

**Luis Efraín Valladares Méndez**

**Análisis estilístico integral de la novela corta**

***La tapia florida* de César Brañas**

**Asesora Dra. Gladys Tobar Aguilar**



**Universidad de San Carlos de Guatemala**

**Facultad de Humanidades**

**Departamento de Letras**

**Guatemala, septiembre de 2017**

Este estudio fue presentado por  
el autor como trabajo de tesis,  
requisito previo a su graduación  
como Licenciado en Letras.

Guatemala, septiembre de 2017

## **Dedicatorias**

- A mis padres: Por estar presentes, ser artífices, guías, amigos, y enseñarme a valorar a la familia, los estudios y el respeto.
- A mi madre: Por enseñarme tanto y de todo, no solo a articular mis primeras palabras, sino a leerlas y a escribirlas.
- A mi padre: Por inculcarme el respeto a la mujer y por el apoyo incondicional.
- A Valeska: Fuiste quien abrió la brecha a los que vendríamos después. Así aprendimos todos también.
- A Jessica: Por tu paciencia, tus infaltables colaboraciones cuando me veía en penas.
- A Antonio: Me has apoyado y mostrado que hay que ser valiente y tener carácter ante las adversidades.
- A Kathyn: Sos la menor y me enseñaste que uno alcanza lo que se propone con desvelos y con fijarse metas.
- A Nidia: Has estado allí en todos los momentos, los felices y los difíciles. Eres mi amor.
- A abuelos, tías y primos: A los ausentes y a los presentes, gracias por inspirarme.
- A Diego, Jilco y Sofía: Por aconsejar buenos libros y autores, también por ser compañeros en distintas etapas de la vida universitaria. Nuestras diferencias también fueron importantes.
- A Dra. Gladys Tobar: Gracias por aceptar el reto de ser mi asesora y por ayudarme a llegar a buen puerto.
- A mis compañeros de los diversos espacios laborales: De ustedes he aprendido más de lo que se imaginan.

A Universidad de San  
Carlos de Guatemala:

Gloriosa casa de estudios, fuiste testigo de alegrías y penas, que a fin de cuentas son enseñanzas.

Al Grupo Scout 80 B.P.:

Por las amistades, aprendizajes y experiencias únicas que encontré portando mi pañoleta.

## Índice

Introducción.....	i
1. Marco conceptual .....	1
1.1 Antecedentes.....	1
1.2 Justificación .....	2
1.3 Determinación del problema .....	3
2. Marco contextual .....	5
2.1 Acerca del autor.....	5
2.2 Acerca de la época .....	10
2.3 Ubicación de <i>La tapia florida</i> y César Brañas .....	12
2.4 César Brañas en la literatura guatemalteca .....	13
2.4.1 Generación literaria de 1920 .....	14
3. Marco Teórico .....	16
3.1 El estilo .....	16
3.2 La estilística .....	17
3.2.1 Principales tendencias estilísticas .....	19
3.3 Estilística Integral.....	20
3.4 El Modernismo.....	22
3.5 La novela .....	23
3.6 La novela corta .....	24
3.7 Punto de vista .....	25
3.7.1 Narrador en primera persona .....	25
3.7.2 Narrador en tercera persona .....	26
3.7.3 Narrador en primera persona del plural.....	27
3.8 Técnicas narrativas.....	27
3.8.1 Diálogo .....	27
3.8.2 Descripción .....	28
3.8.3 Narración.....	29
4. Marco metodológico .....	30
4.1 Objetivos.....	30
4.1.1 General .....	30

4.1.2 Específicos.....	30
4.2 Definición del método .....	30
4.3 Pasos metodológicos.....	31
4.3.1 Análisis de los contenidos de la obra .....	31
4.3.2 Análisis de las técnicas literarias.....	31
4.3.3 Análisis de la expresión.....	32
5. Marco operativo.....	33
5.1 Análisis de los contenidos .....	33
5.1.1 El título .....	33
5.1.2 Argumento.....	34
5.1.3 Asunto .....	35
5.1.4 Idea central .....	36
5.1.5 Temática .....	37
5.1.6 Motivos.....	43
5.1.7 Personajes .....	46
5.1.8 El espacio.....	52
5.1.9 El tiempo .....	55
5.2 Análisis de las técnicas literarias .....	57
5.2.1. Punto de vista .....	57
5.2.2 Técnicas narrativas .....	59
5.2.3 Estructura.....	64
5.2.4 Vocabulario .....	68
5.3 Análisis de la expresión .....	72
5.3.1 Los estímulos sensoriales .....	72
5.3.2 Los acentos de la intención.....	81
5.3.3 Los matices de la afectividad .....	89
5.3.4 Morfología y estilo .....	91
5.3.5 Sintaxis y estilo.....	107
Valoración Crítica .....	112
Conclusiones.....	114
Referencias bibliográficas .....	118

## Introducción

Previo a redactar el anteproyecto de la tesis “Análisis estilístico integral de la novela corta *La tapia florida* de César Brañas” se realizó una investigación documental sobre la existencia de trabajos redactados con anterioridad que guardaran relación con Brañas. Se llegó a la conclusión de que hay tesis de grado en las universidades del país, que, en efecto, mantienen relación con César Brañas y sus obras. Sin embargo, en el momento de realizar dicha investigación, se determinó que no hay alguna tesis que analice *La tapia florida*.

En el Marco Conceptual se encuentran descritos los antecedentes, la justificación y la determinación del problema de investigación de la presente tesis. En este apartado se deja constancia del aporte que se pretende realizar con la investigación al responder las siguientes interrogantes: ¿Cuál es el contenido de *La tapia florida*?, ¿Cómo está expresado dicho contenido? y ¿De qué manera se realiza la expresión individual en la obra? Además, se determinaron los alcances y límites del análisis. En ellos se estableció que mediante la aplicación del método estilístico integral, propuesto por Raúl Horacio Castagnino, se llegaría a obtener las respuestas necesarias.

El Marco Contextual contiene información sobre César Brañas, la cual está dividida en subcapítulos que abarcan su biografía, el contexto histórico, la ubicación de *La tapia florida* en el tiempo y el lugar que ocupa Brañas en la Literatura guatemalteca.

El Marco Teórico contiene los fundamentos en los que se basa el método estilístico integral. En primer lugar, aparecen las principales conceptualizaciones del estilo, así como una reseña de las tendencias estilísticas más influyentes. Incluye también la teoría sobre el punto de vista, las técnicas narrativas utilizadas más frecuentemente, como el diálogo, la descripción y la narración.

Mientras que la descripción, definición y pasos a seguir del método utilizado para el análisis se encuentran en el Marco Metodológico. En este apartado, también se

incluyen los objetivos generales y específicos que pretenden dar respuesta a las iniciales preguntas de investigación, una vez sean estos alcanzados.

En el Marco Operativo se presentan las evidencias que demuestran el particular estilo utilizado para expresar el contenido de *La tapia florida*. Este procedimiento se realizó en tres grandes secciones: 1. Análisis de los contenidos, 2. Análisis de las técnicas literarias y 3. Análisis de la expresión.

La primera sección es en donde se analizaron los componentes de esta obra como por ejemplo: el título, el argumento, la idea central, la temática, los motivos, los personajes y el espacio. En la segunda sección se encuentran identificadas las técnicas utilizadas por Brañas para expresar los contenidos de *La tapia florida*. Otros aspectos no menos importantes en esta sección son la estructura, tanto externa como interna y el vocabulario. En la tercera etapa del análisis se deja constancia de los estímulos sensoriales y los acentos de la intención, las particularidades morfológicas y sintácticas con las que están expresados los contenidos.

El presente trabajo de investigación también incluye la valoración crítica y las respectivas conclusiones que dan respuesta a los objetivos específicos planteados.

## 1. Marco conceptual

### 1.1 Antecedentes

En las visitas a las bibliotecas centrales de las universidades privadas y de la Universidad de San Carlos de Guatemala se realizó el hallazgo de trabajos de tesis de licenciatura acerca de César Brañas y su obra.

En la biblioteca de la Universidad de San Carlos de Guatemala hay cinco tesis relacionadas con el autor y su obra. Tres están dedicadas al análisis de la poesía, una analiza los rasgos estilísticos en los cuentos del autor, mientras que en la quinta de las mencionadas se ubicaron las características del Criollismo en una de sus novelas. En la Universidad Rafael Landívar se obtuvo dos tesis que versan sobre la narrativa de Brañas. Mientras que en la Universidad del Valle de Guatemala la tesis hallada se trata de la descripción de aspectos modernistas de la obra narrativa del autor.

Tesis encontradas en Universidad de San Carlos de Guatemala:

- Barrios y Barrios, Catalina (1970) 115 p. *Amor, soledad y muerte en la poesía de César Brañas*. Guatemala: USAC (Licenciatura en Letras)
- Meléndez de Alonzo, María del Carmen (2001) 86 p. *Raíz desnuda de César Brañas: Una aproximación hermenéutica*. Guatemala: USAC (Maestría en Letras)
- Arango Maldonado, Aura Esperanza (2001) 96 p. *Personajes anónimos y anodinos como rasgo estilístico en la cuentística de César Brañas*. Guatemala: USAC. (Licenciatura en Letras)
- Morales Flores, María Hortensia (2006) 149 p. *Las guarías de febrero: Precursora del criollismo guatemalteco*. Guatemala: USAC. (Licenciatura en Letras)
- Custodio García, Olga Anet (2009) 218 p. *Aproximación Fenomenológica a Viento Negro de César Brañas*. Guatemala: USAC. (Licenciatura en Letras)

Tesis encontradas en Universidad Rafael Landívar:

- Álvarez, José Román (2004) *La generación de 1920 César Brañas: análisis literario de la novela Alba Emérta*. Guatemala: URL. (Licenciatura en Filosofía y Letras)
- Chang Menéndez, Aldo Javier (2006). *El diario de un aprendiz de cínico de César Brañas: apuntes para un modelo de estudio*. Guatemala: URL. (Licenciatura en Filosofía y Letras)

Tesis encontrada en Universidad del Valle:

- Vargas Monterroso de Del Cid, Luz Irene (1992) *Elementos modernistas en la narrativa de César Brañas*. Guatemala: U.V.G.

Por tal razón se puede afirmar que no existen estudios de tesis previamente realizados que contengan semejanzas en cuanto al tema o contenido del presente trabajo. La poesía, el cuento y la novela figuran como objeto de estudio y no así la novela corta.

## 1.2 Justificación

El análisis de la novela corta *La tapia florida* se justifica por dos grandes razones. La primera encuentra lugar en el escaso estudio literario que se ha realizado de las obras de autores nacionales—en especial las de César Brañas—que se limitan a opiniones en algunos párrafos de libros de la historia literaria de Guatemala y trabajos de tesis. Entre las obras que destacan por el contenido relacionado se encuentran *La historia crítica de la novela guatemalteca* de Seymour Menton y la *Historia de la literatura guatemalteca* de Albizúrez Palma y Barrios y Barrios, que si bien es cierto, hicieron el trabajo de investigación y documentación, son aún necesarios esfuerzos para estudiar con mayor profundidad al autor y sus obras.

Como segunda razón, se puede mencionar que la poesía del autor es la que más ha llamado la atención de los investigadores. Un claro ejemplo es el poema *Viento Negro*, uno de los más difundidos. Es importante aclarar que su narrativa sí ha sido analizada por medio de variados métodos, que han sido aplicados a diferentes obras.

Por ejemplo, en la tesis *Las guarías de febrero: Precursora del criollismo guatemalteco* el método estilístico integral se utilizó para determinar los rasgos del criollismo como iniciadora de esta tendencia. Mientras que en *El diario de un aprendiz de cínico de César Brañas: apuntes para un modelo de estudio* se realizó el análisis enfocándolo más hacia un punto de vista ontológico-filosófico. El apartado que incluiría el análisis sintáctico y morfológico no se aplicó en dicha tesis.

Además, la obra de César Brañas es prácticamente desconocida, pues solo los especialistas parecen haber leído sus obras, aun cuando formó parte de la generación del veinte y su legado está allí, en las páginas de sus libros. El conocimiento plasmado en el diario *El Imparcial* ha pasado desapercibido o cuando mucho, mencionado en algún curso universitario.

El aporte que se pretende realizar con la elaboración de esta tesis es en primer lugar el de tomar en cuenta una novela corta del autor como objeto de estudio, no solo para crear un trabajo original, sino también para abrir la brecha para que otros tesisistas, estudiantes o interesados en el tema conozcan la existencia de obras más allá de las que el cánón literario, las reseñas, comentarios o enseñanzas en aula puedan brindar. El punto medular del aporte por medio de la aplicación del método estilístico integral es dejar evidencia, por medio de ejemplos y análisis, aquello que hace único al texto.

### 1.3 Determinación del problema

César Brañas escribió una considerable cantidad de novelas y novelas cortas, de las que hasta el momento no se han realizado mayores estudios o análisis. Una de esas obras es *La tapia florida* de 1927. Esta novela es una narración breve que

evidencia peculiaridades en la expresión, desarrolla temas universales como el amor, la muerte, etc. Y presenta una estructura interna que parte de un inicio, desarrolla una trama y tiene desenlace, todo esto de manera lineal sin saltos temporales. Además, la narración no se entrecorta con digresiones que pretendan aleccionar o instruir al lector. Es también singular el uso de doble adjetivación de un sustantivo, así como los adverbios terminados en «mente». Estos rasgos pueden ser identificados por medio de la aplicación del método estilístico integral.

El método estilístico propuesto por Raúl Castagnino se basa en la comprensión del texto para un análisis. En el cual se procede a identificar las posibles causas que hayan motivado o inspirado al autor para la creación de la obra, así también debe tomarse en cuenta la ubicación temporal de los hechos narrados para identificar los hechos verídicos de los ficticios.

Por estos motivos surgieron las siguientes preguntas:

1. ¿Cuál es el contenido de *La tapia florida*?
2. ¿Cómo está expresado dicho contenido?
3. ¿De qué manera se realiza la expresión individual en la obra?

### 1.3.1 Alcances y límites

El estudio de la novela corta de César Brañas, *La tapia florida*, se aplicó en la totalidad de su texto. Para tal efecto se utilizaron pasos del método propuesto por Raúl Castagnino en su obra *El análisis literario*. Se enfatizó en abordar los rasgos estilísticos que son analizados en tres distintos campos: 1. Análisis de los contenidos. 2. Análisis de las técnicas literarias. 3. Análisis de la expresión. Además, como parte del estudio también se presentan datos biográficos del autor y de su bibliografía.

## 2. Marco contextual

### 2.1 Acerca del autor

Transcurría el mes de diciembre del año de 1899 cuando en la Antigua Guatemala vino al mundo César Antonio Brañas Guerra. Para situar la ubicación en el tiempo, señala Dante Liano (1997, Pag. 104) que a esa fecha: «Estrada Cabrera tiene un año de disfrutar del sillón presidencial».

Sus padres fueron Antonio Brañas Fernández, proveniente de Galicia, España; y Rafaela S. Guerra, maestra antigüeña. A la edad de cuatro años, César Brañas perdió a su madre, quien falleció el 10 de abril de 1905. Quedó bajo el cuidado de su abuela hasta los trece años, edad en la que también sufrió el fallecimiento de su cuidadora. Brañas afrontó el deceso de hermanos, ya que en 1903, Digna Brañas Guerra dejó de existir; mientras que en edad adulta, dejaron este mundo Flora y Alfredo.

De sus años de niñez y adolescencia no hay mayores datos y son incluso más escasos los relacionados con su vida amorosa.

Ahora bien, en su larga trayectoria en el plano intelectual recibió distinciones y homenajes entre los que cabe destacar:

<b>Distinción</b>	<b>Año</b>
Hijo predilecto de la Antigua Guatemala	1947
Medalla de honor al mérito otorgada por el gobierno presidido por el coronel Carlos Castillo Armas	1955
Orden del Quetzal	1958
Medalla del Club Rotario de Antigua Guatemala	1958
Profesor <i>Honoris Causae</i> del Instituto Nacional Central para Varones de Guatemala	1960
Quetzal de Oro por su libro <i>El niño ciego</i>	1961
Diploma de miembro de honor de la Asociación de la Lengua	1967

Además, la promoción de 1954-58 del Instituto Nacional para Varones “Antonio Larrazábal” de Antigua Guatemala, las bibliotecas de las escuelas nacionales para niñas “Pedro de Bethancourt” y “Tecún Umán” de Guatemala llevan su nombre.

Con respecto a la personalidad del autor, Pinto Soria (2001, Pág. 19) describe a Brañas como un humano —de frente a las circunstancias de la coyuntura político-social de la época que le tocó vivir—que se mostró libre de rebeldías en su conducta o de compromiso político. Tampoco fue un intelectual a las órdenes del gobierno de turno.

En la descripción de sí mismo, Brañas modesto, asegura que se le atribuyeron actitudes poco sociables:

...y con intención dañada alguna vez, se me atribuye, por actitudes que adopto, por mi asilamiento, por honores que rehúyo, por cuanto dejo de hacer y veladamente se me reprocha... (Pinto; et al., 2001, Pág. 119).

Agrega también Pinto Soria sobre su situación personal frente a la coyuntura:

Le tocó desenvolverse en un medio hostil, árido, sin embargo no devino ‘un hombre del mundo’, un anacoreta, como dice David Pinto Díaz. Le huyó, eso sí, al mundo de los fuegos fatuos de condecoraciones y premios... Preservaba su derecho a ser un hombre libre, sin más compromisos que su poesía. (Ant. Cit., Pág. 21)

Además, César Brañas consideraba su obra como una colección de escritos de sus tiempos libres, sus “cuadernos de horas” como en algún momento los llamaría.

En la correspondencia que Brañas mantuvo por determinado período con Asturias, el autor antigüeño habla de su propia obra y le dice:

Como verá, y ojalá no los viera para evitarme rubor, son cuadernos de poca o ninguna monta, buenos solamente, acaso, para andar por casa, y eso con pantuflas. No es por falsa modestia que yo sea el primero en demeritarlos, es por ya vieja convicción de su falta de valor y de no haber hecho nada que pudiera intentar parecer obra formal. (Op. Cit.: Pág. 92)

Brañas fue un autor prolífico, ya que cultivó diversos géneros literarios como la poseía, la novela, el cuento, el ensayo y también el periodismo, la crónica. En su etapa de cronista publicó una monografía sentimental titulada *La Finca* en 1945 (aunque escrita en 1920). También la crónica *Rubíes y esmeraldas* escrita en 1920; *Inquilinos —bocetos para la biografía de un niño 1937—* aparece publicada en 1967. Otro volumen que recoge artículos de variados tópicos que fueron publicados en *El Imparcial*.

Existe información de obra inédita, que según información de Carlos Gordillo Barrios, citado en Barrios y Barrios (1999, Pág. 7), son las novelas: *Las gracias de febrero*; *Las pupilas de Ópalo*, *Pobreza*, *Soledad*; *Pequeño Monstruo* —novela inconclusa—.

Cabe mencionar, que la primera fue publicada como *Las guarías de febrero* en el año 2000 por la Tipografía Nacional, mientras que *Las pupilas de Ópalo* fue publicada en el año 2010 por la Editorial Universitaria. Retomando el tema, también una novela en forma epistolar —inconclusa—, así como otra novela también inconclusa, sin nombre.

En páginas más adelante se mencionarán las distintas manifestaciones literarias que desarrolló César Brañas.

En su faceta como poeta también dejó muestras de su talento, género al que se dedicó primordialmente. Las palabras con las que Dante Liano describió el quehacer poético de Brañas se encuentran de esta manera:

Su concepción de la poesía y la forma de enfrentarla tienen las mismas características de la generación fundadora de la poesía hispanoamericana contemporánea: compromiso total con el oficio, búsqueda de nuevas formas, sobre todo centradas en la imagen poética, lucha con el lenguaje para extraer, de él, concisión y esencia. (1997, Pág.92)

Brañas publicó en las páginas de *El Imparcial* desde el inicio del diario. El primero de sus poemarios editados fue *Antigua* de 1921. Más tarde aparecieron los volúmenes que aparecen en el siguiente cuadro:

<b>Poemario</b>	<b>Año de publicación</b>
<i>Viento negro —elegía paternal—</i>	1938-1963
<i>Tonatiuh</i>	1941
<i>El lecho de Procasto —sonetos baladíes—</i>	1945
<i>Zarzamoras —cantos menores—</i>	1957
<i>Raíz desnuda</i>	1952
<i>El carro de fuego</i>	1959
<i>Jardín murado</i>	1956
<i>Palabras iluminadas</i>	1961
<i>El niño ciego y otros poemas</i>	1962
<i>La sed innumerable</i>	1964
<i>El cancionerillo de octubre</i>	1966

Además, César Brañas escribió novelas y según la descripción que Seymour Menton:

Escritos entre 1918 y 1939, estos libros, que constan de unas treinta páginas cada uno, deben llamarse novelitas más que novelas, pero tampoco son cuentos. (2008, p. 163).

Las novelas que publicó César Brañas:

<b>Novela</b>	<b>Año de publicación</b>
<i>Sor Candelaria —leyenda lírica—</i>	1918
<i>Alba Emérita</i>	1920
<i>La divina patoja</i>	1926
<i>La vida enferma</i>	1926
<i>Tú no sirves</i>	1926
<i>La tapia florida</i>	1927
<i>Un hombre solo</i>	1938
<i>Paulita</i>	1939

Según la opinión de Menton (Op. Cit., Pág. 164), de la totalidad de novelas de Brañas, son cinco en las que predomina la presencia de personajes que el autor muestra como seres débiles, quienes han sufrido los embates de una sociedad aburguesada. Es más, menciona que únicamente una novela (*Paulita*) es la que no termina de manera trágica.

La obra de Brañas como cuentista se rescató del olvido de las páginas de *El Imparcial* —diario donde sabemos que publicó su vasta obra— ya que en vida el autor no los vio publicados en un solo volumen.

Como resultado de un proyecto de Seminario de Literatura Hispanoamericana, como señala Barrios (1999), fueron rescatados los siguientes cuentos: *Queridos huéspedes; Mi suegra es un ángel; Pinito; Tu padrino; El misántropo; Jacinta no tiene cura; La tonta; La rendija; La dispersión; El consejero; No comer lo regalado; Venturoso olvido; Maura quiere llorar y Su secreto*. (Ant. Cit., Págs. 22-23)

Barrios también considera del antigüero y su obra:

Brañas cultivador principalmente de la lírica, no utiliza lenguaje poético en sus cuentos. Marca muy bien la separación entre poeta y el cuentista. (Ant. Cit., Pág. 26)

En otra actividad intelectual en la que Brañas participó de manera fundamental fue en el trabajo realizado por *El Imparcial*, ya que desarrolló y «cultivó el ensayo filosófico, la crítica literaria y la crónica periodística». (Ant. Cit., Pág. 32).

Fue cofundador del diario *El Imparcial* junto a Alejandro Córdova y Carlos y Antonio Gándara Durán. En su paso por el periódico, ocupó distintos puestos como el de jefe de redacción, incluso estuvo en la gerencia. El cargo al que más esmero y aporte dedicó fue al de jefe de la página literaria —la muy famosa *Página 3* de César Brañas en *El Imparcial*— pues se trataba de la crítica, comentario y apoyo a escritores noveles y su obra.

