaló que la violencia de su entorno fue lo que lo llevó a escribir.

(Ref.:62)

En la medida que se efectuó el análisis de la novela, no podían quedar al margen las probables implicaciones literarias y lingüísticas que el escritor pudo provocar en su afán de utilizar la economía expresiva en el proceso de escribir.

En el encuentro de Escritores Centroamericanos, México 2005, ya citado, en la presentación que se hizo de Rodrigo Rey Rosa, se afirmó:

El escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, autor de La Orilla Africana, calificado como un autor errante cuya escritura se caracteriza por la economía de recursos...

(Ref.:62)

Se procuró, sin profundizar en ello, determinar si *El cojo bueno* posee o no características de *novela negra* y si al igual que toda su obra, como él mismo afirmó en un diálogo abierto con maestros y estudiantes del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos, el día 13 de septiembre de 2004, se ubica dentro del denominado *realismo sucio*.

1.3 Determinación del problema de investigación.

Para el efecto, en el presente trabajo se analizó la novela *El cojo bueno*, respetando los aspectos sugeridos y seleccionados del método *estilístico integral*, propuesto por el doctor Raúl H. Castagnino y se estableció abordar el siguiente problema de investigación:

1.3.1 Definición.

¿Cuál es la importancia del estilo en la conformación del discurso narrativo de la novela *El cojo bueno* del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa?

1.3.2 Alcances y límites.

Esta investigación se fundamentó en la lectura de textos teóricos y en información electrónica que se recopiló: entrevistas al autor de la novela *El cojo bueno*, columnas de opinión de personas relacionadas con la literatura, encuentros de escritores, y comentarios referidos a la producción literaria de Rodrigo Rey Rosa. Las consultas realizadas en textos teórico-literarios y en

información electrónica fueron muy importantes en el aval y en el fortalecimiento del contenido de este trabajo literario.

Se seleccionaron para analizar la novela escogida, los aspectos del *método estilístico integral* propuesto por el Dr. Raúl H. Castagnino tales como: análisis de los contenidos de la obra literaria, análisis de las formas literarias, ubicación de la obra literaria, la expresión y los estímulos sensoriales, la expresión y los acentos de la intención, los matices de la afectividad, morfología y estilo.

Este trabajo de investigación planteó, dentro de sus alcances, profundizar en el texto y descubrir la técnica, la expresión idiomática y el estilo del escritor.

2. MARCO CONTEXTUAL

2.1 Rodrigo Rey Rosa y su entorno.

Nació en Guatemala en 1958. Inició sus estudios en el Liceo Javier y se graduó de bachiller en el colegio Evelyn Rogers. Finalizados sus estudios se vio obligado a abandonar Guatemala e irse a Nueva York debido al ambiente violento de la época. En su primer viaje a Marruecos conoció a Paul Bowles (1910-1999), escritor estadounidense que influyó en su determinación literaria. Rey Rosa residió unos años en Tánger periodo en el cual Bowles le tradujo sus tres primeras obras al inglés, lo que le permitió darse a conocer en el mundo anglosajón.

Rodrigo Rey Rosa publicó sus primeras colecciones de cuentos : *El cuchillo del mendigo* y *El agua quieta* en 1992 y su primera novela policíaca con caracteres realistas, *Lo que soñó Sebastián* en 1994. Con la publicación de esta novela, Rodrigo Rey Rosa dio un giro de 180 grados en su narrativa. A la pregunta del por qué su decisión de escribir esta novela, Rey Rosa respondió:

Mi gusto por el relato policial se originó en Borges.

(Ref.:31)

Jorge Luis Borges, escritor argentino, cuya influencia reconoce el guatemalteco como la más fuerte, capaz de opacar las otras que tuvo, pero que considera tardías.

Los cambios drásticos en la narrativa de Rodrigo Rey Rosa continuaron. Al parecer el género policiaco ya no le permitió alcanzar sus expectativas como narrador. Es así que dio un paso más al adoptar la temática de la violencia en su quehacer literario, no para degustarla narrativamente, sino para proponer lo absurdo de este fenómeno social que día con día se magnifica.

En el Encuentro de Escritores Centroamericanos, celebrado en México en septiembre de 2005, Rey Rosa dijo al respecto:

(...) no nos sorprende, es ahí donde entra el trabajo del escritor, tratar de que la violencia mostrada regrese a su dimensión real.

(Ref.:59)

Retrocediendo en el tiempo, aproximadamente al año 1970, cuando Rodrigo Rey Rosa contaba con 12 años de edad, se consumaron en Guatemala hechos de violencia que contribuyeron a moldear su mente adolescente, según él mismo reconoce, con imágenes que ya en su calidad de escritor le permitieron trasladar esa violencia a su narrativa.

Desde adolescente siempre pensaba en función de explosiones, asaltos, secuestros, porque el entorno provocaba ese tipo de imaginación, pero creo que la mente humana es violenta. Ahora los latinoamericanos no tenemos el monopolio, ni quiero decir que todo en nuestra vida sea violencia, pero nos ha tocado vivir una realidad muy dura, al grado que me parece raro cuando el reflejo no se da. Me parece curioso encontrar literaturas floridas. No sé cómo hacen, la verdad. En la poesía me lo explico, pero la falta de violencia en la narrativa actual me parece sorprendente.

(Ref.:31)

Algunos de los hechos violentos a los cuales se alude se sucedieron en el periodo de 1970 a 1972.

En noviembre de 1970, poco antes de asumir la Presidencia, el coronel Arana suspendió las garantías constitucionales, declarando un estado de sitio que llegó a perdurar hasta febrero de 1972.

(Ref.:80)

El Estado inició un ataque sistemático en contra de intelectuales universitarios que cuestionaron el contrato multimillonario con la empresa EXMIBAL. Una de las víctimas fue el profesor en Derecho y diputado al Congreso, Adolfo Mijangos

López, quien fue asesinado en su silla de ruedas en una transitada calle del centro capitalino.

En un informe que se publicó a finales de 1971, el diario guatemalteco El Gráfico registró 959 asesinatos políticos, 194 desapariciones forzadas y 171 secuestros (Menton, Goodsell y Jonas 1973:2).

(Ref.:80)

El Comité de Familiares de los Desaparecidos, estimó que siete mil guatemaltecos se hallaron muertos o fueron desaparecidos en 1970 y 1971.

La violencia política que imperaba en Guatemala hizo que Rodrigo Rey Rosa abandonara el país en el año 1977.

—¿Cuándo y por qué se marchó de Guatemala por primera vez?

—En 1977. Quería, como dicen, conocer mundo.

(Ref.:61)

(...)yo no salí de Guatemala por razones exclusivamente políticas, sino porque tenía muchas ganas de conocer el resto del mundo,...

(Ref.:96)

En agosto de ese mismo año, Amnistía Internacional registró 61 homicidios que aparentaban ser obra de los grupos paramilitares.

Durante 16 años aproximadamente, en su exilio voluntario, siguió informándose a través de diferentes medios de comunicación, de la violencia que prevalecía en el país. Si la violencia provocó el exilio voluntario de Rey Rosa, también motivó su retorno a Guatemala en el año 1993.

Rey Rosa volvió a su país en 1993. Aunque sigue viajando mucho, está establecido allí,...

(Ref.:63)

Y la adoptó como el asunto o herramienta en su trabajo de escritor.

Yo soy de Guatemala y la violencia ahí era de cierto modo sistematizada, aunque no pertenecía a ninguna organización, ni de izquierda, ni derecha, y me fui huyendo de ese vacío, para más tarde regresar atraído por esa violencia que intenté narrar en mis escritos y que se convertiría en mi materia prima.

(Ref.:59)

El CIIDH (Centro Internacional para Investigaciones en Derechos Humanos) documenta que en 1993 se produjeron un total de 160 asesinatos y desapariciones cometidos por el Estado. En ese año el Congreso designó como

Presidente de la República a Ramiro de León Carpio, luego que Jorge Serrano Elías intentara, sin éxito, consolidar su poder suspendiendo la Constitución de la República y disolviendo el Congreso.

En el año 1996 inició su gobierno en Guatemala, Álvaro Enrique Arzú Irigoyen quien encontró un país desordenado, violento y en crisis, producto de la inestabilidad política y social de los gobiernos anteriores. En este mismo año, se firmaron los Acuerdos de Paz, dando así por finalizada una cruenta guerra interna entre el ejército y grupos guerrilleros. Terminó así la guerra política y nació una frágil transición hacia la democracia. Paradójicamente, también renació el crimen organizado y asumió un lugar importante dentro de la sociedad haciendo que la violencia cobrara desde entonces, un auge inusitado. Guatemala como país en transición democrática experimentó un alza en la criminalidad y en la delincuencia común. Grupos de delincuentes comunes conformaron bandas que alcanzaron notoriedad nacional e internacional. Mantuvieron como objetivo primordial el agenciarse fuertes sumas de dinero y para ello seleccionaban como sus víctimas a personas con alto nivel de ingresos. Con este entorno socio-político guatemalteco, Rodrigo Rey Rosa escribió en 1995, la novela *El cojo bueno* y la publicó en el año 1996. Esta narración está salpicada con hechos horribles propios de la violencia social en sus formas más brutales y despiadadas.

A raíz de utilizar temas de violencia, a Rodrigo Rey Rosa se le han apuntalado los calificativos de sanguinario y sombrío; a esto, en la entrevista *Un poco de paranoia no le hace mal a nadie*, responde:

No lo soy particularmente, y me parece excesivo pensar que he elegido mis temas por amarillismo o por llamar la atención. La literatura de los escritores latinoamericanos de entre 30 y 40 años está llena de violencia y paranoia, porque vivimos en países que son fuentes de inspiración inagotable. Y un poco de paranoia no hace mal en la literatura. No se la deseo a nadie, pero aunque la gente se escandalice, la violencia es un material que da para hablar y fabular, al grado que ha marcado mucho a la literatura contemporánea. Vivimos en un entorno turbulento.

(Ref.:31)

Por sus méritos como escritor, a Rodrigo Rey Rosa se le otorgó en Guatemala el Premio Nacional de Literatura 2004, el martes 27 de julio de ese mismo año. El Diario de Centro América, en su Suplemento Cultural, con fecha 9 de julio de 2004, hizo la siguiente publicación:

El Ministerio de Cultura y Deportes, por medio de la Dirección General de Culturas y Artes, entregará el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias el día 27 de julio en el recinto ferial de la III Feria Internacional del Libro en Guatemala, FILGUA 2004.

En esta ocasión el galardón le será entregado al escritor Rodrigo Rey Rosa, quien con sus obras imprime un sello distintivo de preocupación auténtica, sin paranoias, por el medio ambiente y la devastación que la especie humana ha hecho de su entorno, a lo que habría que agregar la hondura con que retrata a personajes moviéndose con la misma perplejidad en una calle de Nueva York que en un camino del Petén. Su obra lo hizo merecedor al Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias 2004.

La Orden

El Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias fue creado el 24 de noviembre de 1988, por el Ministerio de Cultura y Deportes. Es uno de los reconocimientos dirigidos a los valores literarios del país y es otorgado al escritor que por su trabajo y aporte creativo, se hace acreedor a dicha distinción.

(29:62)

El efectivo del Premio Nacional de Literatura, Rodrigo Rey Rosa lo donó para crear un premio que reconozca el trabajo literario de los escritores indígenas guatemaltecos.

Rey Rosa también ha escrito sobre temas ecológicos y rurales, por eso en su discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura 2004, dijo:

Mis preocupaciones ecológicas son bastante dudosas, por una parte, y en cambio mi paranoia creo que es bastante segura – y quienes hayan leído mis relatos no me dejarán mentir. En cualquier caso, espero que esto ayude a que los jóvenes aspirantes a este premio no se olviden de la ecología.

(29:61)

Rodrigo Rey Rosa reconoce que su narración tiene influencia de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y sobre todo de Adolfo Bioy Casares.

Los títulos de su producción literaria son:

- *El cuchillo del mendigo* (cuentos, 1992)
- *El agua quieta* (cuentos, 1992)
- *Cárcel de árboles* (cuento, 1992)
- *El salvador de buques* (cuento, 1992)
- *Lo que soñó Sebastián* (novela, 1994)
- *Con cinco barajas* (antología personal, 1996)
- *El cojo bueno* (novela, 1996)
- *Que me maten si...* (novela, 1997)
- *Ningún lugar sagrado* (novela, 1998)
- *La orilla africana* (novela, 1999)
- *Noche de piedras* (novela, 2001)
- *Tren a Travancore* (novela, 2002)
- *Otro zoo* (cuentos, 2005)
- *Caballeriza* (novela, 2006)

3. MARCO TEÓRICO

3.1 El estilo literario.

Al analizar internamente una obra se descubre su contenido en cuanto a temática, personajes, ubicación temporal y espacial y la presencia de factores sociales, estéticos, etc., que de alguna manera gravitan en la creación literaria.

Wolfgang Kayser está de acuerdo con Leo Spitzer, representante de la estilística idealista o genética (escuela alemana), cuando éste afirma que *estilo* quiere decir:

(...)reunir todo lo que en un autor sea estilísticamente notable y relacionado con su personalidad.

(17:367)

Wolfgang Kayser, en su libro *Interpretación y análisis de la obra literaria*, explica que la palabra *estilo* era muy conocida hacía mucho porque en su origen griego, significaba *punzón*.

A finales del siglo XIX, dice Kayser, el concepto de época adquirió importancia para la historia de la literatura porque surgió la cuestión del *estilo* predominante

en cada época. Romanticismo, realismo, naturalismo son designaciones de épocas que proceden de la historia de la literatura y es precisamente la literatura, la que estaba en mejores condiciones para definir los *estilos* de estas épocas.

Para Charles Bally y su escuela, la estilística descriptiva, el *estilo* es un fenómeno de la personalidad artística; para Vossler, Spitzer y otros, es un fenómeno de la personalidad artística (en sentidos diversos); para los más de los investigadores, es un fenómeno de la época; para algunos incluso de la raza, de la generación, de la edad, etc.

Todos, sin embargo, coinciden en que el *estilo* es algo individual: lo peculiar de un hombre, de una época, etc. Además, consideran el *estilo* como una unidad: todas las características pertenecientes al *estilo*, es decir, los rasgos estilísticos, se armonizan entre sí de algún modo.

Raúl H. Castagnino en su libro *El análisis literario* afirma lo siguiente:

Las distintas corrientes de la estilística, si bien difieren en los puntos de ataque de la investigación porque son distintas las finalidades, coinciden sin embargo, en cuatro asertos: la unidad armónica de los distintos rasgos estilísticos, su continuidad, la individualidad del *estilo*; y, por último, en la idea de que el *estilo* es traducción de las facetas más profundas e íntimas de la personalidad creadora. Traducción que a veces es consciente y elaborada; otras, radiografía inconsciente del yo profundo del artista. De modo que el objeto primero de la estilística —se apoye en lo afectivo, en lo estético, en lo psicológico puro— es ante todo estudiar la expresión por su individualidad y la individualidad por la expresión.

Castagnino explica que el concepto de *expresión* es de capital importancia para la estilística. Deriva del término latino *expressus* —exprimido, salido— y, en efecto, la idea de hacer salir o exprimir, como brota el zumo al estrujar el limón, es exacta.

Al referirse a *expresión*, Castagnino aporta el siguiente concepto:

La expresión es un rastro, un acceso a una intimidad; quizá su revelación.

(8:208)

Finaliza diciendo:

La expresión nos entrega en el adorno, en el gesto, en la interpretación, en la palabra, un comprobante material de una realidad íntima, por lo tanto, individual.

(8:208)

Por el camino expresivo, dice Castagnino, llegan aquellos elementos tangibles que la estilística denomina como *indicios* y es a través de ellos que la personalidad se manifiesta. Conózcase o no al autor, cada obra comporta la *expresión* de un mundo y captar un *estilo* significa aprehender los *indicios*, las fuerzas que dan forma y materializan ese mundo, descubrir su estructura individual. De allí que la investigación estilística pueda realizarse tanto sobre un texto, como sobre un escritor o circunscrita a un momento de su vida; sobre una época, una generación, escuela o corriente; sobre una nación.

Wolfgang Kayser, por su parte, considera que el *estilo* es expresión y todos sus caracteres son también expresión de lo íntimo y parte del hecho de que una obra tiene *estilo* en sí misma. Afirma también que es en la literatura en donde se intensifica el fenómeno del *estilo* y coincide con Castagnino cuando dice que la investigación del *estilo* literario puede tener por objeto el estudio de una obra en particular, o bien el de un escritor, incluso el de una fase de la vida, de una generación, una corriente, una época, etc.

El doctor Raúl H. Castagnino aporta, en cuanto a *estilo*, el siguiente concepto:

El estilo de una obra es la resultante de los contenidos, las estructuras y la expresión decantados por la personalidad del creador.

(8:200)

Según Castagnino, el creador artístico o simple hablante, hace un uso particular, diferenciado, del instrumento expresivo común que es el lenguaje. Al emprender este estudio diferenciado de la *expresión*, a través del vocabulario, ya se está en camino del estudio del *estilo*. Cuando se estudian las razones particulares de la *expresión* individual por lo que tienen de privativas, se merodean los lindes de la estilística. Aunque el lenguaje sea uno y convencional, quien lo utiliza lo hace

distinto en cada circunstancia por razón de las presiones que obran a través de su personalidad.

Castagnino continúa explicando que si bien se reconoce que la literatura juega un papel importante en la formación y transformación de una lengua, no son los escritores los verdaderos creadores de ella, sino factores de afirmación de sus variantes.

Castagnino comparte el siguiente criterio de Otto Jespersen, filólogo danés, considerado como uno de los precursores de la lingüística moderna.

La importancia real de los escritores consiste en que imprimen cierto ímpetu a lo que ya está en movimiento. Se les considera como modelos literarios y la imitación de sus excelencias literarias lleva a imitar su lenguaje en aquella parte que de otro modo no se hubiera escrito ni hablado en la lengua común nacional.

(8:201-202)

Jules Payot, dice Castagnino, en su libro *El aprendizaje del arte de escribir*, afirma que el *estilo* es la fusión de la inteligencia y los sentimientos en un todo armonioso, en una forma personal. El *estilo*, por ende la personalidad, valorizan la redacción con el colorido de cada idiosincrasia. De allí que si bien todos pueden escribir con corrección gramatical o con ajuste retórico, no todos lo pueden hacer con originalidad, pues ésta sólo depende del mayor o menor grado del desarrollo de la individualidad.

Castagnino cita a Josef Nadler cuando éste, en su libro *El problema de la historia del estilo* aclara que el *estilo* es siempre lo particular frente a la preceptiva y la gramática, que son lo general. El *estilo*, continúa Nadler, es el principio individualizador.

El concepto de *estilo* como selección, dice Castagnino, procede de Ortega y Gasset en su ensayo sobre Baroja.

(...)el estilo de un escritor, es decir la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta. En torno del artista abre su ilimitada cuenca el mundo. Allí están todas las cosas pasadas, presentes y futuras. Allí está todo lo material y lo espiritual, lo penoso y lo jocundo, el norte y el mediodía. Ahí están las palabras todas del diccionario, colocadas en batería, cada cual con su significación presta a dispararse. Y vemos cómo el escritor, de entre todas esas cosas

innumerables, elige una y la hace objeto general, tema céntrico de su obra. En esta elección primera comienza a constituirse el estilo: ella es la decisiva.

(8:203)

El doctor Raúl H. Castagnino manifiesta su acuerdo con los siguientes conceptos acerca de *estilo* al incluirlos en su libro *El análisis literario*.

Para Stendhal, dice Castagnino:

(...)el estilo consiste en añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias calculadas para producir todo el efecto que este pensamiento debiera producir.

(8:203)

Bufón en su libro *Discurso del estilo*, escribe:

Sólo las obras bien escritas han de pasar a la posteridad. La abundancia de conocimientos, la novedad de los descubrimientos no son garantía de inmortalidad.

Si las obras que las condensan están escritas sin gusto, sin nobleza, sin genio, perecerán; porque los conocimientos, los sucesos, los descubrimientos, se subliman cuando pasan por manos hábiles. Por otra parte son exteriores al hombre; en cambio, el estilo es el hombre mismo.

(8:204)

Según Bruneau, afirma Castagnino:

Estilo es el conjunto de hechos particulares que caracterizan al individuo, escritor o hablante, en relación con el material que la lengua (la sociedad) le proporciona.

(8:204)

Castagnino en su libro *El análisis literario* acota lo siguiente:

Cada individuo que usa el lenguaje hace de él un uso particular porque en cada caso le anima una intención particular de impresionar al que le oye o a su lector.

La intención a veces está velada; otras, aparece más o menos clara en algún giro, en cierto matiz, en el vocabulario, porque en el material que proporciona la lengua común se eligen, consciente o inconscientemente, los valores expresivos e impresivos que corresponden a esas intenciones. Esa elección y aplicación correspondiente condicionan, de acuerdo con otras circunstancias concurrentes, el hecho estilístico.

(8:209-210)

3.2 La Estilística.

3.2.1 Las distintas tendencias.

La Estilística se inició en 1905 con la obra *Principios de estilística*, de Charles Bally, lingüista suizo discípulo de Saussure.

La estilística propiamente literaria nació en Alemania después de la Primera Guerra Mundial bajo el impulso de los trabajos de Karl Vossler, a quien se debe la denominación de Estilística o Crítica Estética, y encontró importantes continuadores, como Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld. Según Vossler, el análisis estilístico debe descubrir en los aspectos formales que caracterizan una lengua, una obra o un escritor, la personalidad que los determina.

En España, destacan Amado Alonso, Dámaso Alonso y Rafael Lapesa. La Escuela Española de Estilística supuso un nuevo enfoque de la *Stilkritik* desarrollada por los filólogos alemanes. El mismo Dámaso Alonso reconocía tanto sus deudas como sus innovaciones con respecto a la Escuela alemana:

(...)mi idea de la estilística es un concepto que comprende el usual, pero que es mucho más amplio (1976:193)

(28:386)

De acuerdo al crítico literario David Viñas Piquer, pueden señalarse tres direcciones de la Estilística moderna:

1. La Estilística descriptiva de Charles Bally: quiere ser exclusivamente una estilística de la lengua.
2. La Estilística idealista o genética (Vossler, Spitzer, Hatzfeld): es una estilística literaria, preocupada por el estilo de la escritura de un autor.
3. La estilística de Winckelmann y Heinrich Wölfflin: deriva de la historia del arte y se interesa por el estilo de una época, no por el de un autor concreto.

El escritor gallego José Ma. Paz Gago propone una clasificación todavía más exhaustiva de escuelas de estilística: Estilística preestructuralista (Escuela franco-suiza), Estilística idealista (Escuela alemana), Estilística idealista preestructural (Escuela española), Estilística estructuralista (Escuela francesa), Estilística generativa (Escuela norteamericana). Con esta clasificación, es obvia la evolución de la Estilística hacia el Estructuralismo.

3.2.2 Precedentes.

Pueden señalarse algunos precedentes importantes de la Estilística, como el pensamiento idealista post-hegeliano del siglo XIX y, sobre todo el del filósofo alemán Wilhelm Dilthey quien buscaba un nexo causal entre el estado de ánimo de un autor que produce una obra poética determinada y la forma específica de esa obra. Para él, toda creación poética era la expresión de una vivencia íntima, de modo que una obra literaria pasaba a ser vista como una especie de confesión. Dilthey incluía en el concepto de *vivencia* (Erlebnis) un amplio abanico de experiencias que abarcaba:

(...)los contenidos materiales de la existencia como los procesos intelectuales de la imaginación y del pensamiento racional (Cuesta Abad, 1994:495).

(28:386)

Aunque todo esto quepa en el concepto de vivencia, debe tenerse en cuenta la oportuna advertencia de Hans Georg Gadamer (1900-2002), fundador de la Escuela Hermenéutica y cuya obra más importante es *Verdad y método*. Gadamer dice:

(...)algo se convierte en una vivencia en cuanto que no sólo es vivido, sino que el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que le ha conferido un significado duradero.

(28:386)

Desde estos presupuestos, puede decirse que no son todas las experiencias vitales, sino únicamente aquellas que de algún modo han dejado una huella más profunda en la vida del escritor, las que se convierten en el material en bruto que servirá de base para la creación literaria.

Bucear en el espíritu individual, y también en el espíritu de la época, se convirtió, por influjo de Wilhelm Dilthey, en un objetivo prioritario de la Estilística.

Además de la influencia de Dilthey, la Estilística acusó – y en mayor grado aún – la de Benedetto Croce, el teórico más importante de Italia durante muchos años y considerado el autor de la primera obra de estilística: *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902). El método crítico propuesto por Croce consistía en emplear la intuición del crítico para acceder al espíritu oculto en la forma artística.

Como tercer gran precedente de la Estilística puede citarse la fenomenología de Edmund Husserl. Este autor concibe el lenguaje como expresión de la conciencia o el espíritu individual y no como medio social de comunicación.

3.2.3 Nociones básicas.

El crítico literario David Viñas Piquer, autor del libro *Historia de la crítica literaria*, afirma que pese a la diversidad de escuelas de Estilística, puede hablarse de ciertos presupuestos generales compartidos por las distintas tendencias.

- El punto de partida es siempre lingüístico-formal. Se aborda el análisis y la descripción de obras literarias para obtener algún tipo de conclusión sobre su calidad formal y su valor estético. Es la faceta de crítica literaria.
- Siempre se adopta una perspectiva desviacionista: tras el análisis lingüístico formal se interpreta la obra a la luz del concepto de desvío o de elección, es decir, se considera que son relevantes sólo aquellos rasgos formales que se salen de lo normal, los que suponen una innovación como resultado de una elección consciente del autor. El desvío llama la atención del crítico-lector y éste ofrece entonces su interpretación valorando sobre todo la originalidad.
- Consideración de los principales factores que intervienen en todo proceso comunicativo: emisor, receptor y texto. Cada corriente privilegia uno de estos polos, pero en todas se atiende a los tres. El emisor interesa porque llegar a la psicología del autor tras el examen de la obra es uno de los objetivos principales de la Estilística idealista. El análisis y la descripción de la obra es el punto de partida básico para la Estilística estructuralista. Y en cuanto a los aspectos relativos a la recepción, hay que decir que es éste un aspecto fundamental en el

estudio de los efectos que el desvío o la innovación señalada han producido en el lector.

Dos ideas podrían ser consideradas la esencia de toda estilística. La idea de que el estilo es la expresión de una subjetividad y la idea de que la expresión subjetiva se objetiviza a través de una elaboración formal detectable en el texto. Ambas obligan a detenerse en dos conceptos básicos de toda Estilística: el desvío y la elección.

Fue Leo Spitzer quien introdujo la noción de *desvío* y se tomó como punto de partida para calibrar la originalidad en la forma de escribir de un autor.

Los desvíos indicaban “las particularidades de estilo de un escritor” y se creía que una mirada atenta podía llegar a determinar una “común raíz psicológica” para la mayor parte de las desviaciones detectadas en una obra (Spitzer, 1968:21).

(28:390)

Paul Valery, en cambio, creó la palabra *écart* (desvío) para designar la trasgresión voluntaria a las leyes gramaticales.

Paul Valery ha creado la palabra écart (alteración, desvío) para designar la trasgresión voluntaria a las leyes gramaticales; falta susceptible de ser aceptada por el uso y de enriquecer con formas nuevas la lengua.

(8:275)

La estilística es, en buena parte, la ciencia de los *écarts*.

Para la Estilística, las desviaciones o particularidades idiomáticas revelan ciertas particularidades psíquicas del escritor y muestran su grado de originalidad y, por tanto, su capacidad creadora, que es lo que al crítico debe interesarle.

(28:390)

El otro concepto importante el de *elección*,...

(...) remite a la preferencia o aversión que tiene el escritor por determinadas formas de expresión que son equivalentes.

(28:388)

El escritor elige la forma de expresión que le parece más apropiada y esa elección tiene consecuencias estilísticas importantes.

Desvío y *elección* son conceptos estrechamente ligados, pues el escritor elige la expresión que le parece más original o de mayor efectividad estética y esa expresión es la que se desvía de la expresión lingüística ordinaria, la más usual en ese contexto.

3.2.4 La Estilística descriptiva.

La crítica estilística tiene, al menos, tres fuentes: el formalismo ruso, que la proveyó de técnicas y conceptos de análisis; los trabajos de Saussure, bajo el filtro de su discípulo Bally; y finalmente, el pensamiento de Benedetto Croce y de Bergson. Debe situarse, también, como antecedente de la crítica estilística, a toda la crítica filológica alemana, de la cual proceden sus más altos exponentes.

Al respecto, el doctor Dante Liano considera que:

La estilística es un intento por superar el naturalismo de las tesis saussurianas.

(19:69)

Charles Bally fue un lingüista suizo discípulo de Saussure y miembro de la Escuela de Ginebra. En sus manos, la Estilística es una ciencia puramente lingüística.

Bally señaló como objeto de estudio de la Estilística, el lenguaje afectivo mediante el cual se expresan sentimientos. Sus estudios abarcan varios niveles: léxico, morfosintáctico, semántico y fonológico. Sentó las bases para que pudiera desarrollarse una Estilística literaria. El paso definitivo lo dieron sus discípulos al afirmar que en la lengua literaria, la elección es más consciente y voluntaria. Nace así una Estilística literaria, que es, en definitiva, una estilística de elección: La Escuela de la Sorbona investiga las causas que explican la elección del autor, por qué escoge unos recursos expresivos determinados, cuál es su intención.

Charles Bally en su *Traité de stylistique française* define a la estilística como:

(...) el estudio de los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad por el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad.

(8:17)

Charles Bally distinguió entre una estilística de la lengua (se ocupa de rasgos afectivos comunes a un grupo social y que aparecen en un código lingüístico) y una estilística del habla (que se ocupa de la manera en que un individuo introduce, en su uso particular de la lengua, los elementos emocionales).

3.2.5 La Estilística idealista o genética.

La Estilística idealista surgió pocos años después de la Estilística de Bally quien se interesaba por cuestiones de naturaleza lingüística, no literaria, mientras que para la Estilística idealista el interés primordial es la literatura.

La Estilística idealista o genética (Vossler, Spitzer, Harzfeld) es una estilística literaria, preocupada por el estilo de la escritura de un autor. Acude a los aspectos formales de la obra como vía de acceso, a la psicología (o al “alma”, según otra expresión de éxito) de su creador y, especialmente, a la experiencia que había motivado la creación literaria.

La noción de *desvío*, introducida por Leo Spitzer, se mostró especialmente fecunda en este sentido.

Los desvíos indicaban “las particularidades de estilo de un escritor” y se creía que una mirada atenta podía llegar a determinar una “común raíz psicológica” para la mayor parte de las desviaciones detectadas en una obra (Spitzer, 1968:21).

(28:390)

Los representantes de la Estilística idealista o genética se lanzan en busca de pistas, de indicios textuales que permitan acceder a la personalidad de los poetas.

Para la Estilística, las desviaciones o particularidades idiomáticas revelan ciertas particularidades psíquicas del escritor y muestran su grado de originalidad y, por tanto, su capacidad creadora, que es lo que al crítico debe interesarle.

Fue Karl Vossler el primero en predicar las ideas básicas de la Estilística, pero sería su discípulo Leo Spitzer quien, a partir de los años veinte, dio el impulso definitivo al método.

Leo Spitzer, importante continuador de Vossler, tiene como principal aporte a la crítica literaria, la vinculación que hace entre lingüística e historia de la literatura. Para Spitzer la intuición sirve al crítico para seleccionar los datos lingüísticos más pertinentes a la hora de acceder al alma del autor. Spitzer rechazó toda referencia a lo colectivo para centrarse sólo en la psicología individual del autor. Hacia los años cuarenta, Spitzer evoluciona hacia una mayor objetividad, hacia un estructuralismo, aunque nunca renuncia al componente psicologista que le lleva a recurrir a las vivencias del escritor como complemento para el análisis de las obras.

3.2.6 La Estilística estructuralista.

Al tener una concepción marcadamente lingüística, inmanentista y formal, el método estilístico fue fácilmente asimilado por el Estructuralismo que no se interesa por el habla individual, sino por el sistema de la lengua literaria y, por tanto, los desvíos interesan, no como manifestación de la personalidad del autor, sino como apartamiento de la lengua literaria respecto de una norma vigente que puede ser extratextual (la lengua común) o intratextual (el contexto inmediato, el co-texto, es decir: la zona del texto más regular en la que no hay desvíos).

Para la Estilística idealista, el desvío revela la psicología del escritor, mientras que para la Estilística estructural el desvío responde a una intención estética deliberada por parte del escritor y tiene que producir un efecto determinado en el lector.

La Estilística estructuralista se desarrolla durante la década de los sesenta. El intento más coherente de elaborar una Estilística estructural es el desarrollado por Michael Riffaterre quien formuló su idea del *archilector*, especie de receptor medio que resulta de la síntesis de varias lecturas llevadas a cabo por lectores especializados, es decir, con una preparación suficiente para captar los estímulos estilísticos. Se hace una especie de promedio de lo que estos lectores cultos han señalado y los rasgos estilísticos más destacados son los verdaderamente significativos.

Archilector es, pues, una suma de lectores, es una noción para considerar todas las reacciones y respuestas que una obra ha suscitado a lo largo de la historia.

(28:394)

Riffaterre señaló que el estilo sólo puede valorarse mediante el análisis de su naturaleza esencial que no es otra que el lenguaje, plano en el que se deben seleccionar los rasgos que caracterizan a ese estilo. Éste es el punto de arranque de su conocida definición:

Por estilo literario yo entiendo toda forma escrita individual con intención literaria, es decir, el estilo de un autor o, más bien, de una obra literaria aislada (a la que se llamará aquí poema o texto), o incluso de un paisaje aislado.

(14:89)

Además de Riffaterre, otros dos importantes investigadores evolucionan hacia una Estilística estructuralista: Jean Cohen y Pierre Guiraud.

La Estilística estructuralista se propone la descripción del estilo de un texto teniendo bastante en cuenta el efecto que los recursos formales causan en el receptor, pero prescindiendo considerablemente del autor y de su psicología.

3.2.7 La Estilística generativista.

Algunos autores hablan de una Estilística generativista que parte de la lingüística de Noam Chomsky y cuyo máximo representante es Richard Ohmann. Esta variante de la Estilística parte de la idea de que, igual que un hablante parte de las oraciones nucleares simples y les aplica las reglas derivacionales para conseguir distintas construcciones sintácticas, un escritor tiene también predilección por determinadas estructuras y construcciones gramaticales y estas predilecciones marcan su estilo.

Para la Estilística generativista, el estilo es la forma particular que tiene un escritor de utilizar el aparato transformacional de la lengua para pasar de la estructura profunda a la superficial.

(28:395)

La Estilística generativista se basa también en la noción de desvío y considera que la lengua poética se desvía de la lengua ordinaria, de ahí que abunden en

poesía frases agramaticales que el hablante rechazaría pero que en un contexto poético quedan justificadas.

3.2.8 La Escuela española.

La Estilística española se desarrolló durante la posguerra, a partir de 1940. La Escuela española tenía mayor conocimiento que la Escuela alemana, de la lingüística de Saussure. Destacan en ella Dámaso Alonso y Amado Alonso.

Fue Dámaso Alonso quien dio el siguiente concepto de estilística:

La estilística es un instrumento crítico.

(8:23)

Raúl Castagnino, respecto al concepto de estilística aportado por Dámaso Alonso, aclara:

(...)pero, entiéndase bien, no es la crítica literaria propiamente dicha.

(8:23)

Dámaso Alonso dirigió su investigación a la relación entre *significante* y *significado*; el *significante*, la forma, era reflejo de los sentimientos y pensamientos del escritor (el *significado*).

Dámaso Alonso observó que en la lengua cotidiana, el *significante* tiene una importancia secundaria, porque lo importante es el *significado*. En la lengua literaria los *significantes* adquieren una importancia fundamental, pues contribuyen decisivamente a crear la belleza de la obra. Advierte que la elección y la combinación de palabras son dos maniobras claves en literatura porque de ellas depende, por ejemplo, la eficacia de una aliteración. Dámaso Alonso afirmó que la estilística trata de analizar las obras literarias. Partiendo de los *significantes* procura encontrar un lazo de unión, no arbitrario, con los *significados*.

Amado Alonso expuso una de sus ideas más originales al considerar que la obra es un *espíritu objetivado*.

Este espíritu objetivado es el que requiere, para actualizarse, la presencia de un "espíritu subjetivo", el del lector.

(14:84)

La Estilística contribuye a tender el puente (la obra literaria) que unirá los dos espíritus, y se propone rastrear en lo profundo una obra literaria, hasta descubrir su génesis. La detenida lectura de un texto permitirá reconstruir el proceso de creación.

La principal contribución de Amado Alonso al campo de la Estilística consiste en esa especial síntesis (lengua primero, habla después) que le lleva a configurar una noción de *forma*, integradora de aquellos recursos estéticos y artísticos, apreciados como *desvíos* de un sistema expresivo general.

3.3 El realismo sucio.

3.3.1 Orígenes.

En la década de los setenta surgió en Estados Unidos uno de los movimientos más sorprendentes del siglo XX: el *realismo sucio*.

Con *realismo sucio* se designa un movimiento literario norteamericano que, en términos generales, pretende reducir la narración (especialmente el relato corto) a sus elementos fundamentales.

Tal vez el nombre no sea el más apropiado, porque el realismo sucio no tiene nada que ver con una alabanza a la basura, ni del lenguaje soez, ni de los personajes malolientes, sino con una forma de narrar historias de gente corriente, de personajes grises a los que no les sucede nada extraordinario, con un lenguaje premeditadamente sencillo.

(Ref.:82)

Se considera al italoamericano John Fante (1909-1983) como el precursor del *realismo sucio*, mientras que el germanoamericano Charles Bukowski (1920-1994) es considerado como el verdadero padre del movimiento.

En junio de 1983, el crítico norteamericano Bill Buford tituló *Dirty Realism* el número ocho de su revista literaria inglesa *Granta*, anunciando así el nacimiento de una nueva escuela de escritores norteamericanos que, con un estilo realista, pretendían que sus obras arrojaran luz sobre el lado sombrío de la Norteamérica contemporánea. Cuando Buford usó la palabra *sucio* quería –además de llamar la atención– recalcar que se trataba de un realismo minimalista manchado por la vida, por las pequeñas cosas cotidianas, y en ningún caso pretendió referirse a

elemento escatológico alguno. En palabras del crítico literario español Antonio Ortega, subdirector de la Escuela de Letras de Madrid, los *realistas sucios* perseguían, sencillamente, “un desvelamiento de la realidad tal como era, sin añadidos de cualquier índole que tendieran a modificarla, ya fuera mejorándola o empeorándola”.

Entre los escritores incluidos en la revista *Granta*, se encontraban, entre otros, Raymond Carver, escritor minimalista de origen estadounidense, (con el relato titulado “The Compartment”), que fue y sigue siendo considerado el máximo representante del movimiento, Richard Ford (con “Rock Spring”), Marek Nowakowski (con “War Reports from Poland”) y Jayne Anne Phillips (con “Rayme: A Memoir of the Seventies”). La etiqueta utilizada por Buford para calificar a los autores reunidos en la mencionada revista literaria trascendió y fue usada por la crítica a partir de entonces como tarjeta de presentación de sus obras, así como de la de aquellos que adoptaron postulados cercanos.

Cuando, pocos años después, en 1986, la revista *Granta* lanzó el número titulado *More Dirt*, Carver ya estaba unánimemente considerado como uno de los grandes escritores de relatos del siglo XX, era respetado como poeta y su impacto en las nuevas generaciones de escritores norteamericanos era un hecho indiscutible. La obra de Carver mostró que la literatura podía asentarse en una observación rigurosa de la cotidianeidad misma, tuviera lugar donde tuviera, incluso si transcurría en los aburridos y romos escenarios de la clase media-baja norteamericana. Esta enseñanza insufló un renovado vigor al realismo en la literatura inglesa y supuso algo verdaderamente novedoso en un momento en que la metaficción académica era el modo dominante de escritura tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido.

Los *realistas sucios* fueron un grupo de escritores norteamericanos de los años ochenta que apostaron en sus obras – como características propias del *realismo sucio* – por contenidos realistas y cotidianos, y por estilos claros y sin excesivos ornamentos, frente a lo que ellos consideraban la irrelevancia de los juegos literarios posmodernos.

Publicitado desde sus inicios como una respuesta anti-intelectual y más bien populista a las tendencias experimentales que habían dominado la década anterior, el *realismo sucio* reveló las peripecias de un nuevo tipo de clase medio-baja, siempre en precario y despojada de sus valores civiles y culturales, a la vez que una geografía sentimental de familias rotas y crisis de la mediana edad, todo ello situado en los Estados Unidos.

El barcelonés Eloy Fernández Porta, licenciado en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra y doctorado en la misma institución, considera al respecto del *realismo sucio*, lo siguiente:

La influencia de esta corriente en el sistema de las letras tuvo tres consecuencias ostensibles: devolver el arte del relato breve – modalidad principal de esta tendencia- a la misma hora en que lo había puesto Hemingway cuarenta años antes; recuperar para la novela los acentos sentimentales e incluso moralistas que en la década anterior, bajo el auge de la deconstrucción, habían quedado proscritos; y –en las literaturas no norteamericanas, que empiezan a ser un género como tal- conseguir que en Alcorcón o en Bratislava se escribiera casi tan bien como en Paris, Texas.

(Ref.:87)

3.3.2 El realismo sucio en Hispanoamérica.

Un estudio panorámico de las últimas tendencias de la narrativa en la literatura latinoamericana, hace establecer cinco ámbitos temáticos y estilísticos que constituyen el grueso de la producción desde los años noventa: el *realismo sucio*, las historias de travestis y homosexuales, la literatura existencial juvenil o novela joven, la ciencia-ficción y la novela policial o *novela negra*.

El *realismo sucio* en Latinoamérica está emparentado por línea directa con los dos fundadores del género en Estados Unidos: el italoamericano John Fante (1909-1983) y el germanoamericano Charles Bukowski (1920-1994).

El *realismo sucio* tiene muchos narradores en la región y el principal de ellos es el cubano Pedro Juan Gutiérrez, autor de las obras *Trilogía Sucia de La Habana* y *El Rey de La Habana*.

Gutiérrez ha sido calificado como una de las revelaciones más impactantes de la literatura cubana reciente.

Los textos están basados en hechos y personas reales y están escritos dentro de la mejor tradición del llamado realismo sucio, sin adornos ni aderezos.

(Ref.:44)

A Pedro Juan Gutiérrez se suman escritores muy celebrados como el mexicano Guillermo Fadaneli con *Compraré un rifle*, el peruano Javier Arévalo con *Nocturno de ron y gatos*, el costarricense Carlos Cortés con *Cruz de Olvido* y el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa con *La niña que no tuve (Ningún lugar sagrado)*, cuento del que se hace el siguiente comentario:

Exilio y multiculturalidad son quizá los rasgos distintivos de la literatura de los latinoamericanos nacidos a partir de los sesenta. El cuento que presentamos pertenece a Ningún lugar sagrado...

Igual que Con cinco barajas, la sensación de desamparo y lo no dicho como leitmotiv acercan la prosa de este autor a la corriente minimalista y al “realismo sucio” de los autores norteamericanos más recientes.