Albizúrez Palma (1973) al describir la devoción de Brañas por las letras en su trabajo en *El Imparcial* indica que iba más allá de escribir y publicar su propia obra:

...abriendo ventanas a los aportes de afamados escritores de universal nombre; acogiendo la creación de los compatriotas ya famosos; estimulando las inquietudes de quienes se juzgan llamados al oficio de las letras; comentando con ágil estilo aspectos diversos de nuestra frágil cultura nacional. (Pág. 101).

Miguel Ángel Asturias, en su estadía en Europa mantenía correspondencia con Brañas en la que informaba sobre las actividades culturales y literarias que realizaba para que las publicara en “su página literaria”. Un dato importante de Brañas es que en su carrera de publicaciones utilizó distintos seudónimos, en ocasiones firmó como Alfonso Alfaro, decisión que en nuestros días ha dificultado ubicar la totalidad de su obra.

Del tiempo que Brañas escribiera en *El Imparcial*, Barrios dice: «César Brañas escribió en El Imparcial desde la fundación del diario hasta el día de su muerte — de 1922 a 1976—». (Op. Cit., 1999, Pág. 33).

## 2.2 Acerca de la época

Para el momento en el que César Brañas nació, el dictador Manuel Estrada Cabrera se encontraba en su primer periodo presidencial. De los cuales «el mandatario se reeligió tres veces (en 1094, 1910 y 1916)» (Luján Muñoz, 1998, Pág. 210) motivo por el que permaneció en el puesto durante 22 años.

Expone Luján Muñoz (Op. Cit.) acerca de la vida del ejercicio presidencial de Cabrera:

El gobierno de Estrada Cabrera se caracterizó por un creciente sistema dictatorial basado en el temor y la delación. Solo en los primeros años del siglo hubo todavía intentos por impedir el mantenimiento del régimen, que se manifestaron en dos conocidos atentados contra su vida. (Pág. 210).

En el ámbito nacional y centroamericano desaparecieron las guerras con países vecinos, mostrándose como el último altercado bélico de Guatemala contra el Salvador en 1906.

En el contexto económico, el café fue el principal producto para la exportación. Este lugar lo mantuvo desde 1885 hasta aproximadamente 1907; ya que cayó a la baja y fluctuó el precio internacionalmente.

Agrega Luján Muñoz, que desde 1904 inició la debacle de pequeños productores locales de banano, con la concesión de extensos terrenos a cambio de la construcción de la línea de tren que uniría con el oriente del país. Lentamente comenzó el saqueo del país, pues aparte del generoso aporte de Estrada Cabrera con los terrenos, la empresa tenía ventaja por ser dueña del ferrocarril. Esto le permitió la expansión tanto territorial como operativa y además pudo eludir los pocos impuestos que debía rendir al Estado de Guatemala.

En cuanto a la conformación de la sociedad guatemalteca se encuentra en Luján Muñoz (1999) una idea muy clara de su evolución o modificación:

No se dieron grandes transformaciones en cuanto a la composición étnica y con un pequeño aumento de los porcentajes de la población no indígena, Tampoco hubo cambios en cuanto a la inmigración extranjera, ni en las migraciones internas. Lo notorio fue la importancia relativa de los alemanes en la economía y la banca internacional del país. (Pág. 221)

Con Estrada Cabrera se evidenciaron las manifestaciones contra el gobierno:

Hubo algún malestar popular en contra del régimen, que culminó en agosto de 1922 cuando se produjo un levantamiento en varias regiones del país, (...) que fracasó. (Ant. Cit., Pág. 226)

En la etapa en la que Brañas contaba con dos décadas de vida sucedían los intentos por reunificar Centroamérica. Para ese entonces, Estrada Cabrera ya había caído. Mientras Carlos Herrera, un rico terrateniente, fue elegido para fungir como presidente provisional a quien un golpe de Estado obligó a dejar el cargo. El general José María Orellana —cercano a Estrada Cabrera— sería el nuevo presidente.

A partir de 1921, en el breve período de los gobiernos de Carlos Herrera, José María Orellana y sobre todo de Lázaro Chacón, se realizaron cambios importantes en la Constitución Federal Centroamericana de 1921, a pesar de su corta vigencia, y en las reformas constitucionales de 1927. Fue aquí donde, a juicio de Jorge García Laguardia, se introdujo una serie de reformas sociales avanzadas, propuestas por un sector de diputados socialdemócratas. Fue el momento clave para la apertura de nuevos espacios públicos sobre otras bases que buscaban

redefinir los límites del Estado nacional y centroamericano y ampliar los márgenes de la nación, incluyendo a nuevos actores, mujeres y analfabetos especialmente, y mejorando sustancialmente las condiciones sociales de los sectores más desfavorecidos, obreros y campesinos. (Casaús, Pág. 215)

Luján Muñoz (Op. Cit., Pág. 224) dice que asumió la presidencia el general Lázaro Chacón al fallecer Orellana. Sucedió nuevamente que el mandatario de momento se postulaba y ganaba las elecciones. Esta vez se enfrentó y derrotó a Jorge Ubico. En 1929 acaeció un intento de golpe militar que fracasó. A Chacón lo dejó fuera del cargo un derrame cerebral en 1930. Pasando por la presidencia un designado (Palma), un general después de un cuartelazo (Manuel Orellana) y su sustituto (Reina Andrade); llegó como único candidato y ganador de las elecciones, el general Jorge Ubico.

### 2.3 Ubicación de *La tapia florida* y César Brañas

En primera instancia se puede determinar la ubicación temporal de la obra por medio de la fecha de creación y publicación. Casualmente, las fechas de escritura y publicación coinciden al menos en el año. Brañas escribió la novela corta *La tapia florida* a inicios de 1927 y para noviembre de ese año, la publicó.

Se puede ubicar la novela en años anteriores al gobierno de Lázaro Chacón. Esto es posible realizarlo al hacer el cruce de información acerca de los cambios implementados por dicho presidente: prohibió la reelección, redujo el poder del ejecutivo, estableció la división de poderes, reimplantó el *habeas corpus*. Y el que más interesa a este estudio: penalizó el trabajo forzado en el campo (Casaús: Pág. 209). Esta última es la clave, ya que el castigo que sufren los compañeros de Julio por la rebelión en la fábrica es precisamente el trabajo forzado en lugar de cárcel:

Más tarde supe que otros compañeros habían sido enviados a trabajos forzados por años de años, y sentí cierta tristeza de no haber seguido su sino. (Brañas, 2010, Pág. 19)

Este dato aporta una luz al dejar en claro que el presidente Lázaro Chacón depuso la práctica en 1930, en donde hacía valer la firma del Convenio 29 sobre el trabajo

forzoso —en ese mismo año— con la Organización Internacional del Trabajo, ratificado por todos los países centroamericanos. Entonces, Brañas aún expresaba en el asunto de esta novela corta, tal y como se vivía en esa época una condena por algún delito.

#### 2.4 César Brañas en la literatura guatemalteca

Julio Pinto Soria expresa en el prólogo de *Fragments de una correspondencia Brañas y Asturias*:

La literatura de Brañas tendría el sello de ocuparse con la vida íntima de la clase media guatemalteca, el pequeño y oscuro mundo de las relaciones humanas y laborales, marcado por los temores y la mezquindad, la mojigatería. (Pinto; et al., Pág. 14)

En opinión de Barrios y Barrios (1999), el autor antigüeño se mostró como un innovador frente a la narrativa tradicional:

Una variante dentro de la narrativa tradicional puede considerarse en Brañas la ausencia de descripciones para hacer la narración más ágil y amena. (Pág. 26)

Brañas vivió en una época en la que tampoco se apoyaba al escritor nacional. Quienes sí lograban la fama mundial con publicaciones en las grandes casas editoriales supieron aprovechar la oportunidad y se mantuvieron en los medios de comunicación y con presencia en actos de homenaje, por citar un ejemplo, el caso de Miguel Ángel Asturias.

A diferencia de sus contemporáneos, César Brañas optó por alejarse del bullicio y del foco público para adentrarse en su creación literaria.

En un comentario acerca de la biografía de Brañas en palabras de Dante Liano aparecen estas palabras:

Su poesía es más interesante que su biografía: de la Antigua pasó a la capital, en donde se integró a los cenáculos literarios de la llamada Generación de 1920. El rigor intelectual de Brañas solo puede compararse con su afición a la humildad verdadera. (Pág. 61)

Así también, debido a la escasa divulgación de la literatura nacional —aunado a la actitud inquisitorial de la dictadura que anulaba la posibilidad de libertad creadora— dice Pinto sobre la difusión de la obra literaria del antigüeño:

Brañas, por ejemplo, publicaba él mismo parte de sus escritos, en folletos sencillos que luego distribuía entre sus amigos, como han hecho otros poetas por iguales motivos y circunstancias. (Pág. 25)

A lo anterior, es necesario agregar la opinión que tiene al respecto Dante Liano (1997) de esta actitud:

Su ironía fue excelente: costeaba él mismo las ediciones de sus libros y no vendió un solo ejemplar, sino que los regalaba a sus amigos. (Pág. 92)

El estudio de la literatura guatemalteca se ha realizado por medio de división o clasificación ya sea en movimientos o generaciones. Se hizo habitual desde inicios del siglo XX que las generaciones sirvieran para canalizar los intereses de un grupo, homogéneos en su mayoría, de autores afines en ideas y conceptos. Y es en palabras de una de las más conocidas estudiosas de la literatura guatemalteca que se encuentra la idea de las generaciones literarias del país:

Ha sido una costumbre en Guatemala, reunir a los escritores y artistas en general en generaciones, sin seguir un estudio científico. De aquí que exista la generación de 1910, la de 1920, 30, 40 y así sucesivamente. (Barrios y Barrios, 1999, Pág. 23)

Las características que se observan en el agrupamiento por generación (Custodio García, 2009, pág. 18) son: coincidencia de nacimiento, formación intelectual semejante, compartir vivencias en la coyuntura nacional; no obstante, no es un hecho que la pertenencia o no a una generación se determine por las mismas razones, ya que muy distintas motivaciones hacen que un integrante de alguna generación lo sea o no.

#### 2.4.1 Generación literaria de 1920

Junto con otros autores de renombre en las letras guatemaltecas, Brañas compartió espacio en la escena literaria del país. En palabras de Albizúrez Palma (1983) se encuentra la caracterización de esta generación:

Hacia 1920 van surgiendo como escritores unos jóvenes nacidos en las postrimerías del siglo XIX o en los comienzos del XX: se manifiestan inquietos, inteligentes, rebeldes, insatisfechos. (Pág. 16).

Asegura también que este grupo, junto con la generación del treinta, publicaron sus escritos con un logro mucho más maduro sino hasta los años cuarenta.

Y más bien, para Albizúrez Palma (1987) el hecho de dividir y agrupar a los artistas bajo el nombre de Generación de 1920, es «*más útil solamente en cuanto recurso didáctico*».

En cambio, para Casaús (Op. Cit.) desde el punto de vista sociológico, la Generación del 20:

(...) surgió en el contexto entre dos dictaduras, cuya meta se asociaba a las luchas contra ellas y a la regeneración de la patria con los ideales del unionismo centroamericano. Su composición étnica era básicamente ladina y capitalina, aunque había un reducido pero representativo número de ladinos de la periferia. La extracción social de sus miembros era variada, predominaban las clases medias capitalinas y los miembros destacados de las élites familiares de la oligarquía. (Pág. 264)

Agrega después que:

El mayor rasgo de unidad en todos ellos era que habían estudiado secundaria en el mismo centro, el Instituto Nacional Central para Varones, habían participado en las Huelgas de Dolores y se habían opuesto a la dictadura de Estrada Cabrera. No existió el mismo consenso respecto a la dictadura ubiquista, en la que algunos de ellos, participaron activamente y se distanciaron del grupo, aunque siguieron manteniendo sus lazos afectivos. (Pág. 265)

### 3. Marco Teórico

#### 3.1 El estilo

Según Spillner (1979), el estilo es una categoría que se puede delimitar independientemente de las concepciones estilísticas, que además concurren entre sí. Por eso afirma:

El estilo es un fenómeno o epifenómeno que en los textos (orales o escritos), es decir, que se constituye en el proceso de la recepción de textos y que no es descrito tradicionalmente por la lingüística en sus dominios parciales gramática y semántica. El estilo se remonta con frecuencia a un determinado propósito del autor que produce el texto. Además se le puede atribuir un determinado efecto —por ejemplo estético— del autor. (Pág. 25)

Para el autor alemán Wolfgang Kayser (1981) el estilo es posible considerarlo como:

Visto desde fuera, la unidad y la individualidad de la estructuración, y, visto desde dentro, la unidad e individualidad de la percepción, es decir, una actitud determinada. (Pág. 389)

El estudioso afirma que existen dos vertientes. Una que determina como anticuada y otra que está fuera del campo de la literatura. De la concepción anticuada asevera que es: «El estudio de un texto consiste, en la simple enumeración de las figuras retóricas que contiene». (Pág. 362). Mientras que para la investigación, desde el punto de vista de la lingüística asegura que: «...son de la más variada procedencia, y esto explica también la diversidad en los modos de enfocar todo el problema». (Pág. 364).

El autor resalta también que son tres impulsos principales, y como consecuencia, tres concepciones distintas. El lingüista Saussure «acentuó enérgicamente el carácter sistemático de la lengua» que se convirtió en una reacción contra la lingüística historicista del siglo XIX. Esto lo heredó a Bally, quien hizo una «distinción entre elementos racionales y elementos afectivos de la lengua».

Además asegura Spillner (1979) del estilo:

Se da como generalmente probado que el estilo es una de las más importantes categorías que unen la lingüística y la literatura y que el estudio del estilo es la tarea central, común a ambas disciplinas, es decir, que debe realizarse en un terreno intermedio entre ambas. Tácitamente se supone que hay algo como estilo, aunque no existe ningún acuerdo sobre qué es y en qué marco teórico hay que estudiarlo. De hecho, no existe hasta hoy ni una sola definición convincente de estilo ni una teoría estilística generalmente aceptada. (Pág. 20)

### 3.2 La estilística

La Estilística desde sus orígenes ha estado unida al quehacer crítico, y ha estado estrechamente ligada a la lingüística en tiempos modernos. Para Aguiar e Silva (1972), «el vocablo estilística apareció en las principales lenguas europeas durante el siglo XIX». (Pág. 434) y también asegura que:

Solo en los primeros años de nuestro siglo pasó a designar una forma específica de estudio de las obras literarias —el estudio de su estilo, del modo peculiar en que el lenguaje está plasmado y utilizado en cada obra. (Ant. Clt., Pág. 434)

Para Riffaterre, durante mucho tiempo se juzgaron los aspectos estéticos y afectivos por medio del dominio del quehacer lingüístico, todo como consecuencia de la aparente subjetividad y de la variabilidad que dictaban las épocas y las modas. Según Wellek, citado en Riffaterre (1976), «el análisis debe ejercerse sobre las estructuras que contengan valores y sean a su vez valores en sí mismas y la descripción debe dar cuenta de tales valores». (Pág. 139).

En este sentido, lo expuesto por Viñas Piquer sobre la estilística y sus inicios se resume en:

La Estilística se inició en 1905 con la obra de Charles Bally 'Principios de estilística'. Pero la Estilística de Bally es puramente lingüística. De hecho, Estilística y Formalismo son dos corrientes teóricas que parten de un enfoque lingüístico. La estilística propiamente literaria nació en Alemania después de la Primera Guerra Mundial bajo el impulso de los trabajos de Karl Vossler y encontró importantes continuadores, como Leo Spitzer y Helmut Hatzfel. (2002, Pág. 385)

Karl Vossler Rechazó las manifestaciones esenciales de la escuela filológica positivista que creía en una lengua concebida como organismo independiente, reflejo de un espíritu histórico, plasmado en leyes impuestas sobre el individuo.

Para Gómez Redondo (1996), en su pensamiento se alineó con Humboldt y Croce en el hecho de concebir el lenguaje como *energeia*, que es la mezcla de la intuición y expresión del espíritu.

Menciona también que a Vossler es a quien se debe la denominación de 'Estilística' o crítica estética para denominar a la disciplina que estudia el lenguaje como manifestación individual y artística, y también como manifestación de una voluntad creadora, es decir, de estilo. En sus análisis estilísticos adoptó una dirección lingüístico-estética y rechazó el marco histórico externo de la obra literaria.

Destacaron en España, Amado Alonso, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa y como discípulos de Dámaso Alonso: Carlos Bousoño y Fernando Lázaro Carreter. Dicha escuela española se conformó como un enfoque nuevo de la llamada Stilkritik desarrollada por los filólogos alemanes.

Para comprender la Estilística como tal, es importante conocer sus precedentes. En este aspecto, el primer gran referente es el filósofo alemán Wilhem Dilthey, cuyo objeto era: «buscar un nexo causal entre el estado de ánimo de un autor que produce una obra poética determinada y la forma específica de esta obra». (Ant. Cit., Pág.386). A Dilthey hay comprenderlo en su contexto, ya que desarrolló su obra en el momento del ascenso del pensamiento positivista —mismo que deja al margen de la investigación científica todo aspecto metafísico por ser indemostrable—.

La Estilística contó además con la influencia de Benedetto Croce, el teórico más importante de Italia, y, considerado el primer autor de una obra de Estilística:

El método crítico propuesto por Croce consistía en emplear la intuición del crítico para acceder al espíritu oculto en la forma artística. Croce ya afirmaba que el uso del lenguaje es siempre individual y que toda expresión lingüística lo es a la vez del estado anímico, único e irreplicable, de quien la realiza. (Op. Cit., Pág. 387).

Las tendencias mostraron ciertas características generales a pesar de existir diversas escuelas de Estilística, de las cuales se encuentran en Viñas Piquer (Op. Cit.) con mayor frecuencia:

- a) El punto de partida es siempre lingüístico-formal.
- b) 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.
- c) Consideración de los principales factores que intervienen en todo proceso comunicativo: emisor, receptor y texto. (Pág. 388).

En palabras de Castagnino la clave para comprender el análisis estilístico es:

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. La indagación va en busca del misterioso amalgamar que ha fundido contenido y forma. (Op. Cit., Pág.171).

### 3.2.1 Principales tendencias estilísticas

A manera de resumen, aparecen las distintas tendencias de la Estilística para formar una idea de los diversos enfoques y los principales autores que promovieron su validez.

De la estilística descriptiva Charles Bally asentó las bases para que pudiera desarrollarse una estilística literaria, es Viñas Piquer quien sugiere una aclaración para distinguir la esencia de la estilística:

No habló de una Estilística Literaria, pero sí de la lengua literaria como desvío respecto de la lengua ordinaria, y afirmó que la lengua literaria utiliza expresiones subjetivas con una intencionalidad estética. (Op. Cit., Pág. 389).

La Idealista o Genética surgió poco años después de la Estilística de Bally. La diferencia primordial con Bally se reduce a que el interés es en sí la literatura.

Otra corriente es la Estructuralista: El método fue asimilado por el Estructuralismo, que se desarrolló durante la década de los sesenta. Gracias a la celebración de dos congresos (el de la Universidad de Indiana sobre el estilo y el de la Universidad de Lieja) se da el paso de la Idealista a la Estructural.

Generativista: Richard Ohmann es el máximo representante y dicha modalidad parte de la lingüística de Noam Chomsky.

La escuela española: desarrollada durante la posguerra (1940 aproximadamente). Destacan en esta corriente Amado y Dámaso Alonso.

También el aporte de la escuela española se hizo notar con el trabajo de los intelectuales de esta tendencia:

Se llevó a cabo una síntesis entre la lingüística —de Saussure— y los presupuestos idealistas, con lo que conseguía combinar rigor científico y trascendencia estética. (Op. Cit., Pág. 395).

Existe la tendencia de la Estilística Funcional como punto de unión entre las teorías del formalismo y la nueva crítica americana que se desarrolló a partir de los años sesenta.

El autor insignia de esta modalidad es Michell Riffaterre, del que dice Gómez Redondo (1996):

Riffaterre señala que el estilo solo 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. (Pág. 89).

Agrega más adelante la distinción que hace del mensaje:

El mensaje literario y el mensaje coloquial no pueden nunca coincidir. El escritor tiene a su alcance una serie de recursos de 'insistencia' para obligar al receptor a fijarse en una determinadas zonas del texto. (Ant. Cit., Pág. 90).

Riffaterre utilizó lo que llamó el 'archilector' que no era otra cosa que un conjunto de lectores o informadores —cultos y preparados para enfrentarse a textos literarios— a quienes se les entregaba un texto y posteriormente se les realizaba una suerte de 'encuesta estilística' con el objetivo de extraer por medio de juicios de valor, el rasgo de estilo.

### 3.3 Estilística Integral

La estilística es un tecnicismo que se puede aplicar en diversas disciplinas, las mismas orientaciones e incertidumbres son las que llevan a hablar de distintas estilísticas. Es aquí cuando Castagnino aclara la unificación de la Estilística que promueve entre las diversas corrientes, o mejor dicho, en palabras del autor:

Son de progresiva y mutua integración, pues no hay estilísticas, sino una estilística como disciplina integral, en la cual coinciden lo meramente lingüístico sin aspiración estética y lo literario. (1987, Pág.13).

Más adelante agrega un rasgo notable de la Estilística integral, ya que asegura, se nutre de diversas disciplinas:

(...) 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, los aportes de múltiples disciplinas aparentemente ajenas a lo literario». (Ant. Cit., Pág.13).

Afirma también Castagnino los deberes de la estilística para enfrentarse a una obra literaria:

Frente a la obra literaria, la estilística, como ciencia de la literatura, actúa integralmente no solo 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: por diversos criterios de ordenación y fijación: semiótica, estructuralismo; por técnicas de posible aplicación: impresionismo, expresionismo, simbolismo, etcétera. (Op. Cit., Pág.14).

Según Castagnino con la tarea del análisis estilístico integral se propone un estudio progresivo en el que se llegue a limpiar de accesorios y a penetrar en el texto con la finalidad de descubrir: «los secretos de los efectos que produce, de su técnica, del estilo». (Op. Cit., Pág.14).

Giácomo Devoto citado en Castagnino advierte que la estilística es un estudio compuesto por elecciones que toma el hablante o el creador literario, mismas que son determinadas por la afectividad, el ambiente, entre otros. Este mismo autor añade:

Con el estudio de tales elecciones, no es pues solamente el coronamiento de las diversas partes de la gramática tradicional, sino el estudio de manifestaciones paralelas tanto de la fonética como de la morfología, sintaxis y vocabulario, regidas más que por la obligatoriedad normativa, por una posibilidad de elección. (Op. Cit., Pág. 14).

Castagnino tiene las siguientes palabras con las que aborda el interés del enfoque estilístico, en cuanto a la expresión:

En el análisis estilístico interesa la elección hecha por el autor con la palabra, en cuanto atañe a las cualidades sensoriales de esta, en cuanto es una masa sonora, en cuanto constituye elemento expresionista o impresionista, en cuanto es símbolo de idea. Por lo que respecta a la oración, cabe atender a su construcción; a la unidad de pensamiento que transmite y al reflejo psíquico que esa transmisión comporta en cuanto es clara, oscura, hermética, original, clisé, etc. En cuanto va cargada de sentimientos, afectos y emociones: en cuanto supone una jerarquización de las ideas, etc. (Pág. 179).

### 3.4 El Modernismo

El Modernismo supuso un cambio y rechazo en cuanto al gusto artístico y que según Serra y Otón (1986) junto con la Generación del 98 se constituyeron de tal manera que: «ambas actitudes de rechazo contra lo mismo y que, con diferencias no tajantes tienen diferencias...». (Pág. 24).