(Ref.:101)

El *realismo sucio* busca mostrar la cara más oscura y afligida de la América Latina actual, con una prosa minimalista, descarnada y a veces brutal. Los protagonistas de las novelas, de esta tendencia literaria, que sobreviven en ambientes hostiles, son asesinos, alcohólicos, prostitutas, drogadictos, ladrones, pordioseros, y otros personajes de los submundos de las superpobladas y empobrecidas ciudades latinoamericanas. Estos personajes estuvieron excluidos durante mucho tiempo, hasta que el escritor ruso Anton Chéjov (1860-1904), les dio voz dentro de la literatura.

Las obras del *realismo sucio* han obtenido enormes éxitos editoriales y han despertado el interés de la crítica especializada, que las considera un reflejo fiel de las dolencias que han padecido los países latinoamericanos durante la última década a fuerza de dictaduras y crisis políticas y económicas sucesivas.

3.4 La novela.

Novela (Del it. *Novella*, noticia, relato novelesco). La Real Academia define a la novela como:

Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la

descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres.

(Ref.:106)

Víctor Manuel De Aguiar E Silva, en su *Teoría de la literatura*, dice que en la evolución de las formas literarias durante los tres siglos últimos, destaca como fenómeno de capital magnitud el desarrollo y la creciente importancia de la novela. Ampliando continuamente el dominio de su temática, interesándose por la psicología, por los conflictos sociales y políticos, y ensayando sin cesar nuevas técnicas narrativas y estilísticas, la novela se ha transformado, en el curso de los últimos siglos, sobre todo a partir del XIX, en la forma de expresión literaria más importante y más compleja de los tiempos modernos. El novelista ejerce poderosa influencia sobre sus lectores.

La novela es una forma literaria relativamente moderna, no tiene raíces grecolatinas y puede ser considerada como una de las más ricas creaciones artísticas de las literaturas europeas modernas.

Aunque relacionada con los cantares de gesta, la novela medieval se distingue de estas composiciones épicas tanto por los elementos formales como por elementos de contenido: el cantar de gesta era cantado, mientras que la novela estaba destinada a ser leída.

Entre otros géneros narrativos menores, cobra particular relieve la *novela corta*, designación de origen italiano (de *novella*, “novedad”, “noticia”), narración breve, sin estructura complicada, opuesta a descripciones largas y viva en el diálogo. La novela corta alcanzó gran esplendor en la literatura italiana del siglo XIV con el *Decamerón de Boccaccio*, y, por influencia italiana, irradió sobre la literatura francesa, durante los siglos XV y XVI.

La novela sigue desarrollándose y afirmándose durante el Renacimiento, con obras como las de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, narraciones fantásticas y al mismo tiempo realistas, en que el autor se ocupa de problemas sociales, pedagógicos, filosóficos, etc.

Es, sin embargo, en el siglo XVII, en pleno dominio del barroco, cuando la novela experimenta una proliferación extraordinaria.

En el concierto de las literaturas europeas del siglo XVII, la española ocupa lugar cimero en el dominio de la creación novelesca, *El Don Quijote* de Cervantes, especie de anti-novela centrada sobre la crítica de las novelas de caballería, representa la sátira de ese mundo novelesco, quimérico e ilusorio, característico de la época barroca.

Posteriormente la novela picaresca, a través de numerosas traducciones e imitaciones, ejerció gran influjo en las literaturas europeas, y encaminó el género novelesco hacia la descripción realista de la sociedad y de las costumbres contemporáneas.

El público se había cansado del carácter fabuloso de la novela y exigía de las obras narrativas más verosimilitud y más realismo. Ahora bien, la novela corta, que ofrecía desde hacía tiempo esas cualidades de verosimilitud y apego a lo real, ganó progresivamente el favor del público.

Durante el siglo XVIII, la novela se transforma en análisis penetrante, a veces impúdico, de las pasiones y de los sentimientos humanos, *Werther* (1774) de Goethe es un ejemplo.

Sin embargo el público de la novela no disfrutaba de la necesaria educación literaria y actuó respecto a la calidad de la llamada *novela negra o de terror* que tuvo gran boga a fines del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX. Ese mismo público hizo que la *novela negra* se constituyera en una de las formas novelescas más apreciadas. La novela folletinesca, invención de las primeras décadas del siglo XIX, constituyó igualmente una manera hábil de responder al apetito novelesco de las grandes masas lectoras.

El siglo XIX es innegablemente el período más esplendoroso de la historia de la novela.

Con Flaubert, Maupassant y Henry James, la composición de la novela adquiere maestría y rigor desconocidos hasta entonces; con Tolstoi y Dostoievski, el mundo novelesco se ensancha y enriquece con experiencias humanas turbadoras por su carácter abismal, extraño y demoníaco; con los realistas y naturalistas, en general, la obra novelesca aspira a la exactitud de la monografía, del estudio científico de los temperamentos y de los ambientes sociales.

(1:206)

Más tarde, comienza a gestarse la crisis y la metamorfosis de la novela moderna: aparecen las novelas de análisis psicológico de Marcel Proust y de Virginia Woolf; James Joyce crea su novela *Ulises*; Kafka da a conocer sus novelas simbólicas y alegóricas. Se renuevan los temas, se explotan nuevos dominios del individuo y de la sociedad, se modifican profundamente las técnicas de narrar, de construir la trama, de presentar los personajes. La novela, en fin, sigue siendo la forma literaria más importante de nuestro tiempo, por las posibilidades que ofrece al autor y por la difusión e influjo que logra entre el público.

Han sido varias las tentativas para establecer una clasificación tipológica de la novela. Wolfgang Kayser establece la siguiente:

- **Novela de acción o de acontecimiento:**
Se caracteriza por una intriga concentrada y fuertemente perfilada, con principio, medio y fin bien estructurados. Ejemplifican este tipo de novela las de Walter Scott y de Alejandro Dumas.
- **Novela de personaje:**
Caracterizada por la existencia de un solo personaje central, que el autor diseña y estudia morosamente, y al cual se adapta todo el desarrollo de la novela. El título de este tipo de novela lo constituye, con mucha frecuencia, el nombre del personaje central, ejemplo *Werther* de Goethe.
- **Novela de espacio:**
Se caracteriza por la primacía que concede a la descripción del ambiente histórico y de los sectores sociales en que discurre la trama. Es lo que se verifica en las novelas de Balsac, de Zola y de Tolstoi.

Es imposible hallar una novela concreta que realice de modo puro cada una de las modalidades tipológicas establecidas por Wolfgang Kayser.

3.4.1 Novela cerrada y novela abierta.

La novela *cerrada* se caracteriza por una *trama* claramente delimitada, con principio, medio y fin. El novelista presenta metódicamente los personajes y describe los ambientes en que viven y obran, narrando una historia desde su comienzo hasta su epílogo.

La fórmula utilizada por Lukács para definir este tipo de novela es muy ilustrativa acerca del carácter orgánico y conclusivo de su trama: *Comenzó el camino, terminó el viaje.*

En la novela *cerrada* se inserta un episodio central, un acontecimiento que constituye algo así como el clímax de toda la *trama*, y después del cual la historia narrada se dirige necesariamente hacia un epílogo. Es particularmente característico de la novela *cerrada* un breve capítulo final en que el autor, en actitud retrospectiva, informa resumidamente al lector acerca del destino de los personajes más relevantes de la novela.

En la novela *abierta* no existe una *trama* con principio, medio y fin bien definidos: los episodios se suceden, se interpenetran o se condicionan mutuamente, pero no forman parte de una acción única y englobante.

La novela picaresca es un ejemplo de novela *abierta*, el pícaro puede añadir una nueva aventura a los sucesos ya narrados.

El término de una novela *abierta* contrasta profundamente con el de una novela *cerrada*: en el caso de ésta, el lector acaba conociendo la suerte final de todos los personajes y las últimas consecuencias de la trama novelesca; en el caso de la novela *abierta*, por el contrario, el autor no explica a sus lectores el destino definitivo de los personajes ni el epílogo de la *trama*.

El lector que busca en la novela sobre todo el entretenimiento y la satisfacción primaria de su curiosidad, experimenta en general gran desilusión ante el fin de una novela abierta, pues echa de menos el ya mencionado capítulo conclusivo, en que habitualmente se proporciona la noticia de las bodas y de las felicidades domésticas de los personajes.

(1:216)

Paul Bourget se presenta como el campeón, a fines del siglo XIX y principios del XX, de la novela rigurosamente *cerrada*, provista de *trama* vigorosa, coherente y bien ordenada.

Puede afirmarse con seguridad que la novela moderna, en sus expresiones más ricas y significativas, se creó en oposición a este tipo de novela tradicional exaltado por Bourget.

Es muy reveladora, en este terreno, la oposición que se da entre Balzac el gran maestro de la novela tradicional, y Stendhal, el genial roturador de muchos caminos de la novela moderna: el primero creía en el arte de presentar con método los personajes y los acontecimientos, y de construir una *trama* rigurosamente ordenada; el segundo confesaba que jamás había pensado en el arte de hacer una novela, y, en sus obras, los personajes aparecen y desaparecen, las aventuras se acumulan, domina el gusto de la improvisación y de la sorpresa. Pues bien, la novela moderna debe mucho a Stendhal y no a Balzac.

La desvalorización de la *trama*, acompañada de un singular ahondamiento del análisis psicológico del personaje, caracteriza particularmente a la llamada *novela impresionista* de James Joyce y de Virginia Wolf.

La novela se aparta cada vez más del tradicional modelo balzaquiano, se transforma en enigma que no pocas veces cansa al lector, en *novela abierta* de perspectivas y límites inciertos, con personajes extraños y anormales.

La *trama* de la novela moderna se torna muchas veces caótica y confusa, pues el novelista quiere expresar con autenticidad la vida y el destino humano, que aparecen como el reino de lo absurdo, de lo incongruente y fragmentario.

La llamada *nueva novela* (*nouveau roman*), designación dada por los periodistas a cierto tipo de novela aparecida en Francia después de 1950, es la última expresión de esta ya larga aventura que la novela emprendió en su ansia de liberarse de los patrones tradicionales de la *trama*.

3.5 Novísima narrativa: el post-boom y la posmodernidad.

La narrativa hispanoamericana, de 1975 en adelante, ha sido designada con calificativos como *novísima*, *posmoderna* o del *post-boom*.

También se la ha denominado como literatura de *posguerra* que de acuerdo con la doctora Beatriz Cortez, es una literatura que se centra en lo íntimo y subjetivo del espacio urbano; explora las facetas oscuras de los personajes, sus pasiones y desilusiones. La doctora Beatriz Cortez es una joven académica de origen salvadoreño que imparte clases en una universidad de California. Beatriz Cortez, en una ponencia en el V Congreso Centroamericano de Historia, celebrado en San Salvador en el año 2000, con el título *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, y en un ensayo titulado *La verdad y otras ficciones: visiones críticas sobre el testimonio centroamericano* (2001), ha estudiado textos narrativos de autores como Salvador Canjura, Claudia Hernández, Horacio Castellanos Moya y Rafael Menjívar Ochoa de El Salvador, así como de Rodrigo Rey Rosa de Guatemala. Ha llegado a la conclusión de que la literatura testimonial con su denuncia de la injusticia en el espacio social, principalmente en el campo, había sido sustituida por una literatura que se centraba en la intimidad y subjetividad en el espacio urbano. Esta literatura se alejaba de los proyectos revolucionarios y exploraba los lados oscuros de los individuos, sus pasiones, sus desilusiones sobre la pérdida de los proyectos utópicos, que antes les habían dado un sentido a su vida y orientación en un contexto de violencia y caos. Al respecto, Beatriz Cortez afirma:

Sin embargo, en contraste con el testimonio, la ficción de posguerra carece del espíritu idealista que caracterizó a la literatura centroamericana durante la guerra civil. La posguerra, en cambio, trae consigo un espíritu de cinismo. En consecuencia, esta ficción retrata a las sociedades centroamericanas en estado de caos, corrupción y violencia. Presenta sociedades pobladas por gente que define las normas de decencia, el buen gusto, la moralidad y la buena reputación, y que luego las rompe en su espacio privado.

(Ref.:78)

La crítica literaria Anabella Acevedo y el crítico literario y escritor Dante Liano sostuvieron que el proceso de individualización y fragmentación y la

predominancia de la representación de la violencia en la literatura guatemalteca, por ejemplo, ya había comenzado en los años setenta – una violencia que, como señala el Dr. Liano:

(...) pertenece a una tradición secular y, sin lugar a dudas, más que una tipología caracterológica del habitante del país, se trata de la persistencia de formas de articulación de la sociedad basadas en la relación violenta entre los hombres.

(Ref.:78)

Desde 1970 la literatura guatemalteca estuvo marcada por la opresión de los regímenes autoritarios y por la cultura de la violencia.

Sin embargo, no se deben olvidar los factores de cambio social que transformaron la sociedad guatemalteca, y por ende, la literatura. Entre estos factores de cambio social, se pueden mencionar como factores internos la vuelta a la constitucionalidad entre 1983 y 1985, el inicio de los gobiernos civiles en 1986, el inicio de las conversaciones entre el gobierno y la guerrilla que desembocó en la Firma de la Paz en 1996.

De estos cambios sociales se puede inferir un cambio de actitud de la sociedad y literatura guatemaltecas, que se manifiestan en una nueva forma de narrar, en este caso alejándose, aunque no del todo, de la temática de la narrativa de la violencia.

Para clasificar de algún modo las características de esta narrativa, el escritor y periodista guatemalteco Mario Haroldo Cordero Ávila llama a esta tendencia como *narrativa de la posmodernidad*. Esta narrativa surge como la crisis ante la alternativa entre violencia y evasión.

Mario Haroldo Cordero Ávila divide esa *narrativa de la posmodernidad* en cuatro grupos:

1. Antecedentes de la posmodernidad (anterior a 1980): Lo demás es silencio de Augusto Monterroso y El tiempo principia en Xibalbá de Luis de León.

2. Desvinculación de la narrativa de la violencia (década de 1980): Semana Menor de Marco Augusto Quiroa y Después del tango vienen los moros de Luis Alfredo Arango.

3. Transición hacia la narrativa de la posmodernidad (década de 1990): Mariana en la tigrera de Ana María Rodas, y El cojo bueno de Rodrigo Rey Rosa.

4. *Narrativa de la posmodernidad (finales del siglo XX y principios del XXI): La estética del dolor de Estuardo Prado, y Errar la noche de Ronald Flores.*

(Ref.:71)

3.6 La novela negra.

El (sub) género negro nace a mediados de los años veinte en las llamadas revistas *pulp*, entre las que destaca *Black Mask* (pulp magazine fundado en 1920), publicación de bajo costo donde salieron a luz los mejores exponentes del género: Dashiell Hammett (1894-1961) y Raymond Chandler (1888-1959).

A la novela negra se le define como:

Heredera de la novela gótica del siglo XVIII que se complacía en reproducir hechos morbosos o siniestros. Si trata sobre la investigación de un delito se le denomina policial.

(Ref.:105)

El verdadero padre del género negro es Edgar Allan Poe (1809-1849) y su origen espacial el siglo XIX. Poe escribió las tres primeras historias en las que el crimen es asunto central: *Los crímenes de la calle Morgue (1841)*, *El misterio de Marie Roget (1842)* y *La carta robada (1849)*.

El crimen es la esencia del género negro, de él se parte o a él se llega, la mayoría de personajes carece de moral y los escenarios son sórdidos y marginales.

La novela *negra* o *novela policial* surgió en Estados Unidos, específicamente en el estado de California, durante la Gran Depresión de 1929 y según Cristián Brito, periodista chileno titulado de la Universidad Católica del Norte, debe ser estudiada desde otro punto de vista:

El llamado género negro, narrativa policial o novela negra, debe ser asimilado y estudiado ya no como un subgénero o una estructura periférica, ya que a pesar de que su alcance y venta es muy elevado entre los lectores, no por ello su trascendencia e importancia en la literatura es menor, de hecho adquiere cada vez mayor relevancia para y en las letras.

(Ref.:81)

Un factor determinante en el nacimiento del estilo y del desarrollo del género negro, es el largo camino que éste recorrió para lograr sus características propias. Resulta menester mencionar los préstamos que esta literatura recibió de la literatura gótica o de horror, de la literatura de aventuras y de la literatura del

oeste norteamericano. De allí tomó el género negro casi todos los elementos que hoy lo caracterizan: el suspenso, el miedo que provoca ansiedad en el lector, el ritmo narrativo, la intensidad de la acción, la violencia, el heroísmo individual. Así Hammett primero y Chandler posteriormente, sumados a una legión de autores, sentaron las bases de la novela negra: la lucha del *bien* contra el *mal*, la intriga argumental y, siempre, la ambición, el poder, la gloria y el dinero como factores dables a torcer el destino de los seres humanos.

Al referirse a la *novela negra*, Raymond Chandler dice:

La verdadera novela negra está hecha de crimen y misterio, y mitad de talento literario. Deja chiquita a mucha literatura rebuscada e incomprensible de nuestros días.

(Ref.:81)

Nunca antes la cultura anglosajona, especialmente la norteamericana había influido tanto sobre la narrativa de América Latina. Una prueba de ello es el movimiento literario *McOndo*, llamado así por hamburguesas McDonald's y ordenadores Macintosh, que fue impulsado por el chileno Alberto Fuguet y que apareció en 1996 con la idea de destronar el *realismo mágico* de García Márquez. Otra prueba de la influencia de la cultura norteamericana en la narrativa de América Latina lo es la proliferación de obras casi clonadas del *realismo sucio* y la *novela negra* norteamericanas.

El denominado *género negro*, en el cine y la literatura, recibe este mote por su dual condición de *género duro*: el pesimismo de sus mensajes, lo rígido de los códigos en que esos mensajes se dicen.

En tal sentido, abandera un espacio dominado por sentimientos tales como la farsa, la sospecha, el cinismo y lo fatal; desenvueltos en ciudades perversas poseídas por la traición y el desencanto. Sus historias conllevan un sabor amargo y las relaciones entre los personajes están siempre mediatizadas por el interés de poseer dinero o una parcela de poder; las otras personas no son más que un medio para lograrlo y la mentira es el pan de cada día: Allí todo es falso.

(Ref.:91)

En la nueva narrativa latinoamericana se ve el sello de tres íconos de la moderna cultura de Estados Unidos: Charles Bukowski, Bret Easton Ellis y Quentin Tarantino. Los tres escandalizaron a su país. Bukowski con sus novelas sobre

las miserias de los perdedores del sueño americano, Ellis con libros sobre jóvenes extraviados en las drogas y el sexo y Tarantino con su obra cinematográfica de cinismo y sangre, aderezada con diversos géneros narrativos. En América Latina, estas temáticas han sido reelaboradas por las nuevas generaciones de escritores, que las han adaptado a los personajes y a las realidades de cada país.

En la nueva literatura abundan las historias marginales y violentas, que se explican por el aumento de los índices de pobreza, delincuencia y criminalidad.

La *novela negra* latinoamericana deriva un género creado en el mundo anglosajón, que tuvo su época de esplendor a mediados del siglo XX y cuyos tres grandes exponentes fueron Raymond Chandler con *El sueño eterno*, Chester Himes con *Un ciego con una pistola* y Patricia Highsmith con *Extraños en un tren*.

En Latinoamérica la *novela negra* se ha llenado de colores y sabores locales y se ha nutrido con los personajes del mundo del crimen y el narcotráfico en los diferentes países de la región y de sus ciudades modernas, megapobladas y caóticas. A esto se refiere el chileno Alberto Fuguet de la siguiente forma:

Es aberrante, cómodo e inmoral, a estas alturas del siglo, seguir vendiendo un continente rural cuando la mayoría de los latinoamericanos viven en ciudades caóticas y superpobladas.

(Ref.:37)

En el artículo literario: *El género negro: su gestación anglosajona y colonización hispánica*, el autor Cristián Brito, cita las tres formas constantes de narrativa negra que distingue el crítico y escritor Mempo Giardinelli:

- 1) *La novela de acción con detective-protagonista.*
- 2) *La novela desde el punto de vista del criminal.*
- 3) *La novela desde el punto de vista de la víctima.*

(Ref.:81)

Cristián Brito considera relevante señalar que en los últimos años se han generado otras variantes que se hace necesario mencionar:

- 1) La novela del detective-investigador.
- 2) La novela del punto de vista de la justicia, entendida genéricamente como *el brazo-literario* de la ley.
- 3) La novela psicológica.
- 4) La novela de espionaje.
- 5) La novela de crítica social.
- 6) La novela del inocente que se ve envuelto en un crimen que no cometió.
- 7) Las novelas de persecución, tanto desde el punto de vista de las víctimas como de los criminales.
- 8) Los *thrillers*, es decir aquellas novelas que sólo buscan provocar emociones fuertes.

El aporte de los escritores llamados *duros* o *though writers* norteamericanos, entre los que se encuentran Hammett y Chandler, le añadió al género negro violencia, humanidad, credibilidad, racismo, corrupción y crimen, intentando dar una respuesta o aproximación al problema de la violencia. Fueron éstos los principales temas que tomaron los llamados escritores *duros* para componer sus obras

Es innegable la norteamericanidad presente en los autores pertenecientes a la llamada generación del *postboom* quienes develan en sus textos el crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y verosimilitud de los diálogos.

Los escritores latinoamericanos, cada uno según su estilo, han mirado y abordado esta temática social según su propia idiosincrasia, para darle a la novela negra características propias.

4 MARCO METODOLÓGICO

4.1 Objetivos.

4.1.1 Objetivo General.

Analizar los aspectos estilístico-integrales de la novela *El cojo bueno*, para establecer que éstos, constituyen un factor determinante en su consolidación como obra literaria.

4.1.2 Objetivos Específicos.

4.1.2.1 Establecer, en la novela *El cojo bueno*, los aspectos narrativos sugeridos por el método estilístico integral y analizarlos, para relacionarlos con los contenidos de la obra.

4.1.2.2 Efectuar a la luz del método estilístico integral, el análisis de las características emotivas, intencionales y estéticas, para determinar su intervención en el proceso de la conformación estilística de la obra.

4.1.2.3 Estudiar con ayuda del análisis estilístico integral, en la novela *El cojo bueno*, los rasgos estilísticos que la distinguen, para ubicar dicha obra en el género literario y en la corriente literaria que le corresponde.

4.1.2.4 Identificar y someter a un proceso de análisis las técnicas literarias utilizadas por el autor de la novela *El cojo bueno*, Rodrigo Rey Rosa, a efecto de establecer su intención expresiva, para la conformación del discurso narrativo.

4.1.2.5 Indagar por medio del análisis, diferentes elementos configurados por el autor con un lenguaje coloquial y escatológico, para establecer

características retóricas preeminentes en la conformación de la novela *El cojo bueno*.

- 4.1.2.6 Inferir, luego de la aplicación del análisis estilístico integral, el estilo narrativo de Rodrigo Rey Rosa en su novela *El cojo bueno*, para establecer la originalidad estética de dicha obra.

4.2 Definición del método.

Para alcanzar los objetivos formulados y lograr dilucidar el problema de investigación de este trabajo académico, se decidió que el *método estilístico integral*, propuesto por el Dr. Raúl H. Castagnino, era el más adecuado para este estudio, pues permitió profundizar en el texto para evidenciar su técnica y su estilo, hasta llegar a las primeras vivencias que explican su origen. En el *método estilístico integral* confluyeron, colateralmente, los datos de la historia literaria, las apreciaciones de la crítica y las fórmulas de la preceptiva. Además permitió determinar con certeza, en la obra literaria, los factores estéticos, psicológicos y sociales. Sugirió, además, efectuar tareas analíticas: comprensión del texto, análisis y comentario.

Del *método estilístico integral* se seleccionaron y trabajaron en la novela *El cojo bueno*, los siguientes pasos metodológicos: análisis de los contenidos de la obra literaria, análisis de las formas literarias, ubicación de la obra literaria, la expresión y los estímulos sensoriales, la expresión y los acentos de la intención, los matices de la afectividad, morfología y estilo.

4.2.1 Método estilístico integral.

El Dr. Raúl H. Castagnino declaró su propósito de desarrollar metodológicamente el proceso de análisis literario hacia lo que él llamó *Estilística Integral*. Planteó su tesis así:

El análisis literario es la introducción sistemática e impostergable a una estilística integral.

(8:33)

Y afirmó:

El análisis literario es la aproximación sistemática al mar proceloso de la estilística.

(8:14)

El análisis literario, en cuanto atiende a las formas y a dictados profundos de la personalidad creadora, se asienta en los mismos fundamentos de la estilística; se trata ya de aspectos convergentes a los que cabría denominar, con mayor propiedad, *estilística integral*.

El análisis literario no puede desentenderse de la indagación estilística que conduce metódicamente a una *estilística integral*.

La literatura comienza con la obra literaria brotada al conjuro de la emoción y el arte en la pluma de un creador. Cumple su razón de ser cuando el texto despierta en el alma del lector emociones análogas y en su espíritu conciencia del arte con que le fue transmitida.

La historia, la crítica, la preceptiva, etc., son aportes secundarios para el mejor conocimiento y comprensión del texto literario. Nunca, tales aportes secundarios serán substitutos del texto. La literatura es el texto literario y sólo el texto literario. La iniciación en la literatura es la introducción en el conocimiento directo de la obra literaria. Y ese conocimiento se logra mediante una sistemática tarea analítica realizada sobre el texto mismo.

Esa tarea por sistemática y analítica, se ordena en una disciplina integral a la que correspondería la denominación de estilística.

Para determinar las características externas de la obra literaria, la estilística aspira a bucear no sólo en la superficie, sino también en profundidad, para rescatar las notas individuales.

La estilística se funda en el hecho de que pese a todo lo convencional que sea el lenguaje humano como instrumento de intercomunicación, pese a la necesaria atadura que lo fija a la gramática, a través de aspectos morfológicos y sintácticos, a las codificaciones retóricas, no hay palabras ni giros que, usados por individuos distintos, sean exactamente iguales, alcancen idéntico contenido, sea conceptual, emotivo, intencional, estético. La estilística procura indagar esa parte

estrictamente individual, en la expresión corriente, en el lenguaje común familiar o en la creación literaria, por eso Castagnino dice:

No hay estilísticas, sino una estilística como disciplina integral, en la cual necesaria, aunque colateralmente, van a confluír los datos de la historia, las apreciaciones de la crítica, las fórmulas de la preceptiva y los aportes de otras disciplinas aparentemente ajenas a lo literario.
(8:23)

Castagnino considera que frente a la obra literaria, la estilística, como ciencia de la literatura, actúa integralmente no sólo porque atiende y procura desentrañar todos esos factores en lo familiar, lo estético, lo psicológico, lo social, etc., sino también porque necesariamente asimila los datos proporcionados por ramas concurrentes: crítica, historia, preceptiva.

Como disciplina de coronamiento y conocimiento de la obra literaria, la estilística presupone una tarea de progresivo desbrozamiento y penetración en el texto tanto para arrancarle los secretos de los efectos que produce, de su técnica, del estilo, como para llegar a las vivencias primeras que explican su origen. Esa tarea constituye el análisis literario, introducción sistematizada a una estilística integral.
(8:24)

La idea de una *estilística integral* se afirma día a día entre los investigadores. Hoy no es posible ninguna labor seria de crítica e historia literarias sin la base de la indagación estilística.

En la lectura de una obra literaria hay algo que trasciende al mero signo impreso captado visualmente. Hay intenciones, emociones, vivencias subyacentes. La palabra escrita oculta el mundo espiritual del autor y el lector comprensivo puede desentrañarlo.

Comprender una obra literaria, es captar el mundo subyacente bajo la letra impresa, hacerlo revivir y descubrir cómo cada autor imprime a las palabras de todos, a las voces convencionales del lenguaje, un nuevo color.

La comprensión de la obra literaria es un anticipo del análisis, pues sentido y sentimientos, no son sino la envoltura global de todo aquello que constituyen los contenidos de la obra, considerados al analizar su fondo; tono y vocabulario son las manifestaciones externas, la forma que adquirió la creación literaria.

Comprendida una obra, es decir, alcanzados como totalidad sentido, sentimientos y propósitos, es el momento, según Castagnino, de proceder a su análisis.

Análisis, con respecto a la obra literaria, es el examen prolijo que de ella se hace, desintegrándola, procurando separar y considerar los distintos elementos y partes que la componen, hasta lograr penetrar en la idea primera que la originó.

(8:29)

En el análisis se inquiriere cómo es un texto, cómo está realizado, qué es; pero no por qué es así. Eso es tarea de interpretación de la obra literaria, del comentario, de la explicación.

Análisis e interpretación son procedimientos que aspiran a la objetividad científica, es decir, fijan métodos de trabajo como en cualquier ciencia.

En cambio, la crítica acentúa el personalismo del sujeto juzgante. Inevitablemente traslucirá un fondo subjetivo que la coloreará particularmente aun en los casos de mayor imparcialidad, pues procede del gusto, de la cultura, de la posición del crítico.

Ni siquiera en la labor de análisis e interpretación se puede eliminar absolutamente el elemento subjetivo, pues no es posible prescindir de la sensibilidad y el afinamiento cultural que permiten descubrir los recursos puestos en juego en una obra, apreciarlos, establecer sus conexiones. De acuerdo al criterio del doctor Raúl Castagnino:

El reflejo de lo personal es inevitable y el análisis y la interpretación pueden alcanzar una relativa objetividad.

(8:30)

Si bien el análisis desarticulará, desmenuzará los elementos de una obra literaria, el analizador no perderá de vista la totalidad de la obra, el espíritu de la misma, porque la creación literaria es como el individuo: una integración de cuerpo, sostenido por una estructura ósea, y alma.

Si el análisis es la desintegración de la obra en sus elementos componentes, la segunda tarea es la interpretación, que resulta de la síntesis, o reintegración de las partes en el todo. Estas dos operaciones se corresponden: no puede haber análisis si no se correlaciona con la interpretación, en cuanto ésta aporta los

elementos que, sin ser la obra misma, la explican. Estas operaciones se complementan interdependientemente.

El comentario de un texto literario es una especie de acotación marginal en la que se trata de poner al alcance de otros lectores, el verdadero sentido de la obra y facilitar su interpretación.

Entre explicación y comentario, referidos a un texto literario, hay apenas un matiz de diferenciación. Explicación es exponer el desarrollo y aclarar la obra, pero ciñéndose exclusivamente a ella. En el comentario está el aporte del mundo personal del comentador y de la circunstancia histórica; la explicación nace y acaba en el texto.

No es análisis el confrontar una obra con la fórmulas de una preceptiva. Mucho menos el estudio de la biografía del autor o de la historia del texto. Sin embargo, cabe admitir que no es posible prescindir de la historia literaria en la tarea analítica y mucho menos en la interpretación, pero como posibilidad complementaria, punto de apoyo, no como análisis propiamente dicho.

En el análisis estilístico se intenta la comprensión desde dentro, poniendo la obra en relación con su creador a través de la expresión, del estilo.

4.3 Pasos metodológicos en el proceso de la investigación.

Para el análisis literario y el estudio estilístico integral que se realizó en la novela *El cojo bueno* se seleccionaron y se trabajaron los siguientes pasos metodológicos:

4.3.1 Análisis de los contenidos de la obra literaria.

- Argumento: el análisis del *argumento* de la novela *El cojo bueno* estuvo orientado a determinar si los episodios y las descripciones constituían el estilo del autor Rodrigo Rey Rosa.
- Título: el estudio del título se orientó a determinar qué razones o intereses hicieron que el autor decidiera la titulación de la novela analizada.

- Temática: el abordaje de los temas de la novela *El cojo bueno*, tuvo como finalidad querer descubrir qué acontecimientos, hechos, circunstancias o vivencias habrían influido en el autor y que lo llevaron a adoptar la *temática* de violencia.
- Relación espacial (medio geográfico, escenario y paisaje literario): Este estudio estuvo orientado a determinar cómo influiría el *medio geográfico* en el autor de la novela *El cojo bueno* y cómo ese *medio geográfico* se reflejaría en los *escenarios* y en el *paisaje literario*, conformando el estilo de Rodrigo Rey Rosa.
- Personajes (caracterización, tipología y arquetipos): la finalidad del análisis de los personajes se circunscribió a descubrir su carácter, sus aspectos, sus temperamentos y sus patrones de percepción psíquica, y cómo estos aspectos influirían en el estilo de la novela *El cojo bueno*.
- Jerarquía de los personajes (principal o protagonista, secundarios y colectivo): el estudio de la jerarquía de los personajes tuvo como finalidad establecer cómo está delineada su actuación dentro del relato y descubrir qué lazos existen entre ellos, cómo se encuentran, cómo se agrupan, cómo congenian o antagonizan.
- Presentación de los personajes (prosopografía, etopeya y retrato). El estudio de la presentación de los personajes tuvo como finalidad el identificarlos a través de sus características físicas y morales.

4.3.2 Análisis de las formas literarias.

- Punto de vista: el análisis del *punto de vista* se orientó a establecer cuál sería el criterio del autor para organizar el material de la narración de la novela *El cojo bueno* y qué lo llevaría a adoptar la posición de narrador todopoderoso y sabelotodo.

- Secuencia narrativa (tiempo de la acción y tiempo de la narración):
El estudio de la secuencia narrativa estuvo orientado a determinar cómo dispondría el autor los hechos, los episodios y pormenores que se articulan dentro del relato de la novela *El cojo bueno*.
- Retrospección y prospección:
El análisis de la *retrospección* y la *prospección* tuvo como finalidad establecer cuál sería el propósito de Rodrigo Rey Rosa, para utilizar estos procedimientos literarios en el estilo de la novela *El cojo bueno*.
- Velocidades y ritmos: el estudio de las *velocidades* y *ritmos* se enfocó a establecer cuál sería el propósito del escritor de la novela *El cojo bueno* de relatar en esa novela, más cosas en menos tiempo o procurar detalles que hacen lentas las acciones.
- Los procedimientos (narración y descripción): el análisis de los procedimientos estuvo orientado a determinar cómo, en la novela *El cojo bueno*, el autor dispondría los acontecimientos en el tiempo y cómo ubicaría los objetos, los seres y las circunstancias en el espacio.
- Vocabulario (guatemaltequismos, lenguaje escatológico, eufemismos, vulgarismos, dialectos, cultismos, anglicismos, galicismos, neologismos y jerga o caló):
El análisis del vocabulario tuvo como finalidad determinar cuál sería el propósito de Rodrigo Rey Rosa de utilizar los fenómenos léxicos y si éstos contribuirían en la conformación del estilo de la novela *El cojo bueno*.

4.3.3 Ubicación de la obra literaria.

- Corriente literaria: el análisis de la corriente literaria estuvo orientado a determinar qué motivaría a Rodrigo Rey Rosa para incluir en la novela

El cojo bueno, características de la *posmodernidad* y del *realismo sucio*.

- Género literario: el estudio del género literario tuvo como finalidad, determinar qué incentivaría al escritor de la novela *El cojo bueno* para incluir en el relato características de la *novela negra*.

4.3.4 La expresión y los estímulos sensoriales.

- Expresionismo e impresionismo: El análisis de los recursos impresionistas y expresionistas estuvo orientado a determinar, para qué le serviría al autor de la novela *El cojo bueno* incluir en la narración recursos *expresionistas e impresionistas*.

4.3.5 La expresión y los acentos de la intención.

El estudio de la expresión y los acentos de la intención estuvo orientado a determinar, cuál sería la finalidad que llevó al autor de la novela *El cojo bueno*, a conformar todos los elementos inherentes al *expresionismo* y al *impresionismo*, dentro del lenguaje *coloquial* y el *lenguaje escatológico*.

- Intensificación expresiva (hipérbole, sinonimia, repetición y retruécano).
- Intensificación por contraste (antítesis y paradoja).
- Intensificación por mención indirecta (alusión, perífrasis, circunloquio y eufemismo).
- Figuras.
 - Acumulación
 - Aposiopesis
 - Asociación
 - Catacresis
 - Comparación o símil
 - Degradación
 - Descripción
 - Dubitación

- Enumeración
 - Epanadiplosis
 - Exclamación
 - Execración
 - Hipérbaton
 - Imagen
 - Interrogación
 - Metáfora
 - Metonimia
 - Neuma
 - Optación
 - Parénesis
 - Pleonasma
 - Prosopopeya
 - Síncopa
 - Sinécdoque
 - Topografía
- Economía expresiva (elipsis, sugerencia, la ironía y sus variantes; suspensión y reticencia).
 - Lo específico y lo genérico en el estilo.

4.3.6 Los matices de la afectividad.

- Los diminutivos: el análisis de los diminutivos, utilizados por Rodrigo Rey Rosa en la novela *El cojo bueno*, tuvo como finalidad determinar qué proyección tendrían esos vocablos en el estilo de dicha novela.
- Expresiones perfectivas y peyorativas: El estudio de las expresiones perfectivas y peyorativas estuvo orientado a determinar cómo repercutirían esas expresiones en el estilo de la novela *El cojo bueno*

4.3.7 Morfología y estilo.

- Cambios de oficio gramatical (*écarts* o *hipóstasis*): el análisis de los cambios de oficio gramatical tuvo como finalidad establecer qué conseguiría Rodrigo Rey Rosa, en el estilo de la novela *El cojo bueno*, al utilizar trasgresiones gramaticales.

- El sustantivo colectivo: el estudio del sustantivo colectivo estuvo orientado a establecer que llevaría a Rodrigo Rey Rosa a utilizar esta clase de sustantivo, en la novela *El cojo bueno*, con un concepto más amplio que el que la gramática le otorga.
- El adjetivo: el análisis del adjetivo tuvo como finalidad establecer qué sería lo que motivó al autor de la novela *El cojo bueno*, para hacer un uso continuado del adjetivo en el estilo de la citada novela.
- El epíteto: el estudio de los epítetos estuvo orientado a establecer por qué seleccionaría Rodrigo Rey Rosa, esta clase de adjetivos como parte del estilo de la novela *El cojo bueno*.

5 LOS RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

5.1 Análisis de la novela *El cojo bueno*.

5.1.1 Argumento.

Resumen o síntesis de la historia narrada en una novela.

(Ref.:98)

Juan Luis Luna, es secuestrado. Los secuestradores le amputan un dedo y posteriormente el pie completo para convencer a don Carlos, su padre, que debe pagar el dinero del rescate. Ya en libertad Juan Luis desea vengarse, pero se abstiene por desprecio y lástima. Fortalecido con el amor de su esposa trata de olvidar, vivir en paz y perdonar, mientras los secuestradores sobrevivientes sufren la tortura de sentirse perseguidos.

Rodrigo Rey Rosa con la novela *El cojo bueno*, entra de lleno al estilo que hasta el momento lo ha caracterizado. Adopta la temática de la violencia como una nueva realidad histórica que Guatemala, su país, enfrenta.

Entreteje esa realidad en el tiempo con sucesos, detalles y propósitos, y la traslada al campo literario a través de una ficción novelesca.

Crea los personajes necesarios, revestidos de ambición desmedida y de desprecio a la vida para que realicen una de las acciones más ruines y despiadadas que un ser humano puede hacer: secuestrar a una persona indefensa y encarnizar en ella los más crueles instintos. Utiliza las acciones, de éstos y otros personajes de su creación, para añadir a la historia las cantidades necesarias de violencia, envidia, venganza, resentimiento, miedo e indiferencia. Ingredientes que proporcionan a la narración el punto exacto de sazón literaria.

Crea también el personaje que no es precisamente el prototipo de la valentía, pero es quien da una lección de resignación y fortaleza. Resignación ante su invalidez y fortaleza de espíritu para perdonar a los que de una u otra forma le causaron daño. Perdonar, acción que a todo ser humano, con contadas excepciones, le es tan difícil practicar. Al perdonar, Juan Luis se ennoblece y consigue dejar atrás todo el rencor y el resentimiento que laceraban su interior.

El cojo bueno es una de las novelas de la literatura hispanoamericana actual que sin ambages presenta no solamente la asfixiante realidad que acosa a las sociedades modernas, sino también proporciona la oportunidad de meditar que el bien puede triunfar sobre el mal, si existen las personas con el coraje de enfrentarlo y de sobreponerse a las secuelas físicas y psicológicas que ese mal con figura de secuestro les haya causado.

5.1.2 Análisis del título *El cojo bueno*.

5.1.2.1 Análisis morfológico.

Morfología es la parte de la gramática que estudia la forma de las palabras. Desde el punto de vista de la morfología, las partes del discurso son, por convención, divididas en: variables e invariables.

Variables: sustantivo, artículo, adjetivo, pronombre y verbo.

Invariables: adverbio, preposición, conjunción, interjección.

(Ref.:108)

- **El** - Artículo determinado.
- Género masculino, número singular.
- Palabra primitiva que consta de un monema, sin prefijos ni sufijos.

- **cojo** - Palabra constituida por un lexema y un sufijo.
- Sustantivo concreto y común.
- Palabra a la que le es inherente el género masculino y el número singular.
- **bueno** - Palabra constituida por un lexema y un sufijo.
- Adjetivo calificativo.
- Palabra a la que le es inherente el género masculino y el número singular.

5.1.2.2 Análisis sintáctico.

La sintaxis es la parte de la gramática que trata de los modos de significación en un conjunto significativo y de su ordenación. Los modos de ordenación que distinguimos teóricamente fueron primero concebidos por los gramáticos griegos y modificados por los latinos. Sujeto, predicado, objeto, atributo son esos modos de significación ya concebidos por la antigüedad.

(17:171)

- **El** - Palabra determinante del título.
- Modificador directo del núcleo del sintagma nominal *El cojo bueno*.
- **cojo** - Palabra que funciona como núcleo del sintagma nominal.
- Desempeña la función sintáctica de mayor importancia.
- **bueno** - Es un modificador directo del núcleo del sintagma nominal, *cojo*.
- Depende del núcleo del sintagma nominal *El cojo bueno*.

5.1.2.3. Análisis semántico.

La semántica es un subcampo de la gramática y, por extensión, de la lingüística. Proviene del griego “semantikos”, que quería decir “significado relevante”, derivada de “sema”, lo que significaba “signo”. Se dedica al estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico.

(Ref.:107)

El título *El cojo bueno*, conformado por tres vocablos: el artículo *El*, el sustantivo *cojo* y el adjetivo *bueno*, es un *paratexto* y posee la prerrogativa de ser la llave

que abre la puerta por donde el lector ingresa a la comprensión de las acciones de esta novela.

El *paratexto*, es un término esbozado por Gerard Genette...

(...) supone una relación menos explícita y más distante que el texto mantiene con esa serie de materiales que luego estudiará en Seuil: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, etcétera, que pueden ser esenciales para la recta comprensión de los significados de la obra.
(14:201)

De acuerdo a la apreciación de Raúl H. Castagnino:

Un autor decide la titulación de su obra por muy diversas razones e intereses, como ser, entre muchos posibles: anticipar contenidos; insinuar la idea central; dar relevancia a un personaje, a una situación, a un hecho: explicar sus intenciones, resumir el asunto, tratar de ganar simpatías, intrigar, despertar curiosidad, tender una especie de trampa, lanzar un señuelo. Pero, también, provocar sensacionalismo, desconcertar o despistar al lector.

(8:40)

Rodrigo Rey Rosa con el título *El cojo bueno* da ciertos indicios reveladores, orienta al lector al darle a conocer que el contenido de la novela concierne a un hombre lisiado. Un hombre bueno quizá con un alto sentido del altruismo que lleva consigo, como un estigma, la característica física de ser cojo. Podría también pensarse en un mendigo, un indigente que en su paupérrima vida lo ha perdido todo, hasta el derecho de poseer un nombre.

El autor estigmatiza a uno de sus personajes, lo convierte en un lisiado con el objetivo literario de otorgarle el papel principal; esto lo confirma al darle a la novela el título: *El cojo bueno*.

El título otorgado a la novela despista al lector porque a pesar de anticiparle la idea de que el *cojo* será el personaje principal, no le proporciona ningún signo que revele el verdadero contenido de la narración.

Una vez finalizada la lectura de *El cojo bueno* el lector encuentra que el título, en cierta forma, contradice el contenido de la novela. Título y contenido, aparentemente, no son compatibles. Tal pareciera que el escritor seleccionó ese nombre para suavizar los hechos violentos que la novela registra y justificar de alguna manera la decisión final del protagonista.

Se deduce que el escritor de la novela, Rodrigo Rey Rosa, decidió titularla *El cojo bueno* porque el adjetivo *bueno* está vinculado con noble, sinónimo de generoso, de buen corazón y que perdona fácilmente.

Si en El cojo...la historia quiere resolverse por medio del perdón, es porque en el momento de cerrar la trama me pareció más interesante sondear el impulso de no venganza que el deseo de venganza, que es el más natural.

(Ref.:75)

Si Rodrigo Rey Rosa, el autor de *El cojo bueno*, hubiese pensado en un título diferente para esta novela, *El sefardí asesino* por ejemplo, el protagonismo de Juan Luis se habría difuminado y perdería como personaje la solidez que el papel principal le confirió.

Si el título fuera *El sefardí asesino* el final de la novela tendría que ser diferente del que ya existe pletórico de amor y de entrega y además se perdería el verdadero objetivo de Rodrigo Rey Rosa: dar oportunidad a que el bien triunfara sobre el mal, a que el perdón derrotara a la venganza.

El significado que da el diccionario para el sustantivo *cojo*, es el siguiente: *Que camina con desigualdad por algún defecto en la pierna.*

A Juan Luis, el personaje principal, durante el desarrollo de la novela se le identifica solamente una vez con el sobrenombre *cojo*. Este vocablo es pronunciado en voz baja por don Carlos, para que no se escuche por considerarlo una maldición, un estigma sinónimo de vergüenza.

– *Cojo – dijo en voz baja,...*

(22:37)

Con el objetivo de enriquecer este trabajo, se presentan varios sinónimos del vocablo *cojo* que se encontraron al hurgar la forma de hablar de países como Guatemala, Ecuador, El Salvador, Venezuela y España, entre otros. Lo curioso fue comprobar la diversidad de significantes para un mismo significado.

En Guatemala: *tullido, tunco, chenco y patulenco*. En Venezuela: *turuleto y turuleco*. En Cuba: *renco y rengo*. En Ecuador: *patojo*. En El Salvador: *patojo y*

cuico. En Perú: *patueco*. En Honduras: *patuco*. En Chile: *patulejo* y en España: *paticojo*.

En el sintagma nominal analizado, el artículo *El* es un determinante. Mediante la *actualización*, con los determinantes se precisa la extensión del nombre; ésta puede reducirse a la unidad. En el caso de *El cojo*, puede referirse a todos los cojos del mundo. En cualquier caso, siempre se precisa la extensión del nombre, esto es, se *determina*.

Llamamos actualización al proceso mediante el cual un nombre, que, en la lengua es virtual (queremos decir: está a disposición de los hablantes para que lo empleen), pasa a ser útil para un acto concreto de comunicación.

Actualizar es, pues, determinar la extensión que atribuimos al significado del nombre. Y para eso sirven los determinantes.

(18:162)

El adjetivo *bueno* se refiere a una persona que tiene bondad. Es antónimo de *malo* y supone un antagonismo con base al bien vrs. el mal. Algunos sinónimos del vocablo *bueno* son: *benigno, benevolente, benévolo y bondadoso*.

Axiológicamente, el adjetivo *bueno* tiene varias connotaciones, ética: *Está bueno que actúe así*. Médica: *¿Es bueno comer sólo vegetales?* Teológica: *Agradece a Dios por todo lo bueno que te da*. Moral: *El arrepentimiento es algo bueno*.

En Guatemala, la palabra *bueno* se utiliza en determinadas respuestas: *¿Quiéres que te ayude?* – *Está bueno*. También se utiliza como aprobación y exclamación: – *Recibí el visto bueno de mi jefe*. – *¡Qué bueno!*

5.1.3 Temática.

El vocablo *temática* se define como el tema o conjunto de temas contenidos en el asunto de una obra literaria. El doctor Raúl H. Castagnino dice:

No se ha de confundir idea central con asunto, tema, argumento, trama, etc. Idea central es el pensamiento vertebrador de la obra, el que sostiene el desarrollo del tema a través de un argumento, el que proyecta las intenciones del autor.

(8:45)

El *tema* de una novela es la idea sumaria de la acción. Para llegar a él, se reduce el argumento a conceptos generales y se intenta dar con la palabra abstracta que sintetiza la intención primaria del escritor.

Enrique Anderson Imbert aporta la siguiente explicación referida al *tema*:

Thema (del griego tithemi, "yo pongo") no es lo que el narrador pone (tesis) en su cuento, sino lo que el crítico pone en su interpretación del cuento o, si se quiere, la abstracción que el crítico saca del cuento. El narrador no pone un tema: en todo caso pone una idea (del griego "idea", "la apariencia de una cosa como opuesta a su realidad").
(2:139)

Al respecto, del *tema* en una obra literaria, Raúl H. Castagnino explica:

Si examinamos cómo surge el tema de una obra literaria cabe discriminar de antemano si deseamos saber cómo nació la obra. Porque en un caso se alude al problema de la inspiración y en otro al de la elaboración. En el primero, el criterio de análisis es genético; en el segundo, estructural.
(8:52)

Durante el análisis de la novela *El cojo bueno* se encontró que contiene varios temas: el sexo, la ambición, el ansia de poder, la violencia, el secuestro, el desprecio, el odio, el deseo de venganza, la amargura, la indiferencia, el amor, el resentimiento y el miedo. Se seleccionaron y se trabajaron aquellos en los que confluyen la mayoría de las acciones sucedidas en la novela y que también se consideraron como los más determinantes y decisivos para el desarrollo de la misma.

5.1.3.1 El secuestro.

El secuestro es el tema principal al que Rodrigo Rey Rosa da la oportunidad de surgir, literariamente, en la novela *El cojo bueno*. Lo hace con dos intenciones:

La primera, evidenciarlo como una de las miserias humanas que ha devastado a muchas familias guatemaltecas. El secuestro presentado por Rodrigo Rey Rosa en la novela *El cojo bueno*, no es único. Casos idénticos han sucedido en Guatemala, país en donde el flagelo del secuestro permanece latente. El secuestro del empresario Juan Enrique Corzo de la Cerda, junto a su hijo de seis años Luis Pedro Corzo Spillari, constituye un ejemplo. Este hecho ocurrió en la

ciudad de Guatemala en abril del año 1996 y ocupó los principales titulares de la prensa nacional y centroamericana por el derroche de violencia que lo caracterizó.

La prensa hondureña destacó la declaración que en su oportunidad hizo el señor Corzo de la Cerda.

(...)el empresario relató que fue Cetín quien le tomó de la mano para que José Luis Barahona, otro de los miembros de la banda, le cercenara el dedo anular de la mano izquierda, “el cual enviaron a mi padre para obligarlo a entregar el rescate”, relató.

(Ref.:77)

Hay cierta analogía en los hechos que rodearon los secuestros de Juan Enrique Corzo de la Cerda y Juan Luis Luna. Los dos secuestros se caracterizaron por el derroche de violencia del que hicieron gala los secuestradores; a los dos secuestrados les fueron amputados el dedo anular de la mano izquierda en el primer caso y el dedo meñique del pie izquierdo en el segundo. En las dos situaciones, los dedos fueron enviados a los respectivos padres para crear conmoción y obligarlos de esta forma a pagar el rescate.

–Va a ser el dedito del pie izquierdo...

Le sujetó con dos dedos el meñique, mientras el Tapir decía: “Ni hace falta anestesia”. Con un movimiento rápido, el Sefardí separó el dedo del pie.

(22:29)

¿Es verdad que te informaron que la última contenía un dedo mío y aun así no mandaste recogerla?

(22:31)

La segunda intención de Rodrigo Rey Rosa, en relación al flagelo del secuestro, es denunciarlo como un hecho que en muchas ocasiones elude a la justicia, amparado en la impunidad. En la novela *El cojo bueno* los secuestradores, el Tapir y el Horrible, jamás enfrentaron a la justicia porque la muerte los sorprende. La Coneja, Carlomagno y el Sefardí lograron evadirla.

Carlomagno dijo:

–Uno de mis patojos acaba de venir con la noticia de que los judiciales...–describió con un dedo una circunferencia–. A ver si todavía nos logramos escapar.

(22:20)

Monsieur Pérez tenía no sólo el aspecto sino también la voz del hombre que lo había mutilado, y la observación de Bowles acerca de su acento hispanoamericano había convertido el estupor de Juan Luis en una certidumbre...

(22:60)

En Guatemala, muchas familias han sufrido en carne propia el secuestro de un ser querido o han compartido esta vivencia con los amigos que han sido víctimas de algo semejante.

Rodrigo Rey Rosa busca encausar en forma literaria el tema del secuestro. Material tiene de sobra si se toma en cuenta que este flagelo, cobra un auge inusitado en la realidad social guatemalteca, consigue el papel protagónico en los principales medios de comunicación y es una fuente para obtener fuertes sumas de dinero.

La Coneja envidia la posición económica de Juan Luis. Sabe que Luna encaja perfectamente en el perfil de la persona fácil de secuestrar porque hay muchas circunstancias que favorecen su plagio: tres de los secuestradores fueron sus compañeros de colegio en la secundaria, conocen sus gustos, los lugares que frecuenta, en donde vive y sobre todo, lo más importante, saben que es hijo de un millonario.

Voy a decir en favor de ese recabrón que no estaba de acuerdo en casi nada, ni en que te secuestráramos a vos, que nos conocías, ni en que te cortáramos nada, ni en que no cumpliéramos el trato. La cosa es que eras el más fácil,...

(22:92)

La idea de secuestrar a Juan Luis Luna la aporta el Horrible y la Coneja lo apoya porque no le importa deshacerse de todo principio moral, con tal de conseguir el dinero que le permita llevar una vida plácida, cómoda y económicamente segura.

No había mentido al afirmar que la idea había sido del Horrible. La idea no le había parecido mala, en principio.

(22:9)

La Coneja realiza los contactos necesarios y planifica con los otros secuestradores las acciones a realizar, entre ellas el asesinato de quien fue su amigo.

(...) sabía que si el Tapir, la Coneja y el Horrible no se habían molestado en ocultar sus rostros era porque no pensaban dejarle salir de allí con vida.

(22:25)

La idea del Tapir era que, una vez cobrado el rescate, asesinarían al rehén.

(22:47)

El tema del secuestro no puede pasar inadvertido para Rodrigo Rey Rosa; lo aprehende y lo lleva a la literatura. Demuestra con ello que los escritores en la actualidad no pueden soslayar, como fuente de inspiración para su quehacer literario, la realidad inmediata que los circunda aunque ésta se encuentre inmersa en el agujero de la degradación moral.

En una entrevista realizada por la periodista cultural mexicana, Claudia Posadas, el escritor argumentó:

El tema del secuestro es recurrente en la vida de los guatemaltecos, lo mismo que la amenaza de muerte y la persecución. Además de representar una preocupación constante, son como nuestra materia prima. Y lo mismo ocurre con el odio y el deseo de venganza que resultan de los secuestros, las persecuciones, las amenazas y las muertes violentas.

(Ref.:75)

Rodrigo Rey Rosa se apoya en una serie de temas secundarios como la violencia, el deseo de venganza y el miedo para que el tema del secuestro se afiance en el sitio principal y le dé a la novela *El cojo bueno*, su verdadera razón de existir.

5.1.3.2 La violencia.

A lo largo de la historia de la humanidad la violencia ha estado presente siempre; adopta diversas formas, pero con igual resultado: destrucción y muerte.

La violencia en Guatemala, generó tres décadas de lucha que culminaron con la firma de los Acuerdos de Paz. Pero la violencia no da tregua, destruye y asesina bajo la forma de secuestro, maras y otras miserias humanas.

Rodrigo Rey Rosa considera la violencia como una fuente inagotable que aún no ha saciado su sed de escritor; existen otras formas de violencia que literariamente no ha trabajado.

La violencia ha sido parte del entorno humano desde siempre, y sería difícil encontrar una literatura donde la violencia no esté representada. El estilo de violencia, la forma en que se ejerce, sí varía, sin duda. Lo curioso es que parece ser ahora más generalizada y al mismo tiempo más aséptica.

(Ref.:72)

Por otra parte, la violencia es una inclinación natural. Desde mis primeras narraciones, me interesa narrar violencia. No es que yo sea especialmente violento. Creo que hay una violencia mental, o interior, en todo el mundo.

(Ref.:75)

Rey Rosa, quien considera que cada pueblo tiene los criminales que merece, consideró que a la "Mara" no le ha llegado todavía su escritor...

(Ref.:62)

En la novela *El cojo bueno*, la violencia asume forma delincuencial. Enarbolada por un ex kaibil, un ex soldado y tres civiles, se muestra cruda, perversa y segura. Esa seguridad que le brindan leyes ambiguas, autoridades corruptas e impunidad.

Cada uno de los secuestradores tiene causas distintas que los llevan a ser violentos en menor o mayor grado, a saber:

La Coneja participa de los hechos violentos que se suceden durante el secuestro con tal de convertirse en un hombre adinerado. Actúa con premeditación al contactar al Sefardí; sabe que el ex kaibil es el estratega que lo ayudará a consumar el plan sin ningún contratiempo.

Su contribución más importante había sido contactar a Carlomagno y al Sefardí, a los que había conocido por casualidad, a éste en una fiesta de bodas, en una cantina de mala muerte a aquél.

(22:9)

Es probable que los secuestradores no contemplaran en sus planes, cercenar el dedo y el pie de Juan Luis; quizá es la actitud de don Carlos, dado que no reacciona a la situación que su hijo vive, la que los obliga a realizar acciones más violentas. A toda esa violencia, la Coneja no se opone en ningún momento.

Más tarde, la Coneja llegó para arrojarle de nuevo el bolígrafo y una hoja de papel. Le dijo en tono casi amistoso:

–Esmerate un poco más. Ahora va a ser sólo un dedo o una oreja, ya hemos hecho apuestas. Pero si tu viejo no afloja la próxima podría ser más seria. Una pata o una mano. Así que ya sabés.

(22:28)

Lejos está de imaginar que será víctima de la violencia que él, por su desmedida ambición, propició y alentó.

Carlomagno, el ex soldado, no manifiesta su verdadera fibra violenta, no porque no la tenga, sino que por ser considerado el menos inteligente del grupo no se le da la oportunidad de expresarla. Es el más deseoso de asesinar a Juan Luis, pero no lo hace porque acata las órdenes que le dan sus compañeros; sabe que no tiene el mando de la situación.

– Y le doy aguas, ¿o no?

– No, lo dejás vivo – dijo el Tapir –. Sólo te largás.

(22:42)

El Tapir manifiesta violencia en su expresión verbal. Al hablarle a Juan Luis, desemboca todo el odio que por él siente desde hace mucho tiempo. Ayuda a el Sefardí en la amputación del dedo y es quien decide qué parte del cuerpo se le cercena posteriormente a Juan Luis.

–¡Ya te llevó la chingada! – Tronó la voz del Tapir–.

(22:27)

El Horrible también es violento, pero disfraza su violencia con expresiones sarcásticas. Tortura emotivamente a Juan Luis y disfruta al hacerlo.

Te vamos a dar pluma y papel y después de comer te pones a trabajar. A ver si te convertís en escritor.

(22:26)

– Qué parte querés que te quitemos para acompañar tu próxima carta – le preguntó.

(22:28)

El Sefardí es el personaje más violento; sus monstruosas acciones sorprenden e impresionan. Cercena el dedo de Juan Luis desprovisto de toda compasión; parece hacerlo con satisfacción y sin remordimiento.

“Ni hace falta anestesia”. Con un movimiento rápido, el Sefardí separó el dedo del pie.

(22:29)

Nunca pierde de vista su principal objetivo: conseguir de cualquier manera el dinero del rescate. Sus acciones para recoger el dinero las premedita; lleva consigo una granada de fragmentación con la certeza de que va a utilizarla. La idea de dividir el botín en cinco partes, no le satisface porque sabe que él ha hecho casi todo el trabajo, incluyendo lo más difícil.

El Sefardí lo hizo prácticamente todo.

(22:92)

No es a última hora que el Sefardí decide cambiar los planes y asesinar a sus compañeros; quizá por eso en el *jeep* guardó silencio hasta el momento en que se bajó. No puede ni debe fallar, se juega el todo por el todo. De no cometer errores depende que el medio millón de dólares los consiga sólo para él.

Insatisfacción unida a ambición desmedida son los elementos claves para que el Sefardí cambie los planes originales y decida asesinar a sus cómplices con la presteza y la exactitud de un profesional del crimen.

Dio un paso a un lado, se sacó la mano del bolsillo y, echando el cuerpo ligeramente atrás, alzó la mano como un pitcher de béisbol y al contar veinte arrojó la granada.

(22:50)

La violencia como la presentada por los secuestradores de Juan Luis avanza imparable, no se detiene. El número de delitos aumenta y el deterioro de los cimientos morales de la sociedad guatemalteca continúa, es más, casi ya no existen. Los principios morales que rigen la conducta del hombre parecen estar caducos en el concepto de muchas personas.

Parte de la literatura actual se limita a mostrar sin ambages la realidad que se vive. No construye ilusiones, no habla de un futuro promisorio. Una tarea de los

escritores es, hasta que se dé un cambio sustancial, trabajar para que la violencia pierda el papel que hasta el momento las sociedades del mundo le han otorgado.

5.1.3.3 El deseo de venganza.

Si existiera en el país una recta aplicación de la justicia, la sociedad guatemalteca no sufriría el deterioro moral por el que actualmente atraviesa. No habrían linchamientos, ni ejecuciones extrajudiciales.

Hace un año hoy exactamente que lincharon a aquella gringa en San Cristóbal,...

(22:16)

Las personas no tomarían la justicia con sus propias manos. Pero, la realidad desgraciadamente es otra; la corrupción del sistema jurídico y del Estado guatemalteco en general ha provocado que los ciudadanos honrados no creen en la justicia o duden de ella, porque además de ciega y sorda se ha vuelto insensible.

El deseo de venganza que Juan Luis Luna manifiesta en *El cojo bueno*, simboliza el sentir de personas que han vivido en carne propia una situación idéntica a la del protagonista de la novela. En algunos casos, unos adoptan la posición de Juan Luis: la indiferencia como probable perdón. También hay personas que por miedo deciden no acudir a la justicia. Otros por el contrario apartan sus temores y deciden no olvidar, mucho menos perdonar. Hacen justicia a su manera y aplacan así su sed de venganza.

Juan Luis Luna experimenta después de su secuestro, una reacción natural, un profundo deseo de venganza, de asesinar a los que le flagelaron. Pero Juan Luis no es un asesino y de alguna manera debe canalizar su deseo a través del inconsciente; lo consigue por medio de sus pesadillas.

Durante aquellos días tuvo varias pesadillas, cuyo tema principal era el asesinato del Sefardí. Varias veces lo asesinó a traición, sin sentir ninguna culpa; o lo asesinaba sin darle ninguna oportunidad de defenderse, y sin sentir tampoco que era injusto.

(22:67)

También lo canaliza a través de un profundo desprecio hacia sus secuestradores quienes de acuerdo a su personal apreciación, son los seres más abyectos que parió la naturaleza.

La Coneja era un hombre acabado. No merecía la pena mancharse con la sangre de alguien así.

(22:79)

La sociedad es un *mare magnum* en el que los malos cobran apariencia de buenos y los buenos se ven obligados a asumir el papel de malos, buscando proteger la vida. Los delincuentes manosean las leyes a su antojo, compran conciencias y voluntades. Luchan por alcanzar posiciones políticas claves. Todo, bajo la indiscutible protección que la impunidad les otorga.

La venganza es en la actualidad el deseo reprimido de muchas personas, pero lamentablemente es la actividad de muchas otras.

En *El cojo bueno*, la venganza, juega un papel importantísimo; el autor la utiliza como un recurso literario por medio del personaje principal, pero no con el objetivo de exaltarla, sino a través de ella transmitir una sutil enseñanza:

Juan Luis Luna no imparte un cátedra de moral, pero su decisión final demuestra que si hubiese consumado su venganza, habría demostrado ser igual o peor que sus victimarios. Por el contrario prefiere olvidar y perdonar para poder disfrutar de una vida tranquila, libre de rencor, sin odio y sin resentimientos, pero sobre todo desprovista de los remordimientos que pudieron haberse generado si hubiese saciado su sed de venganza.

(...) ,cuando pudo tomarla, no había sentido más que un deseo demasiado débil de venganza.

(22:93)

¿Cuántas horas hacía que había visitado a la Coneja? Las contó, pero era como si ese momento estuviera situado realmente a muchos años de distancia en su memoria. Nada importaba; por eso, todo estaba bien.

(22:95)

5.1.3.4 El miedo.

En la novela *El cojo bueno*, el miedo acosa a los personajes en diferentes circunstancias.

A Juan Luis le atenaza el miedo a la muerte. La siente cercana, casi puede palparla junto a él en el oscuro y frío agujero donde se encuentra.

Juan Luis presentía que todo iría mal. Las historias de secuestros le eran familiares, y sabía que si el Tapir, la Coneja y el Horrible no se habían molestado en ocultar sus rostros era porque no pensaban dejarle salir de allí con vida.

(22:25)

En libertad, por algún tiempo, Juan Luis olvida su miedo. Su reencuentro con el Sefardí, en Tánger, le hace revivirlo.

El marroquí regresó a la cocina y poco después volvió a la mesa de Bowles, seguido por un hombre cuya aparición tuvo en la espalda de Juan Luis el efecto de un cubo de agua fría.

(22:59)

A Juan Luis le temblaban ligeramente las manos y las piernas. Era él.

(22:69)

Su participación en el secuestro hace que la Coneja sienta miedo a que se descubra su vida delincencial y a perder ante sus padres, esposa e hijos la apariencia de decencia y honradez que ha erigido.

—¿Tus viejos saben algo?

La cara de la Coneja se deformó; era evidente que la sola idea de tal cosa le causaba horror.

(22:92)

También lo siente por la probable venganza de Juan Luis.

¿Y si Juan Luis había venido solamente a confirmarse en sus sospechas, para luego mandar asesinarlo?

“Tendré que esconderme otra vez”, pensó con cansancio,...

(22:9)

El miedo de la Coneja, originado en la cobardía y en la culpabilidad, lo impulsa a huir con Carlomagno rumbo a Sebol, no le importa abandonar su casa y su familia.

Carlomagno siente miedo, no tiene la conciencia tranquila. Sabe que es un trasgresor y un fugitivo de la justicia.

A ver si todavía nos logramos escapar.

(22:20)

Recibe la cantidad de dinero producto del secuestro que el Sefardí quiso darle y es probable que los bienes materiales que actualmente posee sean producto de ese dinero.

Lo contrario sucede con El Sefardí, él no siente miedo; se ha insensibilizado al dolor físico y emocional. Ha recibido la instrucción necesaria para no percibir ni demostrar ningún sentimiento. Las acciones que realiza, después de asesinar al Tapir y al Horrible, así lo demuestran:

Entonces el Sefardí fue tranquilamente hasta el basurero, hizo a un lado las bolsas de desechos de la farmacia y sacó la bolsa negra del dinero.

(22:50)

Puede decirse que de los secuestradores sobrevivientes es el único dedicado a su negocio y que lleva aparentemente una vida tranquila.

Ana Lucía en cambio demuestra su fragilidad emotiva; vive el miedo a lo desconocido con intensidad. Se siente impotente y no lo puede evitar. Su intuición femenina le dice que Juan Luis se encuentra en grave peligro y eso intensifica sus temores.

(...)se sorprendía a sí misma en el acto de estrecharse las manos con angustia, inmovilizando la una con la otra, ejerciendo una fuerza inútil que terminaba por agotarla y aliviar en cierta manera la opresión causada por un miedo no del todo irracional.

(22:35)

Don Carlos transforma la indiferencia en miedo a perder a Juan Luis. Los secuestradores le demuestran que son capaces de cualquier cosa, hasta de asesinar a su hijo si no cede a sus peticiones. Don Carlos disfraza, ante Ana Lucía, el miedo de perder a su hijo con un aplomo que está muy lejos de sentir.

*–Vamos –dijo él–, valor mujer.
Se le estaba enfriando la sangre.*

(22:39)

5.1.4 Relación espacial (lo geográfico, escenario y paisaje literario).

5.1.4.1 Lo geográfico.

El Dr. Raúl H. Castagnino señala que en la tarea de análisis interno, la creación literaria tiene una relación directa con el medio geográfico.

(...) el medio geográfico donde nace una obra y la época en que se gesta influyen en ella y en el autor, ya sea reflejándose como escenario o historia en su tema; conformando de una manera especial el espíritu del autor...

(8:83)

En *El cojo bueno* existen dos medios geográficos donde se desarrollan las principales escenas de la novela: la ciudad de Guatemala y la ciudad de Tánger, en Marruecos. En algunas ocasiones se mencionan, aunque con menor importancia, los siguientes lugares: el departamento de Quetzaltenango y el municipio de Salcajá en el occidente de Guatemala, Cobán, cabecera del departamento de Alta Verapaz, y el municipio de San Juan Chamelco, en el norte de Guatemala. De Marruecos: Achakar, cerca del cabo Espartel, a doce kilómetros de Tánger.

El ambiente acelerado de la ciudad de Guatemala influye en los personajes de la novela *El cojo bueno*. Las acciones de algunos de ellos son rápidas y puntuales. La agitación, el ruido, el hacinamiento y la contaminación que se perciben en cualquier ciudad del mundo, atrapada en los cánones de la modernidad, crean cierta ansiedad en Carlomagno, además de influir en su precipitado accionar.

*Al llegar a la Avenida Roosevelt se encontró con el embotellamiento...
(...)logró ponerse en los Helados Pops de las Américas en menos de un cuarto de hora.
Detuvo la motocicleta bajo el edificio Vistalago...
Entró en la farmacia Hincapié...
Atravesó la avenida hacia la plaza de la Cruz...*

(22:30)

Tiene prisa porque se ha fijado una meta: una fechoría más y abandona el escenario de la delincuencia.

Todo saldría bien. Darían un golpe más y luego él se haría perdidizo.

(22:30)

En el capítulo III de la segunda parte de la novela se producen cambios geográficos. Juan Luis y Ana Lucía, a raíz del secuestro, abandonan Guatemala, viajan a Nueva York, España y Tánger. Son ambientes que influyen en los dos personajes; la atmósfera de tranquilidad que se respira en esos lugares les hace ver la vida desde una perspectiva diferente.

A él le parecía difícil creer que en tres años de vivir casi exclusivamente el uno para el otro no se hubiesen aburrido nunca, y en secreto atribuía este afortunado fenómeno al aire del país, que en él tenía el efecto de una droga,...

(22:57)

5.1.4.2 Escenario.

Respecto al *escenario* de una obra literaria, Raúl H. Castagnino lo considera como un objetivo de localización y referencia espacial y lo explica así:

Si la localización concierne a interiores –obra de la mano del hombre–, conviene el término “escenario”.

La aplicación connota que se trata de un espacio para instalar al hombre. Como escenario no tiene valor estético en sí; sólo lo adquiere en cuanto concierne a un conjunto de circunstancias dispuestas en torno de una persona.

(8:92)

El escenario en *El cojo bueno* se circunscribe en el inicio de la primera parte a la sala de la casa de la Coneja. Aquí, los recuerdos afloran en la memoria del personaje y le provocan intranquilidad. Nervioso, la Coneja camina de un lado a otro. Llega a la cocina y el corto diálogo que entabla con la sirvienta provee pistas al lector de que la acción se realiza en un espacio, de un lugar de Guatemala aún no precisado.

Por medio de dos llamadas telefónicas que la Coneja hace a Carlomagno y a un abogado, se identifican otros medios geográficos y otro escenario de la novela.

*– Y aparte de eso, ¿qué tal por Salcajá?
– Bien, gracias. ¿Y por Cobán?*

(22:11)

Telefonó al abogado desde la terminal de los transportes Galgos, y se dieron cita en un bar del pasaje Rubio, cerca del Palacio Nacional.

(22:13)

Las actividades de la Coneja hacen que el tiempo transcurra más rápido en la narración y procuran bruscos cambios de escenarios que agilizan la lectura.

La Coneja salió del pasaje Rubio a la Novena Calle...

(22:14)

Cuando se apeó en la plaza central de Cobán era casi media noche.

(22:15)

En toda la primera parte de *El cojo bueno* la mayoría de escenarios sugeridos se repliega a interiores que parecen confabularse para dar protección a la Coneja y a Carlomagno: la casa en Salcajá, un bar del pasaje Rubio, la casa paterna de la Coneja, el pullmann Monjablanca, el cuarto número uno del Hostal de los Acuña y la cantina de Carlomagno.

En la segunda parte de la novela, la gasolinera abandonada es un escenario que reúne las condiciones necesarias para mantener cautiva a una persona. Se encuentra aislada de un camino principal, no determinado, a ella se llega únicamente en carro o caminando. Es un espacio abierto con árboles en el fondo que no despierta sospecha; ninguna persona transita por el lugar y nadie podría imaginar que en un depósito utilizado alguna vez para almacenar combustible, está prisionero Juan Luis Luna.

La Coneja, Carlomagno, el Sefardí, el Horrible y el Tapir se sienten seguros de no ser descubiertos, saben que se encuentran totalmente solos y aislados. El depósito es hermético a la luz y al aire, lo que provoca en el secuestrado desorientación y desconcierto porque no escucha ni ve lo que sucede en el exterior.

Estaba perdiendo la noción del tiempo. Cuando volvieron a abrir la compuerta, el cielo estaba azul.

(22:27)

Los secuestradores se comunican con Juan Luis desde lo alto del agujero, esto los hace sentir dominadores del espacio y de la situación porque les permite observar a la víctima en posición subordinada algunos metros abajo del nivel del suelo. Saben que Juan Luis no puede salir de ahí si no es con ayuda.

Deslumbrado, Juan Luis alzó la mirada y vio la silueta del Tapir, que estaba de pie al borde del hoyo con los brazos cruzados, mirando hacia abajo.

(22:26)

La cabeza del Horrible se dibujó en lo alto.

(22:28)

Es importante no olvidar que parte del plan del secuestro, una vez obtenido el rescate, es asesinar al plagiado y esa podría ser otra de las razones para elegir el depósito, quizá piensan abandonar el cadáver en el lugar.

—¿Y pensaban soltarme si les daban el dinero?

La Coneja juntó las manos, como alguien que se dispone a orar, y mirando fijamente a Juan Luis dijo no con la cabeza.

(22:91)

En su caminata, el Sefardí lleva de la mano al lector, conocedor de la capital de Guatemala, por varios lugares que lo ayudan a identificarse más con el relato: Museo de Historia Natural, Hipódromo del Sur, zoológico La Aurora, centro comercial Montúfar y calle Montúfar.

El derrotero de la entrega comenzaba en una callecita sin nombre entre el Museo de Historia Natural y el Hipódromo del Sur.

(22:43)

Caminando despacio, salió del centro comercial, siguió por la Montúfar hacia el este...

(22:45)

Fue a tomar la camioneta frente al zoológico la Aurora.

(22:50)

En el capítulo III, los escenarios en donde se desarrollan las acciones se limitan a: la casa que habitan Juan Luis y Ana Lucía, el baño del restaurante Montecarlo, una cabina telefónica, una calle, el Fax-Téléboutique El Faro, la plaza Faro, el cabo Espartel, la plaza de Kuwait, algún lugar de la casa que habita Paul Bowles y el restaurante Montecarlo.

Juan Luis se metió en una de las cabinas telefónicas,...

(22:65)

Juan Luis salió a la calle, subió a la plaza Faro y se hizo lustrar los botines,...

(22:66)

Nuevamente, en el capítulo IV de la segunda parte, las acciones ocurren en la ciudad de Guatemala. Algunos de sus escenarios contribuyen a interiorizar en las preferencias sexuales de Juan Luis e influyen en él para que cambie su rutina diaria.

Cuando se acostaba con ella, invariablemente se decía esto era lo auténtico, la única clase de sexo que le gustaba, y sabía que lo otro era algo momentáneo, un mal hábito que tendría que abandonar. Una noche muy lluviosa del mes de septiembre, después de cerrar una caja vacía al final de la última función, subió en su auto y, al poner las manos en el volante, supo que no iría a casa directamente... (...).sino a la Casa de las Flores, que quedaba cerca del Trébol.

(22:72)

Las acciones de los personajes en el capítulo IV continúan desarrollándose en escenarios que se limitan a: un apartamento, un prostíbulo, un cine teatro, un bar, la pensión Bonifaz de Quetzaltenango, la casa de la Coneja y un hangar del aeropuerto.

A las once y media de la mañana siguiente, el avioncito de Tikaljets aterrizaba en el aeropuerto de la Aurora sin percance, y cinco minutos más tarde Juan Luis y Ana Lucía se abrazaban en el hangar.

(22:95)

5.1.4.3 Paisaje literario.

Refiriéndose al concepto de paisaje, el doctor Castagnino dice lo siguiente:

Como tecnicismo, paisaje debe tener una acepción precisa; con este término se ha de designar la copia de un espectáculo de la naturaleza a través de las técnicas del dibujo, la pintura o la descripción literaria. El paisaje se halla en el cuadro o en las páginas del libro.

(8:88)

La literatura se presta especialmente para animizar la naturaleza en los paisajes, impregnándolos de alma, que es siempre la disposición anímica del escritor.

(8:89)

A pesar de que Salcajá y Cobán cuentan con bellísimos paisajes, no son descritos en toda la primera parte de *El cojo bueno*. Es hasta el final de esta parte que el lector logra abstraerse de toda la tensión que la Coneja le ha hecho sentir como propia: los recuerdos, el miedo, el delirio de persecución, los cansados viajes y las largas caminatas.

La descripción del paisaje de San Juan Chamelco, en Cobán, surge como un elemento vivificante del cuerpo y del espíritu de la Coneja y del lector.

La Coneja se relajó. Su cuerpo, entre los otros dos, iba en total abandono, y su espíritu se vio libre de inquietud, mientras sus ojos percibían el paisaje de montes redondos, como de acuarela china, cubiertos de musgo y niebla...

(22:21)

El inicio de la segunda parte, capítulo II, propone una paradoja. El escritor pareciera que no quiere ser tan abrupto al abordar el secuestro del personaje principal y decide menguar la crueldad del hecho. Para ello describe el paisaje del momento.

Juan Luis Luna había sido secuestrado una fresca mañana de noviembre, cuando el cielo guatemalteco, barrido por el viento norte, parece más puro y azul.

(22:25)

La descripción de ese hermoso cielo guatemalteco es efímera en la imaginación del lector. Repentinamente pasa de un espacio abierto a un espacio cerrado; un depósito en una gasolinera abandonada, desprovisto de toda imagen visual que inspire idea de libertad, pero sobre todo, de esperanza.

Con una cuerda sintética lo descolgaron por un hoyo profundo y oscuro revestido de metal oxidado donde había un fuerte olor a gasolina.

(22:25)

Curiosamente después de que Juan Luis revive la situación de su secuestro, a raíz de su reencuentro con el Sefardí, en el capítulo III ya no se describe la belleza del paisaje marroquí. Pareciera que el ensimismamiento del personaje es también provocado por la ausencia del paisaje.

En el capítulo IV la descripción del paisaje de San José Pinula, donde se ubica la casa de campo de don Carlos, viene a ser como un pequeño oasis de relajamiento para Juan Luis, quien ha acumulado tensiones desde que ve al Sefardí en el restaurante Montecarlo. Hasta aquí ha transcurrido una buena parte de la narración sin que se haga alusión a la belleza de la naturaleza.

(...) en el mirador de la casa, que dominaba el potrero donde pastaban dos yeguas andaluzas y, más allá, una colina cubierta de pinos jóvenes. Era un domingo quieto y caluroso, y en el cielo azul oscuro había sólo una que otra nube casi inmóvil y casi inmaterial.

(22:75)

Quizá por la preocupación que últimamente sobrelleva, el paisaje en cierta ocasión, no incentiva en Juan Luis sensaciones positivas, por el contrario, los pensamientos negativos de muerte y violencia lo invaden fugazmente.

(...) y se quedó mirando las columnas de nubes con varios tonos de rojo sobre los volcanes plumizos en el cielo del atardecer. Este era un paisaje que hacía pensar en la muerte violenta...

(22:79)

Rodrigo Rey Rosa no hace derroche, pero aproximadamente a partir de la segunda mitad del capítulo IV sí describe el paisaje guatemalteco. Esta característica reiterada en el hábeas de la novela se convierte en un ardid del autor a efecto de interesar al lector por la trama de la narración. Es un bálsamo que proporciona pequeñas dosis de relajamiento.

Por fin se divisó el valle de Xelajú, azul y vasto, casi convexo, donde los volcanes no se erguían contra el cielo sino que se dibujaban discretamente en la lejanía; el Santa María con su corona blanca de humedad y el Santiaguito, pequeño y deforme.

(22:85-86)

Realmente no es prioridad del escritor dar a conocer en *El cojo bueno* la naturaleza y la exhuberancia del paisaje, no es lo que pretende.

Su objetivo principal es presentar ciertas degradaciones del ser humano dentro del marco de la violencia y para ello la descripción del colorido del paisaje no le es útil. Necesita paisajes grises, fríos y deprimentes que aporten el ambiente propicio, para darle oportunidad a ciertas miserias humanas de presentarse tal cual son y con toda su intensidad.

Era una mañana fría, de modo que al salir de la cama se puso un suéter...

(22:35)

(...)veía una datilera recortada sobre un cielo bajo y nublado de invierno...

(22:47)

Una noche muy lluviosa del mes de septiembre...

(22:72)

Después salió a la plaza gris de Quezaltenango, donde una llovizna fría y muy fina había comenzado a caer.

(22:94)

5.1.5 Los personajes (caracteres, tipos y arquetipos)

5.1.5.1 Caracteres.

Al referirse al *personaje*, el doctor Raúl H. Castagnino fija su postura en cuanto al significado y aplicación del término, así:

Personaje es el ser o ente literario que, como dotado de vida propia, se manifiesta por su presencia. Cuando actúa revela una línea de conducta, descubre su carácter.

(8:117)

Enrique Anderson Imbert determinó el qué y el cómo se caracterizan los personajes que intervienen en una narración.

Para él, la *caracterización* hace creer al lector que el personaje ficticio recibe estímulos del medio y responde a ellos. La *caracterización* muestra los rasgos del personaje en acción y su comportamiento.

El modo de hablar también contribuye en la *caracterización*. Permite comprender el carácter que el personaje adopta de acuerdo a las circunstancias que le presentan.

En relación al *carácter* del personaje, el Dr. Castagnino afirma:

El carácter es el núcleo íntimo, intransferible, que constituye la individualidad; es una resultante en la cual intervienen, entre muchos otros factores, la herencia, el temperamento, la sensibilidad, las creencias, la educación, el medio, la clase social, el lugar, la época, la familia; pero sobre todo, la voluntad.

(8:118)

Al analizar los personajes de una obra literaria se pueden distinguir, según Anderson Imbert, dos clases de personajes: los personajes *planos (flat)*, conocidos también como *llanos o sin relieve* y los personajes *redondos (round)*, a los que también se les llama *de bulto entero o en relieve*.

Los personajes *planos* son aquellos que mantienen su misma conducta a lo largo de la narración, los que no experimentan cambios que afecten su forma de actuar. Los personajes *redondos*, en cambio, sí sufren cambios en su conducta y presentan procesos de degradación o bien de gradación.

➤ **Juan Luis Luna.**

Juan Luis se ubica dentro de los personajes *redondos* porque se evidencia en su vida un proceso de degradación ocurrido a raíz de su secuestro. Adquiere el hábito de fumar marihuana diariamente como resultado de su amputación.

Además, en Marruecos le sería mucho más fácil conseguir el cáñamo que se había acostumbrado a consumir a diario después de la amputación.

(22:56)

Cuando vive en Guatemala suma a su adicción a la droga, el consumo de alcohol y el sexo comprado, a pesar de que quiere a su mujer y mantiene con ella una vida sexual plena.

Pareciera que Juan Luis se refugia en la mariguana, en el alcohol y en el sexo comprado con el afán de olvidar, de asfixiar sus recuerdos dolorosos tanto físicos como emotivos: privación de libertad, humillaciones, burlas y la indiferencia de su padre.

Era un viejo paranoico, ciertamente, y era posible que sospechara del propio Juan Luis.

(22:35)

No todo es negativo en la vida de Juan Luis. Durante su proceso de gradación, deja atrás la vida licenciosa que mantuvo antes del secuestro. Circunstancia que deterioró en gran manera la relación afectiva con su padre. Se casa y toma un curso de cinematografía en Nueva York.

Inmediatamente después del secuestro, Juan Luis se había casado con Ana Lucía.

(22:55)

Se dedica a estudiar y procura escribir cuentos. Se refugia en el amor de su esposa y trata de olvidar.

Juan Luis es de los pocos personajes del relato que en la mayoría de ocasiones, en su habla, utiliza el *tú* o el *usted* y sus variantes pronominales. El *vos*, utilizado por la mayoría de personajes, Juan Luis lo utiliza únicamente cuando dialoga con la Coneja.

– ¿Qué planes tienes? –le dijo-. Acompáñame al Establo...

(22:80)

Lo Llamaré. Pero, disculpe, ¿es éste el nombre?

(22:65)

– Me gustaría hablar con vos. Creo que sabés de qué.

(22:77)

Sólo cuando habla con la Coneja, en la casa de éste y debido a las circunstancias, Juan Luis desenfrena su vocabulario y utiliza *guatemaltequismos* escatológicos.

– Gracias por ser tan sincero, hijo de mil putas.

(22:78)

También hace uso, aunque no frecuente, de los *extranjerismos*, esto confirma que ha viajado y pertenece a una clase social alta. Queda demostrada, de alguna manera, su formación académica.

– *¿Shni bghiti? – preguntó en dialecto marroquí,..*
(22:64)

– *Pourriez vous me donner une feuille de papier, s'il vous plaît? J'en ai besoin pour envoyer un fax.*
(22:65)

➤ **El Sefardí.**

La forma de hablar de el Sefardí es propia del lenguaje *coloquial*, a la cual añade algunas palabras en caló.

–*Arreglás tus chivas y te vas a Xela en la próxima camándula.*
(22:53)

No utiliza el lenguaje *escatológico* ni el que denuncie su formación militar. No tiene vicios, es uno de los aspectos de su férrea disciplina.