Según los autores (Ant. Cit., Pág. 24) el Modernismo se caracteriza por una voluntad artística clara, en la cual hay dos caminos: el parnasiano y el simbolista. Hay misticismo y erotismo. Marcado americanismo, pero con visión cosmopolita. Presencia del exotismo. Búsqueda de maneras para lograr el escapismo.

Según Díaz Plaja, que se encuentra citado en Serra y Otón (Op. Cit.), en cuanto al lenguaje hay una tendencia entre más *noventayochista* o más modernista y para esto se han considerado unas características no tajantes entre ambas corrientes:

1. Retoricismo
2. Creación de una lengua artificial, de intención predominantemente estética.
3. Enriquecimiento musical del idioma en busca de una expresión distinta, individualizada.
4. Lenguaje sensual, al servicio de la belleza.
5. Lenguaje minoritario. (Pág. 25)

La novela modernista también adquiere su propia identidad en la que cada autor aportó para que el cambio tuviera vida. En palabras que resumen al Modernismo, se encuentra en Sánchez (1974):

Con el modernismo, la narrativa y en general la prosa experimentaron visible cambio. Los románticos habían dado a la narrativa una dimensión evocadora, vaga o confidencial; los naturalistas trataron de revestirla de un saco y a veces con objetivismo; los modernistas instalaron en el cuento y la novela elementos psicológicos e iniciaron el uso de los factores oníricos, un conato de subconciencia. De hecho, la novela se hizo más variada, más compleja. (Pág. 244).

Para lo cual, Sánchez (Op. Cit., 248) opina que puede concluir sobre las características de la novela modernista con:

1. Que no se emancipó del naturalismo.
2. Trató de adaptarse a un estilo figurado y recamado.
3. Sus protagonistas son por lo general gente vencida, pesimista.
4. Presenta casos psicológicos o reconstrucciones de épocas de decadencia.

En Hispanoamérica, opina Sánchez también: «fue una prolongación estilizada del romanticismo» (Pág. 175) y dice párrafos adelante:

El modernismo, repitámoslo, no fue una escuela, sino un movimiento en busca de lo moderno que careció de normas. No tuvo causas preestablecidos: laboró sus meandros; exaltó la belleza, prefiriendo la música a la plástica; cultivó el esteticismo; sin perder la veta romántica. (Pág. 175).

### 3.5 La novela

La novela es una forma literaria relativamente moderna. Sus inicios no son griegos ni latinos, es más, la literatura europea moderna tendría la paternidad de este tipo de creación narrativa.

En Aguiar e Silva (1972) se encuentra un acercamiento al concepto de la novela europea:

La novela es la forma literaria representativa, por excelencia, del mundo burgués y del hombre como individuo, como entidad autónoma, como realidad singular ante el mundo y la sociedad. (Pág. 242).

Y es a partir del siglo XVIII que surge la nueva novela europea, ya que en esta época se produjo el triunfo político y cultural de la burguesía y sucede lo inevitable: la debacle de la epopeya y la tragedia clásicas, mismas que fueron revividas durante el Renacimiento.

Por otra parte, Gutiérrez (1996) tiene una opinión relativamente distinta acerca de la novela, ya que opina que:

La novela como género, como forma literaria, tiene una historia de 400 años. Por lo menos este es el criterio más aceptado. Para un sector importante de especialistas, la novela habría quedado constituida en 1605, año de la publicación del *Quijote*. (Pág. 3).

Adiciona a esta aseveración, en este mismo tema, que otros estudiosos de la materia remontan medio centenar de años y consideran que *Gargantúa y Pantagruel* o *Lazarillo de Tormes* son los iniciadores del género.

Lázaro Carreter (1977) conceptualiza la novela como una historia, y es aquí en donde se diferencia de los que ya se mencionó anteriormente. Es la característica del ser humano y sus acciones las que tienen preponderancia en esta idea:

Obra literaria, en prosa, de cierta extensión, que describe sucesos humanos, inspirados más o menos en la realidad, pero inventados. A veces esos sucesos son fundamentalmente acciones, peripecias, (...) comportamientos y problemas interiores (...); en ocasiones, acontecimientos con personajes históricos... (Pág. 197).

### 3.6 La novela corta

Al tener clara la definición de qué es una novela es importante diferenciarla de la novela corta. En este mismo orden de ideas, es preciso también distinguir entre una novela corta y el cuento, ya que estos tipos de narración tienen una estructura e intención propias.

Para encontrar esta distinción, Aguiar e Silva (1972) aclara el término de novela corta:

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. (Pág. 243).

Es decir, que en la novela corta se expresa el carácter condensado de la acción, del tiempo y del espacio, así como existe el ritmo a paso acelerado en el desarrollo de la trama. Tanto las digresiones como las extensas descripciones no tienen cabida tampoco; es más, los personajes no aparecen descritos desde una postura psicológica.

### 3.7 Punto de vista

El punto de vista, según Millet citado en Castagnino (Pág. 132) se trata de «la relación en la cual el narrador se sitúa en el relato».

También se encuentra información en la web que versa sobre el narrador y sus tipos, que se identifican según el punto de vista:

El narrador es un personaje creado por el autor que tiene la misión de contar la historia. Hay diferentes tipos de narrador según la información de que dispone para contar la historia y del punto de vista que adopta. (Bustos, 2016).

#### 3.7.1 Narrador en primera persona

El narrador en primera persona, para Freixas (1999, Pág.31) es aquel que: «participa en la historia que narra: es, pues, un personaje, ya sea el protagonista, ya un mero testigo de los hechos». Advierte también que no es posible asegurar que la distinción entre testigo y protagonista sea tajante, siempre hay posibilidades de coprotagonistas o personajes secundarios.

También existe una clara y sencilla manera para detectar al narrador de primera persona, que también puede ser protagonista —sea biográfica real o ficticia— o personaje secundario (el que es testigo y que ha asistido al desarrollo de los hechos).

Para complementar esta afirmación Freixas afirma que:

...sea el mismo protagonista de la historia el que la cuenta es algo muy común, sobre todo en el siglo XX, tan aficionado a lo subjetivo, autobiográfico e intimista. (Pág. 32).

Surge la idea así mismo, que el narrador protagonista no puede ni debe ser algo, o “plasmación”, del ‘yo’ del autor. Es al contrario, el narrador es un personaje, creación del autor, pero con carácter, pasado e ideas que le sean propias, para darle individualidad y entidad. (Op. Cit.: Pág. 32).

Para este tipo de narrador que expresa su perspectiva de los acontecimientos, existen posibilidades: a) Narrador protagonista y b) Narrador testigo. Mientras que en el primero, es el mismo personaje principal que cuenta qué sucede, el segundo

es «un buen recurso para acrecentar la sensación de misterios y dar así fuerza trágica a algo que, si lo narraran sus propios protagonistas, podría caer en melodrama» (Pág. 33), en este último, el narrador está presente, pero no participa en las acciones.

La misma Freixas (Ant. Cit.) ofrece una aclaración respecto de la diferencia que hay entre el narrador en primera persona y el de la tercera persona cuando dice:

El narrador en primera persona, sobre todo si es el protagonista, permite dar mayor fuerza emocional al texto, mientras que el narrador en tercera persona, más distante, hace hincapié en lo racional. (Pág. 40).

### 3.7.2 Narrador en tercera persona

Para Warren y Brooks, que aparecen citados en Castagnino, el narrador en tercera persona puede ser observador y es:

...aquel que es observador que observa lo objetivable, el mundo físico en que se mueven sus personajes; los oye y escucha; los ve actuar, pero no puede anticipar lo que pasa por sus mentes; no puede seguir el flujo de sus psiquismos. (Pág. 141).

Existe un narrador en tercera persona como se mencionó en el inicio de este marco, y es posible identificarlo porque «lo sabe todo»; ahora bien, es necesario hacer énfasis en que existe un tipo de narrador en tercera persona que se identifica con un personaje, pero varía en ese conocimiento del mundo interior de los demás personajes.

Freixas, al decir sobre esta variable de narrador en tercera persona, indica:

Solo puede narrar aquellos sucesos en los que dicho personaje está presente; no sabe más que lo que el personaje sabe, conoce el fuero interno de dicho personaje —sus sueños, sus secretos deseos, sus pensamientos—, pero en cambio, solo puede ver a los demás personajes desde fuera. (Pág. 43).

Agrega, líneas más adelante, que es como si una cámara observara pegada al hombro del personaje. (Pág. 44). En Castagnino (Pág. 134) también aparece este punto de vista, que es aquel en el que el narrador es a la vez protagonista del relato, ofrece la variante de que la narración sea autobiografía del autor o bien que el autor cree el artificio del yo-narrador.

Para finalizar con este narrador en tercera persona identificado con un personaje se encuentra que:

En esta combinación, la voz del narrador es anónima, pero sus “ojos” (su punto de vista) corresponden a un determinado personaje (que puede ser el protagonista o un testigo). Por lo tanto, solo puede narrar aquellos sucesos en los que dichos personajes está presente; no sabe más que lo que el personaje sabe; conoce el fuero interno de dicho personaje, pero en cambio solo dicho personaje los ve. (Pág. 44).

### 3.7.3 Narrador en primera persona del plural

De la misma manera, hace saber la autora que otro modo de narrar es posible con la primera persona del plural: «funciona exactamente como el narrador en primera persona (del singular). La única diferencia es que quien habla no es una persona individualizada, sino que se funde en —o es la voz— un grupo». (Op. Cit., Pág. 53). Es aquí donde el narrador ya no habla o narra desde un yo, sino desde un “nosotros”, es la voz colectiva.

## 3.8 Técnicas narrativas

### 3.8.1 Diálogo

El diálogo es un recurso de inapreciable valor, es por el que los interlocutores manifiestan su carácter y modo de pensar, las intenciones y lo que anhelan. Consiste en establecer una comunicación de ficción entre dos o más personajes.

Asimismo, potencia el dinamismo de lo que se está narrando. (Álvarez, Pág. 24). Mientras que para Castagnino (Op. Cit., Pág. 150) el procedimiento dialogal desde sus orígenes es propio del género dramático, pero bien aprovechado por la narrativa. Ahora bien, de las formas indirectas indica que son más convencionales y artificiosas, que se construyen de manera literaria y que incorporan el diálogo al discurso del narrador.

Aconseja el autor (Ant. Cit., Pág. 151) observar, si cuando corresponde, el autor guarda en el diálogo ritmo conversacional o si los personajes son llevados a discurrir alternadamente.

### 3.8.1.1 Estilo directo

Del diálogo con estilo directo se encuentra en Castagnino una idea clara de las principales características: «es vivaz, elíptica: acelera el reconocimiento de los caracteres, contribuye a su manifestación, sin artificios». (Op. Cit.: Pág. 151).

Esta modalidad del diálogo manifiesta otras cualidades que Martín Vivaldi describe como:

En el estilo directo hay dos o más emisores; las proposiciones principales y las subordinadas van yuxtapuestas, sin nexo intermedio; conserva las formas verbales de las citas, sin modificar en el modo, el tiempo ni la persona e inserta dos puntos en el escrito entre el verbo principal y la cita, que se destaca entre comillas o con la raya cuando se trata de un diálogo. (2000, Pág. 277).

Otra indicación valiosa para encontrar la clave que es precisamente la del uso de los guiones mayores o rayas, que son las que sirven para iniciar cada mensaje de los personajes o interlocutores en el diálogo.

### 3.8.2 Descripción

Otra técnica que se utiliza en la expresión tanto oral como escrita es la descripción. Con ella se pretende brindar una fiel reproducción de las características de la realidad, en la que se incluye todo aquello que la conforma, es decir, se puede describir a personas, objetos, animales, incluso los sueños. Según Álvarez la descripción de manera tradicional:

...suele definirse como una “pintura” hecha con palabras. Y es cierto, pues una buena descripción es aquella que provoca en el receptor una impresión semejante a la sensible, de tal forma que ve mentalmente la realidad descrita. (1996, Pág. 39).

Castagnino hace referencia a lo que entiende por descripción con las siguientes palabras:

Se describe no solo a través de la vista, sino de todos los sentidos; su razón de ser es brindar estímulos para despertar imágenes en el lector, que resultarán más tangibles y concretas cuanto más intensos sean los estímulos sensoriales (Op. Cit., Pág. 18).

En Castagnino (Pág., 148) también se establece que describir es: «ubicar objetos, seres y circunstancias en el espacio, articular enunciados, designaciones y enunciaciones de referencia no temporal», se entiende que dichas descripciones que tienden a mostrar las características humanas también se toman en cuenta en los diversos matices que van de la prosopografía, la etopeya y el retrato.

### 3.8.3 Narración

Esta técnica literaria es fundamental para la prosa, ya que en los cuentos, novelas y novelas cortas en la mayoría de casos se hace necesario que los acontecimientos sucedan. Es por eso que para Álvarez narrar es:

Relatar un hecho que se ha producido a lo largo del tiempo. La narración fija las acciones que acontecen en el suceder temporal, relacionadas con unos personajes y encaminadas a un determinado desenlace. (Op. Cit., Pág. 17).

En Martín Vivaldi se encuentra una idea similar sobre qué es narrar:

Narrar es contar sucesos, acciones o historias reales o imaginarias. Narrar es contar una o varias acciones. La narración es una escena compleja, y también, un encadenamiento de escenas. La diferencia fundamental entre descripción y narración reside, esencialmente, en el juego de un factor que se resume en dos palabras: vida interior. Mientras la descripción se contenta con en fijar el aspecto externo de los hechos percibidos por nuestros sentidos, la narración intenta averiguar o conocer, además de las acciones, sus causas morales... (Op. Cit., Pág. 429).

## 4. Marco metodológico

### 4.1 Objetivos

#### 4.1.1 General

Identificar los rasgos estilísticos distintivos de la novela corta *La tapia florida* de César Brañas con el método de Raúl H. Castagnino.

#### 4.1.2 Específicos

1. Describir significado del título, el argumento, el asunto, la idea central, la temática, los motivos, los personajes, el espacio geográfico y el tiempo en la obra.
2. Analizar el punto de vista, técnicas narrativas, estructura y vocabulario.
3. Analizar peculiaridades en la expresión individual, estímulos sensoriales, acentos de la intención, matices de la afectividad, morfología y sintaxis.

### 4.2 Definición del método

La línea metodológica que propone Raúl Castagnino se basa en ir más allá de la mera lectura descuidada y superficial. Lo que pretende es que se llegue a comprender el texto para luego realizar el correspondiente análisis. En dicho procedimiento se practica una relectura de la obra para ubicar las posibles causas que hayan motivado o inspirado al autor para crear su obra. Es decir, en el trabajo de análisis se desmontan los elementos que componen la obra para conocerla por dentro y por fuera.

En primer lugar, el texto debe ser comprendido para dar inicio al análisis. Es por eso que se debe prestar atención a los datos que van más allá de los acontecimientos narrados, como lo afirma Castagnino: «el signo mismo responde a códigos diversos, a connotaciones textuales y referencialidades extratextuales». (1987, Pág. 17).

Ya lograda la comprensión de la obra hay otra tarea pendiente por hacer, que es la de ubicar los hechos narrados con la ayuda de la Historia. Esto se realiza con la finalidad de encontrar relaciones entre los hechos verídicos —acontecidos en

algún momento de la vida política y social de algún país o pueblo en específico— y los que suceden en la ficción que se analizará.

El método que propone Castagnino se fundamenta en la estilística o como en sus palabras, afirma que no existen estilísticas, sino que es una sola, por eso el autor la llama integral. Se trata de reunir el aporte lingüístico con el literario y en donde además confluyen datos históricos, simbolismos, expresionismos e impresionismos.

#### 4.3 Pasos metodológicos

El análisis de la obra se realiza mediante la consecución de tres metas. La primera es la que colabora con ubicar cada componente del contenido de la obra. En la segunda se trata de analizar las técnicas literarias utilizadas en el texto. Al alcanzar la tercera se obtienen los pormenores de la expresión del autor en las páginas de la obra analizada. Estos pasos se detallan a continuación.

##### 4.3.1 Análisis de los contenidos de la obra

En esta primera etapa se analizan los componentes de la obra literaria. Es decir, se estudian por separado los contenidos para determinar qué se dice en el texto, a qué se refiere o qué significado podría tener el título; las posibles inspiraciones del asunto, la idea central; se identifican los temas y subtemas, se describen los personajes y se relaciona el espacio y el tiempo en los que están ubicados los hechos de la narración. Para esta actividad es necesario recurrir a los aportes que ciencias como la historia, la crítica literaria, la sociología, la historia de la crítica literaria y la psicología puedan realizar.

##### 4.3.2 Análisis de las técnicas literarias

El siguiente momento analítico responderá a la incógnita de cómo está expresado el contenido de la obra. En primer lugar, las técnicas narrativas, la estructura y el punto de vista se analizan para dejar evidencia de los métodos utilizados para narrar la historia del texto. Además, tiene preponderancia la revisión del

vocabulario utilizado por el autor y se presta atención al uso de cultismos, tecnicismos, extranjerismos y neologismos.

#### 4.3.3 Análisis de la expresión

Esta fase del análisis brindará los pormenores de la expresividad individual. En el primer paso de esta etapa se presta atención al análisis de las expresiones que contribuyen a brindar estímulo sensorial, los acentos de la intención por medio de las figuras retóricas y las muestras de afectividad que sean percibidas por el uso de expresiones que brinden variados matices.

La última tarea en esta parte consiste en analizar las peculiaridades gramaticales, por medio de la morfología, así como la organización de la oración, por medio de la sintaxis, todo esto para obtener un acercamiento a la determinación del estilo del autor. Se apoya en la gramática, pues debe hacer énfasis en el particular uso que el autor hizo del artículo, el adjetivo, el adverbio, la interjección, el pronombre, el epíteto y la conjunción. También, es necesario dejar en evidencia qué tipo de oración es utilizada para la expresión.

## 5. Marco operativo

### 5.1 Análisis de los contenidos

#### 5.1.1 El título

En *La tapia florida*, el autor nos indica, con el título, que será un espacio físico el que tendrá un lugar trascendental en el curso de la historia, pero no da indicios del argumento o tema desarrollado en la novela. Por lo tanto, puede tomarse como un título declarativo-intrigador ya que revela un aspecto y al mismo tiempo siembra la curiosidad sobre qué tipo de relevancia tiene una tapia —y que además es florida— que bien podría ser el escenario para una escena importante, un personaje más de la novela o bien, tratar de desviar la intención de la trama. Además, invita al lector a pensar que se trata de un lugar al que un enamorado llegaría, ya que evoca un lugar entre flores, armonía y belleza.

Adentrando en los pormenores del análisis se puede determinar qué sucede y por qué llegó a ser tan importante este espacio como para alcanzar a darle nombre a la novela. La tapia florida no tiene rasgos de personificación, como sí los tiene la fábrica, si bien es cierto, también es un espacio físico, pero se diferencia porque no presenta “acciones” o características que la confronten con algo más. Este lugar estaba destinado para que Julio declarara su amor a Madian, pero ese momento en lugar de ser algo de ensueño, se vuelve oscuro y poco motivador.

Dicho evento es una cuasi realización amorosa, pues es allí a donde le llega al protagonista la oportunidad de encontrarse con el amor. Y es ese instante el que marcará el devenir de una serie de infortunios para el protagonista, pues, se trata de la única oportunidad de alcanzar el corazón de la mujer que le animaba a vivir, a él y a otros tantos de la fábrica.

Dicha tapia florida aparece también en los recuerdos de Julio, a pesar de ser apenas un acercamiento con Madian, insignificante para el lector, para el protagonista es algo fuera de su mundo, pues perdura hasta los momentos en los que su destino está en un camino sin retorno.

### 5.1.2 Argumento

Julio es un trabajador explotado en una fábrica donde el ambiente es sórdido y oscuro, situación que cambia con la aparición de Madian. Ella es contratada como secretaria y es acosada por los jefes de la fábrica mientras los empleados de más humilde condición sueñan con su amor.

Valdivia y Romero son amigos de Julio, quienes también están enamorados de Madian, siguen un trágico destino; el primero se suicida y el segundo se deja consumir en el mundo del alcoholismo a causa del amor no correspondido, algo que resulta también en un lento suicidio. Seguido del tímido intento de Julio por acercarse a Madian, Rosalía, la hermana del protagonista, muere repentinamente. El protagonista al regresar a la fábrica se da cuenta de la ausencia de Madian, y es allí cuando se entera que su amada ha escapado a Europa con Colby, el hijo del gerente de la fábrica.

El descontento que Madian había llegado a aplazar vuelve con más intensidad y su ausencia es motivo para que se realice una revuelta en la fábrica. La locura se apodera de los trabajadores de la fábrica y arrasan con ella. Los compañeros de Julio van a la cárcel a realizar trabajos forzosos, mientras el protagonista es enviado al manicomio, debido a su estado mental.

Él ve cómo su mundo gira en torno a su estado de locura mientras intenta sobrellevar la realidad que debe afrontar, que es justo cuando se desencadena la debacle que lo lleva a su propia perdición. Como se mencionó antes, por sus desvaríos es internado en un manicomio y descubre que el doctor Landel es el padre de su fallecida hermana. Ahora intenta recuperarse, pero lo persigue la intranquilidad por su frágil e inestable condición mental.

Finge estar bien, hasta el día en que el malestar lo lleva a divagar por las calles y a toparse con la escena de su amada que es agraviada por el engañado esposo. Repentinamente escucha disparos y va hacia Madian que agoniza y muere en sus brazos. Rabioso, estrangula al sorprendido asesino. La escena queda explicada

por las autoridades, él es culpable del doble asesinato y es más, él acepta dicha versión.

### 5.1.3 Asunto

La obra presenta el tipo de asunto simple. Se trata pues, de aquel que refiere una sola realidad, pero que, a su vez, está desarrollada en distintas líneas, todas en torno al autor y a la época. Tomando en cuenta lo expuesto en el Marco Contextual encontramos las relaciones que existen entre los sucesos en la vida del autor y las derivaciones que estas tienen en su obra, para convertirse en el asunto literario de esta novela corta.

La primera línea de desarrollo se establece en la repercusión que mantuvo la opresión política que imperó en la mayor parte de la juventud de Brañas. Este tipo de situaciones se relacionan con las circunstancias nacionales respecto al régimen autoritario que imperaba en los gobiernos. El primer ejemplo es Manuel Estrada Cabrera, que durante los primeros 20 años de vida del autor mantenía el trabajo forzado como práctica para que los presidiarios cumplieran condena. Julio se lamenta de la suerte que corrieron los partícipes de la revuelta contra la fábrica y dice de ellos: «compañeros habían sido enviados a trabajos forzados por años de años». (Pág. 19). Y como se mencionó líneas atrás, él se salvó de cumplir el mismo destino gracias a su condición de enfermo mental y como consecuencia de esto, la intervención del doctor Landel para cambiar los trabajos por el manicomio.

En segundo lugar, y derivado de lo anterior, las condiciones desfavorables para cierta escisión social, en donde las oportunidades de desarrollo económico no eran para el trabajador, pues se contraponen la pobreza de la mayoría de personajes en un ambiente poco favorable: «...la fábrica donde trabajábamos como esclavos antiguos». (Pág. 7); mientras que hay otros que están en la abundancia, como el hijo del gerente, que puede ir a Europa de paseo, y como si esto fuera poco, llevarse a una invitada: «...se había marchado a Europa con el hijo del gerente» (Pág. 17).