(...) le ofreció el cigarrillo al Sefardí que ya estaba dentro del jeep y dijo no con la cabeza.
(22:42)

El Sefardí es un personaje *redondo* que presenta un cambio de conducta. De secuestrador y asesino se convierte en el respetable *monsieur* Pérez, dueño del restaurante Montecarlo ubicado en Tánger, Marruecos.

Cuando por fin vio al propietario salir del restaurante, apretó el volante y sintió que su corazón comenzaba a latir más rápido y con más fuerza. Lo vio atravesar la calle, subir en un Citroën gris de modelo reciente y arrancar. Era él.
(22:63)

➤ **Carlomagno.**

Alcanza la categoría de personaje *redondo* porque se da en su conducta un cambio significativo. De secuestrador se convierte en propietario de un negocio en San Juan Chamelco, Cobán, que él mismo atiende.

Se fue a paso rápido por la parte baja de la ciudad hacia la salida de Carchá, donde Carlomagno tenía su cantina.
(22:19)

Su forma de hablar es propia del lenguaje *coloquial*, del *caló* y del lenguaje *escatológico*.

–No. Yo ni sabía que andaba por aquí. ¿No que vivía en África?
(22:11)

–Qué de a huevo –dijo Carlomagno–. Si aquéllos petatearon, ahora hay que dividirlo por la mitad.
(22:52)

➤ **La Coneja Brera.**

Su expresión oral es una mezcla de *guatemaltequismos escatológicos*, *caló*, lenguaje *coloquial* y un poco de dialecto kekchí.

La Coneja miró al Horrible por el retrovisor.
–Comé mierda, cerote.
(22:42)

–Desapareció. ¿Sabés que ése debió darte aguas?
(22:78)

Fue a la cocina a dejar la copa vacía en el lavaplatos y le dijo a la sirvienta:
–Chi yoo sa li tenamit.
(22:10)

La Coneja es un personaje *redondo* porque se producen cambios significativos en su conducta, aunque sin abandonar totalmente algunos malos hábitos como el de fumar marihuana.

Se incorporó en la cama para alcanzar el maletín que estaba en el suelo y sacar una bolsita de plástico, donde guardaba marihuana...
(22:16)

Ante Juan Luis se muestra arrepentido. Trata de llevar una vida normal y en paz con su esposa e hijos. No lo logra totalmente porque siempre lo acosa el recuerdo de su participación en el secuestro.

➤ **El Tapir Barrios.**

Es un personaje *plano* que no demuestra ningún cambio significativo en su manera de ser. Habla en *caló* y con una fuerte carga *escatológica*, pareciera que no es capaz de controlar sus manifestaciones de agresividad.

–Que no te agarren, culerazo, que te sentás en todo –fue lo único que le dijo el Tapir.
(22:33)

–*¡Ya te llevó la chingada!* –*tronó la voz del Tapir.* (22:27)

–*Tirá esa mierda o dáselo a Carlomagno* –*dijo el Tapir.* (22:42)

➤ **El Horrible Guzmán.**

La no alteración en su forma de actuar lo hacen un personaje *plano*. El habla de el Horrible es *coloquial*, pero revestida de sarcasmo.

–*Vas a escribirle una cartita de hijo pródigo, ¿sí?* (22:26)

Aunque en menor grado si se le compara con el Tapir, también utiliza en su expresión oral los *guatemaltequismos escatológicos*.

Si puede nos podría joder. (22:49)

➤ **Ana Lucía.**

Es un personaje *plano* que no manifiesta cambios significativos en su forma de actuar dentro de la narración. Su habla es propia del lenguaje *coloquial*; en algunas ocasiones utiliza *guatemaltequismos*.

–*Creo que me han traído un pie de Juan Luis. No estoy segura porque está dentro de una bolsa de plástico negro.* (22:36)

–*No dejó de echarme los chuchos desde que nos subimos al avión. ¿Lo puedes creer?* (22:95)

➤ **Don Carlos.**

Su habla *coloquial*, con un definido uso del *tú*, le da cierto aire de cultura y de distinción. Utiliza el lenguaje *escatológico* en un diálogo que sostiene con Juan Luis.

–*No te enojés. Pero ¿vas a hacerme el favor de no seguir frecuentando esos lugares? No tienes por qué exponerte de esa manera. Ya sabes la clase de gente que puedes encontrarte en sitios así. ¿O es que tienes algún problema con tu mujer?* (22:77)

–*¿Por qué vas de putas, entonces?*

–*Por curiosidad.*

–*Curiosidad. Curiosidad de la moronga* –*dijo el padre con sarcasmo.* (22:77)

Don Carlos se aleja de su hijo cuando éste, a causa de una vida desenfrenada, echa por la borda su ambición de hacer de él un digno heredero. Don Carlos al principio es indiferente a la suerte que pueda correr Juan Luis en manos de los secuestradores. No le inmuta enterarse de que le han amputado un dedo a su hijo. Es un personaje *redondo* ya que sufre un cambio notorio en su actuación.

Cuando volvió a ser él mismo, ya no era el mismo. Estaba deprimido, porque sabía que acababa de sufrir un cambio regresivo.

(22:39)

De padre indolente, cuando recibe el pie amputado de su hijo, experimenta una profunda transformación que desequilibra su inquebrantable postura inicial.

La médula del hueso atrajo su conciencia de hombre de negocios italo guatemalteco, la que fue estrujada, como lo sería cualquier objeto engullido por un agujero negro en el espacio sideral, fue reducida a la no existencia, y lo que quedó fue oscuridad.

(22:39)

5.1.5.2 Tipología.

Es importante mencionar, en esta etapa del análisis, el acompañamiento profesional de la Licda. Victoria Carne Ortolá Taverner, psicóloga española radicada en Denia, Alicante, España, quien tuvo la gentileza de reforzar las apreciaciones surgidas del análisis tipológico y arquetípico de los personajes. (Ver anexo).

Para determinar la *tipología* de los personajes, Hipócrates, padre de la medicina, distinguió cuatro humores: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Atribuyó la salud del individuo al equilibrio de los mismos. Las distintas formas de cómo un humor se manifiesta, determina el temperamento. Se tienen así los cuatro temperamentos: *sanguíneo, flemático, colérico y melancólico*.

1) *Temperamento sanguíneo.*

- *Aspecto somático:* estatura normal o inferior a la normal, buena salud, color blanco-rosado en la cara, ojos vivaces, cabello castaño-claro, abundante y rizado.
- *Aspecto psíquico:* inteligencia vivaz, poca reflexión y buena memoria; es poco constante. Imaginación viva y gusto por la literatura. Intensa sensibilidad; fácil para la ira y para perdonar. Emotivo e impulsivo.

2) *Temperamento colérico (bilioso).*

- *Aspecto somático:* el color de la piel es morena; ojos y cabellos negros; expresión viril y severa.
- *Aspecto psíquico:* inteligencia rápida. Imaginación viva y memoria normal. Poca sensibilidad. Inclined al despotismo y a la venganza. Su cólera es lenta, pero profunda y duradera.

3) *Temperamento melancólico (nervioso).*

- *Aspecto somático:* cuerpo delgado, estatura normal o superior; rostro alargado y anguloso, color pálido; cabellos abundantes y negros que se encanecen fácilmente. Sistema muscular poco desarrollado.
- *Aspecto psíquico:* buena inteligencia, de índole reflexiva. Es tenaz en sus ideas. Presenta un aspecto triste e inestable. Sufre por temores imaginarios. Es rencoroso y difícilmente perdona. Es inclinado al pesimismo, a la desconfianza y a la sospecha.

4) *Temperamento flemático.*

- *Aspecto somático:* estatura inferior a la media, aspecto de flojedad, rostro de color pálido, cabello fino, liso, rubio o castaño-

claro. Piel blanca, fina y lisa, de contacto frío y húmedo; musculatura poco desarrollada y gestos poco expresivos.

- *Aspecto psíquico:* de buena inteligencia, analíticos, especuladores y críticos. Inclined a trabajos largos y minuciosos. Imaginación pobre, lenguaje calmo. Son metódicos y ordenados. De sensibilidad lenta, pero de buen corazón. Pueden ser presa del egoísmo y tornarse antipáticos. Son tímidos y algunos caen en la indolencia.

Ernest Krestchmer (1888-1964), catedrático de psiquiatría, autor del *Tratado de Psicología Médica*, se propuso descubrir en el individuo las correlaciones entre la estructura somática y la vida psíquica; para ello estableció la siguiente clasificación de tipos somáticos:

- *Tipo leptosómico:* durante el crecimiento se desarrolla poco en anchura y normalmente en estatura. Las piernas y brazos son alargados y delgados: poseen musculatura débil y espalda estrecha. Cabeza pequeña, rostro delgado y ovalado, que se estrecha en el mentón. La nariz es puntiaguda y prominente. De tez pálida y cabellera abundante.
- *Tipo atlético:* de estatura media o superior y caracterizado por un esqueleto robusto y musculatura fuerte. Clavículas voluminosas, manos y articulaciones desarrolladas. Mandíbulas robustas y órbitas acentuadas. La cara forma un óvulo alargado, la nariz roma y el cuello largo. Tiene potente tórax y espalda ancha.
- *Tipo pícnico:* estatura media o inferior, posee cráneo, caja torácica y abdomen muy desarrollados. Frecuentemente tiene grasa en el cuerpo sin causar excesiva obesidad. Miembros cortos y caderas anchas. Ojos

pequeños y hundidos. Es frecuente la calvicie, pero el pelo en el rostro y en el tórax es abundante.

- *Tipo displásico:* es el tipo de formas discordantes, que presenta anomalías orgánicas considerables.
- *Tipos mixtos:* son los tipos en que concurren las características de dos o más tipos fundamentales. Casi todos los individuos son tipos mixtos.

Ernest Krestchmer clasificó a los aspectos psíquicos normales en *esquizotímicos* o *ciclotímicos*.

Los *ciclotímicos* oscilan entre la alegría exaltada y la tristeza; son humoristas, vivaces, poseen ternura y tendencia a la depresión. Abiertos, sociables y adaptables al ambiente. Tipos dispuestos a la broma y a la sinceridad. Pueden encolerizarse, pero no son rencorosos y olvidan. Son extrovertidos. Dotados de gran capacidad de trabajo, demuestran gran habilidad para el comercio y las empresas.

Los *esquizotímicos* son los opuestos de los *ciclotímicos*; oscilan entre la sensibilidad y la frialdad. Son de naturaleza complicada; son serios. Abarcan a los intelectuales especulativos y fríos, a los individuos tranquilos, tímidos y a los cínicos. Son introvertidos. Son tenaces en sus decisiones. Hacen frecuente uso de la ironía.

Krestchmer pudo comprobar, con una amplia experiencia clínica que hay una íntima correlación entre los tipos somáticos y los psíquicos:

- Los *leptosómicos*, los *atléticos* y los *displásicos* suelen ser *esquizotímicos*.
- Los *pícnicos* suelen ser *ciclotímicos*.

➤ **Juan Luis Luna.**

Por su inclinación a la literatura, en cuanto a su aspecto psíquico, Juan Luis Luna posee, de acuerdo a la tipología de Hipócrates, un temperamento *sanguíneo*.

(...), y abandonó la carrera para dedicarse a escribir cuentos.
(22:55)

La ira hace presa de él; lo demuestra cuando habla por teléfono con la Coneja en relación al secuestro.

–Gracias por ser tan sincero, hijo de mil putas.
(22:78)

Es evidente que Juan Luis perdona sin mayor dificultad. Es emotivo y en algunas ocasiones impulsivo.

La Coneja lo condujo hacia la puerta. Al verse detrás de él, Juan Luis sintió un calambre minúsculo en el brazo y reprimió el deseo de golpearle la nuca con el bastón.
(22:90)

Juan Luis es capaz de encolerizarse, pero también demuestra que procura olvidar y perdonar.

Se le ubica en la tipología psíquica de Krestchmer como un *esquizotímico*, ya que es proclive a la timidez; esto le impide, al principio, hablar con Paul Bowles a pesar de que conoce el lugar en donde vive el escritor.

Cuando tuviera algo sustancial, se armaría de valor para abordarle, se decía a sí mismo para justificar su timidez.
(22:56)

➤ **El Sefardí.**

Por su aspecto físico (somático) se deduce que su temperamento es *melancólico*. Es inteligente y tenaz para conseguir sus metas. Su tipología *esquizotímica*, le hace ser frío, serio, muy callado y cínico.

El Sefardí alzó las cejas dejó caer el dedo amputado en una bolsita plástica que sostenía el Tapir.
(22:29)

Entonces el Sefardí fue tranquilamente hasta el basurero, hizo a un lado las bolsas con desechos de la farmacia y sacó la bolsa negra del dinero.
(22:50)

En el aspecto psíquico y de acuerdo a su tipología *melancólica* el Sefardí, como parte de ese temperamento, es rencoroso y le es difícil perdonar.

El Sefardí siguió el jeep con los ojos y alcanzó a ver que el Horrible volvía la cabeza para mirarlo con una expresión que parecía de desconfianza.

“Te voy a dar”, dijo para sus adentros el Sefardí.

(22:48)

➤ **Carlomagno.**

Su temperamento *colérico*, bilioso, lo hace una persona con poca sensibilidad e inclinado al despotismo y a la venganza. Su cólera es lenta, pero profunda y duradera. Su aspecto físico (aspecto somático) indica que el color de su piel es morena, ojos y cabellos negros, descripción que corresponde, en su caso, a la del indígena guatemalteco.

A qué preguntar adónde, se dijo a sí mismo la Coneja, y recogió su maletín para seguir al indio Carlomagno.

(22:20)

De acuerdo a la clasificación de Krestchmer, Carlomagno es del tipo *atlético* caracterizado por un esqueleto robusto y musculatura fuerte.

Aqué! era fornido, de facciones mayas;...

(22:25)

➤ **La Coneja Brera.**

A raíz de su participación en el secuestro de Juan Luis, sufre temores imaginarios con lo que demuestra por su aspecto psíquico, que su temperamento es *melancólico*, inclinado al pesimismo y a la desconfianza. Difícilmente perdona.

“Todavía podría mandar matarme –se repitió a sí mismo–. No me debo descuidar”.

(22:10)

El maldito Sefardí. A éste sí que le gustaría matarlo, aunque ya no hubiera ningún dinero que recobrar.

(22:12)

De acuerdo a Ernest Krestchmer el aspecto físico de la Coneja corresponde al tipo *leptosómico*.

Allí estaba un joven alto y delgado, de tez clara...

(22:35)

➤ **El Tapir Barrios.**

Su temperamento, por su aspecto psíquico, es *colérico* con fuerte inclinación a la violencia.

–Va a ser el dedito del pie izquierdo –le dijo el Tapir al Sefardí. Luego se dirigió a Juan Luis–: A ver, danos aquí ese pie.

(22:29)

Ese temperamento lo hace insensible, despótico y vengativo. Su cólera es lenta, pero profunda y duradera.

Y además, ya sabés que el Tapir te llevaba muchas ganas, desde aquella vez que le diste verga en el colegio...

(22:92)

De acuerdo a la tipología de Krestchmer, el Tapir es *atlético*. El narrador no describe su aspecto físico, pero por su sobrenombre *Tapir* puede deducirse que efectivamente sí es un tipo *atlético*: esqueleto robusto y musculatura fuerte, clavículas voluminosas, manos y articulaciones desarrolladas. Mandíbulas robustas, potente tórax y espalda ancha.

➤ **El Horrible Guzmán.**

Al igual que otros personajes de la novela, el narrador no describe el aspecto físico de el Horrible. Su sarcasmo y su hostilidad, lo ubican como un personaje de temperamento *colérico*, razón por la cual podría determinarse de alguna manera su apariencia física: piel morena, ojos y cabellos negros.

*Ya en la Panamericana, el Horrible le dijo al Sefardí:
–¿Estás en forma?
El Sefardí se sonrió sólo con los ojos.*

(22:42)

De acuerdo a la tipología de Krestchmer, la probable apariencia física de el Horrible correspondería a la del tipo *atlético*. Por su inclinación a la ironía surge la probabilidad de que su aspecto psíquico corresponda a los *esquizotímicos*.

–Vas a decirle que está arrepentido de ser como sos, que al salir de aquí vas a lamerle lo que quiera, ¿me agarrás la onda? ¿Qué quisieras comer? ¿Un sándwich? ¿Un cafecito?

(22:26)

➤ **Ana Lucía.**

Es una joven muy emotiva y muy sensible, esto hace que su aspecto psíquico corresponda al temperamento *sanguíneo*. Se enoja fácilmente, pero también así perdona.

Al despertarse recordó con culpa que en la oscuridad, mientras daba vueltas para un lado y para otro entre las sábanas, había pensado con enojo –un enojo muy leve, era cierto – en Juan Luis. Era un enojo complicado.

(22:33)

Ana Lucía también es afectiva, otra característica del temperamento *sanguíneo*. Con lo anterior se deduce que también es *ciclotímica*, con tendencia a la depresión.

Ana Lucía no cesaba de afirmar que si el sol no salía pronto iba a enfermarse; y por el tono era evidente que se refería al aspecto mental.

(22:58)

➤ **Don Carlos.**

El narrador describe a don Carlos como un personaje de temperamento *sanguíneo* que a pesar de su edad es lujurioso y sensual. Estas dos características no las ha perdido, por el contrario, la viudez parece incrementárselas.

Don Carlos era inusitadamente vital y sanguíneo para sus casi setenta años. Era aun lujurioso, y en cada uno de sus actos podía adivinarse la vena sensual.

(22:37)

Por la descripción que de él hace el narrador, don Carlos encaja en el aspecto psíquico *ciclotímico*: son humoristas, vivaces y sociables. Tipos dispuestos a la broma y a la sinceridad.

–Sabes, me alegra que vinieras solo –dijo el viejo–. Quería comentarte algo que me contaron hace unos días. Sí. Que te vieron en una casa de citas llamada Las Flores. ¿Has estado allí?

(22:76)

5.1.5.3 Arquetipos.

El filósofo y psicólogo Carl Gustav Jung distinguió entre inconsciente personal e inconsciente colectivo. El inconsciente personal constituye una capa superficial del inconsciente en los seres humanos y se deriva de la experiencia del individuo.

Por el contrario, el inconsciente colectivo no se deriva de la experiencia personal, su contenido nunca ha sido consciente. Nace con nosotros, no de nosotros.

El contenido del inconsciente colectivo son los *arquetipos*. Los *arquetipos* son patrones de percepción psíquica y entendimiento comunes a todos los seres humanos. Todos los *arquetipos* tienen un lado positivo o luminoso y un negativo u oscuro. No se percibe el *arquetipo* sino sus efectos.

Es tarea del crítico mitológico estudiar en profundidad los llamados *arquetipos* o *modelos arquetípicos*.

Pueden encontrarse temas o motivos similares entre muchas mitologías diferentes, y ciertas imágenes que se repiten en los mitos de los pueblos muy distantes en el tiempo y en el espacio. Tales motivos e imágenes se llaman *arquetipos*.

Una contribución importante de Jung es su teoría de la *individualización*, relacionada con los *arquetipos* designados como *sombra*, *persona* y *ánima* que son componentes estructurales de la psiquis que el hombre ha heredado.

La *sombra* es el lado más oscuro del ser inconsciente, los aspectos inferiores de la personalidad que se desean suprimir.

El *ánima* es probablemente, el *arquetipo* más completo de Jung. Da al *ánima* una designación femenina de la psiquis masculina; la imagen del *ánima* se proyecta sobre las mujeres. El *arquetipo* de *ánima* representa lo femenino que existe dentro de cada hombre. Es la imagen idealizada que el hombre tiene de la mujer. En los sueños puede aparecer como una mujer hermosa o como una malvada bruja. En la psiquis femenina este *arquetipo* es llamado *ánimus*. Este es el aspecto inconsciente masculino de la mujer, y contiene las percepciones que tiene la mujer sobre lo masculino y sobre su hombre idealizado.

La *persona* es el anverso del *ánima* que actúa como mediadora entre el yo y el mundo externo. La *persona* es la máscara teatral que se muestra al mundo, es la personalidad social, personalidad a veces muy diferente del verdadero yo.

➤ **Juan Luis Luna.**

Ana Lucía es para Juan Luis su *ánima* o mujer ideal. Una manifestación del *ánima* de Juan Luis se presenta en el siguiente sueño:

(...) con un cuartucho sórdido en el que él y Ana Lucía copulaban en presencia de su padre y una mujer bella y extraña.

(22:88)

Esa mujer bella y extraña es una manifestación del *arquetipo ánima*, esa mujer que Juan Luis lleva dentro y a la que está buscando. Quizá lo que busca en su inconsciente es la madre que ya perdió.

Conducía el viejo BMW que Juan Luis había heredado de su madre;...

(22:38)

Lo más relevante de su *ánima*, Juan Luis lo manifiesta en su capacidad de sobreponerse a su deseo de venganza.

No merecía la pena mancharse con la sangre de alguien así.

(22:79)

El *arquetipo persona* presenta a Juan Luis como una persona que lucha para reconstruir su vida y dejar en el pasado todas las malas acciones que pudo haber cometido.

Acabó tomando un curso de cinematografía en la ciudad de Nueva York.

(22:55)

Él, hacerse cargo de un pequeño cine-teatro que pertenecía a su padre...

(22:71)

Juan Luis es un joven con educación y es también un gran aficionado de la literatura; ésa es la máscara que presenta ante el mundo.

Por otra parte, la semana que habían pasado allí escribió un cuento del que se sentía bastante orgulloso. Lo envió a la revista Bitzoc, de Mallorca, y el cuento fue publicado.

(22:56)

Pero, Juan Luis con el *arquetipo sombra* arrastra infidelidad, mentira, vicios y un profundo deseo de venganza.

(...), terminó acostándose con una hermosa prostituta beliceña;...

(22:72)

Quería ver si es posible que nos arreglen un banquete.

(22:65)

(...)encendió un cigarrillo de mariguana y puso a sonar una cinta de rap.

(22:85)

Pensaba que no tendría otro remedio que matar, o mandar matar, al Sefardí.

(22:67)

➤ **El Sefardí.**

Concordante con la manifestación del *arquetipo sombra*, está el Sefardí como un hábil asesino que no se inmuta al lanzar una granada al *jeep* en donde viajan el Horrible, el Tapir y la Coneja.

La Coneja, que fue quizás el único que descifró sus movimientos, frenó bruscamente en ese instante; vio el objeto oscuro, la granada que el Sefardí les había lanzado, la vio con detalles, con una sensación de irrealidad, y bajó rápidamente la cabeza.

(22:50)

En el aspecto positivo, el Sefardí manifiesta su *ánima* luminosa cuando se niega a asesinar a Juan Luis y da a Carlomagno una parte del dinero del rescate.

La idea del Tapir era que, una vez cobrado el rescate, asesinarían al rehén. El Sefardí no había estado de acuerdo y había protestado,...

(22:47)

El Sefardí puso el maletín sobre el escritorio, con una sola mano lo abrió y despacio fue sacando cinco fajos de billetes de cien dólares.

(22:52)

El *arquetipo persona*, es decir su imagen ante el mundo, lo refuerza al constituirse como un hombre de negocios, el respetable *monsieur* Pérez.

➤ **Carlomagno.**

El *arquetipo sombra*, el lado oscuro de Carlomagno se manifiesta en su deseo de asesinar a Juan Luis.

–Y le doy aguas, ¿o no?

–No, lo dejás vivo –dijo el Tapir–.

(22:42)

Este personaje también manifiesta el lado luminoso de su *ánima* al compartir con la Coneja, cuando éste más lo necesita, una quinta parte del dinero que le entregó el Sefardí.

(...), había venido a visitar a Carlomagno. Este, que por una rara lealtad había enviado un emisario a la Coneja cuando supo que se encontraba con vida en el hospital, le había dado un quinto de su parte del rescate.

(22:15)

El *arquetipo persona* lo muestra como un hombre con un hogar integrado, trabajador y dueño del negocio que atiende.

➤ **La Coneja Brera.**

El *arquetipo sombra* de la Coneja se muestra en su desmedida ambición por enriquecerse; es envidioso, rencoroso y cobarde.

Qué suerte la de Luna. Había estado muerto, prácticamente, pero ahora vivía, y no sólo tenía dinero para tirar y una hermosa mujer, sino que era escritor y podía darse los aires que quisiera de superioridad.

(22:17)

El lado positivo del *ánima* de la Coneja se proyecta en el respeto a sus padres y en el amor hacia su esposa e hijos. El *arquetipo persona* lo presenta ante su comunidad como un hombre respetable.

Su mujer, aunque no era ninguna belleza, era realmente buena, y sus hijos le habían devuelto el amor a sus padres y a la respetabilidad.

(22:10)

➤ **El Tapir Barrios.**

Lo más relevante de el Tapir es el *arquetipo sombra*. Manifiesta rencor y sed de venganza.

Y además ya sabés que el Tapir te llevaba muchas ganas, desde aquella vez que le diste verga en el colegio...

(22:92)

Posee agresividad, odio y ambición desmedida; es cruel y despiadado.

–Okay –dijo el Tapir, y puso las manos sobre el viejo escritorio para concluir –: Que sea un pie.

(22:31)

El *arquetipo persona* lo muestra como un secuestrador que no tiene oportunidad de mostrar su *ánima* porque la muerte lo sorprende.

➤ **El Horrible Guzmán.**

El *arquetipo sombra* de el Horrible proyecta odio, resentimiento, ambición desmedida y crueldad.

*–Una sierra de Vanghetti, por lo menos, y morfina.
–Ningún problema –dijo el Horrible, moviendo la cabeza con satisfacción.
(22:31)*

El Horrible es un hombre cuyo *arquetipo persona* lo presenta como secuestrador, irónico y desalmado. No se proyecta su *arquetipo ánima*.

–Qué parte querés que te quitemos para acompañar tu próxima carta –le preguntó.

(22:28)

➤ **Ana Lucía.**

Su *ánimus* se proyecta en Juan Luis, ella realmente lo ama; lo demuestra porque ha estado con él siempre, sin importar las condiciones.

Se oponía al matrimonio, pero la había llevado a vivir en su casa y la había convertido prácticamente en su mujer.

(22:33)

El *arquetipo sombra* hace surgir sus celos porque imagina que Juan Luis tiene una amante.

(...)ella imaginaba que Juan Luis iría a ver a alguien en Quezaltenango, y suponía que se trataba de una amante.

(22:83)

El *arquetipo persona* la presenta como la esposa de Juan Luis y como una joven universitaria con deseos de superación.

Ella quería cursar estudios de antropología en la Universidad Francisco Marroquín y tomar clases particulares de una de las lenguas mayas, posiblemente mam o kekchí.

(22:71)

➤ **Don Carlos.**

Indiferencia e indolencia es lo que arrastra don Carlos con el *arquetipo sombra*. El *ánima* de don Carlos se proyecta en su remordimiento por lo sucedido a Juan Luis y en su amor de padre.

Con la venia del padre –que se sentía tan culpable que no quiso tomarle la palabra acerca de reembolsar el dinero del rescate–,...

(22:55)

El *arquetipo persona* dice que es un millonario y un respetable hombre de negocios, trabajador y honrado.

De uno de los cajones con llave del escritorio sacó una chequera de un banco extranjero. Leyó el saldo: dos millones y medio de dólares.
(22:41)

5.1.6 Jerarquía de los personajes (principal o protagonista, secundarios y colectivo).

De acuerdo a Enrique Anderson Imbert, se les llama *principales* o *protagonistas* a los personajes que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de las acciones dentro de la narración. Registran cambios de ánimo y de personalidad. Son dominantes y se convierten en individuos interesantes.

Los personajes *secundarios* en cambio son subordinados al personaje *principal*. Son los que no cambian fundamentalmente o si llegan a hacerlo es porque las circunstancias los motivan.

De acuerdo a Víctor Manuel De Aguiar E Silva, el personaje *colectivo* puede estar conformado por un grupo de personas que realiza determinadas acciones en la narración o puede ser también una ciudad, un barrio, etc.

De Aguiar E Silva dice:

Víctor Hugo parece haber sido el iniciador de esta forma de novela, al escribir Nuestra Señora de París, cuyo personaje es realmente el pintoresco París del tiempo de Luis XI.
(1:214)

5.1.6.1 Juan Luis Luna.

Juan Luis Luna es el personaje *principal* o *protagonista* de la narración porque cumple una función decisiva en el desarrollo de la misma, por cuanto ésta gira en torno a su secuestro, su liberación, sus viajes a Nueva York, España y Tánger, y su regreso a Guatemala.

Juan Luis Luna había sido secuestrado una fresca mañana de noviembre...
(22:25)

Acabó tomando un curso de cinematografía en la ciudad de Nueva York,...
(22:55)

Se establecieron en Madrid...
(22:55)

(...), en vísperas de la navidades, regresaron a Tánger...
(22:56)

Ana Lucía y Juan Luis volvieron a Guatemala llenos de entusiasmo,...
(22:71)

Las acciones de los demás personajes se subordinan a las de Juan Luis y contribuyen a afianzarlo en la jerarquía de *principal*; le dan además la cualidad de imprescindible. Sin Juan Luis, la novela *El cojo bueno* perdería su esencia.

Este personaje logra verosimilitud porque además de haber sido secuestrado, también sufre la amputación de su pie izquierdo.

Y por último te pido, como en la anterior, que cuando mi pie llegue a tus manos lo congeles sin demora, por si fuera posible remendarme.
(22:32)

Dentro encontró lo previsto: el pie amputado de su hijo envuelto en una gasa con sangre dentro de una bolsa plástica con cierre de presión.
(22:38)

Él es el cojo bueno porque este hecho le permite erguirse como un individuo diferente e importante, aunque sus acciones y su conducta no lo jerarquizan como un *héroe* sino como una víctima.

5.1.6.2 El Sefardí.

Es un personaje *secundario*. Considerado por el Tapir como el técnico, el profesional del secuestro.

(...)el Tapir le recordó que esa operación había sido costeadada por él y que, como Juan Luis conocía a todos los del grupo, menos a Carlomagno, que era sólo un factótum, y al Sefardí, que era el técnico...
(22:47)

(...), y como nosotros no éramos muy profesionales... excepto el Sefardí, claro.
(22:92)

Representa también dos épocas violentas de la historia guatemalteca: la primera, anterior a la firma de los Acuerdos de Paz, en la que los encarnizados enfrentamientos entre el ejército y la guerrilla dejaron un saldo considerable de muertos.

(...) había combatido en Playa Grande. Había sido jefe de kaibiles, y los israelitas le habían dado una beca para ir a estudiar estrategia en El Arish.
(22:42)

La segunda, a partir del año 1996 en la que el secuestro para obtener fuertes sumas de dinero, fue la actividad que marcó otra época violenta en Guatemala.

5.1.6.3 Carlomagno.

Es un personaje *secundario*. Un ex soldado que obedientemente se somete a lo que el resto de secuestradores dictamina.

–Llamás al viejo dentro de media hora –le recordó el Tapir–. Y si no hemos vuelto a las doce, te las pelás.

–Y le doy aguas, ¿o no?

–No, lo dejás vivo –dijo el Tapir–. Sólo te largás.

(22:42)

Es considerado por éstos como un *factótum*, alguien que en todo se mete. Es el único de los secuestradores que recibe de manos de el Sefardí, una pequeña cantidad del medio millón de dólares producto del rescate.

–De verdad que sos de a huevo –dijo con un tono resignado Carlomagno. Tomó los fajos del escritorio y los metió en los bolsillos de su chaqueta de aviación.

(22:52)

5.1.6.4 La Coneja Brera.

Personaje *secundario* que envidia y ambiciona la posición económica y social de Juan Luis. Se arriesga a organizar el secuestro sin importarle las consecuencias. Sobrevive a la explosión de la granada que lanza el Sefardí.

–¿Cómo fue que te salvaste?

–Suerte, y un poco de ojo tal vez.

(22:92)

Su contribución más importante es contactar a Carlomagno y al Sefardí como cómplices del plagio de Juan Luis Luna.

(...) ¿quién organizó la operación?

La Coneja tragó saliva y confesó:

– Tu servidor.

(22:93)

5.1.6.5 El Tapir Barrios.

Es un personaje *secundario*. Por ser quien costea todos los gastos que el secuestro implica, sin preguntar, toma algunas de las decisiones más

trascendentales de la narración: amputar al secuestrado y asesinarlo cuando se obtenga el dinero del rescate.

La idea del Tapir era que, una vez cobrado el rescate, asesinarían al rehén. El Sefardí no había estado de acuerdo y había protestado, pero el Tapir le recordó que esa operación había sido costeadada por él...

(22:47)

No logra su objetivo porque muere asesinado por el Sefardí.

Al Tapir, que iba de copiloto, la cabeza le quedó colgando por un lado.

(22:92)

5.1.6.6 El Horrible Guzmán.

Personaje *secundario* a quien Juan Luis ya conocía con anterioridad al secuestro. Es el encargado de torturarlo psicológicamente con sus mensajes cargados de ironía. Es el personaje que se burla del sufrimiento del secuestrado.

¿Qué quisieras comer? ¿Un sángüiche? ¿Un cafecito? Te vamos a dar pluma y papel y después de comer te pones a trabajar. A ver si te convertís en escritor.

(22:26)

Muere junto con el Tapir durante la explosión de la granada que destruyó el jeep en donde viajan.

El Horrible duró un poco más, y sufrió más también. Le entraron esquirlas hasta en los sesos.

(22:92)

5.1.6.7 Ana Lucía.

Novia y una vez superada la crisis del secuestro, esposa de Juan Luis. Es un personaje *secundario* en quien Juan Luis encuentra refugio emocional. Ella sufre el tremendo impacto de recibir con sus propias manos el paquete que contiene el pie amputado.

Mientras tanto adivinaba con los dedos a través del plástico negro la forma de un pie cortado por el tobillo. Se dobló hacia delante, su frente estuvo a punto de tocar el suelo y quiso vomitar.

(22:36)

5.1.6.8 Don Carlos.

Personaje *secundario*. Es un viudo millonario, padre de Juan Luis Luna. Paga por el rescate de su hijo medio millón de dólares; dinero que él mismo introduce dentro de un tonel que sirve para depositar basura.

El viejo logró cruzar la otra mitad de la calle. En la esquina, donde estaba la farmacia Fátima, había un basurero municipal. El viejo fue hasta el tonel con naturalidad y dejó caer la bolsa dentro.

(22:46)

Abrir el paquete que contiene el pie amputado de su hijo lo conmociona.

Luego tomó el paquete y trató de desatarlo, pero tenía un nudo ciego y tuvo que forcejear para romperlo. Dentro encontró lo previsto: el pie amputado de su hijo envuelto en una gasa con sangre dentro de un bolsa plástica con cierre de presión.

(22:38)

A partir de lo sucedido, procura acercarse a su heredero para recuperar la relación perdida con él hacía algún tiempo.

5.1.6.9 La banda de secuestradores.

El personaje colectivo representa un grupo. En la novela *El cojo bueno*, el *personaje colectivo* lo constituye la banda de los cinco hombres que secuestraron a Juan Luis Luna: la Coneja Brera, el Sefardí, Carlomagno, el Tapir Barrios y el Horrible Guzmán.

Los secuestradores eran cinco, pero sólo a tres reconocía: el Tapir Barrios, la Coneja Brera y el Horrible Guzmán, con quienes de niño había hecho y luego roto la amistad.

(22:25)

En el seno del *personaje colectivo* de la novela *El cojo bueno*, se concentran las miserias humanas que surgen en las acciones de la novela: ambición desmedida, violencia, odio, envidia, crueldad y resentimiento.

Curiosamente, en ciertas situaciones que se dan en la novela *El cojo bueno*, algunos de los integrantes de la banda de secuestradores se refieren siempre al grupo, no individualizan sus acciones y con esto, la idea de *personaje colectivo* se afianza. Ejemplos de esto es el uso por parte de el Tapir, el Horrible y la Coneja de la figura de pensamiento llamada *asociación*. (Ver figuras).

(...)si no querés que nos pongamos drásticos.

(22:26)

Te vamos a dar pluma y papel...

(22:26)

(...)vamos a tener que operarte...	(22:27)
–Qué parte querés que te quitemos...	(22:28)
(...), ya hemos hecho apuestas.	(22:28)

5.1.7 Presentación de los personajes (prosopografía, etopeya y retrato).

Describir es relatar con palabras lo que se observa o se siente. Es una técnica literaria que se utiliza cuando se quiere plasmar aquello que se ve. Es el modo que se emplea para presentar lingüísticamente la realidad.

En toda descripción se hacen necesarios tres elementos: precisión, claridad y vivacidad.

Para describir un personaje, primero se le presenta, se dice quién es; luego se dice cómo es; para esto es indispensable destacar los rasgos que caracterizan a ese personaje.

La descripción de personajes puede ser de tres clases: *prosopografía*, *etopeya* y *retrato*.

La *prosopografía* se limita al exterior del personaje. Es la descripción de los rasgos físicos de la persona, de su apariencia externa. También es la descripción física de un ser o cosa.

La *etopeya* da a conocer las prendas morales de una persona. Es la descripción psicológica de un ser. Es la descripción de rasgos psicológicos o morales de un personaje: su manera de ser, de actuar, su carácter.

Retrato es la descripción más bien detallada de una persona. Es una descripción combinada en la que se describen las características físicas y morales de esa persona. El *retrato* une la *prosopografía* y la *etopeya*.

5.1.7.1 Juan Luis Luna.

- **Prosopografía.**

No hay en la narración de la novela *El cojo bueno* una descripción completa de la apariencia física de este personaje; prácticamente queda sujeta a la imaginación

del lector y provoca con ello que la amputación de su pie izquierdo se convierta en el punto sobresaliente de su anatomía.

Sin tomar su bastón, se levantó de la mesa y se fue cojeando...
(22:60)

Si se toma como válido el aspecto psíquico del temperamento *sanguíneo* de Juan Luis, su aspecto somático o físico correspondería más o menos a las siguientes características: estatura normal, buena musculatura, buena salud, color blanco rosado en la cara, ojos vivaces y cabello castaño claro.

Se supone que por pertenecer a una familia adinerada y por su clase social alta, Juan Luis viste ropa de las mejores marcas en concordancia con la moda.

- **Etopeya.**

Juan Luis Luna es un personaje que se sale de la concepción habitual de un *héroe*. En él se encuentran rasgos como la cobardía y el miedo.

Pero esta resolución le hacía sentirse cobarde.
(22:79)

Juan Luis no llegó a escribir nada que le pareciese de suficiente valor para vencer el miedo y mostrárselo al gran escritor.
(22:57)

Es consumidor de marihuana y alcohol; visita casas de prostitución y se descubre así su vena lujuriosa.

(...) terminó acostándose con una hermosa prostituta beliceña...
(22:72)

Miente al decir que desea contratar los servicios del restaurante Montecarlo.

Quería ver si es posible que nos arreglen un banquete.
(22:65)

Después de una vida licenciosa, procura cambiar y ser un hombre de bien como ambiciona su padre.

Acabó tomando un curso de cinematografía en la ciudad de Nueva York.
(22:55)

Como una reacción muy natural, Juan Luis quiere vengarse de quienes lo secuestraron. Con él no tienen piedad. Él en cambio, tiene los medios necesarios

para hacerlo, pero desecha su deseo de venganza y prefiere demostrar que a pesar de todo lo que sufrió sigue siendo bondadoso. Acepta con estoicismo su invalidez, decide olvidar y sobre todo perdonar.

¿Cuántas horas hacía que había visitado a la Coneja? Las contó, pero era como si en ese momento estuviera situado realmente a muchos años de distancia en su memoria. Nada importaba; por eso, todo estaba bien.
(22:95)

- **Retrato.**

Juan Luis es un personaje con características envidiables: juventud, posición social y dinero. Es hijo único de un viudo millonario. Su vida disoluta lo mantiene alejado del padre. Es un joven burgués que acepta con estoicismo su cojera. El pie artificial no pudo robarle el aire de dignidad y la elegancia. Es atractivo, las miradas femeninas lo aseveran.

Más de alguna muchacha de las que paseaban por el parque se volvió a verle pasar...
(22:88)

Bondadoso y temeroso de la venganza consigue desechar de su memoria el deseo de venganza y se refugia en el amor.

5.1.7.2 El Sefardí.

- **Prosopografía.**

Su nombre ficticio Martín Pérez o *monsieur* Pérez. En su voz hay un claro acento hispanoamericano.

“Lo dice por mi acento, ¿cierto?... He vivido en varios sitios. En México y en Venezuela, y también en Guatemala. Algo de esos lugares se me pegó”.
(22:60)

El sobrenombre *Sefardí* se debe a que su físico corresponde al de los sefardíes, judíos de origen español diseminados hoy por los Balcanes y África del Norte.

(...); éste, alto y seco, de nariz aguileña y cabello rizado.
(22:26)

Probablemente tiene ascendencia sefardí, materna o paterna.

– No hay que olvidar que es medio judío – insistió el Horrible –.
(22:49)

- **Etopeya.**

Representa dos épocas violentas de la historia guatemalteca: la primera, anterior a la firma de los Acuerdos de Paz, en la que encarnizados enfrentamientos entre ejército y guerrilla dejaron un saldo considerable de muertos.

La segunda, a partir del año 1996 en la que el secuestro para obtener fuertes sumas de dinero, marcó otra época violenta.

El Sefardí no muestra piedad o arrepentimiento. Es el personaje más violento, entrenado para matar.

(...) y al contar veinte arrojó la granada.

(22:50)

–Tranquilo –le dijo el Sefardí, apuntándole al pecho con la automática.

(22:52)

Curiosamente no tiene vicios. Es uno de los aspectos de su férrea disciplina.

- **Retrato.**

El estratega, el profesional del secuestro; es elegido para recoger el medio millón de dólares del rescate producto del plagio de Juan Luis Luna. Su físico, ya descrito en la *prosopografía*, rememora al de los judíos sefardíes. Se mueve rápidamente y con cautela. El entrenamiento y su complexión delgada procuran agilidad a sus movimientos. Habla poco y actúa lo suficiente. Con cautela como un tigre agazapado, espera el momento oportuno de atrapar su presa. El Sefardí conjuga ambición desmedida y astucia.

Como cambia el dibujo en un calidoscopio, así había cambiado el plan en la mente del Sefardí, que decidió de repente que por su trabajo –él trazó el plan, preparó los materiales y llevó a cabo prácticamente solo la captura –merecía más de lo que el Tapir pensaba darle.

(22:47-48)

Asesina al Tapir y al Horrible y se queda así con todo el dinero, sólo una mínima parte le entrega a Carlomagno. En Tánger Marruecos se identifica como *monsieur Pérez*, propietario del restaurante Montecarlo.

(...)lo presentó a Bowles y su comitiva como monsieur Pérez, el propietario.

(22:59)

5.1.7.3 Carlomagno.

- **Prosopografía.**

En cuanto al aspecto físico de Carlomagno, el narrador se limita a describir:

(...) era fornido, de facciones mayas...

(22:25)

- **Etopeya.**

Carlomagno se considera disciplinado por haber militado en las filas de ejército, no como militar de carrera sino con rango de soldado.

No confiaba enteramente en el Tapir. Estaba medio loco. Corría demasiados riesgos. No tenía disciplina. No había estado nunca en el ejército como él.