*La tapia florida* fue publicada en 1927, para esta fecha ya solamente quedaba el recuerdo lejano de un acontecimiento similar y que es posible que haya inspirado la aparición de la tercera línea de desarrollo, que es la manifestación de derechos laborales, es decir, en contra de la explotación. Se trata de la huelga que ocurrió en Nueva York en 1908, en la que 40,000 costureras de grandes fábricas salieron a las calles a pedir el derecho de unirse a los sindicatos, mejoras salariales, una jornada menos extensa. En esa manifestación quedó en evidencia que los servidores públicos sirvieron como brazo armado para aplacar la inconformidad de un grupo de trabajadores. Otro dato semejante al de la ficción es que más de un centenar de mujeres trabajadoras fallecieron calcinadas en un incendio en una fábrica textil.

Por último, se encuentra la aparición de los sentimientos, en donde un enamorado silencioso se resigna a mantener guardado el amor hacia la mujer idealizada. En este punto es importante resaltar que no es solamente un personaje el que está enamorado de Madian, y el único que resulta correspondido es Colby, quien la asesina. El protagonista queda como un enamorado silencioso se resigna a mantener guardado el amor hacia la mujer idealizada.

#### 5.1.4 Idea central

Se intuye, como intención probable, que las intenciones del autor se enfocaron en mostrar la existencia humana frente a un mundo y sociedad que albergan desigualdades, tanto económicas como sociales. Es decir, Brañas relata la situación de una buena parte del conglomerado social que intenta vivir en las condiciones que la coyuntura político-social y económica le permite. La pobreza y un trabajo en condiciones de explotación son únicamente dos ejemplos del resultado de la industrialización y la modernización de la ciudad.

Es una exposición a través de la ficción, donde se puede comprender también que evidencia la preocupación que carga sobre sus hombros como ser humano, dado que tiene la particularidad de mostrar que la psiquis de cualquier persona puede verse afectada por un sinnúmero de condiciones.

Y es en este punto donde atinadamente el autor conecta esos factores: la explotación laboral derivada de las desigualdades con la locura desbordada masiva e individualmente y el ideal personificado en una mujer.

#### 5.1.5 Temática

Se puede determinar que la obra desarrolla múltiples temas, unos más sobresalientes que otros, pero que no presenta uno solo que predomine sobre los demás. Dado que es una narración y concurren múltiples acciones y personajes, cada uno de ellos se sitúa como indicio para ser interpretado y abstraído.

Entre los temas que se ha considerado como sobresalientes en esta novela son: el amor, el abandono, la locura y el acoso.

##### 5.1.5.1 El amor

En *La tapia florida* queda plasmado el amor como un tema. Aparte de ser el detonante para que la trama cobre vigencia, es posible verlo desde distintas perspectivas. El amor entendido como sentimiento hacia la pareja, como también el amor fraternal, de familia, y también el no correspondido.

El amor romántico desde las primeras líneas se manifiesta y qué mejor modo que expresarlo desde la primera aparición de Madian y la también primera imagen de ella: «Porque por un divino fenómeno que escapaba a nuestra intelección, su sola presencia nos hacía felices...» (Pág. 7).

También es evidente la idealización de la joven de distintas maneras: «...de Madian cuya luminosidad sólo nosotros, esclavos, podíamos valorar! (Pág. 8). Que hasta lograba cambiar el entorno de la rutinaria jornada: «no nos abandonaba la ansiedad hasta comprobar que Madian, radiante, estaba en su puesto» (Pág. 9).

Ya en determinado momento de confesión, Romero expresa:

Yo la quiero, Julio —me decía, casi con lágrimas furiosas en los ojos— Pero sé que es imposible. (Pág. 10).

Y qué decir de la impresión profunda que dejó una breve sonrisa que Madian tuvo para el protagonista: «Aquel minuto de esplendor de aurora boreal se eternizó en mi espíritu» (Pág. 15).

El amor fraternal, ese amor desmedido que se puede tener por seres cercanos, también tiene cabida en esta novela corta. El humano es social por naturaleza, y busca compartir sus desdichas y alegrías a tal punto de compenetrarse en una amistad bien eslabonada: «Nos dividíamos en grupos fraternales, fuera de las horas de trabajo, y terminábamos siempre contándonos nuestras historias, nuestro dolor, buscando consuelo y esperanza para las almas despedazadas y anónimas como las nuestras» (Pág. 9).

Una última manera que se desarrollará como tema es el del amor no correspondido. En esta encrucijada queda una buena cantidad de personajes masculinos únicamente. Se podría resumir esto en una sola aseveración: Madian tenía como hechizados a los hombres de la historia. Repasando uno a uno, los personajes que la aman aun sabiendo que es un amor imposible son: Romero, Valdivia y Julio. Ahora bien, se sabe que todos los obreros de la fábrica la tienen como una ilusión, idealizada y que vuelve bello ese lugar. Además, los empleados de mayor jerarquía también muestran un interés poco disimulado, que a fin de cuentas, tampoco podrá tener frutos, pues, es Colby quien logra triunfar al llevársela a Europa.

#### 5.1.5.2 El abandono

En las páginas de esta obra se encuentran suficientes evidencias para demostrar que un tema es el abandono. Expresado posiblemente con la intención de dejar patente que el sentimiento de verse abandonado, en soledad, es una preocupación del autor. Y es de resaltar que no se trata de una preocupación superficial, es decir, va más allá de la mera ausencia física, por fallecimiento o lejanía: «...y al miedo desmesurado de perderla...» (Pág. 9). En los momentos que la pena embarga desesperadamente a Julio se expresa del siguiente modo: «...y la noción de la ausencia de Madian me sobrecogía. ¡Madian no estaba,

Madian no volvería más!» (Pág. 16) y se evidencia que la sola idea de que ella no esté, le afecta sobremanera. Continúa la aseveración ya con un tono de aceptación de la realidad, ya más calmo. Queda ya dicho que ella no volverá más, pero como es sabido, no es así y volverá de momento en el recuerdo perturbador, y ya para el desenlace de la novela, reaparece para un amargo final.

Otra manera de sentirse solo, abandonado y sin cobijo es la ausencia de Rosalía. Es un golpe duro el que recibe el protagonista, pues, es su única hermana, con quien tenía un lazo de cercanía bien afianzado. Era su confidente a medias, quien lo conocía muy bien. Basta recordar que fue ella quien hizo lo que estuvo a su alcance para que Julio y Madian pudieran encontrarse en esa salida vespertina junto a la tapia florida. Se hace notar la falta que le hace a Julio, cuando según él, en su febril ilusión, con gritar el nombre de Rosalía podría aliviar su dolor: «ella acudiría ante mi lecho sonriendo y con un solo beso de sus labios incólumes en mi frente abrasada, me levantaría» (Pág. 16).

El diálogo que sostiene con el doctor Landel es una muy buena muestra del sentimiento de abandono que embarga a Julio, ya que continúa lamentando su ausencia:

—Muchas gracias, doctor. Sí, ya recuerdo. Usted me curó cuando la muerte de Rosalía mi hermana. ¿Usted no ha olvidado a Rosalía, doctor? Rosalía era lo que se llama un ángel: si ella no hubiera muerto... (Pág. 21).

### 5.1.2.3 La locura

Otra gran preocupación que expresa el narrador en repetidas ocasiones y por medio de diversas circunstancias, es la locura. Ese estado de postración mental —ese mismo que derrama en el suelo la poca cordura que le resta a cada personaje— que aleja al ser humano de la realidad.

El siguiente párrafo es uno de los momentos más intensos del estado de locura, ya que ocurre una batalla interna, pues es en los pensamientos de un cuerdo que sabe que se encuentra un tanto perdido en desvaríos y arrebatos:

Recuerdo sin relieves, así una moneda muy gastada o un cuento oído en edad muy temprana, mis años de manicomio; propiamente, no recuerdo sino una escena: que todos, una turba parloteadora, conspiraban contra mí, declarándome loco, pasando sobre mi confesión vertical de que no lo estaba, nadie me hacía caso, igual que con los locos de verdad, y caí en un acceso de ira pregonando a gritos, pero sin éxito, mi cordura. No sé cómo puede aberrarse de tal grado la mente humana que no logró distinguir en un momento preciso entre un loco y un cuerdo. (Pág. 19).

El ejemplo que aparece a continuación sirve para ilustrar la locura, con la manera insistente y enfermiza con la que repite la palabra *vestida*, para dar a entender que se encuentra frente a un nuevo episodio de locura:

...el traje claro de una enfermera, frente a la puerta de la sección de pensionistas, de espaldas a mí, me hizo pensar en Madian vestida de blanco, vestida de rosa, vestida de azul... (Pág. 20).

En cambio, en los siguientes ejemplos es más directo el tratamiento de la locura, el autor no utiliza maneras eufemísticas ni elípticas para expresarla. Basta con recordar al padre de Romero, que en su acceso de locura derivado de la muerte de su esposa, comete un suicidio: «...el padre, medioloco, se había asestado un tiro en las sienes...» (Pág. 9).

Otro ejemplo muy claro se encuentra en el estado de Julio: «...de soledad incomparable, que se acercaba a los linderos de la locura.» (Pág. 16) que tanto apenaba a las vecinas que lo acompañaron y atendieron en los asuntos relacionados con el sepelio de Rosalía. Sin embargo, aún hay más evidencias de la locura, tratada de diferente manera, ya que describe cómo percibió el momento del estallido de la rebelión que protagonizaron los trabajadores de la fábrica: «Fue una mañana de locura.» (Pág. 17), y esto no se queda en esa instancia, más adelante el narrador señala las consecuencias de esa batalla campal que se llevó a cabo entre policías y bomberos de un bando y trabajadores del otro, situación que favoreció la venta de periódicos: «... dieron un tinte dramático y espectacular a nuestra demencia.» (Pág. 18). Es interesante la manera en la que se presenta esta situación, ya que pareciera que los medios de comunicación impresos imitaran a los buitres para alimentarse del sufrimiento ajeno, para que de forma amarillista mostrar al público los acontecimientos.

Ahora bien, cuando Julio pierde su estabilidad y el equilibrio de la realidad. Es ya un paciente más del manicomio donde permanece internado: «Gritaba como un verdadero loco, huyendo por los vericuetos del vasto manicomio...» (Pág. 20).

A continuación se presenta un pasaje muy interesante, pues se trata del mismísimo Julio que se encarga de hacer saber que en realidad, ya no es alguien cuerdo. La locura desbordada, no hace falta alusión, eufemismo o metáfora alguna para expresarlo con su conducta:

En el centro de aquel infierno, sin saber por qué, sombríamente alegre, con la mirada cavernosa de los verdaderos locos, yo gritaba, yo cantaba:

—¡Madian! ¡Madian! ¡Madian! (Pág. 21).

A pesar de que la mayoría de momentos en los que la locura se muestra en buena parte a través de Julio, como se ha visto, también se presentan en el último encuentro que sostiene con Romero, este se ve ya casi totalmente entregado en cuerpo y alma a los designios del alcohol. Julio, a medias recuperado, sabe reconocer que su amigo está a punto de caer en un abismo sin retorno:

Se apagaba en sus ojos el último fulgor de la conciencia. Creía verle ya, tras una final estación en la taberna, agonizando en el horror del *delirium tremens*. (Pág. 24).

#### 5.1.2.4 El acoso

En las páginas de *La tapia florida* se encuentra desarrollado el tema del acoso, en donde aparecen dos perspectivas para abordarlo. En primer lugar y con más presencia figura el acoso sexual para dejar en segunda instancia al acoso laboral, este último tiene menor aparición, sin embargo, esto no le resta importancia.

Este tema es desarrollado por el autor de manera directa en ocasiones y también en otras por medio de alusiones—con tímidos disimulos se podría decir— que no le permitieron caer en narraciones o descripciones de escenas cargadas de agresividad o insulto.

El acoso sexual es una actitud con la que el autor reviste a los personajes masculinos. La mayoría de acciones que ellos realizan tienen como objetivo

únicamente a Madian; los otros personajes femeninos no están en la mira o el gusto de los hombres y en ninguna ocasión se percibe que guarden relación con asuntos sexuales o intereses amorosos. Es ella quien recibe este tipo de trato y que viene a crear un contraste que sirve para reafirmar la condición de admiración acrecentada que Julio le profesa. Decir esto obedece a la sencilla razón de que se establece la relación entre la víctima del acoso y el hecho de que el protagonista todo lo que en ella ve, es inocente, puro y conduce a la tranquilidad.

Es en repetidas ocasiones en las que Madian vive experiencias poco amables con los personajes masculinos. En dichos momentos sufre “ataques amorosos” de diversa índole.

Desde el inicio de la narración de esta novela corta, los obreros son quienes están enamorados de Madian, sin embargo, son los altos cargos quienes inician a acosarla con coqueteos directos:

...a decir piropos anadeantes hacia Madian, que tenía que esbozar una sonrisa. (Pág. 8).

Esta dinámica se mantiene en la novela: el opresor, poderoso —que representa algún tipo de autoridad por sobre otra persona— es quien se aprovecha de tales circunstancias para hacer valer su superioridad. Mientras tanto, el oprimido debe guardar el debido silencio y no protestar:

Madian se ruborizaba terriblemente, el viejo se pavoneaba conquistador... (Pág. 8).

De alguna manera, los empleados con categoría de obreros también deciden saltar la valla de la timidez e inician el acercamiento a Madian de la siguiente forma:

...al salir, a las horas de descanso, proyectaban sobre Madian asaltos sentimentales. La decían requiebros y penosas galanterías... (Pág. 11).

Otra manera un tanto más discreta es la que Valdivia realiza de manera indirecta, pues, al serle rechazada su declaración amorosa informa el narrador:

Dio en espiarla, despechado, sentíase herido en su amor propio... (Pág. 10).

La forma de acoso lejano lo dejan atrás los compañeros de fábrica de Julio, pues uno de ellos se atreve a ejercer el acoso de manera más intensa:

Uno de ellos, el más procaz sin duda, le asió un día la mano ligera y blanca, reteniéndola entre su garra atezada, la dijo no supimos qué cosas ardientes e impuras, que la hicieron llorar. (Pág. 12).

Es importante resaltar que el acoso también se ve representado en los tres niveles jerárquicos de la fábrica. No son únicamente los altos cargos y los obreros quienes ejercen el acoso sobre Madian, también participan los oficinistas:

Los empleadillos de las oficinas también irrumpían en nuestra sala de máquinas con pretextos ostensibles para hablar con ella y turbarla... (Pág. 15).

El acoso visto desde una perspectiva distinta a la sexual es la relacionada con la interacción entre empleados. Como consecuencia de atreverse a acosar y decir “cosas ardientes e impuras” a Madian, un empleado de la fábrica, del cual no se sabe el nombre, recibe una clase de acoso causado por el rencor del resto y que repercute en su vida laboral:

Todos a una odiamos a aquel pobre energúmeno y le entablamos un *boycott* sobreentendido, casi no nos extrañó, que pocos días después se le despidiera de la fábrica, afrentosamente. Nos invadió una egoísta impresión de alivio. (Pág. 12).

Incluso Madian no se salva del agravio por medio del acoso, muy a pesar de ser la protagonista de la novela. El resto de mujeres que trabaja en la fábrica aprovecha el escape a Europa para iniciar una especie de campaña contra Madian:

...la aventura era vulgar y había servido para desplegar en guerrillas la murmuración de las antifemeninas mujeres de la fábrica, que envidiaban la suerte de la elegida, mostrándose despectivas y pesimistas, edificando en su fantasía catillos de calumnias contra Madian la buena... (Pág. 17).

## 5.1.6 Motivos

### 5.1.6.1 Personajes débiles

Es evidente que el protagonista se desenvuelve entre la clase obrera. En particular, en esta novela corta se presentan descripciones y adjetivaciones sobre

las actividades que desarrollan los personajes involucrados, tanto en la historia como en dicha clase social.

El estamento social de la novela, en su mayoría lo compone gente obrera, explotada, y con pocas oportunidades de evolucionar para mejorar su condición. Esto permite demostrar que los personajes tienen una caracterización que se ajusta a la crítica del autor estadounidense Seymour Menton a los que se refiere como: «seres débiles que sufren los embates de la sociedad aburguesada». (Pág. 164).

En la novela *La tapia florida* se relaciona al trabajador directamente con el esclavo, no es una persona que dignamente gane su dinero, y cada adjetivación de este tipo muestra el descontento, la inconformidad de permanecer allí:

Cuando llegó a la fábrica donde trabajábamos como esclavos antiguos. (Pág. 7).

El lugar de trabajo, las actividades y la vida en general de los obreros también son manejados con comparaciones y alusiones a la esclavitud, la explotación y la infravaloración:

Nosotros, que trabajábamos como deben haber trabajado los constructores de pirámides, moviendo, vigilando y ayudando máquinas portentosas, sin que nuestro esfuerzo tuviese relieve ni resonancia, mérito ni galardón, vaporizados de sudor...(Pág. 7).

#### 5.1.6.2 La muerte

Un *leit-motiv* que se presenta en la *Tapia florida* es la muerte, ya que en el transcurso de las acciones se hace visible la presencia de esta en varias ocasiones: La muerte del amigo en un suicidio disimulado como accidente laboral, el deceso de Rosalía, el hecho conocido que la madre de los hermanos tampoco estaba entre los vivos; sumándose a esto, que el propio Julio comete un asesinato, que a saber de las autoridades y los curiosos, se trató de un asesinato doble.

La aparición reiterada de la muerte como motivo lleva a clasificarla entres incisos para demostrar las diversas maneras en las que la muerte se mantiene presente a lo largo de *La tapia florida* del autor César Brañas.

Como se mencionó líneas atrás, la muerte ronda por las páginas de esta obra. Por distintos caminos termina afectando al protagonista, quien sufre los embates de estas pérdidas.

En primer lugar aparece este párrafo que no alude a la muerte, en donde la mención es directa, explícita y no deja lugar a dudas o interpretaciones rebuscadas:

Rosalía, mi hermana, estaba para **morir**. Mi desesperación superaba todo límite (...) que florecía en sus labios **moribundos**. (Pág. 15).

Asimismo, esta idea continúa en la misma página, unos párrafos después:

Se fue un día en los brazos de la **muerte**, (...) que vistieron de blanco el cuerpo de niña de Rosalía y rezaron **mortecinas** oraciones. (Pág. 15).

En el siguiente ejemplo, la muerte afecta al protagonista de la manera más directa y cruel, pues se trata del momento en que ve morir a Madian, aunque en este pasaje sí lo expresa de manera eufemística, pues nunca dice “ella murió”, en cambio lo dice así:

Sonó un tiro, dos. Una fuerza extraordinaria me arrancó de la tierra y me echó hacia la quinta, huracanado, perentorio. Vi todavía los ojos entreabiertos de Madian... (Pág. 27).

Ahora bien, es el momento de la reacción a la muerte trágica de la amada, y no se trata en este momento de la muerte de algún ser querido. No. Es Julio quien con sus propias manos la provoca, y lo más trágico del suceso es que no lo ve como un delito, un crimen, ni siquiera como una venganza; es para él un alivio:

...lo tomé, con mis dos manos rudas de trabajador antiguo, por la garganta: le oprimí furiosamente la yugular, sintiendo una sórdida delicia, un satánico alivio conforme la oleada de sangre morada pintaba la muerte en el rostro espantado del que acababa de matar... (Pág. 29).

Los personajes que rodean al protagonista y narrador de la novela *La tapia florida* también se ven abatidos por los alcances de la muerte. A fin de cuentas, es la muerte como *leitmotiv* de la obra de Brañas. Es Romero, el amigo de Julio, de quien el narrador realiza una breve descripción de sus antecedentes familiares y dice:

...la madre había muerto de pena, y poco después el padre, medioloco, se había asestado un tiro en las sienes...(Pág. 9).

Sin embargo, no es el único, ya que Valdivia también encuentra la muerte. He aquí una diferencia bastante notoria, ya que en este caso, específicamente, no es la muerte la que recae sobre alguna persona, sino por el contrario, es una persona la que busca salir de sus problemas por medio de un suicidio:

Valdivia había cometido un suicidio obscuro... (Pág. 17).

Ahora bien, el fallecimiento de personas llega incluso a personajes de los cuales no se puede saber ni un solo dato, algo que les dé identidad. Es decir, que mueren en el anonimato, pero es un hecho que cuenta como evidencia de motivo recurrente. En la revuelta protagonizada por los trabajadores de la fábrica —que descontentos por su situación inician una serie de exigencias que resultan en medidas de hecho— deja un saldo de arrestados, daños en la propiedad privada y un escandaloso espacio en los periódicos del lugar. Además, la muerte de los ya mencionados desconocidos para el lector, ya que el narrador no informa sobre su identidad:

...se promovió una batalla desesperada que produjo un alza inverosímil en la venta de “extras” de los periódicos y no sé cuántas pérdidas de vidas, que dieron un tinte dramático y espectacular a nuestra demencia. (Pág. 18).

### 5.1.7 Personajes

Para determinar el origen de los personajes, basta establecer la comparación del protagonista con Brañas; mientras Julio es un obrero de fábrica, explotado y con una vida sumergida en la rutina laboral, el autor provenía de una familia acomodada, con vida desahogada económicamente, y con preparación académica considerablemente avanzada para su contexto. Es de señalar que el único personaje que cuenta con una carrera profesional es el médico. Sin embargo, el doctor Landel es un personaje que si bien tiene importancia en la historia, no es uno del que se pueda apreciar sus sentimientos, pensamientos o, que incluso, llegue a cambiar el destino del protagonista, muy a pesar de los esfuerzos que haga, pues como se sabe, la mezcla de la locura y el amor enfermizo hacen que su destino sea el manicomio.

A decir verdad, la única semejanza que guarda la relación autor-personajes se evidencia en la ausencia de la madre, no por abandono voluntario o descuido, es por una dolorosa muerte, que, por cierto, deja marcados a ambos. Esto no se queda aquí, como es sabido, Brañas también sufre la muerte de su padre y se manifiesta en la novela, ya que el protagonista tampoco lo conoce y no se hace alusión alguna a su existencia, pues únicamente evoca el recuerdo de las bromas pesadas que sufría sobre la paternidad de Rosalía.

Similitudes entre autor y personajes	
César Brañas	Personajes
Muerte temprana de la madre.	Solo se sabe que la madre de Julio y Rosalía no está viva.
	El narrador hace saber que la madre de Romero murió.
Muerte del padre.	El narrador hace saber que el padre de Romero murió.
	El padre de Julio no se menciona.

Diferencias entre autor y personajes	
César Brañas	Personajes
Pertenece a una clase social acomodada.	Julio, Valdivia y Romero son obreros de una fábrica.
De ocupación intelectual.	Con pocas o nulas posibilidades de superación personal y laboral. La única excepción en este punto es el doctor Landel.

#### 5.1.7.1 Julio

Él es un joven, protagonista de la historia, del cual no se conoce la edad ya que no hay algún dato certero que lo indique, es más, son indicios con los que se cuenta para determinarla. Es un hombre joven, de aproximadamente 20 años, esto puede atribuírsele a su enamoramiento e ilusión casi instantánea por Madian. De igual manera, la relación que guarda su situación económica y su edad es importante, ya que un joven a esa edad debía estar bajo el cuidado de los padres y, dado que no los tiene con vida, debe laborar para su subsistencia. Trabaja en la fábrica donde junto con otros, vive a diario la pesadez de la rutina en un ambiente sórdido que es un centro de explotación. Se enamora desde el momento en el que ve llegar a Madian a la fábrica. A partir de allí, su mundo cambia, pues, todo lo ve y siente de diferente manera, con el simple hecho de su presencia.