(22:30)

Su objetivo es conseguir con una fechoría más, el dinero necesario y desaparecer. Acepta a regañadientes el poco dinero que el Sefardí le da y cuando se entera de que la Coneja está vivo le envía una quinta parte de ese dinero. Intenta pasar desapercibido convirtiéndose en propietario de una cantina. En su cerebro cobija la idea de asesinar al secuestrado. Sólo espera la orden.

– Y le doy aguas, ¿o no?

(22:42)

- **Retrato.**

Carlomagno debe el sobrenombre a su capacidad intelectual no muy privilegiada.

(...) a quien llamaban así porque, si bien lo intentó varias veces, tal como aquel rey de Francia, no había aprendido a escribir..

(22:29)

Por su físico, hay cierta dosis de racismo hacia Carlomagno. El Tapir lo considera como el *factótum*, el metiche. No participa en ninguna decisión del grupo en lo relacionado al secuestro. Se limita a acatar las órdenes que recibe.

Representa al guatemalteco del interior del país que voluntaria o involuntariamente ha formado parte del ejército de Guatemala durante sus primeros años de juventud.

5.1.7.4 La Coneja Brera.

- **Prosopografía.**

El narrador describe la apariencia física de la Coneja cuando lleva a Ana Lucía el pie amputado del secuestrado.

Allí estaba un joven alto y delgado, de tez clara, bien parecido...
(22:35)

- **Etopeya.**

La Coneja vive amargado y frustrado porque no consigue enriquecerse. Sobrevive milagrosamente a la explosión de la granada que lo deja gravemente herido.

Dos de los tripulantes del jeep Montero habían muerto antes de llegar al hospital Roosevelt y el tercero fue ingresado con heridas y en estado inconsciente.

(22:51)

No le importa traicionar a Juan Luis a pesar de que se conocen desde niños. Envidia y ambiciona la posición económica de Juan Luis. Esto lo hace arriesgarse y participar en el secuestro sin importarle las consecuencias.

La zozobra de que su familia se entere de su participación en el secuestro, no lo deja vivir en paz.

Si Juan Luis se hubiera atrevido a matarle, pensó la Coneja con amargura, por lo menos le habría evitado la zozobra que sentía al pensar que sus padres, o sus hijos, podían enterarse algún día de aquella historia.

(22:10)

- **Retrato.**

El físico atractivo de la Coneja se ve un tanto transformado por la cicatriz que como recuerdo del secuestro, atraviesa su sien.

(...), y llegó a pensar en quedarse a vivir allí, en parte porque la cicatriz que le cruzaba la sien le causaba vergüenza.

(22:16)

Debe el sobrenombre a ciertos rasgos de su cara y de su cuerpo.

Su labio superior, fino y rosado, tembló ligeramente.

(22:90)

(...) era flaco y orejudo, sin duda hijo de la Coneja.

(22:93)

La ambición lo ciega aunque después se arrepiente. Miente a la madre y a la esposa con tal de que no se descubran sus anteriores actividades ilícitas. A pesar de que conoce en donde vive Carlomagno, no lo denuncia con Juan Luis. Quizá le guarda agradecimiento porque es el único que lo ayuda económicamente cuando

está en el hospital. El remordimiento y el temor a que lo capturen o lo maten, lo hacen huir en compañía de Carlomagno rumbo a Sebol.

5.1.7.5 El Tapir Barrios.

- **Prosopografía.**

No se describe en la narración ningún rasgo físico.

- **Etopeya.**

El Tapir Barrios es un personaje sin prejuicios y sin escrúpulos, dispuesto a todo con tal de enriquecerse fácilmente.

–Va a ser el dedito del pie izquierdo –le dijo el Tapir al Sefardí. Luego se dirigió a Juan Luis–: A ver, danos aquí ese pie.

(22:28)

Muere cuando explota, dentro del *jeep* en donde viaja, una granada que lanza el Sefardí.

Al Tapir, que iba de copiloto, la cabeza le quedó colgando por un lado.

(22:92)

- **Retrato.**

El Tapir es un personaje violento; la idea de asesinar se encuentra alojada en sus pensamientos. Experimenta un profundo odio y un gran resentimiento hacia Juan Luis.

Y además, ya sabés que el Tapir te llevaba muchas ganas, desde aquella vez que le diste verga en el colegio –. Estaba loco, lo que se dice loco, de verdad, el hijo de cien mil.

(22:92)

Su temperamento *colérico-esquizotímico*, despótico y vengativo permite imaginar su físico: robusto, estatura media, musculoso, potente tórax y espalda ancha; mandíbula y manos grandes; piel morena, ojos y cabellos oscuros. Quizá de su probable aspecto físico, provenga su sobrenombre.

5.1.7.6 El Horrible Guzmán.

- **Prosopografía.**

No se describe en la narración ningún rasgo físico.

- **Etopeya.**

Es el típico personaje irónico y manipulador. Su temperamento *colérico-esquizotímico* lo hacen frío, calculador e insensible. Es él quien aporta la idea de mutilar al rehén.

*–¿A quién se le ocurrió mutilarme? –preguntó.
–Al Horrible.*

(22:91)

- **Retrato.**

Es un resentido que disfruta del dolor ajeno. Encuentra satisfacción al torturar con sus palabras, cargadas de ironía, a quien se encuentre bajo su dominio. Su forma de hablar es hiriente.

–Vas a decirle que estás arrepentido de ser como sos, que al salir de aquí vas a lamerle lo que quiera, ¿me agarrás la onda?

(22:26)

Con su sarcasmo busca hacer el mayor daño posible. Su temperamento *colérico-esquizotímico* lo ubican con las características físicas del guatemalteco común: estatura mediana, piel morena, ojos cafés, cabello castaño oscuro rizado o lacio y frente angosta.

5.1.7.7 Ana Lucía.

- **Prosopografía.**

No se describe en la narración ningún rasgo físico.

- **Etopeya.**

Es el personaje femenino de la narración que simboliza fragilidad, ternura y una profunda sensibilidad.

Rompió a llorar, pero no sentía ni dolor ni rabia, sólo un malestar general causado por la falta de comprensión del padre y su frialdad natural, por el desamparo del hijo y por su propia impotencia de mujer.

(22:40)

También demuestra una enorme fortaleza emocional porque soporta con valentía el tiempo del secuestro de Juan Luis. Vive con intensidad sus temores y los oscuros presentimientos le acechan. Se convierte en el bastón emotivo de Juan Luis.

- **Retrato.**

Ana Lucía sufre por la impotencia de no poder hacer nada para ayudar a Juan Luis. No cuenta con el apoyo de don Carlos porque contradice los deseos que él tiene de que Juan Luis se convierta en un hombre de negocios.

Pero ella no pensaba así –cuando honorable era sinónimo de hombre casado y negociante – y había cometido la imprudencia de afirmar ante el viejo que dejaría a Juan Luis el día que decidiera jugar ese juego.

(22:34)

Ana Lucía se encuentra completamente sola, quizá esto provoca que se deprima con facilidad.

Por su delicadeza, su gran sensibilidad y emotividad, Ana Lucía posee un temperamento *sanguíneo*, lo cual permite deducir su aspecto físico: es una joven atractiva de estatura normal, piel blanca y sonrosada en las mejillas; cabello castaño claro, ojos claros y vivaces.

5.1.7.8 Don Carlos.

- **Prosopografía.**

Únicamente se le describe en la narración como un hombre de 70 años de ascendencia italoguatemalteca. Se deduce que es un hombre viejo de cabello cano con el rostro surcado de arrugas.

- **Etopeya.**

Su temperamento *sanguíneo* lo hacen ser un personaje muy afectivo, alegre, con buen sentido del humor; muy sociable y amable. Es extrovertido y poseedor de una gran habilidad para el comercio y las empresas; es el típico empresario que ha amasado fortuna con sus negocios.

De un pasado en claroscuro, había emergido a las áreas más luminosas de la vida social a fuerza de buen humor y de dinero...

(22:37)

- **Retrato.**

Para un hombre como don Carlos cuyos blancos cabellos y piel marchitada por el tiempo, le anuncian que ha alcanzado el ocaso de la vida; es prioritario hacer de su hijo un hombre de bien, no por capricho sino porque sabe que es el único heredero de su fortuna y de su apellido. A don Carlos no le afecta la viudez; aún posee la

fibra suficiente para amar. El aura que emana denota que el amor y los deseos carnales todavía forman parte de su existencia.

Don Carlos Luna era inusitadamente vital y sanguíneo para sus casi setenta años. Era aun lujurioso, y en cada uno de sus actos podía adivinarse la vena sensual.

(22:37)

Sufre por el dolor de su hijo, pero debe darle una lección aunque al final, como padre, también él la reciba.

5.2 Análisis de las formas literarias de la novela *El cojo bueno*.

5.2.1 Punto de vista.

El escritor Henry James es quien teoriza en algunos de los prefacios de sus novelas sobre el *point of view*; es él quien divulga la expresión *punto de vista*.

El doctor Raúl H. Castagnino, admite que *punto de vista* es:

(...) – como tecnicismo de la ciencia literaria morfológica – es relación y referencia del narrador y al narrador para ubicarse y ubicarlo como tal frente a lo relatado y en el relato, para identificarlo o diferenciarlo del autor; es criterio para organizar el material narrativo desde dentro de la ficción o desde fuera de ella; es la especial iluminación de especiales ángulos del relato, de determinados modos de su temporalidad; es el punto de observación desde el cual el relato puede ser observado e imaginado.

(8:159)

En la novela *El cojo bueno* el *punto de vista* del narrador es *omnisciente* pues sabe y dice lo que cada uno de los personajes piensa, quiere, hace y siente. Narra en tercera persona del singular y *a posteriori*.

“Tendré que esconderme otra vez”, pensó con cansancio,...

(22:09)

“Te voy a dar”, dijo para sus adentros el Sefardí.

(22:48)

Más que dolor, Juan Luis sentía rabia.

(22:29)

Él tuvo un pensamiento turbio, pero ella no quiso saber nada.

(22:96)

Al referirse al narrador *omnisciente*, Enrique Anderson Imbert dice:

La omnisciencia es un atributo divino, no una facultad humana. Solamente en el mundo ficticio de la literatura vale la convención de que un narrador tenga el poder de saberlo todo. Y, en efecto, el narrador-omnisciente es un todopoderoso sabelotodo.

(2:60)

Su mayor virtud es la de presentarnos vastos panoramas. En este sentido, nos dice lo que ha ocurrido sin mostrárnoslo. Está entre los personajes y el lector...Pero no siempre es así, y suele darnos también escenas vivas...En verdad, el punto de vista que usa no tiene limitaciones. Es como un dios libre de las estrecheces del tiempo y del espacio.

(2:261)

El narrador *omnisciente* logra penetrar en la conciencia de los personajes ya que en su postura de dios, nada le es desconocido: sentimientos, pensamientos, oscuros instintos y pesadillas.

“No es tan hombrecito”, pensaba. Él, en su lugar, no hubiera dudado en darle un balazo, o un golpe en la nuca con aquel bastón.

(22:09)

(...) tuvo varias pesadillas, cuyo tema principal era el asesinato del Sefardí.

(22:67)

Es muy raro, dice el doctor Raúl Castagnino, que una novela mantenga en todo su desarrollo una sola clase de *punto de vista*. Regularmente se combinan y alternan varios *puntos de vista*.

De lo anterior *El cojo bueno* es un claro ejemplo. En la mayor parte del relato, el narrador es *omnisciente* y narra en tercera persona, pero en la carta que Juan Luis escribe a su padre, el narrador se sirve del personaje *protagonista* para narrar con un *yo*. El *protagonista*, Juan Luis, cuenta con sus propias palabras lo que siente y lo que piensa.

¿Es verdad que te informaron que la última contenía un dedo mío y aun así no mandaste recogerla? Yo me niego a creerlo, por supuesto; pero si me equivoco, quisiera intentar de nuevo ablandarte el corazón.

(22:31)

En *El cojo bueno*, el narrador *omnisciente* utiliza muy poco los pronombres personales él o ella. Se refiere a los personajes de la novela directamente con el nombre o sobrenombre que cada uno posee.

Juan Luis había sido secuestrado.

(22:25)

(...) vio la silueta del Tapir.

(22:26)

(...), respondían a los apodos de Carlomagno y el Sefardí.

(22:25)

El narrador de *El cojo bueno*, se confirma como *omnisciente* porque se sitúa fuera del relato; reduce su presencia a cero, pero sin perder el control sobre los planos de la narración. Mantiene a lo largo de todo el relato su capacidad de sabelotodo en relación con los personajes y los acontecimientos.

Como cambia el dibujo en un calidoscopio, así había cambiado el plan en la mente del Sefardí,...

(22:47)

“Te voy a dar”, dijo para sus adentros el Sefardí.

(22:48)

Dos de los tripulantes del jeep Montero habían muerto antes de llegar al hospital Roosevelt y el tercero fue ingresado con heridas graves y en estado inconsciente.

(22:51)

El narrador *omnisciente* es muy importante en la narración de *El cojo bueno* porque proporciona al lector una vista panorámica de la vida humana con sus miserias, y a la vez le da los pormenores de los hechos que se suceden en la novela. Le permite llegar, con la lectura, a lo más recóndito de los personajes, en cuanto a sus tendencias, instintos, sentimientos, pensamientos y personalidades.

Juan Luis pensó en el Montecarlo. Su pie, dos vidas; no valía la pena.

(22:92)

Pensó con desgana que tendría que redactar una carta, pedir una rebaja. Pero aún no sabía cuánto exigían. ¿No sería justo que pagara menos cuando habían lisiado al rehén?

(22:37)

El lector no se enfrenta a personajes increíbles sumergidos en historias fantásticas, por el contrario, el narrador *omnisciente* le ayuda a percibirlos como seres reales de carne y hueso, a los que casi puede palpar, porque se encuentran inmersos en un mundo de disímiles actitudes, sentimientos y decisiones al cual el mismo lector pertenece.

5.2.2 Secuencia narrativa (tiempo de la acción y tiempo de la narración).

La novela *El cojo bueno* está estructurada en cuatro capítulos, identificados cada uno con numeración romana.

El capítulo I al inicio narra retrospectivamente, por medio de los recuerdos del personaje la Coneja, cómo se fraguó el secuestro de Juan Luis.

“Tendré que esconderme otra vez”, pensó con cansancio, y por su conciencia comenzaron a correr recuerdos del tiempo del secuestro.
(22:9)

El *tiempo pretérito* en sus distintas formas se mantiene a lo largo de las cuatro partes que conforman la novela.

En *El cojo bueno*, parte de los verbos se expresan en *pretérito indefinido* o en *pretérito imperfecto*: *regresó, pensaba*, etc. Cuando el narrador evoca el pasado como una acción actual en el *pretérito*, utiliza el *imperfecto*.

(...)le había visto alejarse en el auto por la ventanita del vestíbulo, riéndose para sus adentros. “No es tan hombrecito”, pensaba.
(22:9)

El *pretérito imperfecto* hace que la acción no quede definitivamente concluida en el pasado sino que transmite la idea de que dicha acción se prolonga.

Raúl H. Castagnino está de acuerdo con M. Criado del Val cuando en *Sintaxis del verbo español moderno*, dicho autor, destaca del *pretérito imperfecto* como función estilística, su valor descriptivo.

(...) expresar los hechos secundarios, el ambiente, las circunstancias, y servir de acompañamiento, dando vida y movimiento a la escena, a la acción o imagen protagonista. Gracias a su cualidad de expresar acciones duraderas, su empleo resulta útil para destacar de la acción principal, cuya trayectoria se gradúa cronológicamente por medio de los otros pasados, aquellas acciones que es preciso reflejar de una manera concisa y resumida.

(8:297)

Los siguientes son algunos ejemplos de hechos secundarios, ambiente, escenas, etc., que se suceden en la narración de *El cojo bueno* y en donde se destaca el *pretérito imperfecto*.

El abogado lo aguardaba sentado a una mesita para dos...

(22:13)

Los camiones llevaban todavía los huevitos encendidos y del asfalto negro se levantaba un vaho lechoso...

(22:84)

Llevaban linternas de caza en la frente. Eran el Tapir y el Sefardí.

(22:28)

(...) y entonces vio el Alfa Romeo de don Carlos que doblaba la esquina del hipódromo y se acercaba, para detenerse a la altura de la piedra con el sobre.

(22:43)

Muchos de los verbos que el narrador utiliza en la novela analizada son del *pretérito indefinido* para que los hechos permanezcan definitivamente en el pasado.

El Sefardí alzó un instante los ojos y su mirada se perdió en el cielo azul y luego bajó para fijarse en un punto preciso: el centro del parabrisas del jeep, a la altura del retrovisor. Dio un paso a un lado, se sacó la mano del bolsillo y, echando el cuerpo ligeramente atrás, alzó el brazo como un pitcher de béisbol y al contar veinte arrojó la granada.

(22:50)

El *pretérito perfecto* en cambio permite ver el pasado desde el presente.

Me han ofrecido comisión.

(22:18)

La acción pasada que se expresa como anterior a otra que también queda en el pasado, es la que utiliza el *pretérito pluscuamperfecto*.

– Lástima que no me trajiste a los patojos. Yo hubiera podido cuidarlos mientras tú ibas a Cobán.

(22:18)

Raúl H. Castagnino afirma que el *tiempo presente* indica un hecho que se cumple en el momento que se anuncia. Sin embargo, los matices estilísticos le asignan en ciertas circunstancias otra extensión.

Para Castagnino, por lo tanto, existen los siguientes *tiempos presentes* que en algunas ocasiones aparecen en la narración de *El cojo bueno*.

- *Presente ético o atemporal*: enuncia un hecho no en realización, sino que hipotéticamente pudiera ejecutarse.

(...) cuando mi pie llegue a tus manos lo congeles sin demora...

(22:32)

- *Presente narrativo o histórico:* relata algo ocurrido en el pasado, pero lo trae al presente para hacer más vivo el relato.

– *¿Por qué vas de putas, entonces?*

(22:77)

- *Presente real:* no enuncia acción actual, sino existencia actual.

– *Pues sí que estás jodido.*

(22:14)

- *Presente con valor de futuro:* la acción se enuncia en el presente, pero no se realiza ahora, se realizará en el futuro.

– *Entonces te espero alrededor de las seis.*

(22:75)

Castagnino también habla de *futuro hipotético* y el *futuro con valor de imperativo, exhortación o deber moral*.

El primero corresponde al futuro, pero la intención del que habla no, porque no insinúa futuro sino que atenúa una afirmación revistiéndola de probabilidad.

Ya no van a acordarse de mí.

(22:18)

El *futuro con valor imperativo* se utiliza cuando se quiere dar a la narración ciertos matices de violencia, impaciencia, etc.

– *Arreglás tus chivas y te vas a Xela en la próxima camándula. Hospedate dos noches en la Bonifaz, por si tengo que contactarte, y después vos mismo decidí para dónde te vas.*

(22:53)

5.2.2.1 Tiempo de la acción.

No hay, en toda la narración de *El cojo bueno*, una referencia concreta al año en que ocurrieron los hechos, quizá pertenecen a las décadas de los años setenta y ochenta. Las probables fechas se intuyen en:

- El vocabulario del narrador.

Juan Luis le dio un billete de un quetzal, pero no tomó la rosa.

(22:96)

El señor Álvaro Arzú gobernó Guatemala en el periodo 1996-2000; fue durante su gobierno que se acuñaron las monedas de quetzal en sustitución de los billetes.

- La descripción de aparatos propios de la época de los años setenta y ochenta.

El bulto podía ser solamente un telescuchoa,...

(22:44)

Pero el fax de hoy sería diferente.

(22:66)

En la actualidad, el telescuchoa ha sido sustituido por el teléfono celular. El fax se utiliza muy poco porque el correo electrónico lo ha desplazado.

- La narración de hechos históricos.

Dos semanas más tarde recibió una carta con sello de urgente de su padre, que la había hecho enviar desde Estados Unidos en lugar de Guatemala, donde el correo se había declarado en huelga hacía un mes.

(22:67)

Del otro lado de la calle apareció el Alfa Romeo, seguido por una camioneta 14 destartada...

(22:45)

(...)desaparecía entre el tráfico hacia la Plazuela España.

(22:46)

Desde la década de los años ochenta, aproximadamente, ya no se suceden huelgas en el correo de Guatemala, porque se le adjudicó la administración a una empresa privada. También en esa época, las camionetas que se identificaban con el número 14 directo, color rojo, cambiaron su identificación por el número 101. Durante el gobierno de Álvaro Arzú, (1996-2000), visitó Guatemala el entonces presidente de España José María Aznar; a partir de esa visita la denominada *Plazuela España* cambió su nombre a *Plaza España*.

El autor debe conocer a cabalidad el entorno que describe, pues al margen de los hechos de ficción que incluya en la narración, los hechos reales deben mantener concordancia con la realidad para que no se destruya el equilibrio formal de la

historia. Cuando el espacio y la época en que ocurren los hechos son reales y verificables, se está ante un texto de corte realista.

Telefoné al abogado desde la terminal de los transportes Galgos, y se dieron cita en un bar del pasaje Rubio, cerca del palacio Nacional.

(22:13)

Así se fueron calle por calle hasta el puentecito de Chamelco, donde los estaba aguardando un viejo Land-Rover conducido por Sean Acuña, el hijo de los dueños del hostel.

(22:20)

Un jet 747 de la KLM pasó volando en ese momento por encima de la Montúfar y el Sefardí alzó la mirada.

(22:46)

Su encuentro con Juan Luis provoca que los recuerdos de la Coneja lo ubiquen once años atrás, en el tiempo del secuestro.

El enjambre de recuerdos que la visita de Juan Luis había alborotado le había devuelto a su estado mental de hacía once años.

(22:16)

Al analizar el tiempo de la acción de *El cojo bueno* se partió del recuerdo de la Coneja, para determinar ciertos hechos sucedidos en la narración y poder dar a conocer así, una probable fecha del plagio.

Juan Luis se traslada a España en 1980, después de vivir dos años en Nueva York, 1978 y 1979.

Acabó tomando un curso de cinematografía en la ciudad de Nueva York, pero al cabo de dos años...

(22:55)

(...) la pareja decidió mudarse a España, donde en aquel tiempo – a comienzos de los años ochenta – aún se podía vivir bien con poco dinero.

(22:55)

Vive tres años en Tánger, Marruecos y probablemente regresa a Guatemala a principios del año 1989. De enero del año 1978 a diciembre de 1988, suman 11 años. Esto hace deducir que en España radica seis años. Por lo tanto, el diálogo entre Juan Luis y la Coneja, en la casa de éste, se efectúa quizá en el año 1989.

Ya se dijo que Juan Luis vive dos años en Nueva York, antes de 1980; en los años 1978 y 1979.

Inmediatamente después del secuestro..., había salido del país...

(22:55)

La cita anterior ayuda a establecer la hipótesis de que el secuestro fue en noviembre del año 1977, porque en enero de 1978 ya se encontraba en Nueva York.

Juan Luis Luna había sido secuestrado una fresca mañana de noviembre,...

(22:25)

En la novela se suceden varios hechos que ayudan a comprobar la hipótesis planteada.

En la década de los años setenta, se transmite a través de Radio Fabulosa, el radioperiódico La Mosca; es por este medio de comunicación que Carlomagno y el Sefardí escuchan la noticia de lo sucedido con el jeep Montero y sus tres ocupantes.

Un locutor con voz de clarín dio la noticia del siniestro de la calle Montúfar. Dos de los tripulantes del jeep Montero habían muerto antes de llegar al hospital Roosevelt y el tercero fue ingresado con heridas graves y en estado inconsciente.

(22:51)

Los sucesos de la novela se desarrollan en un tiempo cronológico de once años, comprendidos de finales del año 1977 a inicios del año 1989. Se hace alusión a ciertos lugares de esa época porque registran una historia paralela al tiempo cronológico de *El cojo bueno* y procuran, además al lector, una mejor comprensión de los hechos: el cine Tikal, cuyo mayor esplendor fue en las postrimerías de la década del setenta y la década de los años ochenta, está ubicado sobre la sexta avenida de la zona 1, aunque ya no funciona como cine sino como venta de ropa usada.

—Acabo de ver que hoy ponen The Killing de Kubrick, en el Tikal.

(22:75)

El restaurante Katok que fue arrasado por las llamas en 1980 y posteriormente restaurado, está ubicado en el municipio de Tecpán.

Pasado Katok —"el lugar quemado"—,...

(22:85)

El Moll, centro comercial que tuvo su mayor apogeo en 1988 y a partir de 1992 se declaró en quiebra. El edificio aún se encuentra sobre la calle Montúfar en la zona nueve.

(...), pero cuando se perdió de vista más allá del Moll no se oyó...
(22:47)

Parte de la década de los años setenta y la década de los años ochenta, el pelo largo en los hombres fue ingrediente importante en la moda de ese tiempo, al igual que el poliéster, materia prima fundamental en la confección de la ropa. Fue la época de los *repasos* como dio en llamárseles a las fiestas de cumpleaños.

Recordaba al Tapir y a la Coneja de tiempos del colegio, a la puerta de una lujosa casa de la Cañada, donde se celebraba una fiesta de cumpleaños a la que ninguno de los dos había sido invitado. Estaban a la luz de un potente reflector en el portón de la entrada con trajes de poliéster mal ajustados y pelo largo, todavía mojado, el Tapir con un grano enorme en la frente, la Coneja con su mirada de adolescente precoz, y discutían con el portero que no les dejaba pasar.
(22:26)

5.2.2.2 Tiempo de la narración.

La estructura de la novela *El cojo bueno* es *circular* porque las acciones que se suceden al inicio del relato se enlazan con las acciones que se narran en las postrimerías de la novela.

Refiriéndose a la *estructura circular*, el crítico literario Mariano Baquero Goyanes dice:

(...) en ese ir hacia atrás la novela, se produce un encuentro con el punto de arranque, con el inicio del relato. Podemos hablar entonces, cuando las últimas páginas o frases de la novela repiten las del comienzo, de una “estructura circular”.
(5:207)

El relato de *El cojo bueno* se inicia cuando la Coneja se aproxima a la ventana de su casa y observa a Juan Luis...

(...) le había visto alejarse en el auto por la ventanita del vestíbulo,...
(22:9)

La narración continúa con el pensamiento de la Coneja de que, si hubiese tenido el bastón, sin dudarlo, él sí habría atacado a Juan Luis.

(...) “No es tan hombrecito”, pensaba. Él en su lugar, no hubiera dudado en darle un balazo, o un golpe en la nuca con aquel bastón.
(22:9)

Las últimas páginas de la novela narran que Juan Luis sí siente el deseo de golpear a la Coneja con el bastón, pero se reprime; se limita, posteriormente, a utilizarlo como apoyo para pararse y caminar.

(...) apoyó el bastón sobre el suelo, se levantó y miró a su alrededor. Bordeó la mesita, pasó al lado del otro, pero no levantó el bastón para golpearlo.
(22:93)

Sale de la casa de la Coneja y se aleja del lugar en su auto.

Siguió andando hasta la puerta sin volverse, salió y la cerró.
(22:94)

La Coneja observa los movimientos de Juan Luis y pasados unos minutos se aproxima a la ventana y...

(...)le había visto alejarse en el auto...
(22:9)

La estructura de la narración está matizada con *retrospecciones* que ayudan a comprender los incidentes importantes de las acciones.

*Ya en la Panamericana; el Horrible le dijo al Sefardí:
–¿Estás en forma?
El Sefardí se sonrió sólo con los ojos. No contestó. Pero se sentía muy en forma, y recordaba una mañana que había combatido en Playa Grande. Había sido jefe de kaibiles, y los israelíes le habían dado una beca para ir a estudiar estrategia en El Arish. Más tarde había trabajado en Marruecos y Senegal.
–Ojalá no tengás que quebrarle el cucurucho a nadie –dijo la Coneja. Se volvió al Tapir–: Cuando se le suben los sulfatos se convierte en anormal.*
(22:42-43)

5.2.3 Retrospección y prospección.

5.2.3.1 Retrospección.

Gerard Genette llama *analepsis* a las *retrospecciones* (también se les conoce como *flashback*); son saltos hacia atrás en el orden de la narración. Las *retrospecciones*

traen del pasado datos que ayudan al lector para comprender mejor las acciones que se suceden en el relato. Al respecto, Enrique Anderson Imbert dice:

(...) la retrospección es un vuelo más sostenido y amplio, recupera la totalidad del pasado.

(2:206)

En la novela *El cojo bueno* se encontraron varios recuerdos que fueron analizados de acuerdo a algunos recursos retrospectivos que la clasificación de Anderson Imbert sugiere:

- Recuerdos involuntarios.

El cojo bueno registra *retrospecciones* involuntarias, por parte de la Coneja, y provocadas por la visita de Juan Luis.

(...) y por su conciencia comenzaron a correr recuerdos del tiempo del secuestro.

(22:09)

El enjambre de recuerdos que la visita de Juan Luis había alborotado le había devuelto a su estado mental de hacía once años.

(22:16)

Los recuerdos involuntarios también invaden a Juan Luis cuando reconoce a tres de sus secuestradores.

Recordaba al Tapir y a la Coneja de tiempos del colegio, a la puerta de una lujosa casa de la Cañada, donde se celebraba una fiesta de cumpleaños a la que ninguno de los dos había sido invitado. Los recordaba con tanta claridad que por un instante olvidó en qué se habían convertido.

(22:26)

- Soñar despierto:

El Sefardí es el personaje que sueña despierto en relación a su pasado.

(...) y recordaba una mañana que había combatido en Playa Grande.

(22:42)

- Terror súbito:

Juan Luis experimenta un recuerdo ingrato al reconocer en el prostíbulo a la Coneja y al Sefardí en el restaurante Montecarlo.

Tenía en la sien una cicatriz profunda y su nariz trajo un recuerdo violento a la mente de Juan Luis, quien dio media vuelta y regresó a la habitación.
(22:74):

Se miró en el espejo: estaba pálido. Se arqueó en el inodoro y vomitó. Monsieur Pérez tenía no sólo es aspecto sino también la voz de hombre que lo había mutilado,...

(22:60)

5.2.3.2 Prospección.

Gerard Genette llamó *prolepsis* a la *prospección*. Con este recurso literario, el narrador en tercera persona advierte o avisa al lector que va a suceder algo en las acciones que se desarrollan en la narración. En *El cojo bueno* las *prolepsis* son poco frecuentes.

Alguien va a ponerles una bomba a media función – decía con semblante preocupado.

(22:79)

Esa tu carta para nada sirvió y ahora vamos a tener que operarte...

(22:27)

5.2.4 Velocidades y ritmos.

El tiempo de la narración transcurre lentamente en *El cojo bueno*, lo provoca la descripción pormenorizada de las acciones de los personajes.

Se incorporó en la cama para alcanzar el maletín que estaba en el suelo y sacar una bolsita de plástico, donde guardaba marihuana, luego tomó de su billetera un papel de enrollar. Separó con paciencia las ramitas y las semillas, como un conocedor, y fabricó un cigarrillo. Se puso de pie y entreabrió la ventana para tirar las semillas y las ramas y expulsar el humo a la parte trasera del jardín.

(22:16-17)

Se intercalan algunos diálogos con los cuales el narrador procura vivacidad; se percibe que las acciones ocurren en ese momento, además de que aceleran el relato.

–Pedro, ¿cómo te va?

–Ah, Coneja. ¿Qué, otra vez en problemas?

–Pues sí, fijate vos.

–Qué es ahora.

–Te acordás del cliente aquel, para qué nombrar el nombre, de hace como once años.

–¡No! ¿Qué con él?

- Vino a verme, aquí a Salcajá.
- Y qué quería.
- Hablar.
- De qué.
- De todo aquello que pasó.

(22:12)

Las diferentes velocidades de la narración forman ritmos, de los cuales, Gerard Genette reduce a cuatro:

5.2.4.1 Elipsis temporales explícitas.

Indican el lapso que omiten (dos años más tarde, años después, etc.)

Son rápidos resúmenes cronológicos que aceleran el transcurso del tiempo en el relato.

Hacia una semana que lo habían secuestrado.

(22:35)

Así pasaron casi tres años,...

(22:57)

Algunas semanas más tarde,...

(22:82)

5.2.4.2 Escenas dramáticas.

Son escenas en las que se suceden los momentos más intensos de la narración y coinciden con los diálogos que imprimen al relato un nuevo ritmo.

- Fue una locura.
- Sí. Pero ¿de quién?
- ¡De todos!
- Alguien debe haber dicho mi nombre.
- Se mencionaron varios nombres. Ya casi no recuerdo cuáles.
- ¿Quién dijo el mío?
- No estoy seguro. Pero ¿qué importa, a estas alturas? No fui yo.
- ¿Y pensaban soltarme si les daban el dinero?

(22:91)

5.2.4.3 La pausa descriptiva.

La descripción de objetos o espectáculos por parte del narrador provoca que las acciones de la narración se detengan.

Más tarde la Coneja dejó caer al hoyo dos o tres hojas de papel blanco, un bolígrafo y dos pilas eléctricas para la linterna envueltas en un calcetín.

(22:27)

Una línea dura separaba el mar del cielo. La espuma – encima de un mar mucho más azul que el cielo – era blanca como la leche, pero tenía aquí y allá matices violeta y rosa.

(22:58)

5.2.4.4 La narración sumaria.

Narra en pocos párrafos la acción de mucho tiempo, días, meses o años, sin detalles, sin diálogos. A veces es la transición entre dos escenas.

Con frío, y no sin compunción, se enjabonó el sexo, que se le había puesto muy pequeño.

(22:75)

Un sábado por la tarde, don Carlos llamó al apartamento para invitar a Juan Luis y a Ana Lucía a almorzar en su casa de campo...

(22:75)

– ¿Y la policía?

– No, gracias. No necesito crearme más problemas.

– Tienes razón.

Juan Luis empezó a tomar su goulash.

(22:82)

Algunas semanas más tarde, tuvo pretexto para visitar Quezaltenango.

(22:82)

5.2.5 Los procedimientos (narración y descripción).

5.2.5.1 La narración.

Narración se define como: acto de habla consistente en representar coherentemente una secuencia real de acontecimientos o supuestamente sucedidos. Es también el género literario derivado de ese acto de habla.

En su libro *Teoría y técnica del cuento*, Enrique Anderson Imbert explica:

A primera vista Narración y Descripción se diferencian en que la primera trata de notables cambios en personajes, situaciones, circunstancias y por el contrario la segunda trata de cosas que no cambian o cambian apenas. La temporalidad de una narración es más intensa que la de una descripción.

(2:229)

El procedimiento narrativo es el más individual, excede en posibilidades a todo preceptismo. Se narran acciones en las cuales intervienen activamente seres que consumen tiempo. Castagnino dice que narrar es...

(...) disponer acontecimientos en el tiempo.

(8:172)

El modo de narrar de Rodrigo Rey Rosa, en *El cojo bueno*, deja entrever claramente su punto de vista como omnisciente.

Dio un paso a un lado, se sacó la mano del bolsillo y, echando el cuerpo ligeramente atrás, alzó el brazo como un pitcher de béisbol y al contar veinte arrojó la granada.

(22:50)

El Tapir sacó de su morral tres pastillas de distintos colores y una botellita de aguardiente y Juan Luis ingirió las pastillas y las regó con el licor sin protestar.

(22:28)

Narra todos los hechos de la novela en tercera persona.

Después fue al comedor y besó a su esposa en los labios y, con un leve sentimiento de culpa, se sentó frente a ella para desayunar.

(22:62)

Únicamente cambia su punto de vista *omnisciente* cuando utiliza el procedimiento epistolar.

¿Averiguaste alguna vez los nombres de los miembros de la banda que me secuestró que no murieron en el accidente del jeep? Me gustaría saberlos.

(22:66)

El narrador *omnisciente* de *El cojo bueno* sugiere verosimilitud a los hechos de la novela, lo logra al narrar sucesos que han formado parte de la historia guatemalteca, con personajes verosímiles en escenarios reales, sin dejar de entretener en esa realidad elementos de ficción.

Sean le explicó a la Coneja que había reñido con sus padres algunos meses atrás y que ya no trabajaba en el hostel.

(22:21)

Entonces el Sefardí fue tranquilamente hasta el basurero, hizo a un lado las bolsas con desechos de la farmacia y sacó la bolsa del dinero. Aún no había andado media calle hacia la Liberación, cuando oyó la sirena de una ambulancia del IGSS.

(22:50)

Una compañía israelí había habilitado este tramo de la Panamericana, la que conducía Juan Luis a ciento veinte kilómetros por hora...

(22:84)

Pasado Katok —“el lugar quemado”—, donde el viento agitaba las ramas de los pinos...

(22:85)

El narrador de *El cojo bueno* sitúa en primer plano el hecho del secuestro y retrasa deliberadamente la decisión final del personaje *principal*. Es detallista sobre todo cuando se refiere a las acciones que ejecutan los personajes.

Fue hasta el monumento y con un esparadrapo pegó el sobre de DHL en la parte trasera de la cruz de hormigón.

(22:30)

Entró en el garage, donde estaba la cajita del teléfono, levantó la tapa de hierro y metió la mano para desconectar uno de los cables. Luego dio la vuelta a la casa y entró por la puerta principal, llamando:...

(22:18)

El desarrollo de los hechos narrados en *El cojo bueno* siguen un orden lógico. El narrador procura estimular la curiosidad y el interés del lector. En relación a la amputación del pie de Juan Luis, le proporciona momentos de suspenso, pero no le da respuestas, lo deja todo a su imaginación.

–Esmerate un poco más. Ahora va a ser sólo un dedo o una oreja, ya hemos hecho apuestas. Pero si tu viejo no afloja la próxima podría ser más seria. Una pata o una mano. Así que ya sabés.

(22:28)

– Okay – dijo el Tapir, y puso las manos sobre el viejo escritorio para concluir –: Que sea un pie.

(22:31)

El lector sabe, por la decisión de el Tapir, que se sucede la amputación, pero nunca llega a saber los detalles del hecho. Cuando cree que se dará una explicación del suceso, el narrador irrumpe con una epístola.

No puedes saber el efecto que ha tenido en mí el enterarme de que ninguna de mis cartas ha llegado a tus manos...

(22:31)

Posteriormente, el narrador proporciona al lector cierta información que le permite imaginar los pormenores y sacar sus propias conclusiones de cómo amputaron al rehén el pie izquierdo.

(...) y después se quedó un rato mirando el cable anaranjado de electricidad que salía culebreando por la puerta entreabierta hacia el patio y bajaba al pozo del prisionero, desde donde llegaba débilmente el zumbido de la sierra para amputar.

(22:32)

Dentro encontró lo previsto: el pie amputado de su hijo envuelto en...

(22:38)

El Dr. Raúl H. Castagnino explica que toda novela combina varios procedimientos literarios. En el contexto propio de esta investigación, se presentan algunos de esos procedimientos.

- Narrativo:

Los dados eligieron a la Coneja para portador del miembro en esta ocasión. De madrugada, el Tapir y el Sefardí bajaron al hoyo para ejecutar la amputación.

(22:32)

- Descriptivo:

A esta hora, el cielo era azul pálido y las nubes parecían gigantescas escamas de pescado y tenían todavía un débil tinte rosado.

(22:84)

- Dialogal:

*– Bien, ¿y vos?
– más o menos – se rió –, ¿En qué puedo servirte?
La Coneja tosió.
– ¿Verme? ¿Para qué?*

(22:86)

- Expositivo-demostrativo (discursivo-informativo):

Un locutor con voz de clarín dio la noticia del siniestro de la calle Montúfar. Dos de los tripulantes del jeep Montero habían muerto antes de llegar al hospital Roosevelt y el tercero fue ingresado con heridas graves y en estado inconsciente.

(22:51)

- Epistolar:

Las epístolas son presentadas como escritas por personajes realmente existentes...

(...)la técnica epistolar elimina por completo la parte narrativa y descriptiva que corresponde al novelista: son los personajes mismos, con su propia voz y empleando la primera persona y el tiempo presente, los que van relatando la acción a medida que ésta se desarrolla.

(1:229)

Durante su secuestro, Juan Luis envía una carta a su padre con la finalidad de conmovirlo para que dé a los secuestradores el dinero que exigen para liberarlo.

Quizá la promesa de enmendarme sea demasiado vaga y abstracta para ser convincente, pero te prometo que si fuera necesario empeñaré el

resto de mi vida en pagarte la deuda que por ésta contraigo contigo, si decides pagar.

(22:31)

5.2.5.2 La descripción.

Describir es decir con palabras lo que se observa. Raúl H. Castagnino dice que describir es...

(...) ubicar objetos, seres y circunstancias en el espacio.

(8:174)

Toda descripción es producida por alguien que situado en un punto de observación frente al objeto selecciona rasgos tipificadores y trata de infundirles relieve.

(8:174)

Descripción también se define como la representación en el discurso de objetos, seres, paisajes y situaciones en una dimensión estática y espacial, no temporal. Afecta al ritmo narrativo porque lo hace más lento.

(...) fue elegido para llevar el dedo amputado al padre de Juan Luis. Lo habían puesto entre algodones esterilizados en una bolsita higiénica con cierre de presión, y ésta la habían metido en un sobre de DHL, con la segunda carta de Juan Luis.

(22:30)

La *descripción* es una técnica literaria que se utiliza cuando se quiere plasmar, como en una pintura, aquello que se ve. Es uno de los modos que se utilizan para presentar lingüísticamente, la realidad.

Con una cuerda sintética lo descolgaron por un hoyo profundo y oscuro revestido de metal oxidado donde había un fuerte olor a gasolina. Allí lo dejaron con una linterna Rayovac, un ejemplar de la Commedia traducida al castellano por el Conde de Chestre, y una bacinica de plástico...

(22:25)

La *descripción* literaria tiene alguna semejanza con la pintura en cuanto tiende a copiar, inmóvil lo que se ve. Está directamente relacionada con la capacidad de observación poseída por el escritor. Salvo autores que permanentemente lleven consigo libreta de apuntes para anotar *in situ* lo que se proponen describir, lo común es que en el momento de la creación se proceda por recuerdos, por esquemas memorizados. En relación a esto, Rodrigo Rey Rosa en la entrevista, *Un poco de paranoia no le hace mal a nadie*, concedida a Martín Solares, dijo:

A la hora de escribir todo sirve, desde una nota de periódico hasta lo que oyes en la calle. En Ningún lugar sagrado, por ejemplo, incluí un cuento basado en un asesinato que ocurrió cerca de mi casa. El cuento está lleno de referencias a la realidad porque incluso fui al lugar de los hechos a investigar un poco, pero la historia la escribí sin consultar las notas, pues éstas sólo me sirven para recordar, como un apoyo a mi memoria, no como material de ficción. Si tomo notas, lo hago por interés, pero no las uso al escribir.

(Ref.:31)

Castagnino comenta que en principio, la *descripción* debería ser un procedimiento complementario de la novela, pues en ella se narran acciones, se describen seres, objetos, escenarios, ambientes; para él, literariamente se describe no sólo a través de la vista sino de todos los sentidos. La razón de ser de la *descripción* es brindar estímulos para despertar imágenes en el lector, las cuales resultarán más tangibles y concretas cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales.

Para él hay varias clases de *descripciones*: *estáticas*, *semiestáticas* y *dinámicas*.

De acuerdo a Castagnino se analizaron, en *El cojo bueno*, las diferentes *descripciones* por él sugeridas.

- *Descripciones estáticas*:

En las *descripciones estáticas*, el sujeto y el objeto aparecen inmóviles.

Apoyado en su bastón, se quedó un rato mirando las monedas que había dejado la noche anterior sobre la mesita de luz...

(22:61)

- *Descripciones semiestáticas*:

Las *descripciones semiestáticas* son aquellas en las que el objeto permanece estático y el sujeto aparece en movimiento.

Iba despacio por el camino de Salcajá. Las últimas casas de Quezaltenango recibían los últimos rayos de sol. Un viejo yacía boca arriba en la orilla del camino...

(22:89)

- *Descripciones dinámicas*:

Cuando el sujeto permanece inmóvil (o móvil) y el objeto se desplaza, es una *descripción dinámica*, como aparece en los siguientes ejemplos:

El Sefardí siguió el jeep con los ojos y alcanzó a ver que el Horrible volvía la cabeza para mirarlo con una expresión que parecía de desconfianza.

(22:48)

Con la punta de su bastón, Juan Luis puyó con violencia una hoja de papel periódico que se arrastraba como una mantarraya por la acera. Poniéndole el pie bueno encima, extrajo el papel del bastón, y el viento se lo llevó calle abajo, jugando con él.

(22:89)

5.2.6 Vocabulario (guatemaltequismos, lenguaje escatológico, eufemismos, vulgarismos, dialectos, cultismos, anglicismos, galicismos, neologismos y jerga o caló).

En su obra *El análisis literario*, Raúl H. Castagnino dice:

A veces la expresión brota fluida y espontánea; otra sigue una marcha forzada. Consiste, por lo demás, no sólo en hallar las palabras que traduzcan exacta y felizmente las ideas, sino también en acertar con el tono adecuado al tema y a las circunstancias.

(8:183)

Castagnino también explica que el vocabulario utilizado por el escritor en su creación literaria, depende de las características de esa creación, si es épica, dramática, popular, etc. El escritor, continúa Castagnino, debe tomar muy en cuenta el temperamento de los personajes que ha creado y si son jóvenes, viejos, cultos, incultos, etc. También debe considerar el origen de esos personajes, su lugar de procedencia, para poder así establecer el uso de fenómenos léxicos: *anglicismos, galicismos, neologismos, cultismos, jergas*, etc., que pueden formar parte de su habla cotidiana. Castagnino sugiere al escritor, no dejar de considerar la profesión u ocupación de los personajes y la época en que la obra se ubica.

Es muy importante señalar, de acuerdo a Castagnino, que en el análisis estilístico se intenta comprender la obra desde dentro, poniéndola en relación con su autor a través de la expresión, del estilo.

El estilo de una obra es la resultante de los contenidos, las estructuras y la expresión decantados de la personalidad del creador.

(8:200)

Cada persona, sin ser necesariamente un escritor, hace uso particular del lenguaje. Pero al emprender un estudio diferenciado de la expresión, a través del vocabulario, ya se hace un estudio del estilo.

(...)aunque el lenguaje sea uno y convencional, quien lo utiliza lo hace distinto en cada circunstancia por razón de las presiones que obran a través de su personalidad.

(8:200)

Castagnino afirma que el concepto de *estilo* como *selección* se debe a Ortega y Gasset quien en su ensayo sobre Baroja dice:

(...)el estilo de un escritor, es decir la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta...Allí están todas las cosas pasadas, presentes y futuras...Ahí están las palabras todas del diccionario... Y vemos cómo el escritor, de entre todas esas cosas innumerables elige una y la hace objeto general,...En esta elección primera comienza a constituirse el estilo: ella es la decisiva.

(8:203)

Rodrigo Rey Rosa elige para escribir *El cojo bueno* ciertos fenómenos léxicos, *guatemaltequismos, lenguaje escatológico, calo*, etc., con el deliberado propósito de valorizar literariamente esas palabras que quizá fuera de la narración no tienen ningún valor. Rey Rosa las dignifica y les otorga categoría artística.

Tomando en cuenta que la época en que se ubica una obra literaria determina el uso de ciertos fenómenos léxicos, puede afirmarse: *El cojo bueno* es una novela inspirada en ciertas degradaciones morales de una convulsionada época de la historia guatemalteca; este hecho justifica el porqué Rey Rosa utiliza en la narración *lenguaje escatológico* y *caló*. Las degradaciones morales de la historia sobresalen cuando los personajes utilizan en su expresión esos fenómenos léxicos. Los fragmentos de la historia citados a continuación, son un ejemplo:

–¿Listos, pizarrines?– preguntó el Tapir, antes de subirse al Montero como copiloto de la Coneja.

La Coneja estaba sonriente, con un sombrero de calá metido hasta las cejas y un cigarrillo de mariguana que le colgaba de los labios. Se lo pasó al Horrible, que estaba subiéndose al asiento de atrás.

–Listos –dijo el Horrible. Dio una fumada y le ofreció el cigarrillo al Sefardí, que ya estaba dentro del auto...

–Tirá esa mierda o dáselo a Carlomagno...

–Llamás al viejo dentro de media hora... Y si no hemos vuelto a las doce, te las pelás.

–Y le doy aguas, ¿o no?...

–Yo creo que éste es maricón...

–Comé mierda, cerote.

(22:42)

Muchos de los personajes de la novela *El cojo bueno* fueron creados jóvenes, en una edad aproximada entre dieciocho y diecinueve años.

Se había dejado arrastrar a la desastrosa aventura por imprudencia juvenil,...

(22:9)

Recordaba al Tapir y a la Coneja de tiempos del colegio,...el Tapir con un grano enorme en la frente, la Coneja con su mirada de adolescente precoz,...

(22:26)

El habla de los jóvenes de la novela *El cojo bueno*, en su mayoría, es una mezcla de lenguaje coloquial, caló y lenguaje escatológico.

–Ojalá no tengás que quebrarle el cucurucho a nadie –dijo la Coneja. Se volvió al Tapir–: Cuando se le suben los sulfatos se convierte en anormal.

(22:43)

–Que no te agarren, culerazo, que te sentás en todo...

(22:33)

Los cabrones dados siempre me la hacen.

(22:33)

Posteriormente esos personajes jóvenes se presentan, en la narración, como adultos jóvenes con edades que oscilan en los treinta y treinta y dos años.

El enjambre de recuerdos que la visita de Juan Luis había alborotado le había devuelto a su estado mental de hacía once años.

(22:16)

Y su vocabulario sigue siendo el mismo.

Voy a decir a favor de ese recabrón...

(22:92)

(...)te llevaba muchas ganas, desde aquella vez que le diste verga...

(22:92)

Los únicos adultos mayores son doña Amanda Brera, la madre de la Coneja, y don Carlos, el padre de Juan Luis.

–¡Hola, mamá! ¿Dónde estás?

La anciana salió de la cocina con una sonrisa radiante...

(22:18)

Don Carlos era inusitadamente vital y sanguíneo para sus casi setenta años.

(22:37)

Los adultos mayores de la novela *El cojo bueno*, doña Amanda, por ejemplo, utiliza con propiedad el lenguaje *coloquial*. Sólo don Carlos, en una ocasión, rompe con las normas de la decencia en su expresión.

–*Qué me alegro, mijo. Cómo están las cosas, verdad. Todo carísimo. ¿Hasta dónde se puede aguantar? Me preocupo mucho por ustedes. Por los niños, sobre todo.*

(22:18)

–*¿Por qué vas de putas, entonces?*

(22:77)

5.2.6.1 Guatemaltequismos.

Guatemaltequismo se define como el vocablo, giro o locución propio de los guatemaltecos.

Al clasificar los *guatemaltequismos* en *escatológicos* y no *escatológicos*, los *escatológicos* abundan y pronunciados por los secuestradores, impregnan la narración de *El cojo bueno*, con una carga emotiva de odio, rencor, cólera, envidia y resentimiento.

–*¡Ya te llevé la chingada!*

(22:26)

Los cabrones dados siempre me la hacen.

(22:33)

–*Tirá esa mierda o dáselo a Carlomagno.*

(22:42)

–*Comé mierda, cerote.*

(22:42)

Si puede nos podría joder.

(22:49)

–*¿Por qué vas de putas, entonces?*

(22:77)

–*Sí, el muy cabrón se quedó con todo.*

(22:78)

–*Gracias por ser tan sincero, hijo de mil putas.*

(22:78)

(...), pero me preguntó si no tenía ganas de romperle el culo, como se dice aquí.

(22:82)

Muy lejos quedaron en *El cojo bueno* el uso de *guatemaltequismos* como: *chucho, puchis, bolo, chis, chirís, regáleme*, etc., que identifican al guatemalteco no violento y de generaciones no muy jóvenes.

Cuando se dice que los *guatemaltequismos escatológicos* abundan en la novela analizada, no se afirma con ello que no contenga *guatemaltequismos* no *escatológicos*, sí los hay, pero muy pocos; algunos ejemplos: *lenes, gringa, mijo, cuije, patojo, petateó, seño, conecté, catre, mecapal, muchá.*

–Lástima que no me trajiste a los patojos. (22:18)

–Para la seño, cómpreme una rosita, por favor. (22:96)

5.2.6.2 Lenguaje escatológico.

El *lenguaje escatológico* se define como un lenguaje soez e indecente.

Los guatemaltecos, con excepciones, acuden frecuentemente al uso del *lenguaje escatológico*. La violencia se palpa en la sociedad guatemalteca. Las generaciones actuales han nacido y se forman dentro de esa violencia; el lenguaje que utilizan tanto hombres como mujeres evidencian esa realidad.

El uso del *lenguaje escatológico*, no es privativo de la clase social más baja de la población; por el contrario, ha trascendido a todas las esferas sociales, económicas y culturales de la sociedad. Un ejemplo en la novela es Juan Luis; un joven que posee cierta formación académica, habla varios idiomas y pertenece a la clase social alta. Sin embargo cuando se enoja, el *lenguaje escatológico* es lo primero que surge de su boca.

–Hijos de puta –dijo Juan Luis. (22:91)

Si como afirma Castagnino, la forma de hablar de un personaje está en parte determinada por la actividad, profesión u oficio a que éste se dedica, el Sefardí es la excepción. Es el personaje más violento que se enriquece con el dinero producto del secuestro de Juan Luis; se espera por lo tanto que su forma de hablar ascienda a los más altos niveles de procazidad, pero no; el Sefardí desconcierta en varios aspectos y su habla es uno de ellos, no utiliza *lenguaje escatológico* ni aquel que dé a conocer que es un exkaibil.

El *lenguaje escatológico*, se ha convertido en parte de la idiosincrasia de la mayoría de guatemaltecos, no importa a qué clase social pertenezcan o qué nivel cultural posean.

5.2.6.3 Eufemismos.

Un *eufemismo* es un vocablo o palabra que sustituye a otra considerada vulgar, de mal gusto o tabú.

Juan Luis se expresa con suavidad y con decoro cuando la situación lo amerita. En el restaurante Montecarlo utiliza un *eufemismo* como respuesta a la pregunta que Ana Lucía le hace. Ese *eufemismo* sustituye al vocablo vomitar, que por lo inoportuno de la circunstancia, Juan Luis considera prudente no pronunciar.

– *Tuve que devolver. Ya estoy bien.*

(22:61)

5.2.6.4 Vulgarismos.

Los *vulgarismos* son palabras deformadas dentro del idioma que pueden afectar la gramática.

El *vulgarismo monós* es pronunciado por Carlomagno. Este *vulgarismo* contribuye a confirmar su escasa formación académica.

Pero Carlomagno ya se había puesto de pie y recogía el costal.

– *Monós –dijo.*

(22:20)

5.2.6.5 Dialectos.

Dialecto es una variante de una lengua hablada en ciertas zonas geográficas de un país o de una región.

La única expresión en *dialecto kekchí*, pronunciada por la sirvienta, aclara que es originaria de Cobán, departamento del norte de Guatemala.

La Coneja al expresarse en *kekchí*, confirma que el tiempo que vivió en Cobán le fue suficiente para aprender lo básico del dialecto.

Había pasado un mes en Cobán, y llegó a pensar en quedarse a vivir allí,...

(22:16)

Fue a la cocina a dejar la copa vacía en el lavaplatos y le dijo a la sirvienta:

–*Chi yoo sa li tenamit.*

–*Us –respondió ella sin alzar los ojos de la tabla de cortar...*

(22:10)

En *El cojo bueno* también se registra la siguiente expresión en dialecto marroquí, que podría ser árabe clásico, árabe dialectal o berebere:

–¿Shni bghiti? –preguntó en dialecto marroquí, con cara de pocos amigos.

(22:64)

5.2.6.6. Cultismos.

Al uso de palabra cultas o eruditas se les denomina como *cultismos*. La violencia es el principal ingrediente en la narración de *El cojo bueno* por lo tanto, sería inconcebible que el escritor incluyera en ella, el uso continuado de *cultismos*. Eso rompería con el esquema original de la novela. Tendría que crear personajes con personalidades totalmente antagónicas de las que poseen los ya existentes.

El narrador utiliza el único *cultismo* de la novela: *factótum*; es una palabra extraída directamente del latín sin cambios en su forma y significado. Ese *cultismo* lo utiliza para referirse a Carlomagno asignándole el significado de un *factótum*.

(...)Carlomagno, que era sólo un *factótum*,...

(22:47)

5.2.6.7 Anglicismos.

Durante el siglo XX, Estados Unidos impuso un alud de *anglicismos* (palabras que provienen del inglés) derivados de su avance tecnológico. Hispanoamérica es especialmente susceptible a los *anglicismos* y la novela *El cojo bueno* también lo es. En el transcurso del análisis lingüístico, en cuanto a los fenómenos léxicos, se encontraron en la narración *anglicismos* como: *okay, hot-dogs, doughnut glacée, kif, garage, pitcher, whisky, cheque, jeep, American Doughnut, jet, moll, he´s so weird, Coca Cola, cárdigan, film y sángüiche* (latinizado en cuanto a su pronunciación y su ortografía).

–Te giraría un cheque y...

(22:41)

Pidió una *doughnut glacée* y una *Coca-Cola*.

(22:44)

(...)–pensó que quizás el *kif* que había fumado por la tarde...

(22:60)

5.2.6.8 Galicismos.

Tampoco la novela fue inmune a los *galicismos*, palabras que proceden del idioma francés, como : *restaurant, monsieur, téléboutique, toilettes, maitre d hotel, oui, chofer, a plus tard, chándal (chandail)*.

Monsieur Pérez tenía no sólo el aspecto sino también la voz... (22:60)
(...), un hombre en chándal azul celeste salió de la cocina... (22:64)
(...)dijo que por ser domingo era probable que varios restaurantes... (22:68)

El uso del vocablo *butagás* ubica al lector en Tánger, es el nombre que los marroquíes dan a un cilindro que contiene gas propano. Los *galicismos entrecot* y *goulash* imprimen a los escenarios de la novela en donde aparece Juan Luis, cierto aire de distinción. Lo mismo sucede con el *anglicismo puf*, es un sillón, pero al decir *puf*, le da más elegancia a la sala de la casa que habita Ana Lucía.

Mientras hervía fue a la sala, se sentó en un puf de lana. (22:35)
Se concentró en serrar los últimos pedazos de su entrecot. (22:70)
Juan Luis comenzó a tomar su goulash. (22:82)

5.2.6.9 Neologismos.

Un *neologismo* es una palabra de nueva creación que va de la mano con los avances de la ciencia y con los inventos de la tecnología.

Las acciones de la novela *El cojo bueno* se sitúan aproximadamente en las postrimerías de la década de los años setenta y la década de los años ochenta. La moda en el vestir y en el arreglo personal muy propia de la época, lo confirma.

Estaban a la luz de un potente reflector en el portón de la entrada con trajes de poliéster mal ajustados y pelo largo, todavía mojado... (22:26)

Los pocos avances científicos y tecnológicos con los que Guatemala contaba en ese entonces, se evidencian en la narración de *El cojo bueno*. Son contados los *neologismos* que aparecen en la novela: *fax*, *telescucho* y *morfina*.

Pero el fax de hoy sería diferente. (22:66)
El bulto podía ser solamente un telescucho,... (22:44)
–Una sierra de Vanghetti, por lo menos, y morfina. (22:31)

5.2.6.10 Jerga o caló.

Es una forma de habla inventada por aquellos que de una u otra manera transgreden la ley y para protegerse crean una forma de comunicación oral muy propia.

Durante las décadas ya mencionadas, la *jerga* o *caló*, que en algunos casos es propia de los delincuentes, comenzó a cobrar notoriedad; aún no había alcanzado el grado de evolución y expansión que hasta hoy ha conseguido. En ese tiempo expresiones analizadas de la novela como: *le doy aguas, chivas, camándula, estar avispas, picados, polacos, prensado, soltar prenda, me agarrás la onda, pirárnoslas* y *culerazo*, sólo formaban parte del habla de un reducido sector de la población guatemalteca.

–Arreglás tus chivas y te vas a Xela en la próxima camándula.
(22:53)

–Tu viejo no quiere soltar prenda,...
(22:26)

Hay polacos por todas partes.
(22:20)

El habla del guatemalteco actual y del hispano-hablante en general es una fusión de distintos fenómenos léxicos. Para algunas personas eso es positivo porque consideran que con ello el castellano se moderniza continuamente. Otras personas en cambio tienen la convicción de que se contamina a cada momento y que su deterioro es cada día más acelerado.

De una u otra manera, los fenómenos léxicos han incrementado el léxico castellano. Desde sus inicios hasta los avances tecnológicos de hoy, el castellano presenta variaciones idiomáticas representadas por los fenómenos aludidos.

5.3 Ubicación de la novela *El cojo bueno*.

5.3.1 Corriente literaria.

5.3.1.1 El *realismo sucio* en *El cojo bueno*.

En un diálogo abierto del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades Universidad de San Carlos, el 13 de septiembre del año 2004, con Rodrigo Rey

Rosa, autor de la novela *El cojo bueno*, el escritor argumentó que toda su obra pertenece a la corriente literaria denominada como *realismo sucio*.

Realizado el análisis de la novela *El cojo bueno*, dentro del marco del método *estilístico integral*, se determinó que posee algunas características propias del denominado *realismo sucio*, movimiento literario del siglo XX que surgió en Estados Unidos en la década de los años setenta. Esas características encontradas se explican y ejemplifican así:

- El *realismo sucio* es una forma de narrar historias de gente común con un lenguaje llano y sencillo.

La Coneja bebió de prisa el jugo de naranja, se comió medio mollete remojado en café.

(22:19)

- El *realismo sucio* es un género *minimalista* que aparta todo recurso literario que no le es imprescindible y que considere innecesario para la narración.

Bastaron una horas de sol para que salieran las flores, y su olor iba y venía en el aire.

(22:58)

- El *realismo sucio* premeditadamente procura que el destino de los personajes que intervienen en las narraciones, se pierda en lo desconocido.

“Tal vez no es él –reflexionó Juan Luis mientras lo veía alejarse y desaparecer tras la puerta batiente de la cocina –; espero que no sea él.

(22:70)

La cita anterior registra las últimas acciones de el Sefardí; no se sabe cuál fue su final. El narrador lo deja a la imaginación del lector.

- La novela *El cojo bueno*, al igual que el *realismo sucio*, no refleja sucesos extraordinarios, sobrenaturales o fantásticos alejados de la vida común; por el contrario presenta aspectos de la vida cotidiana con los cuales el lector consigue identificarse.

Cocinaría un cerdo adobado, uno de los platos favoritos de Juan Luis.

(22:75)

Entraron por Ciudad San Cristóbal para evitar el tráfico de la Roosevelt, y siguieron por la Aguilar Batres y la Petapa hacia el aeropuerto de la Aurora.

(22:43)

Era miércoles, y sabían que el camión de la basura pasaba sólo los lunes y los viernes.

(22:46)

- El *realismo sucio* utiliza en las narraciones, como la de *El cojo bueno*, escenarios grises y rutinarios.

Fue a tomar la camioneta frente al zoológico la Aurora. En el Trébol se bajó para transbordar al autobús para Mixco, donde estaba la gasolinera abandonada.

(22:50)

Se bajó en la garita de Mixco y tomó el camino sin pavimentar hacia la gasolinera, que estaba en las afueras del pueblo.

(22:51)

Después salió a la plaza gris de Quezaltenango, donde una llovizna fría y muy fina había comenzado a caer.

(22:94)

- No tipifica personajes como héroes porque lo que pretende es que reflejen verdaderamente su naturaleza humana.

Se miró en el espejo: estaba pálido. Se arqueó sobre el inodoro y vomitó.

(22:60)

Juan Luis sintió la sangre en la cabeza, la rabia, un temblor en la voz al decir:

–No tratés de hacerte la bestia.

(22:78)

Parecía que ella iba a sonreír, un instante más tarde se cubrió la cara con las manos y empezó a llorar.

(22:39)

- En sincronía con el *realismo sucio*, la historia que se sucede en *El cojo bueno* está narrada con la mayor naturalidad y utiliza lenguaje coloquial con algunas vetas de lenguaje escatológico que le impregnan mayor realismo, crudeza y verosimilitud a la narración.

– No hay que olvidar que es medio judío – insistió el Horrible–. Si puede nos podría joder.

(22:49)

– *Tirá esa mierda o dáselo a Carlomagno – dijo el Tapir.* (22:42)

– *Comé mierda, cerote.* (22:42)

–*Sí. No vas a creerme, pero me preguntó si no tenía ganas de romperle el culo, como se dice aquí.* (22:82)

–*Hijos de puta –dijo Juan Luis.* (22:91)

- Los personajes de *El cojo bueno*, al igual que los personajes del *realismo sucio*, no son seres extraordinarios extraídos de la ciencia ficción. Son personajes que se presentan como seres de carne y hueso que viven intensamente sus pasiones.

Rompió a llorar, pero no sentía ni dolor ni rabia, sólo un malestar general causado por la falta de compasión del padre y su frialdad natural, por el desamparo del hijo y por su propia impotencia de mujer. (22:40)

Lo cierto es que, una noche que bebió demasiado, terminó acostándose con una hermosa prostituta beliceña; y la experiencia no le disgustó del todo. (22:72)

- No son personajes producto de la imaginación del escritor, existen o han existido en la convulsionada sociedad actual y es precisamente de ahí de donde Rodrigo Rey Rosa los extrajo, como él mismo lo reconoció en una entrevista concedida al escritor Arturo Monterroso en el año 2004.

– *¿Cuánto hay de autobiográfico en tus relatos?*
– *Los tiempos y la sucesión de hechos, los hechos mismos que se narran no tienen mucho que ver con mi biografía. Aunque los personajes en sí fueron sacados todos de modelos vivos, sus relaciones entre sí no corresponden a la realidad, son ficticias y anacrónicas.* (29:59)

- El final de *El cojo bueno* es abierto, característica muy propia del *realismo sucio*. Es un final abierto porque cuando se piensa que algún hecho crucial surgirá y dará fin a la narración, se sucede todo lo contrario: no llega a conocerse el destino final de los personajes, si resolvieron o no sus conflictos.

La narración de la novela *El cojo bueno* finaliza abruptamente con una escena de amor pletórica de pasión y erotismo, que no es precisamente el final de la historia que se esperaba.

Untó la sustancia blanca, viscosa y opaca en forma circular lentamente alrededor del ombligo de ella.

(22:96)

- La ambigüedad es otra característica del *realismo sucio*. En la novela *El cojo bueno* hay ambigüedades, expresiones imprecisas, de doble sentido, en las que puede darse más de una interpretación.

En la siguiente cita no se aclara si es negra la basura o es negra la bolsa que la contiene.

El viejo se bajó con la bolsa de basura negra...

(22:45)

¿Qué se manchó de sangre? ¿El dorso de la mano o la cara?

Se pasó el dorso de la mano por la cara para secarse las lágrimas, y luego se dio cuenta de que se la había manchado de sangre.

(22:29)

En el siguiente ejemplo pareciera que don Carlos levantó el teléfono público, no el aparato telefónico que tiene en su casa.

Carlomagno fue de nuevo al teléfono público y esta vez no colgó cuando don Carlos levantó el aparato.

(22:31)

En la última cita, ¿qué o a quién recogería el jeep? ¿El tonel o al Sefardí?

Según el plan, el Sefardí aguardaría vigilando el tonel hasta que el jeep pasara a recogerlo.

(22:46)

Refiriéndose a la ambigüedad Rodrigo Rey Rosa, autor de la novela *El cojo bueno*, argumenta:

(...)creo que la ambigüedad es espontánea, o inevitable. Y además, en mi caso, es algo aun deseable. Yo disfruto con las narraciones "ambiguas", como tantas de Bowles, como casi todas las de Henry James (narrador ambiguo por excelencia).

(75:3)

- Los escritores del *realismo sucio*, grupo en el que se auto-incluye Rodrigo Rey Rosa, narran conflictos sin resolver y con los que se tendrá que vivir el

resto de la vida, tal es el caso de los personajes la Coneja y Carlomagno quienes siempre serán fugitivos de la justicia y de sí mismos.

Un poco después, la Coneja le dijo a Sean:

– Y a todo esto, tigre, ¿adónde nos llevás?

– A Sebol, por de pronto.

(22:21)

- La función del narrador, *omnisciente* en *El cojo bueno*, como característica del *realismo sucio*, es pasar inadvertido y reproducir fielmente lo que ve. No juzga ni analiza, únicamente enseña eso que ve con la acuciosa minuciosidad de una cámara fotográfica.

Entró en el garaje, donde estaba la cajita del teléfono, levantó la tapa de hierro y metió la mano para desconectar uno de los cables. Luego dio la vuelta a la casa y entró por la puerta principal,...

(22:17-18)

A los pocos minutos le bajaron un canasto con tortillas y frijoles negros y un termo de plástico con café instantáneo. Más tarde la Coneja dejó caer al hoyo dos o tres hojas de papel blanco, un bolígrafo y dos pilas eléctricas para la linterna envueltas en un calcetín.

(22:27)

- El narrador del *realismo sucio* es parco al utilizar figuras literarias porque la economía expresiva es parte del estilo de los escritores de este género, a quienes lo que verdaderamente preocupa es expresar la realidad de la forma más clara que les sea posible.

Pasaron dos días más, y como al tercero otra vez no le dieron desayuno, supo que algo andaba mal. Estaba perdiendo la noción del tiempo. Cuando volvieron a abrir la compuerta, el cielo estaba azul.

(22:27)

Respecto a la forma de expresar la realidad que preocupa a los escritores del *realismo sucio*, Rodrigo Rey Rosa argumenta:

Entonces aspirar a la claridad se vuelve una obligación.

No cabe duda de que la claridad y la economía son características del estilo de Bowles. Características que, al dedicarme a la tarea de traducir sus textos, yo deseaba apropiarme. La precisión me parece que puede lograrse con el trabajo; creo que la falta de ésta en materia narrativa suele deberse al descuido, a la pereza.

(Ref.:75)

- El lenguaje utilizado en las narraciones, por parte de los escritores del *realismo sucio*, es llano, sencillo, sin adornos literarios. No presenta al lector dificultades de comprensión. Es este lenguaje el que utiliza el narrador en *El cojo bueno*.

Cuando la Coneja llegó a la cantina, un niño de unos diez años que estaba detrás del mostrador desapareció corriendo por la puerta del patio, llamando: ¡Papá, papá!

(22:19)

El Sefardí se sacó la pistola del cinto, señaló el aparato de radio y le dijo a Carlomagno que se callara porque quería escuchar las noticias.

(22:51)

Entró en el salón, donde había unas veinte señoritas sentadas en sillones y sofás, y cuatro o cinco clientes al fondo, junto a la barra.

(22:73)

- El escritor del *realismo sucio* logra dar mayor verosimilitud al relato por medio de la forma de expresión de los personajes de sus narraciones. Los personajes de *El cojo bueno* se expresan con tal llaneza que consiguen un pleno acercamiento con el lector.

– Ay, vos. No tengo carro y, la verdad, me da hueva agarrar la camioneta. Vení vos aquí, si querés. Así te conoce mi mujer.

(22:87)

– Pasá más tardecito por mi oficina. Y ojo al águila...

(22:14)

–No hay turismo, no hay turismo – decía–. Hace un año hoy exactamente que lincharon a aquella gringa en San Cristóbal, y lo están festejando – se rió.

(22:16)

– Qué me alegro, mijo. Cómo están las cosas, verdad. Todo carísimo.

(22:18)

- El *realismo sucio* procura dar al lenguaje escrito la naturalidad e intensidad del lenguaje hablado. Es un lenguaje *coloquial* que utiliza, como en el caso de *El cojo bueno*, ciertos *neologismos* propios de los medios audiovisuales.

El bulto podía ser solamente un telescucha, pero también podía ser una automática.

(22:44)

Salió de la cabina, llevó el papel al empleado y se quedó supervisándolo mientras marcaba el número para transmitir el fax.

(22:66)

- El uso del lenguaje *coloquial* y otras variantes de habla, es un recurso literario del *realismo sucio* presente en las páginas de *El cojo bueno*. Aparece el habla muy propia de los habitantes de Guatemala con sus variaciones léxicas y gramaticales.

–Quedate allí –ordenó–, vamos a dar otro colazo.

(22:48)

Pero Carlomagno ya se había puesto de pie y recogía el costal.

– Monós – dijo.

(22:20)

El viejo se bajó con la bolsa de basura negra donde debía estar el medio millón.

(22:45)

- Rodrigo Rey Rosa introduce en la narración de *El cojo bueno* una serie de vocablos muy propios del entorno guatemalteco, *guatemaltequismos*, que podrían escapar del vocabulario del lector no conocedor.

– Uno de mis patojos acaba de venir con la noticia...

(22:20)

– Prestame unos lenes, tigre.

– Unos lenes es justo – dijo el tigre–.

(22:14)

Yo le puse un cuije a ese individuo...

(22:76)

– Para la seño. Cómpreme una rosita, por favor.

(22:96)

– Qué de a huevo – dijo Carlomagno –. Si aquellos petatearon, ahora hay que dividirlo por la mitad.

(22:52)

El uso del *caló*, el lenguaje *coloquial*, el lenguaje *escatológico* y otras formas de expresión muy propias del habla del guatemalteco, permite asociar de alguna manera, la novela *El cojo bueno* con la corriente del *realismo sucio* norteamericano.

–Vas a decirle que estás arrepentido de ser como sos, que al salir de aquí vas a lamerle lo que quiera, ¿me agarrás la onda?

(22:26)

– Arreglás tus chivas y te vas a Xela en la próxima camándula.

(22:53)

La Coneja bebió de prisa el jugo de naranja, se comió medio mollete remojado en café.

(22:19)

– No, en serio, vos cerote. Y ahora, ¿qué voy a hacer?

(22:14)

5.3.1.2 *El cojo bueno y la novísima narrativa.*

La novela *El cojo bueno* ha sido situada por algunos críticos en la corriente literaria designada con los calificativos de *novísima*, *posmoderna* o del *post-boom*.

El periodista y escritor guatemalteco, Mario Haroldo Cordero Ávila, por ejemplo, la sitúa en la etapa de transición hacia la narrativa de la *posmodernidad* (década de 1990). En esta etapa hay un claro alejamiento de los proyectos revolucionarios que caracterizaron a otras etapas de la literatura. La novela *El cojo bueno* no evidencia ningún rumbo político porque su autor nunca estuvo interesado en esos proyectos. El escritor Rodrigo Rey Rosa afirmó, en el Encuentro de Escritores Centroamericanos celebrado en México en el año 2005, que no ha pertenecido a ninguna organización política.

(...), aunque no pertenecía a ninguna organización, ni de izquierda, ni derecha, y me fui huyendo de ese vacío,...

(Ref.:59)

Asimismo dio su opinión, en una entrevista publicada en Babelia de El País, España, respecto a la llamada literatura *guerrillera* y *revolucionaria* de los años setenta y ochenta.

Es una literatura escrita por gente que de alguna manera formó parte o estuvo relacionada con los movimientos revolucionarios que han marcado nuestra historia reciente. En muchos casos se trata de libros testimoniales, bastante convencionales.

(Ref.:96)

La narrativa de la *posmodernidad* se centra en la intimidad y subjetividad del espacio urbano. Al respecto, en esa entrevista publicada en Babelia de El País, España, Rodrigo Rey Rosa dijo:

Parece que el campo, el páramo y la selva, por el momento, han sido olvidados. Es casi inverosímil, al menos en un país como Guatemala, cuya capital es una de las más feas, inhóspitas, aburridas y violentas que yo conozca.

(Ref.:96)

Esto explica el por qué en la narración de *El cojo bueno* se utilizan, en su mayoría, espacios urbanos; tanto de Guatemala como de Marruecos.

Al llegar a la Avenida Roosevelt se encontró con el embotellamiento habitual, que no se descongestionaría hasta la noche, pero en la motocicleta Carlomagno logró ponerse en los Helados Pops de las Américas en menos de un cuarto de hora.

(22:30)

Cuando se volvió, el Alfa Romeo ya había arrancado y desaparecía entre el tráfico hacia la Plazuela España.

(22:46)

De modo que para el invierno, en vísperas de las navidades, regresaron a Tánger con la intención de establecerse allí algún tiempo.

(22:56)

Algunos días más tarde, decidió ir a Tánger con la intención de averiguar dos o tres cosas de monsieur Pérez.

(22:62)

La narrativa de la *posmodernidad* explora los lados oscuros de los individuos, sus pasiones y desilusiones.

A menudo, antes de volver a casa, visitaba cantinas de mala muerte, o alguna de las casas de prostitución que proliferaban en la capital a pesar del supuesto temor al SIDA.

(22:72)

Con una expresión desilusionada en la cara y las manos en los bolsillos del pantalón,...

(22:41)

Pensó fugazmente en sus hijos. Hubiera querido darles una buena educación; haberse mudado a la ciudad de México, por ejemplo, o a Buenos Aires, como lo había soñado, en lugar de Salcajá.

(22:12)

También evidencia el caos, la corrupción y la violencia de las sociedades latinoamericanas.

La granada entró en la cabina rompiendo el cristal, que de ser un medio transparente se convirtió en algo opaco casi como la leche, y una fracción de segundo más tarde se produjo la explosión.

(22:50)

–No, ese se salvó, aunque resultó herido. Murieron otros dos. Barrios y..., le decían el Horrible –miró a su alrededor, para asegurarse de que estaban solos–. Yo le puse un cuije a ese individuo durante algún tiempo después de que te soltaran. Parece que no cobró ni un céntimo. Según el investigador, lo del jeep no fue un accidente, fue otro miembro de la banda.

(22:76)

5.3.2 Género.

El cojo bueno es una narración breve sin estructura complicada, por lo tanto puede ser considerada como una novela corta. Víctor Manuel De Aguiar E Silva, se refiere a la novela corta de la siguiente forma:

La novela corta se define fundamentalmente como la representación de un acontecimiento, sin la amplitud de la novela normal en el tratamiento de los personajes y de la trama. Si imaginamos la trama novelesca como un árbol grande y frondoso, podemos considerar la trama de la novela corta como una rama desgajada de un árbol. Esta analogía expresa el carácter condensado de la acción, del tiempo y del espacio en la novela corta, así como el ritmo acelerado del desarrollo de su trama. Las largas digresiones y descripciones propias de la novela desaparecen en la novela corta, así como los exhaustivos análisis psicológicos de los personajes.

(1:243)

El cojo bueno carece de un epílogo que explique el destino final de los personajes y esto la convierte en una novela *abierta*, de acuerdo a la consideración de Víctor Manuel De Aguiar E Silva. Este crítico literario llama *abiertas* a las novelas en las que el lector no conoce el destino final de todos los personajes ni las últimas consecuencias de la trama novelesca.

Al referirse a la novela *abierta*, De Aguiar E Silva, dice:

(...) en el caso de la novela abierta, por el contrario, el autor no explica a sus lectores el destino definitivo de los personajes ni el epílogo de la trama. El lector que busca en la novela sobre todo el entretenimiento y la satisfacción primaria de su curiosidad, experimenta en general gran desilusión ante el fin de una novela abierta, pues echa de menos el ya mencionado capítulo conclusivo, en que habitualmente se proporciona la noticia de las bodas y de las felicidades domésticas de los personajes...

(1:216)

En *El cojo bueno*, solamente de el Horrible Guzmán y de el Tapir Barrios, el narrador da a conocer su trágico final.

Dos de los tripulantes del jeep Montero habían muerto antes de llegar al hospital Roosevelt...

(22:51)

Carlomagno y la Coneja se pierden en lo desconocido. De estos personajes el narrador no explica su destino definitivo.

Carlomagno y la Coneja se subieron al jeep.

(22:20)

Carlomagno iba serio, con los ojos fijos en el camino.

Un poco después, la Coneja le dijo a Sean:

–Y a todo esto, tigre, ¿adónde nos llevás?

–A Sebol, por de pronto.

(22:20)

¿Qué sucedió con el padre de Juan Luis? Al narrador no le preocupa responder a esta interrogante. La última intervención de don Carlos es la siguiente:

“Alguien va a ponerles una bomba a media función –decía con semblante preocupado–.

Yo sé cómo son las cosas en este país”.

(22:79-80)

De igual manera el lector desconoce qué sucedió finalmente con Juan Luis y con Ana Lucía. ¿Regresan a Tánger? ¿Permanecen en Guatemala?

Estas y otras preguntas referentes al final de los personajes no tienen respuesta, esto hace considerar que *El cojo bueno* es una novela *abierta*.

5.3.2.1 El género negro en *El cojo bueno*.

El escritor Rodrigo Rey Rosa, autor de la novela *El cojo bueno*, reconoce la influencia que tuvo, en su versión de novela policiaca o negra, de los dos más grandes exponentes del género negro: Raymond Chandler y Dashiell Hammett.

–¿Qué autores han influido en su particular versión de la novela policiaca?

–Mi gusto por el relato policial se originó en Borges. Aunque nadie me ha influido tanto como Borges. Están Conrad, Orwell, Flannery O’Connor, Chandler, Hammett, Thompson y por supuesto Bowles...

(Ref.:73)

Rodrigo Rey Rosa, al referirse a *novela negra*, dice:

Es un gran instrumento para fotografiar la realidad urbana. Todos nos hemos americanizado. El capitalismo y el mercado, para lo bueno y para lo malo, para el consumo y para la corrupción, nos han invadido.

(Ref.:63)

Las explicaciones y las citas que aparecen seguidamente, contribuyen a determinar si la novela *El cojo bueno*, posee o no las características que permitan considerarla como representativa del *género negro*:

- Es determinante la temática de la violencia, muy propia del mencionado género, y que se manifiesta en la novela analizada, tanto en la expresión como en la actuación.

– ¡Ya te llevó la chingada! – tronó la voz del Tapir –. Esa tu carta para nada sirvió y ahora vamos a tener que operarte...
(22:27)

Hace un año hoy exactamente que lincharon a aquella gringa en San Cristóbal, y lo están festejando –se rió.
(22:16)

Aquellos dos ni al hospital llegaron. Al Tapir, que iba de copiloto, la cabeza le quedó colgando por un lado. El Horrible duró un poco más, y sufrió más también. Le entraron esquirlas hasta en los sesos.
(22:92)

- Las degradaciones morales, muy propias del *género negro*, como la ambición desmedida y el deseo de venganza se suceden en la narración de *El cojo bueno*.

Si por lo menos se hubiera enriquecido... Pero era todavía más pobre que sus padres, y ésa era su mayor aflicción.
(22:10)

(...) así había cambiado el plan en la mente del Sefardí, que decidió de repente que por su trabajo –él trazó el plan, preparó los materiales y llevó a cabo prácticamente solo la captura– merecía más de lo que el Tapir pensaba darle.
(22:48)

Fue secuestrado por dinero, mas no por el suyo, pues aunque nada le faltaba no era un hombre rico. Su padre, en cambio, lo era.
(22:25)

Y además, ya sabés que el Tapir te llevaba muchas ganas, desde aquella vez que le diste verga en el colegio...
(22:92)

- Esas degradaciones morales desembocan en el secuestro y posterior mutilación de una indefensa víctima.

Juan Luis Luna había sido secuestrado una fresca mañana de noviembre,...

(22:25)

Con un movimiento rápido, el Sefardí separó el dedo del pie.

(22:29)

(...) el pie había sido cortado, donde podía verse un círculo de carne roja, en los bordes ya un poco negruzca, con el círculo concéntrico del hueso blanco, vidrioso y lechoso al mismo tiempo,...

(22:39)

- El miedo es un elemento inherente al *género negro* que también se hace presente en la narración de *El cojo bueno*.

(...), ejerciendo una fuerza inútil que terminaba por agotarla y aliviar en cierta manera la opresión causada por un miedo no del todo irracional.

(22:35)

La cara de la Coneja se deformó; era evidente que la sola idea de tal cosa le causaba horror.

(22:92)

- Las narraciones propias del *género negro* se suceden en espacios urbanos.

(...), y se dieron cita en un bar del pasaje Rubio, cerca del Palacio Nacional.

(22:13)

Entraron por Ciudad San Cristóbal para evitar el tráfico de la Roosevelt, y siguieron por la Aguilar Batres y la Petapa hacia el aeropuerto de la Aurora.

(22:43)

De modo que para el invierno, en vísperas de las navidades, regresaron a Tánger con la intención de establecerse allí algún tiempo.

(22:56)

La ciudad de Quezaltenango se había extendido, pero el casco antiguo era el mismo de hacía treinta años, cuando Juan Luis lo conoció.

(22:86)

- Las drogas y el sexo son también elementos del *género negro* que incursionan en algunas partes de la novela *El cojo bueno*.

(...) sacar una bolsita de plástico, donde guardaba marihuana, luego tomó de su billetera un papel para enrollar. Separó con paciencia las ramitas y las semillas, como un conocedor, y fabricó un cigarrillo.

(22:17)

(...)–pensó que quizás el kif que había fumado por la tarde cuando paseaban por el bosque de Mediuna le estaba jugando una mala pasada.

(22:60)

Practicaron el sexo sin más preámbulos, a petición de ella. Debió de tener otro cliente aquella noche, pensó él, porque ya estaba muy mojada y olía a jabón.

(22:74)

En el momento supremo para los amantes, él se salió para derramar su semen sobre un vientre suave con vellos finísimos, porque era un día peligroso y no quería tener hijos –de eso estaba seguro.

(22:96)

5.4 La expresión y los estímulos sensoriales en *El cojo bueno*.

5.4.1 Expresionismo e impresionismo (sinestias, cenestias, onomatopeya).

El doctor Raúl H. Castagnino explica que cuando en la creación literaria se pretende volcar las sensaciones percibidas, sin analizarlas y sin investigar si provienen de estímulos reales o irreales, esa pretensión admite un recurso técnico, actitud o modalidad, que se denomina *impresionista*. Procedimiento, que a juzgar por lo anterior, se define como resultado de una *primera impresión*. Si esas sensaciones percibidas se transmiten a la creación literaria de manera consciente, comporta otro recurso técnico, actitud o modalidad que se llama *expresionista*.

Raúl Castagnino comparte los mismos criterios de Cressot cuando éste afirma:

(...) expresionismo e impresionismo son maneras de percibir el mundo exterior y de traducir tales percepciones. El expresionismo reconstruye lógicamente los hechos recogidos por vías sensoriales; los acomoda según una razón de causa a efecto. El impresionismo, en cambio, entrega los hechos exteriores tal como los capta una percepción inmediata, sin acomodamiento lógico.

(8:214)

Los objetos en *El cojo bueno* captados por el *impresionismo* aparecen animados de un dinamismo interno.