Es tímido, no se atreve a confesarle su amor a Madian y el día que tiene la oportunidad de hacerlo, por muy corto tiempo toma su mano, pero es inútil el intento. Este personaje sufre el fallecimiento de su hermana Rosalía. Para entonces, recibe la ayuda del doctor Landel. Cuando regresa a trabajar, se da cuenta que Madian no está y surge la revuelta que termina con la fábrica en llamas y los obreros arrestados, a excepción de Julio, que resulta encerrado en el manicomio. Sus accesos de locura lo llevan a un mismo punto: Madian. El recuerdo de la amada lo perturba incluso cuando ya muestra mejorías. En un momento de intranquilidad psíquica, se desborda su locura al ver lastimada a su amada y asesina a manos frías al hijo del gerente.

#### 5.1.7.2 Madian

Ella es la joven que llega a la fábrica. Su lugar lo tiene frente a una máquina de escribir. Todos los obreros en la fábrica la tienen a la vista, y con esto ilumina sus miserables vidas «de esclavos antiguos». Además de animar las propuestas amorosas de los obreros, Madian es objeto de acoso por quienes ostentan los altos cargos de la fábrica. Ella a nadie le da esperanzas, únicamente reparte sonrisas benevolentes y se ruboriza frente a las insinuaciones para nada delicadas que le dedican sus acosadores. Se percibe que la acorralan o presionan para

acompañar a los jefes a reuniones nocturnas —de las que poco se dice o se sabe— que lastiman el corazón de sus más fieles seguidores.

Una de sus «desconocidas víctimas», como las llamará el narrador al final de esta historia, es Romero. En parte víctima y en parte no. Es decir, cuando aparece Madian, él estaba «a punto de entregarse en alma y cuerpo a los diablos del alcohol» (Pág. 10) y ella lo salva de esta situación. Sin embargo, así como guía su destino por otro sendero, aunque momentáneamente, es ella también quien inspira la recaída en el vicio, como consecuencia del amor no correspondido:

—Yo la quiero, Julio, —me decía, casi con lágrimas furiosas en los ojos. —Pero sé que es imposible. (Pág. 10).

Ella representa, para la mayoría de personajes masculinos, una luz en las tinieblas del pesimismo de la fábrica. En determinado momento, Julio se da cuenta que en realidad es una jovencita que a duras penas tiene los pies sobre la tierra. Esto lo intuyó en el encuentro que sostuvieron en la tapia florida:

Sus confidencias, sencillas y crueles retrataron en mi corazón una Madian inabordable, llena de deseos confusos y de promesas contradictorias entre las cuales vacilaba, con ojos ilusionados; promesas de viajes novelescos, de lujos fastuosos y nefastos, de vida apacible o inquieta, lo que su corazón dijera a los ánimos infatigables... (Pág. 12).

Encantadora como la describe el narrador, termina escapando en un viaje a Europa con Colby, el hijo del gerente, y reaparece físicamente con el destino sellado, ya que es víctima de los celos de su amante, quien le dispara en repetidas ocasiones. Agoniza y muere en los brazos de Julio.

#### 5.1.7.3 Rosalía

Es la hermana de Julio. Es de un carácter empático y comprensivo. Con dicho carácter, ella fue capaz de entender que Julio estaba enamorado de Madian sin que este lo confesara abiertamente.

Mi hermana Rosalía, con ese profundo instinto femenino que burla los más recónditos secretos, adivinó mi tragedia... (Pág. 20).

Desde la primera aparición de Rosalía en la historia, el narrador devela la distinción que él conoce entre los dos:

He de decir que Rosalía, tan fina, tan grácil y tan bella como era, no parecía hermana mía: desde la escuela sufrí la certeza de tal desemejanza por las bromas que me urdían compañeros avispados y salaces... (Pág. 12).

En esta misma etapa, el narrador revela una clave que más adelante se comprenderá, al referirse al descubrimiento de que ella es hija del doctor Landel, ya que afirma:

Más tarde comprendí la superioridad de Rosalía, su encanto, su ternura y su belleza y tuve por ella la admiración más profunda y el amor más fraterno. (Pág. 12).

Ella es quien hace posible que Julio tenga un acercamiento a Madian. Es muy posible que por él mismo no lo hubiera logrado, por su ya mencionada timidez. Rosalía concierta una reunión para un paseo en el que se incluye a Madian y a Julio. El siguiente momento que tiene Rosalía en la historia es el de su muerte. No se sabe cómo o bajo qué condiciones fallece, lo más notorio es que deja un profundo dolor y consecuencias indelebles en su hermano. Reaparecerá más adelante, únicamente en los recuerdos y desvaríos de Julio, en los episodios de su perturbación mental, y en los diálogos que sostiene con el doctor Landel.

#### 5.1.7.4 Romero

Es un personaje desdichado y con un pasado oscuro, como se mencionó anteriormente, este individuo sufre la muerte trágica de la madre y el padre. En un momento de desenfreno, Romero abandona el hogar familiar, y la madre en un ataque de pena se dejar morir. Ahora bien, el padre al no poder soportar esta situación, también embargado por la locura, decide darse un disparo que acaba con su vida. De la vida de Romero no se sabe más nada.

En las breves apariciones, se le adjetiva como «fuerte y mocetón», y que cae en las trampas del amor profundo. Es Madian el objeto de su amor sin ser correspondido. Romero profesa un amor profundo por Madian, ya que ella, con su

llegada, desvía el camino de perdición que llevaba, directo al vicio del alcohol. Al sufrir la ausencia de la amada, recae en él para siempre. El narrador expresa:

La debía —confidenciaba— una gratitud inexpresable y ambigua que, en los momentos de decaimiento, trocábase en rencor. (Pág. 10).

Julio, quien al salir de su crisis de locura, encuentra a Romero en un estado sumamente penoso, ya que ha perdido la razón por culpa del alcohol, y es ya un ebrio consumado. Es la última vez que Julio lo ve, ya en el límite de la perdición.

#### 5.1.7.5 Doctor Landel

Este personaje tiene una particularidad, aparece en la narración en un principio como un personaje al que solo mencionan como benefactor, es un hombre ya maduro, cincuentón a juzgar por el trato que le da Julio, de respeto y admiración. Según el protagonista, era un hombre viudo que no tuvo hijos en su matrimonio. Esto da a entender que Rosalía fue una hija fuera de ese matrimonio “oficial”. Cobra importancia en la tragedia que embarga a Julio, pues él descubre, o mejor dicho, confirma luego de muchos años, que el doctor Landel es el padre de su difunta hermana. Es él quien colabora para que el protagonista tenga la oportunidad de ingresar al manicomio y así evitar los trabajos forzados. En pocas palabras, lo adopta y lo acoge para enmendar la paternidad que no ejerció. Vigila a Julio en su estadía en el manicomio y lo observa mientras se recupera bajo su ala. Julio tiene la desventura de engañar al viejo doctor, simulando una intranquilidad debida al poco descanso, que es previa a la cúspide de su locura.

Además, el personaje en algunas ocasiones es nombrado Landel y en otras Lardel.

#### 5.1.7.6 Valdivia

Es el otro personaje obrero que acompaña a tantos otros en el infructuoso amor por Madian. Él se constituye en el único, de quienes rodean a Julio, en confesar directamente su amor a la bella jovencita. Y lo que sucede es interesante, pues así como confusa es su declaración de amor, así es la respuesta que recibe, palabras que por supuesto no es posible conocer con exactitud, debido a que el narrador

utiliza un estilo indirecto, por lo cual no se llega a conocer con exactitud el diálogo entre ambos personajes:

Valdivia, que más audaz que todos, abordó a la linda Madian, la declaró confusamente una pasión en ascuas, y tuvo de ella palabras que le aturdieron muchos días hasta que, calmado, las revistió de intenciones perversas, malévolas. (Pág. 10).

### 5.1.8 El espacio

#### 5.1.8.1 La ciudad

En esta novela corta los acontecimientos ocurren en una ciudad de la que no se menciona en ningún momento el nombre. No se trata de algún pueblo olvidado en la lejanía de la provincia, sino que de una ciudad que se caracteriza por ser un espacio que cuenta con área industrial.

El primer elemento que hace sospechar que el narrador se encuentra en una ciudad es su condición de trabajador de una fábrica y esto lo indica desde la primera línea de esta novela, por medio de un narrador en primera persona del plural:

Cuando llegó a la fábrica donde trabajábamos... (Pág. 7).

El indicio más sobresaliente y revelador que se puede mencionar sobre el espacio, donde ocurre la historia, es el que destaca el tipo de construcciones que en él se encuentran:

Estaba ya fuera de la ciudad: se iban agotando los perfiles odiosos de las obras de ingeniería; las deformes arquitecturas industriales, las armazones agobiantes de los depósitos y las chimeneas de las fábricas (¡el monstruo no vencido!). Surgían aquí y allá quintas plácidas donde la vida tendría un ritmo más tranquilo y una razón más aceptable. (Pág. 27).

Hay otros indicios que colaboran para fundamentar la percepción de que es una ciudad de considerable tamaño. Esto porque existe un manicomio, que es el recinto a donde envían a Julio, debido a sus claros síntomas de locura y también le sirve de excusa para evitar la cárcel y, por ende, los trabajos forzados.

El manicomio no es el único indicio de este tipo, puesto que la existencia de una organización entre trabajadores que casi se acerca al tipo sindical—los obreros utilizaron para expresar sus demandas y exigencias de mejora laboral— es una clara evidencia de organización avanzada que, por lo general, existía únicamente en grandes ciudades. Relacionado con este punto, viene a reforzar esta idea, la aparición de servidores públicos, que se prestan para aplacar la rebelión de los empleados y salvaguardar los bienes contenidos en la fábrica.

#### 5.1.8.2 La fábrica

Es un espacio físico, un inmueble, y como tal, es un ser inanimado que no presenta sentimientos ni pensamientos. Sin embargo, se manifiesta como una personificación, pues, tiene la cualidad de erigirse como un obstáculo casi viviente para la felicidad de los personajes, “mata” a un obrero —compañero de Julio—, pues si bien el hombre toma la decisión de suicidarse, es en realidad la fábrica la causante. Esto se afirma, pues es la fábrica la que aglomera a este grupo de personajes para que dichas situaciones se manifiesten. Por otro lado, este espacio también cobra vida y parece ser más alegre, festivo, cuando aparece Madian. Aunque es la percepción de quienes allí laboran, es la fábrica el escenario para que eso suceda, es decir, siempre está presente en la historia.

Otro punto para confirmar su categoría de espacio personificado es la confrontación que tienen los obreros, ya que ella representa la opresión:

...destruir al enemigo representado en la fábrica, que latía a manera de monstruo de fábula, erizada de chimeneas. (Pág. 17).

En la historia narrada, en ningún momento se sublevaron los obreros en contra de los jefes o dueños de la fábrica, es decir, en contra de ninguna persona, es a ella a quien destruyen o al menos intentan destruir. Es más, dicha revolución es aplacada con bomberos y policías, que en lugar de salvar vidas, se preocupan por salvaguardar un inmueble, que más pareciera que están salvando a “alguien”. La batalla campal de la que se habla, es el último momento en el que figura en la historia, salvo en recuerdos que están mezclados entre alucinaciones y remembranzas de Julio.

### 5.1.8.3 La tapia

La tapia representa un espacio muy importante en el transcurso de la novela corta. A pesar de aparecer en pocas ocasiones, eso no le resta el valor simbólico, ni el indicio que aporta para determinar el tipo de población en la que se desarrollan los hechos.

Es importante aclarar qué es una tapia, según el Diccionario de la Lengua Española, en su versión en línea, esta palabra significa en su tercera y cuarta acepción, respectivamente: «Pared formada de tapias» y «Muro de cerca». Es decir, es una pared sencilla o un cerco alto destinado a crear una división de ambientes, pero que no llega a tener las características de una pared formal. Julio hace una descripción de la tapia así: «...doraba las corolas de los convólvulos y las rosas de la tapia florida sobre cuya cimera revolaban en un temblor radiante las mariposas locas». (Pág. 29)

Es aquí donde se encuentra el primer rasgo singularizador de este espacio por la función que tiene de marcar separación física entre dos espacios. En primer lugar, esta división se traslada a Julio, puesto que es en la tapia donde se crea la separación entre el joven enamorado que no es consciente de la realidad y el que permanece enamorado, pero su visión ya es de conformismo porque sabe que su amor no se cristalizará. También sirvió en la visión que tuvo Julio en su efímero encuentro a solas con Madian. La casa que tenía la tapia florida albergaba a una “mujer de noble silueta” que sostenía en brazos a un “rubio” bebé. Son dos claros indicios para asumir que eran personas con un nivel económico superior al resto, algo que hacía que tener una tapia fuera algo normal.

El otro aporte significativo para que una tapia sea un espacio sobresaliente en esta historia es que representa un indicio para establecer el tipo de espacio en el que se desarrollan los hechos. Julio camina y deja atrás la ciudad, cuando se da cuenta que ya está donde la parte industrial y ajetreada quedó atrás. Se encuentra en otra parte, en las afueras de esa ruidosa zona; en cambio, ahora la tranquilidad reina y la vida pareciera ser mejor: «Surgían aquí y allá quintas plácidas donde la

vida tendría un ritmo más tranquilo y una razón más aceptable, y posiblemente, un ensueño...». (Pág. 27)

#### 5.1.9 El tiempo

##### 5.1.9.1 Tiempo externo o histórico

Se ha tomado en cuenta para exponer este punto la ubicación temporal de la época, ya que servirá para apoyar la idea de que se trata de un momento en la historia que se sitúa en los inicios del siglo XX, sin sobrepasar la tercera década.

La aparición de la fábrica como espacio determinante, las otras fábricas que son mencionadas, los edificios de concreto, y la aplicación de los trabajos forzados como condena y la sugerencia de las armas Browning son un indicio clarificador para interpretarlos y concluir que, aproximadamente, entre la segunda y tercera década del siglo XX tienen lugar las acciones.

En primer lugar, es posible determinar que los hechos narrados pertenecen a una época en la que las máquinas ya se encontraban instaladas en las fábricas y eran operadas por obreros que ya conocían su funcionamiento. Con esto se pretende confirmar que la tecnificación no era algo nuevo, que ya formaba parte de la vida productiva de esta ciudad en vías de desarrollo, de nombre desconocido si es preciso recordar. Este punto descartaría que las acciones hubieran ocurrido en cualquier momento del siglo XIX, o antes, pues la industrialización por muy tardía que fuera, llegó a los últimos países a mediados del siglo XX, aproximadamente.

##### 5.1.9.2 Tiempo interno

Julio, en su calidad de narrador, es quien tiene el poder en algunas ocasiones de hacer referencia al tiempo transcurrido.

En la primera parte del siguiente párrafo se expresa el recuerdo que Madian dejó en Julio, y esto es señalado como un período de años, no de meses o días. Tiempo que se entiende no tanto como etapa de la vida, sino en cambio, como su transcurrir:

Porque Madian, con su melena llena de metálicos cambiantes, era una figura pura, neta, inmarcesible, de mis años más bellos y más crueles. (Pág. 23).

Otra evocación del tiempo, esta vez más explícita, la hace el protagonista cuando recuerda su estancia en la institución de salud mental y en esta oportunidad sí expresa específicamente que se trató de un tiempo prolongado por medio de imágenes:

Recuerdo sin relieves, así una moneda muy gastada o un cuento oído en edad muy temprana, mis años de manicomio... (Pág. 19).

Líneas más adelante, al recordar también menciona que sus cómplices de rebelión sufrieron otro tipo de encierro:

Más tarde supe que otros compañeros habían sido enviados a trabajos forzados por años de años, y sentí cierta tristeza de no haber seguido su sino... (Pág. 19).

#### 5.1.9.2.1 Prolepsis

Es importante mencionar que el narrador adelanta algunos datos, que no aportan mayor información, pero que sí dejan en claro que no son palabras dichas en vano.

Por ejemplo, Julio anticipa algo que se sabrá muchas páginas después, pero que en ese momento no se comprende totalmente. Se trata de los encantos de Rosalía, algo que la diferenciaba de él, aunque fueran hermanos. Sin embargo, eso se descubrirá muchos años después de aseverar lo siguiente:

Más tarde comprendí la **superioridad** de Rosalía, su **encanto**, su **ternura** y su **belleza** y tuve por ella la admiración más profunda y el amor más fraterno. (Pág. 12).

Esa superioridad de la que habla y sus características las posee por ser hija del doctor Landel.

En el inicio del capítulo que se dedica al paseo vespertino de los jóvenes, en donde se supone que Julio tendrá alguna oportunidad de acercarse a Madian, también aparece otro ejemplo de prolepsis. Esta se evidencia ya que informa algo del futuro, en el que no se sitúan los hechos ni la narración, sino que solamente deja saber: «No pude decírselo como ella hubiera querido». (Pág. 13).

El narrador, Julio, informa al lector con una prolepsis un hecho que se confirmará al final de la novela. Adelanta sucesos sin llegar a ubicarse en el tiempo o el espacio del que adelanta información. Más allá de tratarse de evidencia de determinismo o conformismo, las siguientes palabras auguran la realidad que será conocida en el futuro. Esto se afirma, porque desde ya, Julio informa al lector que Madian está fuera de su alcance y también del resto de obreros de la fábrica:

Madian no podía ser mía como no lo sería de ninguno de los compañeros de cautiverio. (Pág. 13).

La locura de Julio no se había presentado aún en el momento de la muerte de Rosalía, sin embargo, aparece un fragmento que adelanta su acercamiento:

...y me gritaba que un secreto agazapado se me iba a dar a conocer... (Pág. 22).

## 5.2 Análisis de las técnicas literarias

### 5.2.1. Punto de vista

La novela corta *La Tapia florida* se presenta como una narración con rasgos de autobiografía ficticia, pues es el protagonista de la novela quien realiza las acciones y narra los hechos de los que, sin poderes sobrenaturales, puede tener alcance de conocimiento; ya sea que los atestigüe por estar presente mientras ocurren.

Se trata, entonces, de una novela que alterna por momentos los puntos de vista entre el narrador observador/testigo (en tercera persona), el narrador protagonista (en primera persona) y el narrador colectivo que habla en la primera persona del plural.

#### 5.2.1.1 Narrador protagonista o personaje

Se hace notorio el predominio de la primera persona desde el punto de vista de un narrador protagonista, ya que es Julio quien narra la mayoría de sucesos.

Cobra especial lugar que desde esta primera persona, el narrador exprese sus sentimientos, pues es la mejor vía para hacerlo, ya que así se apega al sentido de autobiografía-ficticia que contiene esta novela corta:

Me sobrecogía una penosa sensación de piedad por aquel Hércules impotente, persuadido de su fracaso, prendido en el sortilegio de Madia, la mala. (Pág. 10).

Sentía que me elevaba, tardíamente; ningún ansia que fuera la muy aleatoria de demostrar mi gratitud al doctor, me movía... (Pág. 22).

Los momentos en los que Julio expresa sus impresiones, lo que ha pensado o recordado, por supuesto que se hacen desde la primera persona, como un narrador personaje:

No recuerdo cuántos días pasaron así. Cuando me recobré, todavía conservaba vestigios de fiebre y una absurda ilusión... (Pág. 16).

Tuve, por fin, el presentimiento: el interés del viejo médico por mí, sus influencias en el manicomio a favor mío... (Pág. 21).

Tuve, instantánea, la visión espantosa de nuestra fábrica que ardía, entre el tupido estruendo de nuestros gritos de locos vengadores... (Pág. 23).

Ahora bien, las acciones realizadas por el protagonista también serán contadas desde esta primera persona, y que dichas declaraciones son vistas desde este tipo de narrador:

No la respondí nada. Me la quedé mirando con ojos de tan embobado agradecimiento y luego la abracé tan recio, que encendida y hasta con un mohín, Rosalía dijo... (Pág. 13).

No pude decírselo como ella hubiera querido (Pág. 13).

Solté como un fardo inerte el cuerpo de Colby, y me arrodillé para dar un beso a Madian. (Pág. 28).

#### 5.2.1.2 Narrador colectivo

El punto de vista colectivo, en el que se presenta un narrador identificado con un personaje, que por cierto, tiene una considerable participación, viene expresado desde la primera persona del plural (nosotros):

Entonces surgió en la fábrica algo que **nos** parecía que la sola presencia de Madian había detenido en largos meses, y que ahora iba a estallar: **nuestro** descontento, **nuestra** rebelión contra la esclavitud de la fábrica encarnando **nuestra** rebelión contra la vida... (Pág. 17).

Es, entonces, evidente que en estos momentos el narrador habla, no por él, y no habla acerca de lo que hacen otros, sino en cambio, habla por ellos. Toma la palabra para expresar el sentir, pensar y accionar de los personajes de la fábrica:

...**todos tuvimos** una idea repentina y unánime: saludarla con una mirada clara y leal y con una sonrisa que ocultara **nuestra** amargura; **hubiéramos** muerto de pena al saber que la infundíamos sentimientos compasivos, y todos **pugnamos** aparecer cordiales, ligeros y felices a su presencia. (Pág. 7).

Más adelante dice, por medio de una comparación que no es individual, pues habla por todos los obreros de la fábrica; en un sentido que compara la esclavitud, comparando la situación con la vivida por los esclavos, que bien se puede pensar en los hebreos o mayas:

**Nosotros**, que **trabajábamos** como deben haber trabajado los constructores de pirámides... (Pág. 17).

En otro momento, el narrador expresa aquello que atestiguaron, sea en sentido figurado o literal, pero es preciso atender el sentido colectivo:

...**nosotros** pensábamos en las menudas balas de las browning que con una increíble facilidad podían terminar **nuestro** martirio y **nuestra** rabia, ¡si nos **atreviésemos!** (Pág. 8).

Así como son expresados pormenores de aquello que ven, piensan y hacen, desde este punto de vista se narra cómo se ven o perciben; esto de manera omnisciente:

Cada uno de nosotros teníamos una historia, una tragedia, una aventura, un dolor, callados, oscuros, reprimidos, que deseábamos echar en las fosas del olvido, pero que, sin lograrlo, por el contrario, nos atenaceaban angustiosamente. (Pág. 9).

## 5.2.2 Técnicas narrativas

### 5.2.2.1 Narración

Por pertenecer al género narrativo, la novela corta contiene profusas muestras de este recurso.

Las acciones son narradas para darle continuidad a la historia. Esta técnica es aprovechada para expresar de diversas maneras los acontecimientos y así

informar sobre las acciones que realizan o afectan a los personajes; utilizando figuras retóricas como la personificación o incluso el zoomorfismo:

Cantaban las máquinas. Las poleas innumerables se perseguían como en un juego de colegialas. Al fondo, remotos, los grandes hornos crepitaban y despedían lumbradas de púrpura, esclareciendo el recinto enorme. Los obreros recorrían la sala, afanosos y desenvueltos semejantes a las abejas en las colmenas al sol. (Pág. 8).

Es un recurso que se utiliza en esta obra para dar a conocer hechos que sucedieron tiempo atrás y que también sirven para contextualizar:

Uno de ellos, el más procaz sin duda, le asió un día la mano ligera y blanca, reteniéndola entre su garra atezada, la dijo no supimos qué cosas ardientes e impuras, que la hicieron llorar. (Pág. 12).

Sin embargo, la mayoría de situaciones narradas son en esas en las que el protagonista se ve envuelto, y precisamente es él quien utiliza esta técnica, pues lo que hace para contar sus vivencias, sencillamente es narrar:

Cuando me di cuenta de que vivía, de que el mundo estaba aún en pie —de que había pájaros cantando en las altas ramas de los árboles y flores estremecidas de polen en los parterres— me hallaba en una cama de hospital aislado en el campo, de frente a una ventana, cuya luz me deslumbró al grado que cerré con rabia los ojos y estuve sin abrirlos, inmóvil, con un espantoso miedo a vivir. (Pág. 18).

El tiempo más usual para narrar es el pasado, es por eso que en esta obra existe la presencia de verbos conjugados así para dar a entender que las acciones tuvieron lugar en un momento anterior al que se cuenta, es decir, por medio de la retrospección o *flashback*:

Fue desde la noche, en que desperté sobresaltado y encendí la luz, poseído de un miedo tan absurdo como tumultuoso. No me sosegué sino hasta la madrugada, con la intrusión de los primeros fuegos de la alborada y el creciente ruido multitudinario de la ciudad. (Pág. 25).

#### 5.2.2.2 Descripción

Forma parte de las más utilizadas técnicas en la narrativa. Este recurso sirve al narrador para expresar todo el encanto y gracia que rodean a la protagonista de esta historia:

Y Madian cada día, cada día, se nos mostraba más bella, esplendente, codiciable. Su tierna risa y su gracia y el trémolo de su voz y sus rubores y su ignorancia de infinitas cosas cotidianas nutrían nuestras ávidas almas de prisioneros: iluminaba la fábrica y nuestros espíritus. (Pág. 10).

Aparece también cuando se explica qué estaba sucediendo en el ambiente y relaciones que mantenían los obreros de la fábrica, que de ser fraternales y amigables pasaron a ser muy distintas:

Insensiblemente, fuimos sufriendo un cambio inesperado de carácter. Lo advertimos tarde, porque el mal había prosperado y se hacía inarraigable: nuestra amistad que compartía amarguras de esclavitud y gozos casi pueriles, aflojándose. Nos distanciábamos, teníamos, aún de las cosas más simples en que siempre coincidiéramos hasta entonces, juicios encarnizadamente sostenidos. (Pág. 11).

La realidad que vivían los trabajadores se describe desesperanzadora, a pesar que la presencia de Madian había llegado a aliviar el ambiente que imperaba en la fábrica:

Y frente a tales perspectivas, nuestra tragedia: una hueste dolorosa de obreros instruidos, leales y respetuosos, remordidos de ideas irrealizables, abandonados por la vida en una isla febricitante, la fábrica, en cuyo centro Madian se hallaba repartiendo el donativo de su presencia con la provisionalidad de los que van a partir de un instante a otro. (Págs. 14-15).

El paseo a la tapia florida deja una breve descripción de la casa que Julio y Madian observan, brinda detalles que aportan información del lugar:

Hacia un lado, una puerta entreabierta dejaba explorar el interior, una morada de paz, de soledad armoniosa, con un parque de esmeralda, una fuente, unos bancos, todos proclamando la dicha sosegada de las existencias que encontraron todo aquellos que una ecuánime ambición pudo pedir. Una bella mujer, de noble silueta, animó un minuto el cuadro al pasar, hacia adentro, con un rubio niño en los brazos. (Pág. 14).

El uso de la descripción no se aplica exclusivamente para detallar la vida del protagonista o el mundo que lo rodea, colabora también para informar aquello que les sucedía a los otros personajes, que aunque anónimos, pertenecen a la historia:

Cada uno de nosotros teníamos una historia, una tragedia, una aventura, un dolor, callados, oscuros, reprimidos, que deseábamos echar en las fosas del olvido, pero que, sin lograrlo, por el contrario, nos atenaceaban angustiosamente. (Pág. 9).

Uno de los momentos con más carga emocional lo representa la muerte de Colby a manos de Julio y este es descrito por él mismo:

Sí, lo recuerdo, que me lancé sin transición sobre Colby, y lo tomé, con mis dos manos rudas de trabajador antiguo, por la garganta: le oprimí furiosamente la yugular, sintiendo una sórdida delicia. (Pág. 28).

Hasta este punto se han evidenciado las descripciones de carácter, las físicas y algunas acciones. En este rubro también se incluyen los supuestos o hipótesis. Se encuentra casi al final de la novela, “el parte” que entregan los guardias:

...yo había dado muerte, con una escuadra 38 que se encontraba junto al cadáver, a Madian, y había estrangulado a Colby, su esposo, en un raptó de celos... Se me había visto, en actitud sospechosa, estacionado largas horas frente a la quinta, en acecho, sin duda, de la ocasión propicia a mis designios... La novela era lógica, cuerda y cómoda... (Pág. 29).

### 5.2.2.3 Diálogo

La técnica del diálogo es utilizada en esta novela corta cuando el personaje principal tiene interacción con otros personajes. Es el estilo directo es el más utilizado para que los interlocutores tengan la interacción y también hace uso limitado del estilo indirecto.

#### 5.2.2.3.1 Estilo directo

Si bien es cierto que el estilo directo se identifica porque se utilizan signos gráficos, en esta novela corta hay una característica diferenciadora. Esta se basa en que las interlocuciones no se presentan seguidas, sino más bien, aparece la línea del diálogo, seguido de la narración y de nuevo aparece otra línea dialogal, que es la respuesta del otro personaje.

Por ejemplo, Rosalía se dirige a Julio para informarle que organizó una salida vespertina, la forma directa del diálogo se hace evidente por el uso de signos ortográficos para dar a comprender que son, al menos, dos interlocutores y después aparece de nuevo el narrador comentando sus acciones:

—Mira, tonto, otra amiga y yo estamos organizando un gran día en el campo, para el domingo. Irá con nosotras Madian. Tú tienes que venir, invitando a uno o dos amigos.

No la respondí nada. Me la quedé mirando con ojos de tan embobado agradecimiento y luego la abracé tan recio, que encendida y hasta con un mohín, Rosalía dijo:

—Ah pícaro! Con que era ese el malestar, con que por ahí andaban nuestros pensamientos!

—No, no, hermana, —intervine, recobrándome al punto de aparentar indiferencia. — No creas más allá de lo que es. Madian no es para mí... Todos, en la fábrica, le guardamos mucha simpatía, nada más. (Pág. 13).

Existe una diferencia entre el anterior ejemplo y radica en la presentación del diálogo. Sigue siendo estilo directo, pero en este caso es más tradicional. Esto se afirma porque el doctor Landel mantiene una conversación con Julio, y de no haber signos, no tendría sentido o al menos, sería difícil entender el hilo del diálogo:

—Muchas gracias, doctor, Sí, ya recuerdo. Usted me curó cuando la muerte de Rosalía, mi hermana. ¿Usted no ha olvidado a Rosalía, doctor? Rosalía era lo que se llama un ángel: si ella no hubiera muerto...

—Pero no se exalte usted, Julio. Calma, mucha calma o hemos perdido en un momento todo lo ganado.

—Tiene razón doctor. Un doctor debe tener razón siempre. Y no olvidar a sus enfermos, Rosalía ¿recuerda usted, doctor, a Rosalía?

—No hablemos de ella. Se excita usted demasiado. Más tarde podremos recordarla mucho, cuando usted esté completamente bien.

—Sí, doctor... (Pág. 21).

En el segundo encuentro entre Julio y Romero, que se da en condiciones desfavorables para el segundo, también se utilizó el estilo directo, aunque aparece un solo un interlocutor:

—Tonterías, chico, puras tonterías. Nosotros no somos nada. Más que veinte Madian vale una copa de cognac. Y una borrachera no podía pagarse con todas la mujeres de la tierra. (Pág. 24).

Entre el protagonista y Romero aparece un diálogo es directo pero que también agrega un inciso para aclarar qué personaje es el que habla:

—Yo la quiero, Julio, —me decía, casi con lágrimas furiosas en los ojos. —Pero sé que es imposible. (Pág. 10).

Otro ejemplo de diálogo directo que se expresa con signos ortográficos y que además incluye incisos aclaratorios es el siguiente:

—¿Malo? Vamos a ver, ¿qué pasa?

Hube de tranquilizarle:

—Nada, doctor. Un poco de insomnio y deseos de madrugar, para imitarle.

—Ea, cuidado, hijo mío...—concluyó, alejándose, después de haber escudriñado hasta el fondo de mi ser con una mirada ardiente de cariño y pena. (Pág. 25).

#### 5.2.2.3.2 Estilo indirecto

En el diálogo, el estilo indirecto también se evidencia aunque en menor proporción si se compara con las veces que se utilizó el estilo directo. Es posible identificar el indirecto porque no se presentan las palabras dichas, solamente aparece aquello que el narrador permite que se conozca. Por ejemplo:

...una tarde, al radioso sol de las cuatro de la tarde que me hablaba de las horas de escuela... (Pág. 20)

Me declaró que la había amado, que era muy bella, y que no le importaba. (Pág. 24)

...la dijo no supimos qué cosas ardientes e impuras, que la hicieron llorar. (Pág. 12).

#### 5.2.3 Estructura

##### 5.2.3.1 Estructura externa

*La tapia florida* se divide en diversos apartados que pueden llamarse capítulos. Este tipo de capítulo no es la tradicional división identificada por números, letras o con algún epígrafe al inicio de ellos.

La división entre estos pequeños capítulos está marcada por una serie de signos. Son los asteriscos los que se constituyen como la señal inequívoca de que inicia un nuevo pasaje en la historia y es así como aparecen en cada inicio de capítulo:

\*\*\*

Al realizar el conteo se determinó que son 15 capítulos los que conforman esta novela corta.

En cuanto a la extensión de cada uno de ellos se estableció que son de variada medida. Para llegar a calcular la extensión de cada capítulo se optó por realizar un conteo de las líneas que componen los párrafos, ya que llegar a dicho cálculo por medio de la cantidad de páginas que ocupa o el número de palabras o párrafos, resultaría menos exacto.

Esto se hizo con el afán de evidenciar que no hay algún patrón o combinación por descubrir, además de resultar útil para comprender que existe intercalación de capítulos largo y cortos, entre los cuales se puede mencionar que están los cortos (con menos de 50 líneas), extensos (con menos de 100 líneas), el único breve (con 22) y el solitario muy extenso (con 112 líneas).

Numeración para el presente estudio	Cantidad de líneas	Considerado como
Capítulo 1	82	Extenso
Capítulo 2	55	Extenso
Capítulo 3	36	Corto
Capítulo 4	34	Corto
Capítulo 5	37	Corto
Capítulo 6	33	Corto

Capítulo 7	36	Corto
Capítulo 8	50	Extenso
Capítulo 9	34	Corto
Capítulo 10	62	Extenso
Capítulo 11	45	Corto
Capítulo 12	52	Extenso
Capítulo 13	22	Breve
Capítulo 14	51	Extenso
Capítulo 15	112	Muy extenso

### 5.2.3.2 Estructura Interna

*La tapia florida* presenta en su estructura interna una secuencia narrativa que consta de principio, nudo y desenlace. Esto se afirma debido a que la historia tiene un comienzo, que cobra vida con la aparición de Madian. Es a partir de su llegada que los acontecimientos inician a ser narrados. La sola presencia de Madian crea un nuevo ambiente, tanto en la fábrica como en los ánimos de los obreros.

El nudo de esta secuencia narrativa es posible identificarlo a partir de la revolución de los obreros y la locura de Julio. Ese precisamente es el momento cuando el lector se hace la pregunta: ¿Qué es lo que pasará con los personajes y sus historias? La respuesta aparece con forma de cárcel para los compañeros de fábrica de Julio y para él, el manicomio, ya que su situación es delicada pues solamente por recordar a Madian o a su hermana pierde la tranquilidad emocional. Con trabajo y atención del doctor Landel es como logra estabilizarse por un momento, aunque siempre lo persigue una inquietud.

Y el desenlace, inicia en el momento de la intranquilidad de Julio y su fatídico encuentro con Madian y su esposo, que no termina en otra cosa que el conocido

hecho que la locura del protagonista es completa y que de seguro, regresará al manicomio por estar imposibilitado de ir a cumplir condena en una cárcel.

En cuanto a las transiciones narrativas, es decir, la manera en que se conectan las partes que constituyen esta novela corta. Es posible mencionar que la continuidad y secuencia de la historia se ven cortadas con cada final de capítulo. Es decir, que en el inicio del capítulo no se retoma directamente justo en el punto donde se terminó la narración del anterior.

Así como un capítulo puede desarrollar una sola acción, en el que le sigue tendrá lugar otro suceso sin relación aparente. Por ejemplo, el capítulo que trata sobre la aparición de Madian tiene como siguiente al que desarrolla la caracterización de los empleados de la fábrica, de Romero en especial, con sus quejas por el amor no correspondido.

Sin embargo, pueden no estar conectados los capítulos en cuanto a los hechos narrados, pero sí de manera temática. Esto se afirma al notar que seguido del capítulo donde Rosalía informa a Julio sobre la salida al campo, aparece el que contiene la narración sobre ese viaje.

Según el final de la historia se puede afirmar que se trata de una estructura cerrada. Esto debido a que el desenlace encierra un fin de la historia, es decir, se llega a saber la manera en la que el nudo de la narración se soluciona. Se resume en que Madian muere a manos de Colby, algo que provoca que él también resulte sin vida, mientras que Julio es acusado de ambas muertes y su locura se hace evidente frente a las autoridades y otros testigos. No se afirma que vaya de regreso al manicomio o que sufrirá una condena más severa como la cadena perpetua en alguna cárcel o fusilamiento. En una ocasión la locura había sido la razón por la que no había sufrido cautiverio y lo más seguro es que será beneficiado con alguna clase de indulto por su estado mental.

### 5.3.3 El cierre

Como se mencionó en el inicio del desarrollo del tema de la estructura, en esta novela corta no aparece ninguna clase de epígrafe o subtítulo para cada capítulo, salvo los ya mencionados asteriscos. Es importante señalar que *La tapia florida* tiene un cierre que es ajeno a la historia y que su función es marcar la fecha en la que Brañas terminó de escribirla y que dice así:

NOVIEMBRE DE 1927

### 5.2.4 Vocabulario

Propio del Modernismo —en el que encaja el autor de *La tapia florida*— es el empleo del lenguaje preciosista y culto. Brañas no se aleja de esta tendencia y decora las líneas de su novela con palabras que no son de uso cotidiano y de fácil entendimiento para el lector que no esté familiarizado con algunos términos. En esta parte del trabajo, fue fundamental el uso del diccionario para llegar a comprender con mayor certeza la expresión resultante del uso de estas palabras que provienen de otros idiomas o que pertenecen al español y que, sin embargo, son consideradas como cultismos, tecnicismos y neologismos. De la misma manera, el trato que se le da a las palabras provenientes de otros idiomas como el inglés y el latín.

#### 5.2.3.1 Latinismos

Figuran únicamente dos expresiones latinas crudas, es decir, sin adaptación al español.

Latinismos		
Página	Expresión	Significado
7	¡suaviter in modo!	Suavemente en el modo
24	delirium tremens	Delirio caracterizado por una gran agitación y alucinaciones, que sufren los alcohólicos crónicos.

### 5.2.3.2 Anglicismos

Únicamente dos palabras provenientes del inglés son las que se encuentran en la obra y que fueron escritas sin adaptación al español. En el caso particular de *Browning* se trata de una marca de armas, mientras que *boycott* ya aparece en nuestros días adaptada como *boicot*, que según el DEL significa: 1 .m *Acción que se dirige contra una persona o entidad para obstaculizar el desarrollo o funcionamiento de una determinada actividad social o comercial.*

Anglicismos		
Página	Término	Origen
8	Browning	Es la marca de un fusil de la época.
13	boycott	Proviene de C. C. <i>Boycott</i> , 1832-1897, administrador irlandés a quien se aplicó el boicoteo en 1880.

### 5.2.3.3 Cultismos

En la siguiente tabla aparece el número de página, en cursiva el término para que en la tercera casilla figure de dónde deriva, si es verbo o adverbio.

Cultismos			
Página	Término	Derivado de	Diccionario de la Lengua Española
8	<i>irredenta</i>		
8	<i>anadeante</i>	anadear	1. intr. Dicho de una persona o animal: Andar moviendo mucho las caderas.
10	<i>trocábase</i>	trocar	1. tr. Cambiar (lIdar o tomar por otra cosa)
11	<i>torvamente</i>	torva	1. adj. Dicho especialmente de la mirada: Fiera, espantosa, airada y terrible a la vista.
12	<i>embozadas</i>	embozar	1. Tr. Cubrir el rostro por la parte inferior

			hasta las narices o los ojos.
13	febricitante		1. adj. <i>Med.</i> Que tiene fiebre o calentura.
14	menesteres		2. m. Oficio u ocupación habitual.
14	véspero		2. m. anochecer (l tiempo durante el cual anochece)
14	campánulas		1. f. Farolillo (l planta campanulácea) Del lat. Cient. <i>Campánula</i> ; literalmente 'campanita'.
15	fruiciones	fruición	1. f. Goce muy vivo en el bien que alguien posee.
17	proterva		1. adj. Perverso, obstinado en la maldad.
18	parterres		1. m. Jardín o parte de él con césped, flores y anchos paseos.
19	falansterio		3. m. Alojamiento colectivo para mucha gente.
19	pétreo		1. adj. De piedra, roca o peñasco.
22	parónimas		1. adj. <i>Ling.</i> Dicho de una palabra: Que tiene relación o semejanza, sea por etimología o solamente por su forma o sonido.
23	inmarcesible		1. adj. Que no se puede marchitar.
24	tangencias		1. f. Cualidad de tangente.
24	consuetudinario		1. adj. Que es de costumbre.
25	inveteradamente		1. adj. Antiguo, arraigado.
26	febrilmente	febril	1. adj. Perteneiente o relativo a la fiebre.
27	perentorio		1. adj. Concluyente o definitivo.
29	incólume		1. adj. Sano, sin lesión ni menoscabo.
29	convólulos		1. m. enredadera (l planta)
29	cimera		1. adj. Situado en la cima o en la parte más alta o destacada de algo.

#### 5.2.3.4 Coloquialismos

Así como en esta novela figuran en una considerable cantidad los cultismos, también los coloquialismos tienen participación. Dadas las características señaladas que acercan a esta obra al Modernismo, es importante destacar que en pocas ocasiones se encuentran términos coloquiales, como en este caso:

Pág.	Término	Diccionario de la Lengua Española
29	canijo	1. adj. Bajo, pequeño. Apl. a pers., u. t. c. s. 2. adj. coloq. Débil y enfermizo. Apl. a pers., u. t. c. s.

#### 5.2.3.5 Tecnicismos

Es el siguiente cuadro se citan los ejemplos de términos técnicos, que son los que conllevan un significado especial y determinado en la música y en la lingüística:

Página	Término	Diccionario de la Lengua Española
10	trémolo	1. m. <i>Mús.</i> Sucesión rápida de muchas notas iguales, de la misma duración.
22	parónimas	1 .adj. <i>Ling.</i> Dicho de una palabra: Que tiene relación o semejanza, sea por etimología o solamente por su forma o sonido.

#### 5.2.3.6 Neologismos

Para la palabra *enhelado* se ha sugerido una posibilidad de origen ya que no figura en diccionario alguno y no cuenta como un vulgarismo y por tanto se ha clasificado como neologismo. En todo caso, concuerda con *enhielar* que aparece en el modo participio y que el autor adaptó para la novela:

Página	Término	Posible origen	Significado
12	enhelado	<i>Enhielar</i>	1 .tr. Mezclar con hiel.

Y se afirma lo anterior ya que se analiza la contextualización de la oración. En ese momento Julio se encontraba lleno de cólera por los comentarios que hacían sus compañeros de clases sobre Rosalía y la posibilidad que tuvieran distinto padre.

### 5.3 Análisis de la expresión

#### 5.3.1 Los estímulos sensoriales

##### 5.3.1.1 Estímulo visual

A manera que se avanza en la lectura de *La tapia florida* es posible distinguir la aparición del estímulo sensorial por medio de la sensación visual. Esta percepción es posible gracias a la reiterada aparición de los elementos: *luz, color blanco, el sol y el ojo*. Dichos elementos se presentan de diversa manera, ya que en algunos pasajes están plasmados de manera directa, mientras que en otros aparecen en una relación de consecuencia y efecto. Es importante resaltar que también es posible percibir que la ausencia de luz colabora para que el estímulo visual sea identificable.

El estímulo sensorial por medio del sentido de la vista mantiene presencia en *La tapia florida* y es importante señalarlo en este espacio, ya que desde las primeras páginas hay mención de ella, y para dejar evidencia se cita el comienzo de esta obra:

Cuando llegó a la fábrica donde trabajábamos como esclavos antiguos, todos nos volvíamos para **verla**, saludándola con la **mirada** que despabilaba el cansancio (...) todos tuvimos una idea repentina y unánime: saludarla con una **mirada clara** y leal... (Pág. 7)

Con la aparición de las palabras *verla, mirada y mirada clara* está más que evidente la reiteración con la que se evoca el sentido de la vista debido a que guardan estrecha relación estas palabras.

El sentido de la vista comparte con el tacto la posibilidad de percibir la luz, sin embargo, aquí interesa la impresión visual que causa dicha luz. Líneas seguidas al párrafo anterior, se refuerza la idea:

...comprendió que debería ejercer un ministerio de jovialidad, y desde luego se investió de toda **la luz** de su sonrisa para bañarnos en su gracia original. (Pág. 7)

Continúa la sensación visual por medio del verbo *ver* que aparece conjugado y que aporta el sostenimiento de la evocación del sentido de la vista:

Madian inauguró un curso de hechicería y una era de turbulencia, en la fábrica: **vimos** nacer el odio de las gruesas mujeres antifemeninas (...) **vimos** cómo los altos empleados de despectivos gestos y crueles almas aprendieron a sonreír. (...) El mismo patrón, graso y simple, solía visitar la sala, y sin **vern**, se acercaba a Madian. (Pág. 8).

La siguiente cita es extensa, a pesar de ello, no le falta importancia, ya que en sus líneas se encuentra disperso el estímulo visual a través de elementos relacionados.

Es posible agrupar en dos subdivisiones estos elementos, la primera sería la que contiene las relacionadas con la luz: *luminosidad, lumbradas, esclareciendo, sol*. La segunda sería la de la vista, conformada por *verla, ojos ciegos*. A fin de cuentas, los grupos de palabras llevan a percibir un estímulo visual:

El trabajo se influía de una **luminosidad** y una alegría extraordinaria, cuando Madian lo presidía con su sonrisa y con sus **ojos** lo bendecía. (...) Al fondo, remotos, los grandes hornos crepitaban y despedían **lumbradas** de púrpura, **esclareciendo** el recinto enorme. (...) desenvueltos semejantes a las abejas en las colmenas al **sol**. (...) con sólo **verla** un momento recuperábamos ánimos y dábamos en trabajar más **ciegos** y obstinados... (Págs. 8-9).

Sin que termine el capítulo, aparecen nuevamente los ojos y la luz:

En sus **ojos** adivinábamos el agradecimiento tácito a nuestros mudos homenajes (...) Durante muchas semanas, la comunidad de nuestra fábrica se estrechó calurosamente a la **luz** de su sonrisa. (Pág. 9).