(...) el área de luz que la Monjablanca arrojaba sobre el camino.

(22:15)

El pretérito imperfecto *arrojaba* es lo que le proporciona fuerza expresiva al objeto Monjablanca, lo dinamiza y hace que cobre actividad como la de un ser animado.

El *impresionismo* prefiere las formas impersonales, las *sinestias*, para captar lo que sucede en el exterior. La *sinestesia* es la unión de dos imágenes que pertenecen a diferentes mundos sensoriales. Es la descripción de una experiencia

sensorial en términos de otro sentido. Es una mezcla de sensaciones visuales, olfativas, auditivas y táctiles.

Las *sinestesias* en *El cojo bueno*, combinan de dos a tres sensaciones.

Del otro lado de la calle apareció el Alfa Romeo, seguido por una camioneta 14 destartada que le bocinaba y por fin lo rebasó, dejando una nube azul de diesel quemado.

(22:45)

Los verbos *bocinaba* y *rebasó*, en pretérito imperfecto y pretérito indefinido respectivamente, transmiten un efecto impresionista; la camioneta, un objeto inanimado aparece impaciente por llegar a su destino. El adjetivo *destartada* provee una imagen visual de la apariencia de la camioneta; el verbo *bocinaba* proporciona la sensación auditiva y el adjetivo *quemado* la sensación olfativa.

El interior estaba en penumbra, y un olor a humo de cigarrillos mezclado con el de la grasa y el pescado flotaba perezosamente en el aire...

(22:64)

En la *sinestesia* anterior prevalecen las sensaciones olfativas del humo de cigarrillos, la grasa y el pescado; son olores totalmente disímiles que recargan la atmósfera del escenario. La sensación visual aparece escondida en el vocablo *penumbra*; los objetos no se hacen visualmente tangibles, pero sí se ve la penumbra.

Lucecitas rojas y amarillas se encendieron y apagaron; el papel entró y salió por el rodillo del aparato; se oyó tres veces un bip y el muchacho le devolvió el papel.

(22:66)

En esta sinestesia se intensifican las sensaciones visuales con los adjetivos *rojas* y *amarillas* y los pretéritos indefinidos *entró* y *salió*.

Hay un solo sonido, pero se hace repetitivo, intermitente, con el numeral *tres*. La sensación táctil de la textura del papel la da el verbo *devolvió*.

En la siguiente *sinestesia* ya aparecen mezcladas cuatro sensaciones, las visuales por medio del color amarillo y la acción del viento; las olfativas al encender el cigarrillo, las auditivas cuando se acciona la cinta de *rap* y las táctiles que utilizan la luz del sol para proporcionar sensación de calor y hacer que esa misma luz adquiera las proporciones de un objeto afilado, que puede causar heridas.

Pasado Katok _ "el lugar quemado" _, donde el viento agitaba las ramas de los pinos y levantaba del suelo bolsas de plástico, encendió un cigarrillo de marihuana y puso a sonar una cinta de rap. La luz había cambiado; el sol comenzaba a calentar, teñía de amarillo las puntas de los montes y le hería los ojos a Juan Luis, que se puso anteojos oscuros.
(22:85)

La sensación visual cálida del color negro del asfalto, se atenúa con el adjetivo *lechoso* y el sustantivo *algodones*; los dos vocablos sugieren el color blanco, el antónimo de negro. El vocablo *algodones* da la sensación táctil de la suave textura de esta materia textil contrapuesta a la dureza del asfalto.

(...) del asfalto negro se levantaba un vaho lechoso que te hacía sentir que ibas sobre algodones.
(22:84)

La materialización de lo abstracto, es otra tendencia impresionista.

Chico, qué duro es este país.
(22:80)

Una línea dura separaba el mar del cielo.
(22:58)

(...) y su voz era suave y dulce.
(22:77)

Se materializa lo inmaterial, los estados de ánimo por ejemplo.

La *cenestesia* es un recurso impresionista que materializa lo inmaterial.

Ana Lucía adivinó de qué se trataba y le dio una tembladera en las piernas.
– ¿Sí? – logró articular con la voz empañada.
(22:36)

Esta *cenestesia* procura materializar lo inmaterial, un sentimiento que no se ve, no se huele, no se escucha, no se toca ni se gusta; es un sentimiento que no por ser abstracto, intangible, se deja de sentir: el miedo.

La imagen visual se traduce en la expresión *una tembladera de piernas*. El adjetivo *empañada* da al sustantivo *voz* una cualidad que por naturaleza no le corresponde, pero ayuda a concretizar el miedo en una imagen visual que permite deducir la magnitud del miedo que Ana Lucía siente cuando recibe el pie amputado de Juan Luis.

Para el *impresionismo* el tiempo es subjetivo, fluye continuamente sin poder asirlo.

Todo aquel tiempo se había sentido impotente para hacer nada...
(22:35)

En cambio el *expresionismo* traduce el tiempo en datos que lo fijan con precisión.

A las once y media de la mañana siguiente, el avioncito de Tikaljets aterrizaba en el aeropuerto de la Aurora sin percance, y cinco minutos más tarde Juan Luis y Ana Lucía se abrazaban en el hangar.
(22:95)

La *onomatopeya* o *simbolismo fónico* es un recurso expresionista que reproduce algún sonido. No solamente reproduce el ruido o sonido original como aparece en la siguiente cita:

Con un clic metálico, apagado por el calcetín...
(22:88)

La *onomatopeya* es más que una simple reproducción de sonidos, es una armonía imitativa que transmite impresión de totalidad. Como recurso expresionista puede coexistir con recursos impresionistas.

En la cita siguiente coexiste la *onomatopeya bip* con recursos impresionistas de sensaciones visuales y táctiles.

Lucecitas rojas y amarillas se encendieron y apagaron; el papel entró y salió por el rodillo del aparato; se oyó tres veces un bip, y el muchacho le devolvió el papel.
(22:66)

En la última cita, el sustantivo *algarabía* proporciona una sensación auditiva de sonidos abundantes y confusos en los que predominan los tonos agudos. El sustantivo *zumbido* es otra sensación auditiva, pero en este caso el adjetivo *sordo* le da al sonido un bajo tono. La sensación olfativa, que da el olor del café, impregna la escena de la intimidad del hogar.

Se oía en la huerta una algarabía de gorriones y el zumbido sordo de los abejorros. Ana Lucía ya estaba en la cocina, desde donde llegaba el olor del café.
(22:61)

5.5 La expresión y los acentos de la intención en *El cojo bueno*.

Raúl H. Castagnino dice:

(...), inherentes al hecho estilístico tanto en el plano estético como en el lingüístico, entre los cuales se agrupan elementos de intensificación, de refuerzo del pensamiento o las intenciones a través de la expresión; y de economía, atenuación, ocultamiento, tácito sugerir o silenciamiento de intenciones; elementos que reflejan un percibir del mundo bajo el signo de lo abstracto o de lo concreto; elementos que reflejan una tendencia del espíritu creador a lo específico o a lo genérico, a lo particular o a lo universal, a la realidad o al ideal.

Estos distintos elementos son inherentes tanto al área del impresionismo como a la del expresionismo.

(...), debo advertir de antemano que no son hechos privativos de lo literario, pertenecen al dominio lingüístico general y se dan tanto en la literatura como en el coloquio familiar.

(...) no es posible separar en la estilística el ámbito doméstico de lo estético, porque son aspectos de una misma realidad: al dominio estético trascienden los aportes del medio familiar, del coloquio, pues el creador está impregnado de ellos.

Que la intención estética seleccione, purifique o silencie ese caudal, es innegable; pero que en el estilo literario hay una gran fluencia proveniente de lo coloquial no es menos cierto.

También cabe reconocer que los efectos intencionales, su mecanismo externo, empleo y dosificación, habían sido considerados particularmente por la antigua retórica en el orden literario a través del estudio de las llamadas "figuras".

(8:236)

5.5.1 Algunos elementos de intensificación expresiva (hipérbole, sinonimia, repetición y retruécano).

Los elementos de intensificación son inherentes al *impresionismo* y al *expresionismo*. Raúl Castagnino advierte que esos elementos no son privativos de lo literario, sino que pertenecen al dominio lingüístico general y se dan tanto en la literatura como en el coloquio familiar, porque son aspectos de una misma realidad. Al dominio estético trasciende el coloquio, ya que el escritor está impregnado de ambos.

5.5.1.1 Hipérbole.

Es una figura de pensamiento que consiste en realizar una exageración muy grande, aumentando o disminuyendo la verdad de lo hablado, es muy frecuente en la cotidianeidad. Es una de las figuras más frecuentes en el lenguaje familiar.

En *El cojo bueno*, durante el análisis de *intensificación expresiva*, se encontraron *hipérboles* y otras figuras retóricas que como afirma Castagnino, no son propiamente literarias sino que pertenecen al habla *coloquial*.

Se la dio a Juan Luis con una sonrisa, mostrándole sus dientes enormes y manchados.

(22:65)

(...), el Tapir con un grano enorme en la frente,...

(22:26)

(...), sobre todo ahora que el mundo parece que se ha hecho tan pequeño.

(22:66)

Los volcanes –el Agua, el Fuego, el Acatenango, el Atitlán– podían abarcarse con la mirada...

(22:84)

Estaba loco, lo que se dice loco, de verdad, el hijo de cien mil.

(22:92)

La última *hipérbole* finaliza abruptamente con el objetivo de quedarse dentro del margen del habla *coloquial* y no degradarse hacia lo *escatológico*. Expresa la cólera que la Coneja ha reprimido por muchos años.

5.5.1.2 Sinonimia.

Figura de lenguaje que consiste en usar intencionalmente voces sinónimas de significación similar para amplificar o reforzar la expresión de un concepto. Raúl Castagnino se refiere a la *sinonimia*, así:

Además de la hipérbole vale como recurso de intensificación expresiva la sinonimia, no ya la voz homóloga que reemplaza a otra con idéntico significado sólo para evitar la repetición empobrecedora, sino el propiamente llamado sinónimo, o sea aquel término que con significado casi semejante, pero con un matiz peculiar o mayor precisión o apuntando a un orden especial, reemplaza a otro.

(8:238)

En la novela *El cojo bueno*, se encontraron los siguientes ejemplos:

Probablemente tuvo la intención de hacerlo, pero se había rajado.
(22:9)

Dentro del habla *coloquial*, y de acuerdo al contexto en el que se pronuncia, el término *rajado* intensifica la expresión. Esta expresión perdería intensidad si se utilizara el sinónimo *acobardado*.

–Pero qué mula sos, hombre. ¿De dónde me estás llamando?
(22:12)

En la cita anterior, el término *mula* da a la expresión un carácter de insulto, de grosería y de cólera por parte de quien lo pronuncia. Si se sustituye el término *mula* por su sinónimo *tonto*, la intensidad del insulto se atenuaría.

– Podés estar seguro de que todos los teléfonos públicos de Salcajá están picados.
(22:13)

El vocablo *picados* corresponde exactamente a la forma de hablar del personaje que lo pronuncia. Si se sustituyera por el sinónimo *intervenidos*, no sólo se perdería la intensidad de la expresión sino sería contradictorio en el habla del personaje que tiende más al *caló* y al habla *coloquial*.

5.5.1.3 Repetición.

Figura de pensamiento que expresa dos o más veces un mismo vocablo o frase. Castagnino dice que la estilística asigna a la *repetición* más proximidad con el orden de la afectividad que con el del intelecto. La *repetición* imprime a la narración un carácter rítmico.

–No te preocupes mamá. Iremos saliendo poco a poco.
(22:18)

Así se fueron calle por calle hasta el puentecito de Chamelco...
(22:20)

De cuando en cuando, tenían que detenerse y hacerse a un lado...
(22:21)

Debo matarlo... No debo matarlo...
(22:79)

5.5.1.4 Retruécano.

Figura de pensamiento que consiste en poner a continuación de una frase otra en que están los términos invertidos, formando un sentido completamente distinto. El *retruécano* es una oración que se repite, pero invirtiendo el sentido de la oración precedente.

Cuando volvió a ser él mismo, ya no era el mismo.

(22:39)

5.5.2 Intensificación por contraste (antítesis y paradoja).

Dentro de los elementos de *intensificación por contraste* se encuentran la *antítesis* y la *paradoja*. Castagnino afirma que la preceptiva a la *antítesis* la llama: *juego que se apoya en lo material del lenguaje, bien sea en la estructura de las palabras o en la construcción de las oraciones*.

También la preceptiva a la *paradoja* la llama: *enlace artificioso*.

5.5.2.1 Antítesis.

Es una figura de pensamiento, lógica, que presenta razonamientos contrapuestos sobre aspectos contrarios. Castagnino afirma que, desde el punto de vista estilístico, la *antítesis* es más natural que la *paradoja*.

Efraín –un joven kekchí que una año era evangélico y al siguiente volvía a ser católico–...

(22:16)

Había estado muerto, prácticamente, pero ahora vivía...

(22:17)

–Usted siempre de arriba para abajo, ¿verdad?

(22:19)

Era como si le hubiesen presentado una antigua cuenta, benévolamente olvidada durante mucho tiempo, que ahora le convertía, de millonario, en pobre.

(22:39-40)

(...), Quién es quién en la guerra y en la paz.

(22:79)

5.5.2.2 Paradoja.

Es una figura de pensamiento, lógica, que consiste en emplear expresiones que envuelven contradicción. Según Castagnino, la *paradoja* es instrumento predilecto

de satíricos y humoristas cuando el apareamiento por contraste desemboca en lo que, con rigor lógico, debería considerarse un absurdo.

- Aquí estoy – su voz y el silencio que siguió sonaron cavernosos –.*
(22:37)
- (...) y dijo no con la cabeza.*
(22:42)
- El Sefardí se sonrió sólo con los ojos.*
(22:42)
- Por los ojos entra el hambre, amigo.*
(22:81)
- (...), y vio con los ojos cerrados la imagen del Sefardí muerto, degollado.*
(22:67)
- Dos ideas gemelas, pero contradictorias...*
(22:79)
- (...), con una sensación de extrañeza en la que se mezclaban en partes iguales la alegría y el recelo.*
(22:79)
- Sentía una curiosa felicidad,...*
(22:84)
- (...), y era presa de una alegría un poco demente.*
(22:84)

5.5.3 Intensificación por mención indirecta (alusión, perífrasis, circunloquio y eufemismo).

Otros recursos de intensificación expresiva proceden por mención indirecta de seres, objetos, hechos, etc. Con ellos el creador deja constancia de algo que por razones determinadas no desea abordar directamente (elusión); de algo que asocia al pasar sin detenerse especialmente, pues se sobreentiende con el lector una connivencia (alusión). El Doctor Raúl H. Castagnino afirma que la estilística prefiere referir la alusión al orden literario. En este sentido puede cobrar carácter de alusión un lugar común de la vida cotidiana, desde que la literatura lo incorpore a su acervo.

5.5.3.1 Alusión.

Figura de pensamiento que consiste en designar una cosa mediante otra que tiene con ella una relación conocida por el que habla y los que escuchan o leen.

Alusión también es la expresión indirecta de una idea por referencia a una cosa o hecho sin nombrarlo.

Yo le puse un cuije a ese individuo durante algún tiempo después de que te soltaran.

(22:76)

–Que no te agarren, culerazo, que te sentás en todo...

(22:33)

–¿Listos, pizarrines? –preguntó el Tapir,...

(22:41)

–Ojalá no tengás que quebrarle el cucurucho a nadie –dijo la Coneja. Se volvió al Tapir–: Cuando se le suben los sulfatos se convierte en anormal.

(22:43)

Era un huevón, pensó el Sefardí.

(22:44)

–No dejó de echarme los chuchos desde que nos subimos al avión.

(22:95)

(...), y aunque los turistas al final son un dolor de huevos,...

(22:21)

Mirá cómo se te puso la vaina esa –le dijo al oído, y le puso una mano en el sexo.

(22:73)

–Y le doy aguas, ¿o no?

(22:42)

(...), ¿qué tal si ese cabrón quiere darnos atole con el dedo?

(22:48)

5.5.3.2 Perífrasis.

Figura de pensamiento, pintoresca, que consiste en expresar con varias palabras lo que podría expresarse con una sola, pero no con tanta gracia, vigor o plenitud.

Pasado Katok – “el lugar quemado”–, donde el viento agitaba las ramas de los pinos...

(22:85)

(...)- preguntó en dialecto marroquí, con cara de pocos amigos.

(22:64)

5.5.3.3 Circunloquio.

Figura de pensamiento, pintoresca, que consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras algo que hubiera podido decirse con menos o con una sola, pero no tan bella, enérgica o hábilmente.

Aquellos dos ni al hospital llegaron.

(22:92)

Siguieron besándose otro rato, hasta que las manos comenzaron a desabrochar botones, buscando la piel.

(22:96)

5.5.3.4 Eufemismo.

Figura de pensamiento. Modo de decir para expresar con suavidad o decoro ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante.

*–Tuve que devolver. Ya estoy bien.
Ella puso cara de asco.*

(22:61)

Por la noche, después de tener trato con Ana Lucía y un momento antes de dormirse...

(22:67)

5.5.4 Figuras.

Cualquier tipo de recurso o manipulación del lenguaje con fines retóricos es llamado figura. En la antigüedad, este término se aplicó a la oratoria y posteriormente pasó a ser un término casi exclusivo de la literatura.

Las figuras retóricas son procedimientos lingüísticos o estilísticos apartados del modo común de hablar, que buscan dar una mayor expresividad al lenguaje. Estos procedimientos pueden ser transgresiones de una norma –licencias– o refuerzos de dicha norma.

Las figuras se dividen en grupos dependiendo del nivel de la lengua que afecten:

a) Figuras semánticas o tropos:

Son las que emplean palabras con un significado distinto al que les es propio, pero con el que guardan alguna conexión, correspondencia o semejanza: *catacresis, metáfora, metonimia, sinécdoque.*

b) Figuras de construcción, morfosintácticas y gramaticales:

Son las que refuerzan la norma o la ley, se apartan de ella o la quebrantan.

A su vez, se dividen en cuatro grupos:

- Por adición de palabras: *pleonismo, sinonimia, epíteto, concatenación.*

- Por omisión de palabras: *elipsis, adjunción, o (c)zeugma, asíndeton, aposiopesis.*
- Por repetición de palabras: *anáfora, o epanáfora, polisíndeton, epanalépsis, epanadiplosis, reduplicación.*
- Por accidentes gramaticales, cambio de orden, concordancia o analogía: *silepsis, calambur, hipébaton o anástrofe, retruécano.*

c) Figuras de dicción o fonológicas:

Su nombre genérico es *metaplasmo*, son aquellas que afectan a la forma fónica del enunciado; las alteraciones que experimentan los vocablos por aumento, adición, supresión, transposición o contracción de algún sonido: *aliteración, onomatopeya, similitud, paranomasia, síncopa.*

d) Figuras de pensamiento:

Son diversas formas o caracteres con que se expresan los pensamientos. Las principales son: pintorescas (producto de la imaginación); lógicas (producto del raciocinio); patéticas (producto de la pasión o sentimiento).

- Figuras pintorescas:

Se proponen representar las cosas con viveza. Las principales son: *definición, descripción, topografía, enumeración y perífrasis o circunlocución.*

- Figuras lógicas:

Comunican mayor claridad o robustez al raciocinio. Las principales son: *comparación o símil, antítesis, paradoja, sentencia, epifonema, gradación o clímax, corrección o epanortosis, dubitación, concesión, preterición o pretermisión y asociación.*

- Figuras patéticas:

Son las que brotan al calor del sentimiento o al ímpetu de la pasión. Las principales son: *interrogación, exclamación, optación, imprecación, execración, ostentación, conminación, reticencia, apóstrofe, prosopopeya o personificación, permisión, imposible y dialogismo.*

5.5.4.1 Acumulación.

(Del latín *accumulatio-onis*). Se usa para dotar de mayor claridad y desarrollar en forma meticulosa la idea sustancial.

La acumulación es un procedimiento que consiste en acumular palabras para dar mayor fuerza a la expresión de las ideas.

También se le llama atroísmo.

(...), don Carlos fue al cuarto húmedo y oscuro que le servía de oficina, donde con el tiempo había ido acumulando toda clase de objetos, desde libros de contabilidad de hacía más de una década y agendas caducadas hasta muestras de tela típica y alfombras turcas y cerámica italiana, varios trofeos ecuestres y una virgen de Guadalupe...

(22:41)

5.5.4.2 Aposiopesis.

Figura de construcción, que consiste en substituir con puntos suspensivos un final que es penoso o embarazoso decir. Interrupción brusca del discurso con un silencio.

*–No. Pero los bares como éste me parecen tan aburridos. Esta gente...
–miró su alrededor –.*

(22:81)

La cosa es que eras el más fácil, y como nosotros no éramos muy profesionales...

(22:92)

5.5.4.3 Asociación.

Figura de pensamiento que aplica a muchos lo que es propio de uno solo, a fin de atenuar una censura de los demás o la propia alabanza.

Esa tu carta para nada sirvió y ahora vamos a tener que operarte...

(22:27)

5.5.4.4 Catacresis.

Tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio, para designar una cosa que carece de nombre especial.

(...), colocó el bastón en el suelo, al pie del asiento, y se puso al volante.
(22:89)

*Juan Luis había atravesado el bastón sobre los brazos de su sillón,
forrado de cuero.*
(22:91)

5.5.4.5 Comparación o símil.

Figura de pensamiento, lógica, que consiste en mostrar una analogía entre dos cosas o ideas a fin de hacer más claro o vívido un pensamiento. El nexos más frecuente que se utiliza para liar los términos comparados es *como*; también se utilizan otros nexos: *cual, igual que, tal como, parecido a, así como, igual a*.

La *comparación* como figura literaria exige confrontación de un elemento real y otro imaginario. Castagnino dice que estilísticamente, la comparación es la confrontación de los términos de dos ideas, aproximadas por ser opuestas o idénticas, semejantes o diferentes.

(...) el paisaje de montes redondos, como de acuarela china...
(22:21)

*La espuma – encima de un mar mucho más azul que el cielo – era blanca
como la leche...*
(22:58)

Los camareros, formados en semicírculo cual soldados...
(22:68)

*(...) las huellas de los autos habían ido convirtiendo en un trazo alargado
como una pincelada.*
(22:85)

(...) las hojas de zacate brillaban como pequeños sables bajo el sol.
(22:85)

*(...) puyó con violencia una hoja de papel que se arrastraba como una
mantarraya por la acera.*
(22:89)

*Y a este sentimiento ayudaba, como ayuda una especia al sabor de una
comida,...*
(22:54)

5.5.4.6 Degradación.

Figura retórica que expresa súplica o ruego.

*La voz de Juan Luis fue débil cuando dijo:
–Denme otra oportunidad.* (22:28)

*–Durará sólo un instante –dijo en tono tranquilizador.
–¡Por favor!
El Sefardí le estaba haciendo un torniquete.* (22:29)

Hoy sólo te pido piedad. Mi vida está en tus manos. (22:32)

5.5.4.7 Descripción.

(Del latín *descriptio-onis*). Presentación de un objeto de modo vivo, como si se estuviera delante de él. También se llama hipotiposis.

–¿Conocés la salida a Cantel? Mi casa es la última antes del cruce. Es una casa colonial de pared verde y puerta negra. (22:87)

5.5.4.8 Dubitación.

Figura de pensamiento que simula estar indeciso acerca de lo que se debe decir o hacer.

–Ocho o nueve. A ver. Bueno, casi diez –... (22:69)

5.5.4.9 Enumeración.

Figura retórica que enuncia en forma rápida y animada, las diversas partes de un todo o las ideas que se refieren a un mismo sujeto. Descripción sucesiva de una serie de ideas relacionadas con el mismo tema.

Sabía que más que a dejar unas cintas de acetato que contenían innumerables imágenes –los famosos danzones, el rostro de Fidel, enfermos consumiéndose en los sidatorios, negros que consumaban sacrificios a dioses africanos– iba a Quezaltenango para encontrarse con la Coneja Brera. (22:84)

5.5.4.10 Epanadiplosis.

Figura de construcción que consiste en repetir al final de una cláusula o frase el mismo vocablo con que empieza.

Un espejo sería colocado frente a otro espejo.
(22:85)

–No, me temo que no.
(22:19)

5.5.4.11 Exclamación.

Figura de pensamiento, patética, que se comete expresando en forma exclamativa un movimiento del ánimo o una consideración de la mente. Expresa un vivo afecto o arrebató del ánimo, mediante un grito o frase vehemente de emoción.

–¡A ver si te inspirás! –le gritó desde arriba, y desapareció.
–¡Ya te llevó la chingada! –tronó la voz del Tapir–.
(22:27)

5.5.4.12 Excecración.

Figura retórica que expresa una maldición motivada por el odio.

El maldito Sefardí. A éste sí que le gustaría matarlo, aunque ya no hubiera ningún dinero que recobrar.
(22:12)

5.5.4.13 Hipérbaton.

Figura de construcción que frecuentemente se comete, aun en el lenguaje más vulgar y sencillo, invirtiendo el orden que en el discurso deben tener las palabras con arreglo a las leyes de la sintaxis llamada regular. El hipérbaton trastoca o desordena el natural orden sintáctico de la frase, que en la lengua española es: sujeto, verbo y complementos.

Pero ya no muy le atina, la pobre.
(22:11)

A qué preguntar adónde, se dijo a sí mismo la Coneja, y recogió su maletín para seguir al indio Carlomagno.
(22:20)

De noche, en un momento de optimismo, hecho un ovillo como estaba preparándose para dormir, pensó:
(22:27)

5.5.4.14 Imagen.

En lenguaje literario, es la representación viva y animada que de los seres se forja la fantasía o la imaginación, y se expresa con voces adecuadas. De esto se infiere que la imaginación es quien las engendra, combinando las ideas que le suministra

la inteligencia y los elementos que en infinita variedad le ofrece la naturaleza. Muestran las cosas sensibles de modo tan vivaz que parece que se las está viendo.

(...) los volcanes no se erguían contra el cielo sino que se dibujaban discretamente en la lejanía; el Santa María con su corona blanca de humedad y el Santiaguito, pequeño y deforme.

(22:86)

En el suelo yacía un enfermo, los ojos en blanco, sin color en la piel, vendiendo agonía con la mano abierta.

(22:94)

(...) una fresca mañana de noviembre, cuando el cielo guatemalteco, barrido por el viento norte, parece más puro y azul.

(22:25)

5.5.4.15 Interrogación.

Una de las figuras llamadas de pensamiento, patética, que se comete cuando el orador o el escritor hace alguna pregunta, no por ignorancia ni para recibir respuesta, sino para darla él mismo, para declarar con más vehemencia algún defecto o para convencer y confundir a los oyentes o lectores.

La *interrogación* es una de las figuras retóricas que se utilizan frecuentemente en el lenguaje coloquial. Es una pregunta que tiene la peculiaridad de no necesitar respuesta, ya que la misma interrogación encierra una conclusión evidente.

Te lo juro, vos, salí regenerado. No sé qué me pasó. Como si el morongazo me hubiera tocado un punto del cerebro donde yo pensaba mal. ¿No es increíble?

(22:93)

5.5.4.16 Metáfora.

Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces en otro figurado, en virtud de una comparación tácita.

(...) el pezón de Trafalgar...

(22:58)

El enjambre de recuerdos...

(22:16)

5.5.4.17 Metonimia.

Es el tropo por dependencia o causalidad. Existen varios tipos: la causa por el efecto, el efecto por la causa, el autor por la obra, continente por contenido, etc.

La siguiente *metonimia* es del tipo el efecto por medio de la causa:

(...)el sol comenzaba a calentar, teñía de amarillo las puntas de los montes y le hería los ojos a Juan Luis.

(22:85)

Las acciones, en la cita anterior, las efectúa el calor y la luz del sol, no el sol. La siguiente cita es una *metonimia* cuando se designa una característica moral por medio de una realidad física:

(...)quisiera intentar de nuevo ablandarte el corazón.

(22:31)

Se refiere a una persona sin sentimientos, falta de compasión.

El siguiente ejemplo es una *metonimia* del tipo continente por contenido:

(...) fue a servirse una copa de whisky al minibar,...

(22:09)

No es una copa hecha de whisky, sino el whisky contenido en la copa.

La *metonimia* como materia prima de la retórica se puede expandir hacia recursos más complejos como *el dato escondido* o *la cadena metonímica*.

Estos procedimientos se utilizan sobre todo para crear continuidad en el relato (*el dato escondido*) o para dejar abierta la trama (*la cadena metonímica*).

El dato escondido se emplea mucho en la novela policiaca con la finalidad de crear suspenso.

La siguiente cita es un ejemplo del procedimiento *el dato escondido*.

El personaje de el Sefardí lleva consigo una granada. El narrador no explica por qué la lleva, pero se sucede un trágico desenlace y queda así justificada su posterior aparición.

El Sefardí estaba solo en el piso de arriba. Se sintió, debajo de la chaqueta, la pistola automática, las tolvos de reserva, la granada de fragmentación.

(22:44)

La cadena metonímica aparece en el siguiente ejemplo. El final de la novela es abierto, no se sabe si Juan Luis y Ana Lucía regresan a Tánger o se quedan definitivamente en Guatemala. Queda a la imaginación del lector el destino final de estos dos personajes.

Untó la sustancia blanca, viscosa y opaca en forma circular lentamente alrededor del ombligo de ella.

(22:96)

5.5.4.18 Neuma.

Figura retórica. Declaración de lo que se siente o quiere, por medio de movimiento o señas, como cuando se inclina la cabeza para conceder, o se mueve de uno a otro lado para negar, o bien por medio de una interjección o de voces de sentido imperfecto.

La Coneja lo miró con ojos comprensivos, compasivos casi. Sacudió la cabeza, dijo:

–Fue una locura.

(22:91)

–Me mantendrá informada, ¿verdad?

Él asintió con la cabeza.

(22:40)

Dio una fumada y le ofreció el cigarrillo al Sefardí, que ya estaba dentro del jeep y dijo no con la cabeza.

(22:42)

5.5.4.19 Optación.

(Del latín *optatio-onis*, “deseo, opción”). Manifestación de un vivo deseo.

Si por lo menos se hubiera enriquecido...

(22:10)

–Estoy en Xela. Me gustaría verte.

(22:86)

–Me gustaría volver a Tánger –dijo él.

(22:95)

5.5.4.20 Parénesis.

(Del gr. ‘exhortar’). Exhortación o amonestación.

–No te enojés. Pero ¿vas a hacerme el favor de no seguir frecuentando esos lugares? No tienes por qué exponerte de esa manera. Ya sabés la clase de gente que puedes encontrarte en sitios así. ¿O es que tienes algún problema con tu mujer?

(22:77)

5.5.4.21 Pleonasma.

Figura de construcción, que consiste en emplear en la oración uno o más vocablos innecesarios para el recto y cabal sentido de ella, pero con los cuales se da gracia o vigor a la expresión.

Creo que estoy viendo visiones. (22:59)
–Te acordás del cliente aquel, para qué nombrar el nombre,... (22:12)
(...) y se oían los ladridos de los perros. (22:83)

5.5.4.22 Prosopopeya.

Figura de pensamiento, patética, que atribuye a las cosas abstractas o inanimadas, cualidades propias de las animadas, o a las irracionales las de los racionales, dándoles movimiento, haciéndoles oír, hablar, sentir.

Castagnino hace suyas las palabras de Elisa Richter cuando dice:

(...), la personificación de los objetos y la espiritualización de lo inanimado –variantes de la prosopopeya– son dos hechos estilísticos que obedecen a actitudes distintas: expresionista, la primera; impresionista, la segunda. (8:231)

a) Prosopopeyas con actitud expresionista:

(...), pero tenía un nudo ciego y tuvo que forcejear para romperlo. (22:38)
(...)seguido por una camioneta número 14 destartalada que le bocinaba y por fin le rebasó,... (22:45)
(...),donde hizo alto para dejar pasar los vehículos recién vomitados por el semáforo calle arriba. (22:45)
La música rock de hacía dos décadas ahogaba las conversaciones de la gente... (22:81)
Los cabrones dados siempre me la hacen. (22:33)
(...), pero hacía más de un año que el pie falso de Juan Luis sufría demasiado con los cambios de velocidades,... (22:83)

b) Prosopopeyas con actitud impresionista:

(...), y la luz desgarrada que caía por entre los cipreses le acariciaba la cara. (22:30)
(...) como lo sería cualquier objeto engullido por un agujero negro... (22:39)
El tráfico pudo haberlo prensado en la Liberación. (22:48)

(...), el viento fresco hacía silbar los hilos telegráficos. (22:85)
(...), en una cantina de mala muerte a aquél. (22:09)
Era un domingo quieto y caluroso,... (22:75)

Dentro de la *prosopopeya* se da una forma que se conoce como *animalización*, y que consiste en atribuir cualidades animales a un ser humano o a un objeto.

Su piel era grasienta y pálida, tenía ojos de pescado, y unos bigotes ralos... (22:13)
Ana Lucía dejó escapar un gemido inhumano, casi animal. (22:38)
Greg había decidido a última hora no volar a la ciudad de Guatemala... (22:95)
–Quedate allí –ordenó–, vamos a dar otro colazo. (22:48)

Variante de la *prosopopeya* es la *personificación* que consiste en atribuir cualidades humanas a los animales.

Dos moscardones fueron a posarse a menos de una pulgada del platillo de la doughnut comida a medias, el uno frente al otro. Parecía que se miraran entre sí y, mediante gestos microscópicos, conversaran como los sordos. (22:44)

La *cosificación*, también llamada *reificación*, es otra variante de la *prosopopeya* que atribuye cualidades de objeto a un ser vivo. Es un procedimiento usado sobre todo en la estética vanguardista del expresionismo del siglo XX. Durante el *barroco*, la *cosificación* se usó más bien como mecanismo satírico para degradar o desengañar.

Un locutor con voz de clarín dio la noticia del siniestro de la calle Montúfar. (22:51)

5.5.4.23 Síncopa.

Figura de dicción que consiste en la supresión de uno o más sonidos dentro de un vocablo.

Yo voy a averiguar con los amigos de la capi si no hay alguna orden de captura a nuestro nombre...

(22:11)

–Mijo, qué sorpresa.

(22:18)

–Monós –dijo.

(22:20)

–Arreglás tus chivas y te vas a Xela en la próxima...

(22:53)

–Para la seño, cómpreme una rosita, por favor.

(22:96)

–Píquenle, muchá –les dijo Sean–. Hay polacos por todas partes.

(22:20)

5.5.4.24 Sinécdoque.

Tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada.

Parece que no cobró ni un céntimo.

(22:76)

Tomó una Samsonite que tenía debajo de su catre, levantó el forro que disimulaba el doble fondo para colocar cuidadosamente los billetes.

(22:53)

–Tranquilo –le dijo el Sefardí, apuntándole al pecho con la automática.

(22:52)

5.5.4.25 Topografía.

Figura de pensamiento, pintoresca, que describe un lugar o un paisaje.

Pasaron por un pequeño vestíbulo lleno de tiestos con flores y plantas con hojas bien enceradas, que daban a la vivienda –Juan Luis volvió a observar– un aire de respetabilidad. En la sala, se sentaron el uno frente al otro en dos sillones que hacían juego, con una mesita baja de por medio.

(22:90)

Bastaron unas horas de sol para que salieran las flores, y su olor iba y venía en el aire. La tierra estaba casi seca poco después de mediodía y en la luz de la tarde las hojas oscuras de las palmas tenían un brillo de metal.

(22:58)

5.5.5 Algunos elementos de economía expresiva (elipsis, sugerencia, la ironía y sus variantes; suspensión y reticencia).

Castagnino considera respecto a los elementos de economía expresiva, lo siguiente:

Su objeto es procurar en la relación intención-expresividad una mayor fuerza, suprimiendo, eliminando, ocultando, sobrentendiendo o silenciando elementos oracionales. A través de ellos, la estilística valoriza el silencio: interesante paradoja pues muestra también que la literatura, arte de la expresión, atiende a lo no expresado.

(8:252)

5.5.5.1 Elipsis.

Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido. La *elipsis* consiste en suprimir una o varias palabras de una oración o de un verso con el fin de intensificar la expresión. Las palabras omitidas serían necesarias para realizar una construcción gramatical totalmente correcta, pero no para que quede claro el sentido y significado de la oración que se sobrentiende por el contexto.

Yo no puedo vivir aquí, y adonde voy la vida cuesta el doble, si no el triple.

(22:52)

(...), supo que no iría a casa directamente –Ana Lucía tendría que madrugar al día siguiente para ir a hacer una encuesta en el barrio del Mezquital– sino a la Casa de las Flores, que quedaba cerca del Trébol.

(22:72)

–Me hiciste mucha falta estos dos días –dijo ella.

–Fueron tres.

–Pues tres.

(22:96)

(...)y cruzó la calle para ir hasta un puesto de hot-dogs. Tuvo tiempo para comerse dos y pagar.

(22:43)

Solamente cinco personas acudieron esa noche a la sesión de las siete.

–Seis a la de las cuatro,...

(22:80)

En la primera cita, se omite el verbo *cuesta*, anterior a *el triple*. En la segunda cita, se omite el verbo *iría*, anterior a *la casa*. En las tres últimas citas se omiten los sustantivos *días*, *hot-dogs* y *personas*; posteriores a los numerales *tres*, *dos* y *seis*.

5.5.5.2 Sugerencia.

Según Raúl H. Castagnino, la *sugerencia* es:

El dejar traslucir entre lo poco que se dice lo mucho que se calla. Es la notación del sugerir, del insinuar en el coloquio.

(8:255)

Ahí le encargo – le dijo Juan Luis al despedirse –. Las copias están prácticamente nuevas.

(22:88)

–Hola, mi amor –le dijo–. ¿Por qué tan solo, pues?

(22:73)

5.5.5.3 Ironía y sus variantes (suspensión y reticencia).

Figura de pensamiento. La *ironía* entiende lo contrario de lo que expresa. Insinúa en forma de burla lo que dice textualmente. Hay cinco tipos de *ironía*: *sarcasmo*, *antífrasis*, *eufemismo o lítote*, *asteísmo* y *antonomasia*.

- **Sarcasmo:**

Es una burla muy mordaz, cruel y hasta sangrienta, como la que se emplea contra personas desvalidas, indefensas o impotentes.

Te vamos a dar pluma y papel y después de comer te pones a trabajar. A ver si te convertís en escritor.

(22:26)

Curiosidad de la moronga –dijo el padre con sarcasmo.

(22:77)

- **Antífrasis:**

Dar un nombre que significa lo contrario de lo que corresponde.

El abogado lo aguardaba sentado a un mesita para dos al lado de la puerta, bajo una varilla de luz de neón...

–Hola, genio –dijo.

(22:13)

Carlomagno – a quien llamaban así porque, si bien lo intentó varias veces, tal como aquel rey de Francia, no había aprendido a escribir –...

(22:29)

- Eufemismo o lítote:

Modo de decir para expresar con suavidad o decoro ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante.

Tuve que devolver. Ya estoy bien.

(22:61)

- Asteísmo:

La forma más fina de la ironía que lisonjea a una persona fingiendo censura. Para Castagnino, el *asteísmo* consiste en disimular una alabanza bajo una aparente represión o una burla.

–Qué rico estás, amorcito. ¿Qué deporte hacés?

El se rió por lo bajo.

–Ninguno.

–Pues no te hace falta si así de bien te mantenés...

(22:73)

- Antonomasia:

Figura que emplea el nombre común por el propio de una persona o viceversa.

Él sabía que Paul Bowles vivía en Tánger.

Aunque la hospitalidad del maestro era proverbial, y a pesar de que Ana Lucía se había ofrecido varias veces a ir con él de visita al apartamento de Bowles...

(22:56)

(...) y no fue necesario insistir mucho para que Bowles aceptara. Mientras Ana Lucía y el maestro aguardaban el ascensor, Juan Luis bajó...

(22:68)

En las citas anteriores es el nombre común *maestro* el que sustituye al nombre propio *Bowles*.

5.5.5.3.1 Suspensión.

Figura de pensamiento que consiste en diferir, para avivar el interés del oyente o del lector, la declaración del concepto a que va encaminado y en que ha de tener remate lo dicho anteriormente. Su objetivo es mantener el interés o curiosidad del lector u oyente. El interés o curiosidad lo estimula la *suspensión* con silencios, pausas, rodeos, etc.

Fue como si hubiese recibido una descarga eléctrica. Se puso en pie de un salto y fue al teléfono.

– *¿Don Carlos?*

Silencio.

– *Creo que me han traído un pie de Juan Luis. No estoy segura porque está dentro de una bolsa de plástico negro. Me han pedido que se lo lleve. Hay también una carta dirigida a usted. ¿Don Carlos?*

– *Aquí estoy – su voz y el silencio que siguió sonaron cavernosos –. ¿Un pie?*

– *Se lo llevo ahora mismo.*

Otro silencio.

– *Sí, ven.*

(22:36-37)

5.5.5.3.2 Reticencia.

Figura de pensamiento, patética, que consiste en dejar incompleta un frase o no acabar de aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla. Según Castagnino se utiliza cuando se quiere hacer sospechar algo sin manifestarlo expresamente. Se entra con ella en el campo de las agitaciones pasionales y sentimentales: cólera, amenaza, zozobra, miedo, indignación, inquietudes de toda índole que se deslizan en el estilo por la vía de la afectividad.

La *reticencia* es la expresión indirecta de una idea inconclusa que permite la completación por el lector.

Supongo que le han faltado pruebas concluyentes para hacer lo que quisiera. Pero si vos le contaste al hijo que...

– *Sí – reconoció la Coneja –, fui un mula. Pero él ya lo sabía.*

(22:13)

–*Más vale solo... –dijo él, y se sonrió.*

(22:73)

–*Sí. ¿Quién te lo dijo?*

–*Se cuenta el pecado...*

(22:76)

–*No, ese se salvó, aunque resultó herido. Murieron otros dos. Barrios y..., le decían el Horrible.*

(22:76)

5.5.6 Lo específico y lo genérico en el estilo.

Raúl H. Castagnino asegura que existen dos tendencias claramente reflejadas en el estilo de un escritor y comprobables en su creación literaria. Castagnino en su libro *El análisis literario*, textualmente dice:

Cuando se nombra algo es posible designarlo por un vocablo propio, específico: naranja, Juan, patata; o por relaciones genéricas: citrus, hombre, tubérculo. Las dos tendencias pueden reflejarse en el estilo. La que apunta al término especificador busca lo técnico, lo raro, lo extraño, lo particular, lo individual y privativo. La que prefiere lo genérico se aparta de lo pintoresco, de lo vivo, de lo real, de lo directo.

Sin caer en ingenuo dogmatismo es posible comprobar, sin embargo, una cierta coincidencia entre el escritor realista, que busca lo diferenciador de cada ser, y la tendencia especificadora, por una parte; y, por otra, entre el escritor idealista, amigo de la abstracción, que desecha lo pintoresco individualizador tras lo que se esfuma en la universalidad y la tendencia generalizadora.

A veces en un mismo autor y en una misma obra se alternan las dos tendencias. Y es posible observar que cuando el contexto y el estilo revelan los síntomas de la presión afectiva, tiende a la especificación; cuando no hay participación de la afectividad, cuando la actitud es objetiva y desinteresada, generaliza.