Son abundantes los momentos en los que los ojos tienen lugar en esta obra. La participación de este elemento visual por antonomasia se encuentra bien distribuida, nótese la ubicación por el número de páginas:

- ...con **miradas** opacas... (Pág. 11).
- ...con **ojos** de tan embobado agradecimiento... (Pág. 13).
- ...yo bajaba los **ojos** sin poder responder... (Pág. 14).
- ...nosotros explorábamos sus **ojos**... (Pág. 15).
- ...raros metales de sus **ojos**... (Pág. 15).
- ...Vi nublarse los **ojos** del compañero... (Pág. 16).
- ...Cerré con rabia los **ojos**... (Pág. 18).
- ...surgía íntegramente a mis **ojos**... (Pág. 18).
- ...se apagaba en sus **ojos** el último fulgor... (Pág. 24).
- ...y le **vi** perderse abismado... (Pág. 24).
- ...con una **mirada** ardiente... (Pág. 25).
- ...mis **pupilas** se limpiaban... (Pág. 27).
- ...**vi** todavía los **ojos** entreabiertos de Madian... (Pág. 27).
- ...tuve, instantánea, la **visión** espantosa... (Pág. 28).
- ...Yo tenía una **mirada** inmóvil... (Pág. 28).

Hay momentos en los que la luz es mencionada directamente, es decir, explícitamente por esta palabra; mientras que también es evocado el estímulo por medio de palabras que guardan estrecha relación con ella. Vale la pena acotar del siguiente párrafo, el valor que tiene por la recurrencia del estímulo a través de *enturbiada, luz, sol, sombra, tiniebla, oro y radiosa*:

Nuestra sobremesa se hizo triste, **enturbiada** por aquella ausencia, a despecho del desbordante **sol** que se derramaba en la **crystalería** de las altas ventanas del comedor y nos hacía como flotar en una vibrante **niebla** de **oro**... callábamos bajo la infinita **luz**, al recuerdo querido que sobre nosotros gravitaba en una maravillosa angustia.

Inevitablemente, el recuerdo de Rosalía encadenó el de la otra mujer, el de Madian, actualizado por la **luz radiosa** de la hora (...) un divino nimbo de **luz** de **sol** poniente. (Pág. 26).

Para dar realce a la existencia de la luz, se encuentra su contraparte, la sombra, o dicho en otras palabras, la oscuridad. Estos elementos también están dispersos en las páginas de *La tapia floriday* guían al lector por la senda del estímulo visual, ya que las sombras y las tinieblas refuerzan el impacto de esta sensación:

...y con un **sombrío** remordimiento... (Pág. 10).

Vistieron de **blanco** el cuerpo de niña de Rosalía... (Pág. 15).

...de **sombra** azul de sus ojeras... (Pág. 15).

...un aletazo de **tiniebla**... (Pág. 20).

...pero yo sabía que otra **sombra** presta a caer... (Pág. 20).

...sino a la **sombra** amable de su juventud... (Pág. 23).

...evocaba la **sombra** difusa de la fábrica... (Pág. 23).

...las **sombras** obsesionantes de Romero... (Pág. 23).

Uno de los colores que brinda estímulo visual es el blanco. Tiene aparición en distintos pasajes de esta novela corta, que junto con los elementos tratados hasta ahora, colabora para que sea sensible el efecto sensorial:

La amábamos vestida de blanco... (Pág. 10).

Vistieron de **blanco** el cuerpo de niña de Rosalía... (Pág. 15).

Madian vestida de **blanco**... (Pág. 20).

Madian sobre cuyo traje **blanco**... (Pág. 27).

Madian vestida de **blanco**... (Pág. 29).

Al color blanco se le alude con un sinónimo: «albo». Este color nuevamente es parte de una vestidura, con la excepción que ahora es parte de un mobiliario común y no una persona, y aparece como:

En la **alba** cama de hospital... (Pág. 19).

Continuando con el color blanco utilizado para las vestiduras, existen otros ejemplos más que reafirman la intención de situar el estímulo visual:

El traje **claro** de una enfermera... (Pág. 20).

Iba a arrodillarme ante su trajecillo claro... (Pág. 20).

El otro color que aporta al efecto sensorial a través de la vista es el dorado. Tiene menor participación que el blanco, sin embargo, también aporta a tal efecto con las palabras *oro* y *rubio*:

...en una vibrante niebla de **oro**... (Pág. 23).

Con un rubio niño... (Pág. 14).

#### 5.3.1.2 Sinestésias

El sentido de la vista es el gran protagonista en *La tapia florida* en cuanto a estímulo sensorial se refiere, pues acapara la atención al hacerse notar en sus páginas, tal y como se demostró en el anterior inciso. Ahora bien, este sentido se entrecruza con otro para dar vida a la sinestesia.

El sentido del tacto es el que hace pareja con el de la vista. Esto se debe a que por extensión, *gota* evoca al estado líquido, mismo que es mayormente percibido por medio del sentido del tacto y en menor grado por el gusto; mientras que la luz es percibida mayoritariamente por el sentido de la vista. Entonces, al leer la pareja de palabras *gota/luz* es producido el efecto de choque de ideas que brinda cada una de ellas, pues los sentidos que con mayor habilidad los perciben son distintos. La sinestesia queda aparejada como tacto/vista para causar un efecto sensorial.

...una **gota de luz** se desprendía de sus ojos fatigados... (Pág. 21).

#### 5.3.1.3 Cenestésias

La percepción de las sensaciones internas y que son generales en el propio cuerpo, también son expresadas en esta novela corta. Anterior a este inciso, se desarrolló el entrecruzamiento de dos sentidos que forman un sentido completo. En este, se abordará la expresividad de toda percepción y sensación internas, mismas que afectan el estado del cuerpo y la mente.

Con la presencia de la cenestesia es posible expresar los efectos del mundo que rodea al personaje y que tienen incidencia en su fuero interior. Así como puede ser un malestar pasajero, crónico e intenso, también es posible que aparezca en forma de premonición:

Tuve, por fin, el **presentimiento**: el interés del viejo médico por mí, sus influencias en el manicomio a favor mío... (Pág. 21).

Estos efectos como se ha dicho, pueden presentarse como una manifestación física, aunque es posible que aparezcan como una sensación, de esas que no pueden ser captadas por algún sentido, sino en cambio vienen de la interioridad:

Obtuve una **nueva sensación** de la vida: fui empezando a conocer el misterio jovial que hace cantar a los pájaros acróbatas en las más altas ramas. (Pág. 22).

Las sensaciones expresadas en sentido figurado son utilizadas para realzar los efectos que el entorno tiene sobre la interioridad de Julio:

**Sentía que me elevaba**, tardíamente; ningún ansia que fuera lo muy aleatoria de demostrar mi gratitud al doctor, me movía; **mi corazón golpeado** por la desventura andaba desatinado por el mundo, y un **vacío sensible** se aplicaba sobre mí. (Pág. 23).

#### 5.3.1.4 Significados

##### 5.3.1.4.1 La luz

Como se expuso en el capítulo de los estímulos sensoriales, el efecto visual posee preponderancia sobre los otros sentidos. Y ahora en el sentido de otros significados, cobran mayor relevancia ya que es posible percibir que la luz contiene efectos más allá de crear impresión visual.

Madian se interpreta como la luz para los obreros de la fábrica, esa luz que les hace falta en su vida ya que se encuentran inmersos en un mundo en el que las sombras, la explotación y la pobreza los rodea. Es ella quien con su presencia llega a iluminar esas ensombrecidas existencias que únicamente intentan sobrellevar su jornada.

La luz brinda la oportunidad, a quienes se ven iluminados a través de Madian, para encontrar el camino correcto al alejarse del vicio. Romero es un claro

ejemplo, pues él estaba a punto de dejarse vencer por el alcoholismo y se ve rescatado desde la aparición de ella.

El ambiente cambia por completo con la sola presencia de ella que mientras estuvo allí, llegó a amainar los ánimos de protesta de los obreros de la fábrica. Llegado el momento de la falta de esa luz, caen en las tinieblas de la locura y destruyen todo a su paso en la revuelta llevada a cabo dentro de la fábrica. Y dicha falta de luz en la vida de ellos, representa literalmente ir directo a prisión.

Otra manifestación de la luz es por medio del sol que en ocasiones tiene significado de un nuevo comienzo, otras de esperanza y a veces del fin de un periodo.

Como quiera verse, la luz contiene simbolismo por contraponerse a la oscuridad y a las tinieblas que parecen reinar sobre la vida de los personajes que viven momentos atribulados de dolor, pena y tristezas.

#### 5.3.1.4.2 Colby

El hijo del gerente de la fábrica lleva un nombre poco común si se compara con el resto de los que aparecen en *La tapia florida*. Resalta porque Julio, Madian, Rosalía, Valdivia o Romero, ya sean nombres o apellidos, son característicos de la usanza hispanoamericana, mientras que Colby no, y es más, la línea que separa la ambigüedad sobre si es un apellido o nombre es muy delgada y no se menciona en ningún momento algún indicio que sirva para despejar la duda.

Este nombre extranjero tiene carga simbólica relacionada con lo económico, por medio del poder que ostentan los foráneos en el ámbito latinoamericano. Ajenos al lugar donde se encuentran establecidos, los extranjeros son dueños de capital y propiedades, muy similar al caso concreto de Guatemala a lo largo de su corta historia, donde los dueños de las grandes extensiones de tierra y la producción pertenecen a familias provenientes de otras latitudes. Basta con pensar en los latifundios existentes desde la época colonial y la relación de explotación severa y

constante que tenían los señoríos sobre los indígenas, a quienes exprimían la vida en las fincas cafetaleras.

Aporta mayor importancia el hecho que el destino para el escape con Madian sea Europa. Aquí es posible realizar una analogía, puesto que es un extranjero “europeo” el que llega a arrebatarse lo más preciado para el nativo del lugar, es decir, que no solamente se alimenta con su situación de explotados, sino que les roba su mayor tesoro.

#### 5.3.1.4.3 La Fábrica

La fábrica tiene relevancia más allá de ser un elemento que modifique o desvíe la historia. Como tal, la fábrica conlleva la relación de modernidad, civilización, adelanto y de acercamiento a un mundo industrializado.

Sin embargo, guarda una estrecha relación histórica con acontecimientos mundiales. La fábrica de esta ficción se constituye como la representación de un ente represivo, explotador, asfixiante y desmotivador para sus empleados. Es de recordar que en esta historia, se realiza una revuelta en la que se exigen ciertas condiciones y las cuales son repelidas con agresividad por medio de servidores públicos. De esta forma cobra notoriedad el simbolismo de represión que conlleva muerte, peligro, pobreza y que sin duda, se encarga de realzar el carácter maligno de este espacio que en una ocasión es nombrado como «el monstruo no vencido».

Es por este motivo que se afirma que la fábrica conlleva una carga simbólica, que es distintiva y que sobrepasa el ánimo de la mera presentación de un espacio común y corriente.

#### 5.3.1.5 Personificación

Como se ha considerado en este trabajo, la fábrica forma parte del grupo de personajes que interactúan en *La tapia florida*. Por lo tanto, las acciones también figuran entre las propiedades de la fábrica, por supuesto que es en sentido figurado y metafórico, pero aún así, no dejan de ser características que permiten

verla como una edificación, un inmueble, que cobra actitudes y cualidades de un ser vivo, de persona y por breves momentos obtiene rasgos humanos:

... Toda la fábrica empezó a girar en torno a Madian... (Pág. 8).

El conjunto de artículos o elementos de la fábrica por consiguiente, también adquieren ciertos visos de objeto animado:

... las propias máquinas estúpidas que vociferaban en el vértigo de su laboriosidad... (Pág. 8).

La habilidad del canto no es exclusivamente del humano, es posible relacionarla con algunas especies de aves, y por lo tanto, desde ambas perspectivas se puede interpretar que las máquinas tomaran cualidades que no le son propias:

... cuando Madian estaba frente a su puesto, parecían cantar... (Pág. 8).

... Cantaban las máquinas... (Pág. 8).

Es indudable que los objetos, en especial los de la fábrica, cobran vida y hasta algunas veces llegan a percibirse con un tanto de plasticidad:

... Las poleas innumerables se perseguían como en un juego de colegialas... (Pág. 8).

A otros elementos también se les encuentran habilidades, así como si fueran seres autónomos, con vida propia. El hecho de que sean estos elementos abstractos —y no objetos cobrando vida— poco medibles o describibles, no les resta importancia o valor estético:

... casi con lágrimas furiosas en los ojos... (Pág. 10).

... Lo advertimos tarde, porque el mal había prosperado y se hacía inarraigable... (Pág. 11).

... Pero ya no ocultó su lágrima, y sus lágrimas hablaban por él... (Pág. 22).

En cambio, hay expresiones de las cuales sí podrían contabilizarse por existir medidas para ello, incluso de lo más ordinario, herramientas para controlar el paso del tiempo, por ejemplo. De manera que el narrador expresa el correr de las horas y los meses, dándole habilidades que no le son propias al tiempo:

...los meses pasaban danzando... (Pág. 10).

...las horas huían como locas... (Pág. 11).

Por último, el campo de los afectos también se expresa con cualidades que no le son propias, al menos, no entendibles así. Como si de una tuerca se tratara, la amistad se ve afectada y lo expresa:

...nuestra amistad (...) aflojándose... (Pág. 11).

### 5.3.2 Los acentos de la intención

En los siguientes incisos se evidencia con ejemplos que las figuras retóricas coadyuvan al autor a enfatizar la intención estilística conforme a su aplicación.

Debido al carácter variable que poseen las figuras retóricas y la intención que conllevan se han agrupado en distintas categorías tal y como lo establece el método de Castagnino.

#### 5.3.2.1 Elementos de intensificación expresiva

##### 5.3.2.1.1 Hipérbole

El narrador convierte en exageración las palabras para expresar con mayor intensidad algún sentimiento:

...porque más tumultuoso y ronco que el ruido de los motores y los engranajes de las máquinas, resonaba mi corazón... (Pág. 16).

En el plano temporal también se advierte la exageración para poner en relieve la impresión que deja un suceso en el narrador:

Aquel minuto de esplendor de aurora boreal se eternizó en mi espíritu. (Pág. 15).

##### 5.3.2.1.2 Sinonimia

En este espacio se anotan las evidencias de la elección que hizo el autor para utilizar determinadas palabras y no otras que podrían usarse en lugar de estas. Este pequeño apartado de análisis va más allá de consignar el mero sinónimo,

cobra importancia la elección de una palabra por la otra, y los distintos contextos en los que se utilizó esa misma palabra, pero con significado diferente.

La palabra que se repite, pero con distinto significado dependiendo del contexto es «espíritu»:

Página	Elección del autor	Posibilidades
21	...y aquieté mi <b>espíritu</b> como se mitiga el rumor de los pasos contiguos...	Mal humor, carácter, estado de ánimo, estado emocional, enojo.

En el segundo ejemplo, se encuentra nuevamente *espíritu* en donde no se refiere con esta palabra a alguna exaltación de ánimos y en cambio sí lo hace para expresar una cualidad o característica de la forma de ser del doctor y Rosalía:

Página	Elección del autor	Posibilidades
22	La bondad del doctor Landel —en la que yo reconocía el generoso <b>espíritu</b> de Rosalía...	Personalidad, actitud.

En el tercer ejemplo, la palabra adquiere un diferente significado y el matiz apunta hacia la sensibilidad, de la cual existen otras opciones para utilizar en su lugar:

Página	Elección del autor	Posibilidades
15	Aquel minuto de esplendor de aurora boreal se eternizó en mi <b>espíritu</b> .	Corazón, mente, recuerdo, en mí.

#### 5.3.2.1.3 Repetición

Por medio de la repetición de la frase *a la leve Madian* en un mismo párrafo se logra percibir el grado de obsesión por nombrarla y no es únicamente su nombre el repetido, lleva la intención de mencionar un estado superior:

...compadecíamos **a la leve Madian** de rosados dedos (...) **a la leve Madian** de cabellera lacónica guardadora de resplandores, **a la leve Madian** vestida de un airoso trajecillo. (Pág. 7).

Esta repetición, de menor proporción, colabora para hacer énfasis en la expresión de plasticidad:

...una sombra **muequeante** entre centenares de sombras **muequeantes**... (Pág. 19).

En ocasión de relacionar algún elemento con Madian, nuevamente se encuentra este tipo de repetición en la que el elemento “vestimenta” aparece de nuevo representado en el participio «vestida» y que únicamente modifica el color.

Me hizo pensar en Madian **vestida** de blanco, **vestida** de rosa, **vestida de** azul. (Pág. 20).

#### 5.3.2.1.4 Polisíndeton

El enlace entre palabras con la conjunción copulativa *y* es frecuente entre dos palabras o bien oraciones. Cuando se trata de intensificar el efecto dramático se hace por medio de la aparición de más de dos de estas conjunciones. La cantidad de ejemplos de polisíndeton se reduce a uno:

Su tierna risa **y** su gracia **y** el trémolo de su voz **y** sus rubores **y** su ignorancia de infinitas cosas cotidianas... (Pág. 10).

#### 5.3.2.1.5 Asíndeton

En cuanto a la ausencia de conjunciones el siguiente párrafo evidencia que la novela corta guarda en sus páginas períodos de ritmo intenso. Con esto se gana viveza y energía en la enumeración.

Cada uno de nosotros teníamos una historia, una tragedia, una aventura, un dolor, callados, oscuros, reprimidos, que deseábamos echar en las fosas del olvido, pero que, sin lograrlo, por el contrario, nos atenaceaban angustiosamente. (Pág. 9).

#### 5.3.2.1.6 Antítesis

Por medio de la antítesis es posible intensificar el contraste, ya que aquí hay dos términos que chocan entre sí por su significado y que marcan un nuevo matiz, aquí se encuentran los términos contrarios *alegría trágica*:

Sentí una **alegría trágica** cuando escuché el parte de los guardias... (Pág. 28).

#### 5.3.2.2. Intensificación por mención indirecta

##### 5.3.2.3.1 Perífrasis

Es evidente la aplicación de esta figura retórica toda vez que evita decir directamente alguna expresión, es decir, no rehúye con eufemismos ni adornos, pero lo cambia en su lugar por otra idea:

Si hubiéramos tenido un poco más de libertad, algo más de valor, o un poco menos de miedo a perder nuestros puestos que tantos otros codiciaban fuera esperando la hora de nuestro vencimiento. (Pág. 8).

Por ejemplo, en la anterior expresión “nuestro vencimiento”, se está refiriendo a la hora de dejar ese espacio para que otros trabajaran, que bien podría haber sido expresada esa misma hora: de nuestra muerte, nuestro despido, nuestra renuncia, pero la elección del autor ha sido la ausencia física definitiva.

Tal y como se ha dicho con anterioridad, la locura es un tema de esta novela y así como se le alude a ella directamente, también es tratada con mucha delicadeza y disimulo. En el siguiente ejemplo, en lugar de expresar directamente que por culpa del alcohol, Romero perdería su conciencia para entrar a un mundo sin rumbo:

...había en sus ojos una última luz consciente, que iba a extinguirse ya. (Pág. 24).

Y para rematar esta idea, siempre yéndose por los alrededores, aparece esta afirmación para indicar que atestiguaba la extinción de la sobriedad de Romero:

Se apagaba en sus ojos el último fulgor de la conciencia. (Pág. 24).

#### 5.3.2.3.2 Circunloquio

Esta figura retórica se encuentra aplicada para decir de manera más extensa, aquello que podría decirse de forma mucho más breve, y es empleada en el siguiente ejemplo que expresa la muerte de los padres de Romero:

...la madre había muerto de pena, y poco después el padre, medioloco, se había asestado un tiro en las sienes. (Pág. 9).

Y se dice que es circunloquio por la sencilla razón de que podría haber utilizado otra expresión para decir que ambos padres habían fallecido, ya que al entrar en detalles, alarga la oración.

Este otro ejemplo es ideal para argumentar esta prolongación de la expresión. Ya que no solo informa que Madian se fue a Europa con Colby, sino que además indica las características con las que las mujeres de la fábrica tomaron tal situación:

...se había marchado a Europa con el hijo del gerente; la aventura era vulgar y había servido para desplegar en guerrillas la murmuración de las antifemeninas mujeres de la fábrica... (Pág. 17).

#### 5.3.2.3.3 Eufemismo

Otra manera de evitar la mención directa es el eufemismo y el narrador recurre en ella deliberadamente, pues en la mayoría de casos, esta figura retórica se aplica cuando existe alguna relación con el buen nombre de Madian:

Es una coqueta, como todas. Fíense ustedes de las niñas inocentes... (Pág. 10).

Es decir, que en el anterior ejemplo Romero se expresa en un episodio con una mezcla de rabia y alcohol, por el amor hacia Madian del cual no recibe reciprocidad, y en donde en lugar de decir algún tipo de palabra que ofenda, más bien dice: “niñas inocentes” para evitar proferir algún tipo de insulto. Y es que no se debe confundir con la ironía, pues no se está tratando de decir lo contrario.

Las palabras que llegaban a oídos de Madian seguramente eran insinuaciones directas, las que proferían hombres casados, quienes seguramente tenían

intenciones más allá de un inocente acercamiento, y esto lo expresa el narrador haciendo un esfuerzo para indicar que le dijeron “galanterías” y al mismo tiempo, evita decirlas:

La decían requiebros y penosas galanterías, seguros de su irresponsabilidad. Madian les escuchaba ruborizada... (Pág. 11).

Párrafos más adelante, la joven protagonista recibe nuevamente el acoso verbal, más directo e intenso y que se manejan delicadamente con intención de no dar claridad. Y en donde una vez más se evidencia que esas “cosas dichas” prefiere adjetivarlas como “ardientes e impuras” para evitar decirlas explícitamente:

...la dijo no supimos qué cosas ardientes e impuras, que la hicieron llorar. (Pág. 12).

En la misma idea que se indicó al comienzo de este breve inciso, cuando se trata de poner en juego la honorabilidad de Madian, el narrador hace lo posible para que nada se escape, y así dejar intacto el nombre de su amada. En el caso particular de su viaje inesperado y poco elegante a Europa, más adelante dirá:

...sobre su historia penosa que jamás intentaría fijar evidencia. (Pág. 23).

Además, existe la certeza que Madian engañó a Colby, el mismo Julio ve cómo “el otro” escapa por una ventana, mientras el esposo engañado la insulta:

La acusaba con vocablos crispados de adulterio, de infamia... (Pág. 27).

Es este ejemplo claro de la intención de “suavizar” el mensaje, pues, aún expresa que la acusaba, cuando era más que evidente su infidelidad, pues por algo el narrador hace saber de la existencia de un tercero y aún así intenta sobrellevar ese hecho.

#### 5.3.2.3.4 Comparaciones

Por medio de esta figura retórica se expresa la situación del trabajador de la fábrica y las semejanzas con otras formas de vida laboriosa en extremo:

Los obreros recorrían la sala, afanosos y desenvueltos **semejantes** a las abejas en las colmenas al sol. (Pág. 8).

Hay también comparaciones en las que se realiza una confrontación de ideas o elementos que parecieran ser semejantes:

**Como** la aurora de los cantos homéricos... (Pág. 7)

...éramos **como** millonarios de un tesoro que dilapidábamos ilusoriamente. (Pág. 11)

...la rutinaria esclavitud de la fábrica donde habían quedado, **como** en un rastrillo, los vellones de mis años juveniles... (Pág. 22).

Sin embargo, no son las únicas oportunidades en las que se perciben las comparaciones, también son utilizadas para acercar algún sentimiento a la imaginación del lector y crear empatía e identificación con dicho sentir:

...aquellos piropos nos dolían **como** los latigazos en las espaldas palpitantes de los galeotes. (Pág. 8)

...y aquieté mi espíritu **como** se mitiga el rumor de los pasos contiguos a la estancia de un enfermo. (Pág. 21).