(8:261)

Hay cierta tendencia del escritor de *El cojo bueno* hacia lo específico en el siguiente ejemplo:

En fila india, los niños primero, luego Carlomagno y la Coneja, se fueron por la acera. Los niños salieron corriendo y en la esquina se detuvieron, para mirar a derecha e izquierda, y se volvieron para hacer señas de seguir adelante a los mayores. Así se fueron calle por calle hasta el puentecito de Chamelco, donde los estaba aguardando un viejo Land-Rover conducido por Sean Acuña, el hijo de los dueños del hostel.

(22:20)

El narrador describe el orden de colocación de los personajes Carlomagno y la Coneja. Explica que los niños corren, se detienen y miran sincronizadamente de derecha a izquierda e indican el momento oportuno para continuar el recorrido. Menciona un puente y la ubicación del mismo y se preocupa en proporcionar la marca y las condiciones físicas del vehículo en el que huirán Carlomagno y la Coneja.

No se limita a dar el nombre del conductor, sino también se asegura de dar a conocer quienes son sus padres.

Los escritores que en su creación literaria hacen predominar la tendencia especificadora, Castagnino considera que son quienes coinciden con las características de los escritores realistas. En la cita siguiente, el uso continuado de adjetivos contribuye a darle a *El cojo bueno* la tendencia *específica* en el estilo a la cual alude Castagnino.

Con una expresión desilusionada en la cara y las manos en los bolsillos del pantalón, en uno de los cuales tenía un manojito de llaves, don Carlos fue al cuarto húmedo y oscuro que le servía de oficina, donde con el tiempo había ido acumulando toda clase de objetos, desde libros de contabilidad de hacía más de una década y agendas caducadas hasta muestras de tela típica y alfombras turcas y cerámica italiana, varios trofeos ecuestres y una virgen de Guadalupe del tamaño de una niña de cinco años que había pertenecido a su abuela. De uno de los cajones con llave del escritorio sacó una chequera de un banco extranjero. Leyó el saldo: dos millones y medio de dólares. Dejó la chequera sobre el escritorio y vio cómo se cerraba sola, poco a poco, como con pereza más que como por acto de magia. Sacó de otro cajón su agenda actual y buscó un número bajo la B de banco.

(22:41)

En la siguiente cita, que corresponde al personaje la Coneja, la acotación descriptivo-narrativa prepara al lector para una situación en la que cada uno de sus términos tiende a lo *específico*, aunque uno de ellos se torne *genérico*.

La cama doble del hostel de los Acuña estaba vencida, así que él tuvo que cambiar de posición varias veces antes de encontrarse cómodo y finalmente quedarse dormido. A las ocho, cuando Luvia llamó a la puerta con el desayuno, ya estaba bañado y vestido, pero sin hambre, por los nervios, y listo para salir.

(22:19)

Al mencionar *cama*, el narrador va más allá cuando describe las características del objeto en cuanto a forma y estado actual. Se deduce que es una cama vieja y deteriorada por el continuo uso. De pronto, la cita muestra un tinte *genérico* cuando utiliza el pronombre personal *él*. Para no desviarse hacia lo *genérico*, debió decir el sustantivo propio Armando. Especifica la hora, *a las ocho*; aclara que la persona quien toca la puerta es *Luvia* y además permite al lector imaginar a la mujer

sosteniendo con sus manos una bandeja que contiene los alimentos acostumbrados por los guatemaltecos, para desayunar. El hecho que la Coneja estuviera a la hora señalada ya bañado y vestido, hace deducir que se levantó muy temprano. Es probable que los nervios no sólo le quitan el hambre sino también el sueño.

La Coneja siguió a la mujer a un cuartito oscuro, donde estaba Carlomagno sentado al filo de un catre, con un costal de viaje lleno a sus pies. La Coneja fue a estrecharle la mano y puso su maletín en el suelo al lado del costal.

(22:20)

En la cita anterior prevalece lo *específico*. No es cualquier *cuartito*, es uno oscuro que oculta a Carlomagno quien es puntualmente ubicado por el narrador, sentado *al filo de un catre*. El narrador crea, sin que se necesiten las palabras, un clima de comunicación cordial o de complicidad entre Carlomagno y la Coneja cuando éste estrecha la mano de aquel. Se dice exactamente el lugar en donde la Coneja coloca su maletín, no es un lugar indeterminado; especifica claramente *al lado del costal*.

A continuación otro ejemplo de lo *específico* en el estilo, tendencia abundante, en la narración de *El cojo bueno*.

La Caya sacó varios trozos de res y una bandeja de cubitos de hielo de la nevera para hacer sitio al pie y después se quedó mirando la compuerta como si pudiese ver a través de ella.

(22:40)

Se aclara que los trozos de carne son *de res*, no de pollo o pescado; la bandeja no contiene otra cosa sino *cubitos de hielo*. Curiosamente al no utilizar el *anglicismo freezer*, muy difundido en Guatemala, sino el vocablo *nevera*, escasamente utilizado en el habla coloquial de los guatemaltecos, el narrador confirma, en la cita anterior, una clara muestra de lo *específico* de su estilo.

El narrador alterna en el estilo de *El cojo bueno*, lo *específico* y lo *genérico*. La siguiente cita es un ejemplo del estilo de la novela en su tendencia *genérica*.

Los secuestradores eran cinco, pero sólo a tres reconocía: el Tapir Barrios, la Coneja Brera y el Horrible Guzmán, con quienes de niño había hecho y luego roto la amistad. Los otros dos, que debían de ser un poco

mayores y al parecer se limitaban a cumplir órdenes, respondían a los apodos de Carlomagno y el Sefardí.

(22:25)

El narrador utiliza lo *genérico* por medio de los sobrenombres de los personajes, para conseguir que estos individuos permanezcan en el anonimato. Se expresa indeterminadamente a los ojos del lector quien jamás logra deducir quienes son el Tapir, la Coneja, el Horrible, Carlomagno y el Sefardí a pesar de que los tres primeros calzan su sobrenombre con su apellido. A tres reconoce Juan Luis, pero al decir el narrador *los otros dos*, la tendencia *genérica* provoca que esos dos hombres tanto para el lector como para el secuestrado, sean completamente desconocidos.

5.6 Los matices de la afectividad en *El cojo bueno*.

5.6.1 Los diminutivos.

Castagnino, para referirse a los diminutivos lo hace de la siguiente forma:

Entre las preferencias léxicas que obedecen al dictado de la afectividad, en muchos casos los diminutivos cargan un énfasis especial, aun cuando con ellos también se exprese el desprecio, la enemistad, el odio contenido.

(8:267)

Y comparte la clasificación que Amado Alonso hizo de los diminutivos.

Son los diminutivos que Amado Alonso ha calificado como “elocuentes o activos”; sólo nos advierten la realidad de un objeto o su existir. Con éstos, algo pequeño lo definimos como pequeño; con los “estéticos-valorativos”, algo que no importa sea grande o pequeño, lo empequeñecemos valorándolo sentimentalmente para rodearlo de nuestro afecto”

(8:268)

En la novela *El cojo bueno*, el personaje Carlomagno dice:

–Pasándola. Mirá, acaba de entrar don Chusito y me está pidiendo una cerveza.

(22:11)

El personaje la Coneja dice así al referirse a sus hijos.

–Sí. Ya tengo dos varoncitos. De cinco y tres.

(22:87)

Los diminutivos *Chusito* y *varoncitos* tienen connotación afectiva, traduce el respeto hacia una persona mayor y el amor que un padre siente por sus hijos. Son ejemplos de diminutivos *estético-valorativos*.

Juan Luis se metió en una de las cabinas telefónicas, se sentó en el banquito y puso el papel en la mesita del teléfono para escribir.

(22:65)

Los vocablos *banquito* y *mesita*, son ejemplos de diminutivos *elocuentes o activos* que muestran la realidad de los objetos tal cual son.

5.6.2 Expresiones perfectivas y peyorativas.

Castagnino afirma que entre los matices de la afectividad, entre los sentimientos que se traslucen de ciertas formas lingüísticas, están los de aprobación o de reprobación y desprecio que se filtran en el estilo de una obra literaria por medio de elementos *perfectivos* o *peyorativos*.

Estos elementos, desde luego, tienen menos que ver con el significado corriente de la palabra que con la intención del hablante. No se trata aquí, por lo demás, de simples grados de *sinonimia*, sino de una carga enaltecedora o despectiva que el uso o el contexto le insufla a voces que habitualmente no la tienen.

A continuación algunos ejemplos que poseen carga despectiva y que corresponden a la novela *El cojo bueno*:

Los recordaba con tanta claridad que por un instante olvidó en qué se habían convertido.

(22:26)

Carlomagno, que era sólo un factótum,...

(22:47)

No merecía la pena mancharse con la sangre de alguien así.

(22:79)

Muchas veces el diminutivo, revela un énfasis peyorativo.

Las siguientes citas, extraídas de *El cojo bueno*, manifiestan en los diminutivos *Conejita*, *cartita* y *cafecito* una clara carga peyorativa.

—Cuántas veces te habré dicho que don Luna no se iba a dormir nunca, Conejita.

Te has dado por la boca, Conejita hueco.

(22:13)

*–Vas a escribirle una cartita de hijo pródigo, ¿sí?
¿Qué quisieras comer? ¿Un sándwich? ¿Un cafecito?*

(22:26)

Castagnino aclara respecto a las expresiones *peyorativas*, lo siguiente:

Cuando incluí entre los recursos de economía expresiva a la ironía, presenté el caso de la antífrasis, intento de dar la significación de algo con palabras que expresan lo contrario. Cuando la antífrasis emplea un término de alcance esencialmente positivo, perfectivo, laudatorio, etc., para designar una cosa negativa, constituye también un elemento estilísticamente peyorativo.

(8:271)

Las siguientes *antífrasis* se constituyen como elementos estilísticos *peyorativos*:

El abogado lo aguardaba sentado a una mesita para dos al lado de la puerta, bajo un varilla de luz neón...

–Hola, genio –dijo.

(22:13)

El abogado no se atreve a asignarle a la Coneja el calificativo de *estúpido* y deposita su carga *peyorativa* en el vocablo *genio*, el cual pierde así su alcance perfectivo natural.

Carlomagno –a quien llamaban así porque, si bien lo intentó varias veces, tal como aquel rey de Francia, no había aprendido a escribir–...

(22:29)

El sobrenombre *Carlomagno* que lleva el personaje de la novela tiene intención *peyorativa*, dado que por su escaso intelecto nunca aprendió a escribir; contrario al famoso rey francés Carlomagno cuya obra política no sobrevivió, pues sus sucesores carecían de las cualidades intelectuales que le permitieron a él llevarla a cabo. El rey Carlomagno, protector de las letras creó varias escuelas y es una de las figuras más grandes de la Edad Media.

Otra modalidad de intención *peyorativa* es el *disfemismo*. Es un estimulante que busca excitar la sensibilidad en bajas evocaciones. Es brutal y burlón, ve el lado malo de las cosas, busca la evocación grosera, irónica, da rienda suelta al mal humor, crea las injurias.

En *El cojo bueno*, cuando dialogan el abogado y la Coneja en el bar del pasaje Rubio, resalta la crudeza de un *disfemismo* pronunciado por el abogado:

(...) Vos y Carlomagno están más controlados que yo. El viejo no se cansa de pagar aunque sea sólo por el gusto de comprobar que la gente cambia muy poco sus hábitos. Te apuesto a que sabe cuáles putas te has cogido en Las Flores. El día que decida quitarse las ganas, puede hacerlo.

(22:13)

Los siguientes *disfemismos*, surgen en la conversación de los personajes la Coneja, el Tapir y el Horrible:

*La Coneja arrancó.
Cuando bajaban por el camino sin pavimentar, dijo con tono afectado, casi afeminado:*

–Miren, pues, qué día tan bonito, mirá las florecitas y los gorriones.

–Yo creo que éste es maricón –dijo el Tapir.

–A mí también me late –dijo desde atrás el Horrible–. ¿Sos o no, Coneja?

La Coneja miró al Horrible por el retrovisor.

–Comé mierda, cerote.

(22:42)

Los *disfemismos*, de la novela *El cojo bueno*, que aparecen a continuación, son claras injurias para quienes van dirigidos.

–Pero qué mula sos, hombre.

(22:12)

La Coneja dijo “Viejo pendejo” y arrancó.

(22:48)

–Hijos de puta –dijo Juan Luis.

(22:91)

En los siguientes ejemplos, los términos *peyorativos*: *ingrato*, *cerote*, *cabroncitos*, sugieren algo muy distinto. Esas expresiones se pronuncian dentro de un contexto de afectividad, camaradería y admiración; tienen alcance *perfectivo*.

–Te dejo, pues, ingrato.

–Adiós, Coneja. Gracias por llamar.

(22:11)

*–No, en serio, vos cerote. Y ahora, ¿qué voy a hacer?
El abogado se rió.*

–Defenderte, amigo, defenderte.

(22:14)

–Cabroncitos tus patojos –dijo la Coneja.

(22:21)

5.7 Morfología y estilo de la novela *El cojo bueno*.

5.7.1 Cambios de oficio gramatical: *écarts e hipóstasis*.

Los elementos morfológicos legislados por la gramática tienen un uso invariable y convencional.

Pero el habla quiebra la rigidez de tales encasillamientos, y la estilística aprovecha de ello para dar relieve a la expresión.

(8:274)

Los vocablos *viejo*, *cabrones* y *ciego*, que corresponden a la narración de *El cojo bueno* y aparecen en las siguientes citas, la gramática los clasifica rígidamente como adjetivos.

*Por la tarde los cinco se reunieron en el **viejo** despacho de la gasolinera abandonada para deliberar.*

(22:31)

*–Okay –dijo el Tapir, y puso las manos sobre el **viejo** escritorio para concluir–: Que sea un pie.*

(22:31)

*–Es verdad, son muy **cabrones**.*

(22:21)

*Los **cabrones** dados siempre me la hacen.*

(22:33)

*Luego tomó el paquete y trató de desatarlo, pero tenía un nudo **ciego** y tuvo que forcejear para romperlo.*

(22:38)

Los vocablos *viejo*, *cabrón* y *ciego* se han sustantivado en los ejemplos que aparecen a continuación.

*–Tu **viejo** no quiere soltar prenda, fijate...*

(22:26)

*El **viejo** se bajó con la bolsa de basura...*

(22:45)

*–Oigan –dijo–, ¿qué tal si ese **cabrón** quiere darnos atole con el dedo?*

(22:48)

*Lo tocó con un gesto de **ciego** y luego se echó hacia atrás, pero siguió mirándolo.*

(22:39)

Este tipo de alteración gramatical o *écart*, como la sustantivación, según Castagnino, nace de los dictados de la individualidad.

Paul Valery ha creado la palabra écart (alteración, desvío) para designar la trasgresión voluntaria a las leyes gramaticales; falta susceptible de ser aceptada por el uso y de enriquecer con formas nuevas la lengua. La estilística es, en buena parte, la ciencia de los écarts. Se ha pensado que tales alteraciones y desvíos podrían considerarse como figuras. Según Bally, no serían en realidad figuras, sino lo que los lingüistas llaman hipóstasis, porque “toda figura es la intervención de dos categorías lógicas; toda hipóstasis traspone de una categoría gramatical en otra...”

(8:275)

5.7.2 El sustantivo colectivo.

Según Castagnino no es indispensable que la subjetividad altere las categorías o la codificación gramatical. Toma como ejemplo el *sustantivo colectivo* al que la Academia define como el nombre que en singular denota número determinado de cosas de una especie o muchedumbre o conjunto. Para Castagnino, estilísticamente, el *sustantivo colectivo*, ofrece posibilidades más penetrantes.

Con el *sustantivo colectivo* es posible designar un número indefinido de seres o cosas de la misma especie. En las siguientes citas se designan indefinidamente el número de *recuerdos*, la cantidad de *gente* y cuántas llaves hay en el *manejo*.

El enjambre de recuerdos que la visita de Juan Luis había alborotado...
(22:16)

Pasado el momento del susto, la gente comenzó a aglomerarse...
(22:50)

(...), en uno de los cuales tenía un manejo de llaves,...
(22:41)

El *sustantivo colectivo* también designa un número definido de seres o cosas; eso sucede en los sustantivos colectivos *década* y *docena* que aparecen a continuación:

(...) había ido acumulando toda clase de objetos, desde libros de contabilidad de hacía más de una década...
(22:41)

Leyó una docena de páginas de poesía, se adormeció.
(22:88)

Los sustantivos colectivos *década* y *docena*, nacen como abstractos y estilísticamente, en las citas anteriores, logran resolverse como concretos porque los determinantes que los acompañan, los complementan.

5.7.3 El adjetivo.

Para el doctor Raúl H. Castagnino, el adjetivo es...

(...)uno de los elementos individualizadores en el estilo. Desde antiguo han preocupado a los retóricos y gramáticos sus posibles singularidades. Un escritor de escasa personalidad abusa de él y cae en el clisé o en la pedantería, si no en lo afectado o en lo artificioso.

(8:280)

Para Alejo Carpentier los adjetivos son...

(...)las arrugas del estilo. Cuando se inscriben en la poesía, en la prosa, de modo natural, sin acudir al llamado de una costumbre, regresan a su universal depósito sin haber dejado mayores huellas en una página. Pero cuando se les hace volver a menudo, cuando se les confiere una importancia particular, cuando se les otorga dignidades y categorías, se hacen arrugas, arrugas que se ahondan cada vez más, hasta hacerse surcos anunciadores de decrepitud, para el estilo que los carga. Porque las ideas nunca envejecen, cuando son ideas verdaderas. Tampoco los sustantivos...

Y la verdad es que todos los grandes estilos se caracterizan por una suma parquedad en el uso del adjetivo. Y cuando se valen de él, usan los adjetivos más concretos, simples, directos, definidores de calidad, consistencia, estado, materia y ánimo, tan preferidos por quienes redactaron la Biblia, como por quien escribió el Quijote.

(Ref.:97)

El escritor Rodrigo Rey Rosa, en la novela *El cojo bueno*, hace uso frecuente del adjetivo, desde el inicio de la narración hasta el final de la misma.

Se había dejado arrastrar a la desastrosa aventura por imprudencia juvenil.

(22:9)

(...) no llegó a escribir nada que le pareciese de suficiente valor para vencer el miedo y mostrárselo al gran escritor.

(22:57)

Pero demasiado violento –sus ojos pequeños miraron más allá de la mesa, al rincón de terciopelo rojo donde estaba apoyado el bastón de Juan Luis. Una arruga vertical y muy profunda se dibujó en medio de sus cejas,

(22:69)

Conducía rápido como si en realidad una amante estuviera esperándolo en la ciudad provincial. Sentía una curiosa felicidad, una felicidad física,...

(22:84)

En el momento supremo para los amantes, él se salió para derramar su semen sobre un vientre suave con vellos finísimos, porque era un día peligros...Untó la sustancia blanca, viscosa y opaca en forma circular...

(22:96)

Castagnino establece una forma adjetival a la que denomina como *adjetivos complementados*.

- Adjetivos complementados, en objetos directos:

Fue a la cocina a dejar la copa vacía en el lavaplatos...

(22:10)

Tuvo la sensación de haber recorrido un camino muy largo.

(22:40)

(...) y su nariz trajo un recuerdo violento...

(22:74)

Los camiones llevaban todavía los huevitos encendidos...

(22:84)

Miraba el cielo raso de repello granuloso,...

(22:36)

(...) y sacó la bolsa negra del dinero.

(22:50)

Tenía en la sien una cicatriz profunda...

(22:74)

- Adjetivos complementados, en circunstanciales:

Cruzó la calle y fue hasta un teléfono público...

(22:14)

La Coneja siguió a la mujer a un cuartito oscuro,...

(22:20)

(...) estaba de pie al borde del hoyo con los brazos cruzados...

(22:26)

En su segunda carta, escrita en letra pequeñísima...

(22:28)

Carlomagno salió de la gasolinera abandonada...

(22:30)

Después salió a la plaza gris de Quezaltenango,..

(22:94)

(...) lo veía alejarse y desaparecer tras la puerta batiente...

(22:70)

- Adjetivos complementados, en el sujeto:

Una niña pordiosera tocó la ventanilla de Juan Luis...

(22:96)

Una línea dura separaba el mar del cielo. (22:58)
Lucecitas rojas y amarillas se encendieron y apagaron;... (22:66)
La cama doble del hostel de los Acuña estaba vencida,... (22:19)

La adjetivación puede constituirse en una especie de clave del estilo; es una técnica impresionista. En las citas anteriores los adjetivos, voces estilísticamente significativas, aportan a las expresiones un carácter definitorio.

La narración de *El cojo bueno* propende a las acumulaciones adjetivales, sobre todo en las descripciones:

La anciana salió de la cocina con una sonrisa radiante y los anteojos empañados con vapor. (22:18)

Con una cuerda sintética lo descolgaron por un hoyo profundo y oscuro revestido de metal oxidado donde había un fuerte olor a gasolina. (22:25)

A los pocos minutos le bajaron un canasto con tortillas y frijoles negros y un termo de plástico con café instantáneo. Más tarde la Coneja dejó caer al hoyo dos o tres hojas de papel blanco, un bolígrafo y dos pilas eléctricas para la linterna... (22:27)

Carlomagno salió de la gasolinera abandonada en su vieja motocicleta de ochenta caballos. (22:30)

(...) el pesado paquete envuelto en plástico negro, la Coneja no sabía aún cómo hacerlo llegar a manos del viejo Luna. (22:33)

(...), donde podía verse un círculo de carne roja, en los bordes ya un poco negruzca, con el círculo concéntrico del hueso blanco, vidrioso y lechoso al mismo tiempo,... (22:39)

(...), don Carlos fue al cuarto húmedo y oscuro que le servía de oficina, donde con el tiempo había ido acumulando toda clase de objetos, desde libros de contabilidad de hacía más de una década y agendas caducadas hasta muestras de tela típica y alfombras turcas y cerámica italiana, varios trofeos ecuestres... (22:41)

5.7.4 El epíteto.

Adjetivo calificativo que, como adjunto al sustantivo, le añade una cualidad o la subraya, sin modificar su extensión ni su comprensión (*enormes dientes*), frente al calificativo propiamente dicho que aumenta la comprensión de ese sustantivo, especificándolo (*dientes enormes*). El calificativo *enormes* añade unas notas al sustantivo *dientes*, que sirven para diferenciarlos de otros dientes no enormes, por el aumento de su comprensión.

El *epíteto* suele, en español, anteceder al nombre, y tiene una función predominantemente expresiva, por lo que, en un plano meramente representativo, no es necesario para la significación de la frase.

Un tipo muy frecuente es el *epithetum constans*, que conviene intrínsecamente al sustantivo (*la blanca nieve*).

Castagnino dice que entre los adjetivos hay uno que funciona de manera particular: el *epíteto*. Es un adjetivo que se articula a un sustantivo, no para modificarlo ni determinarlo, sino simplemente para desentrañar la idea expresada por el nombre, una cualidad que en ella se contiene o que, según las circunstancias, le corresponde.

Por su parte Dámaso Alonso manifiesta:

El epíteto implica un juicio analítico; el adjetivo pospuesto, un juicio sintético. De manera que a la asociación adjetivo-sustantivo la podemos llamar sintagma analítico, y la sustantivo-adjetivo, sintagma sintético. En el sintagma analítico se extrae del sustantivo una cualidad inherente a él, para realzarla por medio del adjetivo; en el sintético se atribuye al sustantivo una cualidad inherente a él. El adjetivo analítico nace de un deseo de realzar o manifestar la inherencia del ser, que interesa afectiva o estéticamente: “Las mansas ovejas”, “las solícitas abejas”. Tal realce es de tipo afectivo lo mismo en el origen de la tradición literaria que en el lenguaje ordinario. Mas este resalte primario se pierde en seguida: como es la inherencia principal (desde el punto de vista estético afectivo), la resaltada, el epíteto tiende a repetirse y a perder, por tanto, el especial valor matizador que primariamente tenía, convirtiéndose en forma estereotipada.

(Ref.:79)

En las siguientes citas, estilísticamente, los *epítetos* contienen un valor evocador y afectivo que colorean las expresiones con un tinte individual.

<i>Se había dejado arrastrar a la desastrosa aventura...</i>	(22:09)
<i>(...)no había sido por bondad, sino por un profundo desprecio.</i>	(22:10)
<i>Hubiera querido darles una buena educación,...</i>	(22:12)
<i>(...)hoy hablé con un posible comprador.</i>	(22:15)
<i>(...), y no sólo tenía dinero para tirar y una hermosa mujer,...</i>	(22:17)
<i>(...), y ella sabía que entre ellos persistía una antigua hostilidad.</i>	(22:34)
<i>(...), comenzaba a actuar como un poderoso imán,...</i>	(22:38)
<i>Tomaron en alquiler una casita con una pequeña huerta...</i>	(22:56)
<i>Descorrió las cortinas y ejecutó su breve calistenia...</i>	(22:62)
<i>Él, hacerse cargo de un pequeño cine-teatro...</i>	(22:71)

Contrario a lo que sucede con el *adjetivo*, podrían suprimirse los *epítetos* sin que se altere el alcance de la significación sustantiva.

6. CONCLUSIONES

Los aspectos seleccionados del método estilístico-integral, propuesto por el Dr. Raúl H. Castagnino, para este estudio, fueron analizados en forma exhaustiva en la novela *El cojo bueno* de Rodrigo Rey Rosa para darle solución al problema planteado en esta investigación. De tal manera se llegó a las siguientes conclusiones:

- 6.1 El análisis en *El cojo bueno* de los aspectos narrativos sugeridos por el método estilístico integral, constituye el factor que determina la originalidad estética de los contenidos de la novela, plasmada con un estilo individual y diferenciado.
- 6.2 El análisis estilístico integral de la novela *El cojo bueno* permite determinar, en su conformación estilística, la intervención de características intencionales, emotivas y estéticas.
- 6.3 Luego de realizado el análisis estilístico-integral se determinó que la novela *El cojo bueno*, por las características que posee —minimalismo, lenguaje coloquial y escatológico, temática de violencia, degradaciones morales, final abierto, drogas y sexo— pertenece al *género negro* y a la corriente literaria llamada *realismo sucio*.
- 6.4 Dentro del estilo de la novela *El cojo bueno* Rodrigo Rey Rosa utiliza varias técnicas que permiten establecer su intención expresiva y contribuyen en la conformación y consolidación literaria de la obra.
- 6.5 El vocabulario utilizado en la novela *El cojo bueno* revela que el autor Rodrigo Rey Rosa otorga, deliberadamente, valor literario a los fenómenos léxicos y consigue elevarlos a categoría artística.

6.6 Una vez aplicados los pasos seleccionados del método estilístico integral, se pudo establecer que el estilo narrativo de la novela *El cojo bueno* en cuanto a: temática, personajes, ubicación temporal y espacial y presencia de factores sociales y estéticos; en dicha novela adquieren, por medio de un lenguaje retórico característico y personal del autor, un estilo que da como resultado la originalidad estético-literaria de la narración.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

1. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. ***Teoría de la literatura***. 2ª reimpresión. Editorial Gredos, S. A. España 1975. 550 páginas.
2. ANDERSON IMBERT, Enrique. ***Teoría y técnica del cuento***. 3ª edición. Editorial Ariel. España 1999. 283 páginas.
3. ARIAS, Arturo. ***Hacia una crítica sociológica de la literatura***. 1ª edición. Editorial Universitaria. Guatemala, C. A. , 1979. 7 páginas.
4. BAJTIN, Mijail. (Pavel N. Medvedev). ***El método formal en los estudios literarios***. 1ª edición. Alianza Editorial. Madrid 1994. 265 páginas.
5. BAQUERO GOYANES, Mariano. ***Estructuras de la novela actual***. 1ª edición. Editorial Castalia. España 1989. 256 páginas.
6. BARTHES, Roland. ***La aventura semiológica***. 2ª reimpresión. Ediciones Paidós. España 1997. 352 páginas.
7. _____; GREIMAS, A.J.; ECO, Humberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; GENETTE, Gerard; TODOROV, Tzvetan; BREMOND, Claude. ***Análisis estructural del relato***. Editora Premia. 4ª edición. México 1985. 231 páginas.
8. CASTAGNINO, Raúl. ***El análisis literario***. 7ª edición. Editorial Nova. Buenos Aires 1971. 343 páginas.
9. CORREA CALDERÓN, E.; LÁZARO, Fernando. ***Cómo se comenta un texto literario***. 1ª reimpresión. Ediciones Anaya, S.A. España 1967. 199 páginas.
10. COURTÉS, Joseph. ***Análisis semiótico del discurso***. 2ª edición. Editorial Gredos, S.A. Madrid 1997. 442 páginas.
11. DIEZ BORQUE, José María. ***Comentario de textos literarios. Método y práctica***. 23ª edición. Editorial Playor, S.A. España 2001. 236 páginas.
12. GARCÍA LAGUARDIA, Jorge Mario; LUJÁN MUÑOZ, Jorge. ***Guía de técnicas de investigación y cuaderno de trabajo***. 19ª edición. Editorial Serviprensa Centroamericana. Guatemala 1988. 193 páginas.
13. GOLDMANN, Lucien. ***Para una sociología de la novela***. 1ª edición. Editorial Ciencia Nueva, S. L. Madrid 1967. 243 páginas.

14. GÓMEZ REDONDO, Fernando. **La crítica literaria del siglo XX**. 1ª edición. Editorial EDAF, S.A. España 1996. 334 páginas.
15. _____ . **El lenguaje literario**. 2ª edición. Editorial EDAF, S.A. España 1994. 334 páginas.
16. GREIMAS, A.J. **La semiótica del texto**. 2ª edición. Ediciones Paidós. España 1993. 278 páginas.
17. KAYSER, Wolfgang. **Interpretación y análisis de la obra literaria**. 5ª reimpresión. Editorial Gredos. España 1981. 590 páginas.
18. LÁZARO CARRETER, Fernando. **Teoría y práctica de la lengua 8º**. 1ª edición. Ediciones Anaya, S. A. Madrid 1984. 318 páginas.
19. LIANO, Dante. **La crítica literaria** . 1ª edición. Editorial Universitaria. Guatemala, C. A. 1980. 115 páginas.
20. MORO, Mario. **Introducción a la psicobiología**. 8ª edición. Ediciones Colegio Don Bosco. Guatemala, C. A. 1979. 313 páginas.
21. PAGNINI, Marcello. **Estructura literaria y método crítico**. 4ª edición. Ediciones Cátedra. Madrid, 1992. 268 páginas.
22. REY ROSA, Rodrigo. **El cojo bueno**. 2ª edición. Colección Ficciones. San Salvador, 2001. 96 páginas.
23. _____ . **El cuchillo del mendigo. El agua quieta**. 1ª edición. Editorial Seix Barral, S. A. España ,1992. 158 páginas.
24. _____ . **Cárcel de árboles. El salvador de buques**. 1ª edición. Editorial Seix Barral, S. A. España, 1992. 141 páginas.
25. SCHMELKES, Corina. **Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación (tesis)**. S.N.E. Harla. México 1988. 213 páginas.
26. TZVETAN, Todorov. **Crítica de la crítica**. 1ª edición. Ediciones Paidós. España 1991. 161 páginas.
27. VIDAL BENEYTO, José. **Posibilidades y límites del análisis estructural**. 1ª edición. Editora Nacional. Madrid 1981. 546 páginas.
28. VIÑAS PIQUER, David. **Historia de la crítica literaria**. 1ª edición. Editorial Ariel. España 2002. 577 páginas.

29. ZAMORA NÚÑEZ, Gloria Sabrina, y otros. **Rodrigo Rey Rosa**. Curso Monográfico de un Autor Nacional. Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras. Guatemala 2004. 62 páginas.
30. <http://www.lateral-ed-es/revista/espejo/090rreyrosapiedras.htm>
31. www.milenio.com/semanal/190/tarifas.htm
32. <http://www4.loscuentos.net/forum/4/2695/>
33. www.lahora.com.gt/04/09/11/paginas/cult_1.htm
34. <http://es.wikipedia.org/wiki/Hip%C3%A9rbole>
35. www.sololiteratura.com/rod/rodresquemematensi.htm
36. <http://192.211.16.13/curricular/LASS/Lect12.htm>
37. <http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?sub=2&Id=1550>
38. <http://www.iberletras.com/26.htm>
39. <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo120esp.htm>
40. http://sinplumas.blogspot.com/2003_03_23_sinplumas_archive.html
41. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/ayudadetareas/espanol/espa60.htm>
42. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/ayudadetareas/espanol/espa8.htm>
43. <http://aula.elmundo.es/aula/noticia.php/2000/10/23/aula972056584...>
44. <http://www.udel.edu/LASP/Vol2-1Clark.html>
45. <http://www.ucm.es./info/especulo/numero29/sociolit.html>
46. <http://recursos.cnice.mec.es/latingriego/Palladium/cclasica/esc432ca6.php>
47. http://html.rincondelvago.com/lazarillo-de-tormes_2.html
48. <http://www.albedrio.org/htm/noticias/hispanidad110506.htm>
49. www.cmmoreno.net/definiciones.htm
50. <http://www.albedrio.org/htm/noticias/larazon120506.htm>
51. <http://sololiteratura.com/rod/rodreseltrena.htm>
52. www.elfaro.net/antteriores/2001/090301/secciones/opinion/columnistas/jjd/jjd.asp
53. sololiteratura.com/rod/rodresel/cojo.htm
54. www.solotxt.com/articulos/000325-rodrigo-rey-rosa-escritor-fantastico.htm
55. <http://es.wikipedia.org/wiki/Elipsis>
56. <http://www.guardagujas.cl/numerouno/columnaroncone1.html>
57. <http://www.ux1.eiu.edu/~cfcca/novisimanarrativa1.html>
58. http://www.cervantes-muenchen.de/06_bibliothek/bibliographie/rej_rosa_/rej_rosa_bibl.htm
59. www.albedrio.org/htm/noticias/eu110905/htm
60. <http://sololiteratura.com/rodreslaorillaelpais.htm>
61. www.prensalibre.com/pl/domingo/pdfs/rd150804.pdf
62. http://www.azteca21.com/noticias/antes/index.php?option=com_co...

63. <http://sololiteratura.com/rod/rodrespiedelpais.htm>
64. http://www.elmundoc5/elmundolibro/2004/07/07narrativa_espanyol/108920102_8.html
65. <http://www.nilaprensa.com.ni/archivo/2005/agosto/06/literaria/ensayos/ensayos-20050806-01.html>
66. http://www.uce.es/DEVERDAD/ARCHIVO_2001/19_01/DV19_01_21juanmadrid.html
67. <http://www.nilaprensa.com.ni/archivo/2005/agosto/06/literaria/ensayos/ensayos-20050806-02.html>
68. www.letrasdechile.cl/mgn.htm-13k
69. http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0021_cine_negro.htm
70. <http://gansterera.free.fr/hispersonajesNP.htm>
71. <http://www.lahora.com.gt/05/08/27paginas/suplementos/supcultural.php>
72. <http://www.escriitores.org/entrevista11.htm>
73. <http://www.mileniosemanal.com/190/cultura.htm>
74. <http://www.lafogata.org/02latino/6latinoamerica/kaibiles.htm>
75. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/reyrosa.html>
76. <http://archive.laprensa.como.sv/20000630/nacionales/nac5.asp>
77. http://www.geocities.com/sitioculto/01_01_01_fig-ret.htm?200619
78. http://www.denison.edu/collaborations/istmo/n08/articulos/pos_ismo...
79. <http://culturitalia.vibk.ac.at/hispanoteca/lexikon%20der%20Linguistic/e/EPITHETON%20ORNA NS%20%20%20Ep%C3%...>
80. <http://shr.aaas.org/guatemala/ciidh/qr/spanish/cap5.html>
81. http://www.critica.cl/html/c_brito_09.htm
82. <http://foro.poesia-irc.com/viewtopic.php?798&sid=ae64965ef4224818439abef54513f48e>
83. <http://www.memo.com.co/fenonino/aprenda/castellano/castellano4.html>
84. <http://enciclopedia.us.es/index.php/Ret%F3rica>
85. <http://ceci.uprm.edu/~aleman/Page2.html>
86. http://www.geocities.com/sitioculto/03_01_03-arquetipo.htm?20069
87. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html>
88. <http://www.omni-bus.com/n0/modasliteratura.html>
89. http://www.librosperuanos.com/html/Articulo_Bossio.htm
90. <http://www.espacioluke.com/Marzo2001/quintacolum.html>
91. <http://www.voltairenet.org/article120333.html>
92. <http://html.rincondelvago.com/fenomenos-lexicos.html>
93. <http://www.letralia.com/jgomez/ensayo/aspectos/06.htm>
94. <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/09/08/anticuario/1031324409.html>
95. <http://www.u.chile.cl/cultura/actividades/glosario/metonimia.htm>
96. http://www-org.elpais.es/articulo/semana/Rey_Rosa/_Rodrigo/Nos/hemos/colado/milagro/catalogos/espanoles/ elpbabsem/20030816elpbabese_1/Tes/
97. http://www.lainsignia.org/2003/abril/cul_053.htm
98. <http://faculty.washington.edu/petersen/321/narrtrms.htm>

99. <http://www.adesasoc.org/pdfs/julio02.pdf>
100. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_BUS=1&LE...
101. <http://www.sololiteratura.com/rod/rodlaninaquenotuve.htm>
102. <http://www.escueladeletras.com/claustro.php>
103. <http://www.aviondepapel.com/aviadores/carver.htm>
104. <http://www.upf.edu/ari/bic/cast/peh/cv/fernandez.htm>
105. <http://www.definicion.org/novela-negra>
106. <http://www.wordreference.com/es/en/frames.asp?es=novela>
107. <http://es.wikipedia.org/wiki/Sem%C3%A1ntica>
108. <http://www.locuta.com/smorfologia.htm>
109. <http://www.pucp.edu.pe/~lexis/especial.html>
110. <http://amediavoz.com/alonso.htm>
111. <http://www.fundacionkonex.com.ar/premios/curriculum.asp?ID=1660>
112. <http://centros5.pntic.mec.es/ies.mariano.baquero.goyanes/quien.htm>
113. <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1471>
114. <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/borges.htm>
115. http://www.cce.ufsc.br/~espanhol/enciclopedia/alejo_carpentier.htm
116. <http://www.escriitores.org/horaciocastellanos.htm>
117. <http://www.literaturaguatemalteca.org/acevedo.htm>
118. http://geocities.com/ma_asturias/inicio/inicio.html
119. <http://literatura.org/Cortazar/>
120. <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1855>
121. http://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Jung
122. <http://www.literaturaguatemalteca.org/liano.html>
123. http://es.wikipedia.org/wiki/G%C3%A9rard_Genette
124. <http://www.prensalibre.com/pl/2006/agosto/24/150039.html>
125. <http://www.luventicus.org/articulos/02A027/gadamer.html>
126. <http://www.aexcnba.com.ar/Camp/camp08/14.htm>
127. <http://html.rincondelvago.com/formas-narrativas.html>
128. http://es.wikipedia.org/wiki/Mon%C3%B3logo_interior
129. <http://mural.uv.es/lozano/tecnicaslit.html>
130. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Gcurbelo/Bowles.htm>
131. <http://www.1de3.com/portal/modules.php?name=News&file=article&sid=562>
132. http://www.ciberoteca.com/search/autor_mes.asp?idAutor=37
133. <http://personales.ya.com/atopalo/figuras.htm>
134. http://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_sucio

8. ANEXOS

En este apartado, aparece ampliada la tarjeta de presentación de la Licenciada Victoria Carme Ortolá Taverner, nacida en España, egresada de la Universidad de Valencia, Valencia; No. Colegiada CV_9219, DNI 53214700 Z, residente en la ciudad de Denia, Comunidad de Alicante, quien como evidencia de acompañamiento profesional, emite el aval del análisis psicológico realizado a los personajes de la novela *El cojo bueno*.

Hay un lugar desconocido y distanciado de la realidad donde muy pocos han ido o descubriendo de



A L B A N T A

GABINETE DE PSICOLOGÍA

C/ Marqués de Campos, nº 42

Edif. Anclas (nº 37A) entresuelo, pta 3

Tel/fax: 966.42.16.77

e-mail: albantapsicologia@gmail.com

■ **ASUNCIÓN GARCÍA AVELLÁ**
Psicóloga, Coleg. Nº: CV_2776

■ **VICTORIA ORTOLÁ TAVERNER**
Psicóloga, Coleg. Nº: CV_9219

*enloquecido. Las leyes que se han de respetar son
variadas pero las leyes universales son el
amor, amar y enamorarse. El idioma oficial es el
sentimiento donde nunca es un mal decir aquello
que nace de dentro. La única forma de acceder se
sabe que la virtud de amar sin temor y por
exceso se haya enloquecido. Las leyes que se han de*



Muchas han sido, a lo largo de la historia de la cultura, las relaciones entre la Psicología y la Literatura. De estas relaciones se ha visto enriquecido el ser humano, pudiendo acercarse a través de la cultura a su propia complejidad.

En la obra que nos ocupa, del guatemalteco *Rodrigo Rey Rosa, El Cojo Bueno*, el autor penetra en las vivencias del cojo bueno, el personaje principal, explorando la naturaleza humana y mostrándonos que la frontera que separa lo verdadero de lo imaginado no siempre es fácil de distinguir.

Doña Violeta Ordóñez de Campos ha efectuado el análisis de los personajes basándose en las raíces tanto del Conductismo como del Psicoanálisis.

Nos encontramos con un primer análisis basado en la teoría de Hipócrates, considerado como Padre de la Medicina Occidental. Dentro de su teoría sobre los humores, podríamos encontrar las bases de la psicología conductista actual, que mantiene la existencia de una influencia de los procesos bioquímicos del organismo en la determinación del comportamiento.

Luego, el análisis se expande y enriquece, citando a Krestchmer, otro autor de corte biologicista, que hablaba más recientemente de Tipologías Anatómico-Fisiológicas. Con su teoría, el citado autor mantiene que existe un sustrato biológico que determina la manera de ser individual y un sustrato común a todos los individuos.

Jung, el último de los autores que Doña Violeta ha utilizado para su análisis, representa a la segunda fuerza dentro de la psicología: el Psicoanálisis. Pero la teoría de Jung se aleja de la que propugna Freud, en cuanto a que consideraba que la teoría de la libido sexual era restrictiva e incompleta; además divide el inconsciente de la psique humana en inconsciente personal e inconsciente colectivo, que contiene el conjunto de la herencia espiritual de la evolución de la humanidad. Con esta concepción Jung reintroduce en psicología de nuevo, al alma, entendida psíquicamente.

Los tres autores anteriores representan una parte importante de la historia de la Psicología de la Personalidad, y Doña Violeta ha sabido captar, partiendo de sus teorías, las características que engloban la personalidad de los protagonistas de *El Cojo Bueno*, siendo su análisis adecuado a las diversas teorías que ella nombra y a las conjeturas que el autor plantea en el libro. Sea la presente nota, más que un aval, un testimonio de mis más sinceras congratulaciones a tan esmerada labor. Enhorabuena.

Lic. Victoria Carme Ortolá Taverner
Egresada de la Facultad de Psicología
Universidad de Valencia, Valencia, España
Nº Colegiada: CV_9219, DNI 53214700 Z
Denia, Alicante, España, julio de 2006