### 5.3.2.3 Elementos de economía expresiva

#### 5.3.2.3.1 Sugerencia

En este ejemplo vemos que por boca del protagonista no se expresa de manera explícita el deseo de morir, más bien calla esas palabras y pronuncia:

...pensábamos en las menudas balas de las browning que con una increíble facilidad podían terminar nuestro martirio y nuestra rabia, ¡si nos atreviésemos! (Pág. 8)

Es evidente la sugerencia de la muerte a través de las balas, eso sí, atribuyéndoles a estas una facilidad para realizar su “tarea”. En este caso aparece una doble sugerencia, por un lado, la ya mencionada muerte; y por el otro, algo a lo que podría llamarse “tipo de muerte”, es decir, que no solo evoca la muerte sino que también el suicidio.

Da nuevamente un trato preferencial a Madian, pues con esta figura retórica también colabora para que la reputación de ella no se vea afectada. Se afirma esto, ya que el narrador nunca explica qué actividades realizaba ella en sus salidas nocturnas, de las que únicamente alude a que trasnochaba y que se veían en su rostro las evidencias del desvelo:

...solían invitar a Madian para acompañarles en comidas de club de restaurantes lujosos: nosotros explorábamos en sus ojos, por las mañanas, la siniestra huella del recuerdo y muchas veces nos perdíamos en la sombra azul de sus ojeras. (Pág. 15).

Hay otro personaje del que también se cuida las apariencias, es decir, aparece una delicada sugerencia sobre la inocencia o castidad de la hermana de Julio, pues, no lo dice abiertamente:

...vistieron de blanco el cuerpo de niña de Rosalía... (Pág. 15).

Las anteriores palabras no pueden tomarse literales, en el sentido estricto de la palabra si se piensa en su edad, pues se considera que se trata de una jovencita.

Entre las conversaciones que sostienen Julio y el doctor Landel destaca una por la sugestiva invitación que le hace el galeno a calmarse, no le expresa de manera directa o abrupta nada relacionado con la locura, en cambio le dice:

Calma, mucha calma o hemos perdido en un momento todo lo ganado. (Pág. 21).

¿Y qué era todo eso ganado? Se puede resumir en la estabilidad emocional y mental de Julio a través de la estancia en el manicomio y el seguimiento que le brindó el doctor.

#### 5.3.2.3.2 La suspensión

Este es un efecto muy bien utilizado en esta novela, ya que ayuda al narrador a mantener la atención y el interés del lector. De una manera muy delicada Julio cuenta que ha podido darse cuenta que el doctor Landel lo observa, que lo investiga y hasta ve un rostro preocupado. Hasta este momento él no ha sufrido la caída al abismo y es allí donde deja este tema, pues no se sabe en qué termina este episodio:

...Luego, pude descubrir que me estudiaba al soslayo, que me exploraba con prevenciones y hasta creí ver un gesto suyo de incertidumbre y temor. (Pág. 25).

Otro momento en el que se mantiene la tensión en el transcurso de la historia es la mención que hace Julio de “una sombra” que lo vigila. Es pues, generador de

curiosidad el hecho de no saber si en realidad esto sucede o es algún tipo de alucinación del narrador:

...pero yo sabía que otra **sombra** presta a caer sobre mí a cualquier movimiento equívoco, **vigilaba mis pasos**, me estudiaba, **me acechaba**. Fingía yo no conocer la maniobra y regresaba, fatigado y con expresión gozosa en el semblante, a mi celda. (Pág. 20).

### 5.3.3 Los matices de la afectividad

#### 5.3.3.1 Los diminutivos

Aparecen con distintas intenciones, en primer lugar se puede mencionar los diminutivos que tiene una connotación afectiva, de cariño, que son expresados con gracia y simpatía:

Madian vestida de un airoso **trajecillo** de organdí que la tornaba más ligera... (Pág. 7).

Mientras que por otra parte, los hay como aquellos que expresan desprecio. Estos son reservados para quienes se constituyen en los culpables del sufrimiento silencioso e interno que llevan los obreros, todo al ver que Madian es asediada en cada visita:

Los **empleadillos** de las oficinas irrumpían en nuestra sala de máquinas con pretextos ostensibles para hablar con ella y turbarla... (Pág. 15).

Nótese que termina la oración y hace énfasis en que no llegan a causarle ningún bien a Madian y es por eso el tratamiento que le da a esta categoría de empleados que no son obreros, ni altos cargos.

#### 5.3.3.2 Expresiones perfectivas

En esta obra, la mayoría de expresiones perfectivas están relacionadas con Madian. Ella es quien ilumina, inspira y marca un antes y un después con su llegada a la fábrica:

El trabajo se influía de una luminosidad y una alegría extraordinaria, cuando Madian lo presidía con su sonrisa y con sus ojos lo bendecía. (Pág. 8).

A tal grado llega la fascinación que los hombres de la fábrica tienen por Madian que los motiva a trabajar, muy a su pesar y consciencia de su condición:

Cuando la fatiga de las horas ladinamente nos sobrecogía, con sólo verla un momento recuperábamos ánimos y dábamos en trabajar más ciegos y obstinados, como si de un último esfuerzo dependiera nuestra liberación y nuestra felicidad. (Pág. 9).

Líneas más adelante refuerza esta expresión perfectiva que indica ese alto lugar que le otorgan en la fábrica, se avizora y confirma como una ilusión:

La ilusión se repetía mañana a mañana, se renovaba, y de ella extraíamos resistencias para el agobiador esfuerzo en que nos consumíamos. (Pág. 9).

Ella es la benefactora del grupo de empleados de la fábrica y así es como la ven, sus ojos enamorados perciben que esa figura y la enaltecen:

...Madian la luminosa en la fábrica reinaba... (Pág. 15).

Además, todo es aprobación para ella, desde sus acciones hasta su físico:

Porque Madian, con su melena llena de metálicos cambiantes, era una figura pura, neta, inmarcesible, de mis años más bellos y más crueles. (Pág. 23).

### 5.3.3.3 Expresiones peyorativas

En cambio, las expresiones peyorativas están destinadas para los personajes que representan superioridad en el ámbito laboral:

El mismo patrón, graso y simple, solía visitar la sala... (Pág. 8).

No es de extrañar que esos personajes que son autoridad dentro de la fábrica que los oprime y esclaviza, sean percibidos como seres poco agradables. Y sería menos la sorpresa al comprender que con ellos es con quienes se utilizan expresiones peyorativas para mostrar el rechazo:

...vimos cómo los altos empleados de despectivos gestos y crueles almas aprendieron a sonreír, a corregirse las corbatas descuidadas y a decir piropos anadeantes hacia Madian. (Pág. 8).

La misma suerte tienen las máquinas que marchitan la vida de los obreros. Ellos las operan, pero aun así son ellas las que los mantienen bajo el yugo y es por eso que se expresan así:

...las estúpidas máquinas que nos explotaban... (Pág. 11).

También sirven dichas expresiones para referirse al hecho de sentirse infravalorados como seres humanos frente a las desdichas:

Nosotros no somos más nada. (Pág. 24).

La única referencia hacia Madian que incluye intención despectiva proviene de un hombre desdichado, hundido en el alcohol. Él se siente herido por no ser correspondido en el amor que le profesaba, Romero ya llegando al punto máximo de su delirio le dice a Julio:

Más que veinte Madian vale una copa de cognac. (Pág. 24).

La utilidad que tiene en este caso mencionar de nuevo el alcoholismo es para hacer un comentario con connotación despectiva:

Y una borrachera no podía pagarse con todas las mujeres de la tierra. (Pág. 24).

Pese a que los niños son por lo general considerados como seres tiernos, inocentes y juguetones, estas características no son destacadas por Julio. Expresa la molestia e irritación que siente por culpa de los gritos de los infantes, que a todo pulmón vociferan «¡El loco!», de quienes dice:

Los insoportables niños, alargando sus cuellos canijos. (Pág. 29).

### 5.3.4 Morfología y estilo

#### 5.3.4.1 El artículo

En este apartado se deja constancia del uso particular del artículo en cuanto a su función sintáctica de determinado o indeterminado.

Así también, en segundo lugar aparecen los ejemplos de la relación que hay entre la presencia o ausencia que según la estilística hace énfasis en la existencia o la esencia de los objetos.

#### 5.3.4.1.1 Determinados

Esta clase de artículos tiene abundante aparición en *La tapia florida*. Sin embargo, en las siguientes líneas se ejemplifica con algunas citas sobre cómo se utiliza en el transcurso de esta ficción:

Contra **la** injusta esclavitud de Madian (Pág. 8).

Salimos de **la** fábrica... (Pág. 11).

**La** sinceridad adquiriría un matiz... (Pág. 13).

**Los** empleadillos... (Pág. 15).

**Las** oficinas... (Pág. 15).

En **el** paseo... (Pág. 15).

**La** sola presencia... (Pág. 17).

**La** ayuda del poder público... (Pág. 17).

#### 5.3.4.1.2 Indeterminados

En las siguientes líneas aparecen los artículos indeterminados que tienen una considerable aparición en el texto. Solamente algunos ejemplos evidencian el amplio uso de los mismos:

Fue colocada frente a **una** mesilla de mecanógrafa. (Pág. 7).

Madian inauguró **un** curso de hechicería (Pág. 8).

Fuimos sufriendo **un** cambio inesperado (Pág. 11).

Se fue **un** día... (Pág. 15).

Frente a **una** ventana... (Pág. 18).

#### 5.3.4.1.3 Reiteración

Mediante la presencia reiterada del artículo se apunta hacia la existencia de los objetos que se nombran o enlistan.

Esto no se trata de una enumeración o lista de objetos que se nombran, es la reiteración de las mismas palabras y la que interesa en este punto es el artículo *el* que acompaña a *loco* y que apunta la existencia de este:

¡**El** loco! ¡**El** loco! ¡**El** loco! (Pág. 28).

De igual manera, la existencia del sol se percibe con mayor intensidad con la reiteración del artículo y colabora a que la atención sea dirigida al astro:

Y **el** sol de las cuatro de la tarde, **el** sol que yo amaba desde mis días de escolar desaplicado... (Pág. 29).

Al igual que en el ejemplo anterior, las distintas edificaciones son enumeradas con su respectivo artículo, y con la lectura se percibe precisamente eso, que a cada una se le da su espacio, su existencia:

**Las** deformes arquitecturas industriales; **las** armazones agobiantes de los depósitos y **las** chimeneas de las fábricas... (Pág. 26).

#### 5.3.4.2 El adjetivo

Las evidencias de los adjetivos recargados sobre un solo sustantivo, que bien puede ser una combinación de sustantivo-adjetivo-adjetivo o adjetivo-sustantivo-adjetivo.

##### 5.3.4.2.1 Sustantivo-adjetivo-adjetivo

Este tipo de combinación tiene la particularidad de llevar doble adjetivo después de un sustantivo. Los ejemplos de este tipo de acumulación del adjetivo se encuentran en:

cabellera lacónica guardadora (Pág. 7).

ánimos infatigables conquistadores (Pág. 13).

##### 5.3.4.2.2 Adjetivo-sustantivo-adjetivo

Esta doble adjetivación se encuentra cuando el sustantivo se ubica entre dos adjetivos y sirve para reforzar e intensificar la carga emocional del sustantivo.

Dicha combinación y aparejamiento del adjetivo se encuentra en:

eternas horas sacrificadas (Pág. 7).

sórdidas mujeres antifemeninas (Pág. 8).

anchurosa tierra sembrada (Pág. 9).

pobres almas despedazadas (Pág. 9).

sombrío remordimiento clavado (Pág. 10).

infinitas cosas cotidianas (Pág. 10).

profundo instinto femenino (Pág. 12).

#### 5.3.4.1.4 El epíteto

Para evidenciar el frecuente uso del epíteto en esta obra se han agrupado los ejemplos por número de página, esto con la finalidad de dar una idea de la cantidad de las veces que se utiliza este recurso; mientras que también se realizó la separación correspondiente al valor estilístico que aporta la colocación del adjetivo.

Así mismo, se consideró importante recordar que estilísticamente, el epíteto contiene valor definitorio y técnico cuando le sigue al sustantivo; y valor evocador y afectivo, si le antecede.

Valor Técnico y Definitorio	Valor Evocador y Afectivo
<p>Página 7</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. torturados sonrientes</li><li>2. esclavos antiguos</li><li>3. idea repentina</li><li>4. mirada clara</li><li>5. sentimientos compasivos</li><li>6. gestos foscos</li><li>7. virtud reconfortante</li><li>8. gracia original</li></ol>	
<p>Página 8</p> <ol style="list-style-type: none"><li>9. fábrica irredenta</li><li>10. barbilla pulposa</li><li>11. alegría extraordinaria</li><li>12. poleas innumerables</li></ol>	<p>Página 8</p> <ol style="list-style-type: none"><li>1. Despectivos gestos</li><li>2. Cruelles almas</li><li>3. insana delicia</li></ol>

<p>13. recinto enorme  14. dicha inefable  15. vitalidad sorprendente  16. juventud imperecedera</p>	<p>4. grandes hornos</p>
<p>Página 9</p> <p>17. corazones desahuciados  18. cordialidad encantadora  19. miedo desmesurado  20. grupos fraternales</p>	<p>Página 9</p> <p>5. Repulso ulular  6. Agobiador esfuerzo  7. Mudos homenajes  8. fuerte mocetón</p>
<p>Página 10</p> <p>21. luz incierta  22. gratitud inexpressable  23. lágrimas furiosas  24. Hércules impotente  25. Adonis febril  26. Caricia semipaternal  27. Niñas inocentes</p>	<p>Página 10</p> <p>9. Invasoras galanterías  10. ávidas almas  11. penosa sensación  12. secreto tesoro  13. altos empleados  14. enconada herida  15. tierna sonrisa</p>
<p>Página 11</p> <p>28. Avaricia indiferente  29. Cambio inesperado  30. traiciones indudables  31. miradas opacas  32. asaltos sentimentales</p>	<p>Página 11</p> <p>16. antigua cordialidad  17. consoladoras confidencias  18. secreto tesoro  19. estúpidas máquinas  20. penosas galanterías</p>
	<p>Página 12</p> <p>21. Pobre energúmeno  22. egoísta impresión  23. recónditos secretos  24. embozadas ofensas  25. interiores odios  26. gran día</p>

<p style="text-align: center;">Página 13</p> <p>33. hermana buena  34. deseos confusos  35. promesas contradictorias  36. ojos ilusionados  37. viajes novelescos  38. lujos fastuosos  39. vida apacible  40. continente futuro  41. hueste dolorosa  42. obreros instruidos  43. ideas irrealizables  44. isla febricitante</p>	<p style="text-align: center;">Página 13</p> <p>27. embobado agradecimiento  28. obstinado fondo  29. locas geografías</p>
<p style="text-align: center;">Página 14</p> <p>45. audacia banal  46. paisaje suburbano  47. fondo oscuro  48. tapia florida  49. rosas rosadas  50. dicha sosegada  51. mujeres antifemeninas  52. entendimiento burlesco  53. muchachos malcriados  54. dicha ilusoria  55. tormento real</p>	<p style="text-align: center;">Página 14</p> <p>30. Ecuánime ambición  31. bella mujer  32. noble silueta  33. rubio niño  34. incisivas bromas  35. muda tristeza  36. zurdos menesteres  37. muda tristeza</p>
<p style="text-align: center;">Página 15</p> <p>56. sonrisa iluminada  57. hora estupenda  58. rencores mutuos  59. restaurantes lujosos  60. sombra azul  61. pretextos ostensibles  62. fidelidad desesperanzadas  63. gracia consoladora  64. labios moribundos  65. hora estupenda</p>	<p style="text-align: center;">Página 15</p> <p>38. Raros metales  39. secretas fruiciones  40. altos empleados  41. siniestra huella  42. humildes vecinas  43. resignada sonrisa  44. mortecinas oraciones</p>
<p style="text-align: center;">Página 16</p> <p>66. soledad incomparable  67. labios incólumes</p>	<p style="text-align: center;">Página 16</p> <p>45. absurda ilusión  46. mortal urgencia</p>

<p>68. frente abrasada 69. sonrisa marchita 70. vecinas piadosas 71. viaje corto</p>	<p>47. emocional rapto</p>
<p>Página 17</p> <p>72. escapatoria nupcial 73. sombra proterva 74. mocetón rudo 75. suicidio obscuro 76. desgana involuntaria 77. pretensiones temerarias</p>	<p>Página 17</p> <p>48. antifemeninas mujeres 49. jubilosa presencia 50. largos meses 51. malos augurios 52. mal camino</p>
<p>Página 18</p> <p>78. señales trágicas 79. ánimo demoníaco 80. batalla desesperada 81. flores estremecidas 82. luz celeste 83. segundo imperceptible 84. ternura retrógrada 85. sonrisa transparente 86. locura colectiva</p>	<p>Página 18</p> <p>53. sordas potencias 54. altas ramas 55. espantoso miedo 56. densa cortina 57. terrorífico alarido</p>
<p>Página 19</p> <p>87. golpe encarnizado 88. griterío pavoroso 89. abejas trajinantes 90. destino trágico 91. turba parloteadora 92. confesión vertical 93. trabajos forzados 94. sombras muequeantes 95. griterío pavoroso</p>	<p>Página 19</p> <p>58. alba cama 59. altas ramas 60. fervoroso falansterio 61. pétreo corazón</p>
<p>Página 20</p> <p>96. pausas espaciadas 97. parajes semihabitados 98. movimiento equívoco 99. expresión gozosa</p>	<p>Página 20</p> <p>62. radioso sol 63. siniestro incendio 64. vasto manicomio</p>

<p>100. traje claro  101. trajecillo claro  102. manicomio inhumano  103. espectros abismados  104. historias exclusivas</p>	
<p>Página 21</p> <p>105. gritos multivarios  106. gritos espantosos  107. hélices extravagantes  108. mirada cavernosa  109. verdaderos locos  110. ojos fatigados  111. cejas salvajes  112. pasos contiguos  113. cita inesperada  114. conversación consoladora</p>	<p>Página 21</p> <p>65. pétreo corazón  66. viejo médico</p>
<p>Página 22</p> <p>115. secreto agazapado  116. paternidad frustrada  117. misterio jovial  118. pájaros acróbatas  119. avidez desesperada  120. años juveniles  121. desgracias parónimas  122. pobreza irredimible  123. corazón golpeado</p>	<p>Página 22</p> <p>67. nueva vida  68. altas ramas  69. absurda esperanza  70. generoso espíritu  71. rutinaria esclavitud</p>
<p>Página 23</p> <p>124. vacío sensible  125. salario humillante  126. sombra amable  127. gracia benévola  128. sílabas cantarinas  129. historia penosa  130. Banderín insigne  131. distancia progresiva  132. sombra difusa  133. fábrica arrasada  134. trabajos forzados  135. minas remotas  136. sombras obsesionantes</p>	<p>Página 23</p> <p>72. patético postulado  73. fugaz exhalación  74. metálicos cambiantes  75. muelle delicia  76. eterno retorno</p>

137. Romero quemado 138. Valdivia destrozado 139. máquina indiferente 140. Víctimas ignoradas	
Página 24 141. luz consciente 142. reacción salvadora 143. designios providenciales 144. ebrio consuetudinario 145. barrios miserables	Página 24 77. paradójico amor 78. física miseria 79. inconexos pensamientos
Página 25 146. inquietud irrazonable 147. círculos concéntricos 148. ruido multitudinario 149. mirada ardiente 150. noticia infausta	Página 25 80. ilusa angustia 81. anciano doctor
Página 26 151. angustia inmotivada 152. recuerdo conmovedor 153. hermana muerta 154. tapia florida 155. luz radiosa 156. tapia florida 157. sol poniente 158. calles afanosas 159. multitudes torvas 160. tragedia compleja 161. almas vanas 162. perfiles odiosos 163. armazones agobiantes	Página 26 82. viejo protector 83. altas ventanas 84. vibrante niebla 85. suaves mujeres 86. divino nimbo
Página 27 164. compañeros perdidos 165. tapia florida 166. días prósperos	Página 27 87. profundos árboles 88. dilatado espacio  inaudita inercia

Página 28	Página 28
167. visión espantosa 168. escuadra asesina 169. manos rudas 170. trabajador antiguo 171. sangre morada 172. rostro espantado 173. fardo inerte 174. beso mudo 175. mirada inmóvil 176. victoria inimitable 177. ulular aterrador 178. rosa sangrienta 179. minas remotas 180. alegría trágica	89. tupido estruendo 90. locos vengadores 91. sórdida delicia 92. satánico alivio 93. apocalíptico grito 94. interrumpida ruta
Página 29	Página 29
181. actitud sospechosa 182. ocasión propicia 183. ruta perdida 184. escolar desaplicado 185. destino trágico 186. temblor radiante 187. mariposas locas	95. largas horas 96. incólume pureza 97. glorioso pensamiento 98. feliz ignorancia 99. insoportables niños

#### 5.3.4.1.5 El adverbio

La clasificación del adverbio se debe a que hay una considerable cantidad de estos, del tipo modal que se forman con el sufijo “mente”. Además, hay también de aquellos que conforman los diferentes grupos de adverbios que la gramática considera.

##### 5.3.4.4.1 Terminados en «mente»

Según su estructura morfológica, el adverbio puede llevar el sufijo «mente». En el siguiente cuadro aparecen los ejemplos que abundan en esta novela corta:

Pág.		Pág.	
8	terriblemente	21	sombríamente completamente
9	ladinamente angustiosamente	22	tardíamente
10	confusamente insensatamente	24	infinitamente
11	ilusoriamente insensiblemente encarnizadamente torvamente	25	terriblemente cándidamente
12	divertidamente afrentosamente	26	animadamente inevitablemente febrilmente
14	profundamente misteriosamente	27	extemporáneamente misteriosamente
15	sigilosamente	28	furiosamente seguramente
17	tímidamente íntegramente	29	infinitamente repentinamente
19	premiosamente trabajosamente propiamente		

#### 5.3.4.1.2 De lugar

Los adverbios se utilizan para expresar circunstancias, en los siguientes ejemplos se encuentran los de lugar:

...otros codiciaban **fuera** esperando la hora... (Pág. 8).

...la dicha inefable de estar **cerca** de Madian... (Pág. 8).

Y **frente** a tales perspectivas... (Pág. 13).

...saltando **aquí**, gritando **allá**... (Pág. 15).

...de **frente** a una ventana... (Pág. 18).

...me detuve **ante** el puesto que Madian ocupaba... (Pág. 18).

...la escuchaba **apenas**... (Pág. 16).

#### 5.3.4.1.2.2 De tiempo

El momento en que la acción sucede es indicada por estos adverbios para dar a comprender la relación que tiene con el tiempo, si es próximo, actual, del pasado, etc.:

Lo advertimos **tarde**... (Pág. 11).

...y terminábamos **siempre** contándonos nuestras historias... (Pág. 9).

...llegábamos **temprano**... (Pág. 9).

**Entonces** surgió algo en la fábrica... (Pág. 17).

**Luego**, pude descubrir que me estudiaba al soslayo... (Pág. 25).

**Entonces** me superé... (Pág. 25).

...**ahora**, ni más normas que la esclavitud sombría de la fábrica... (Pág. 27).

...de Madian bella como **jamás** la había visto... (Pág. 27).

#### 5.3.4.1.5.2.4 Afirmación o negación

A estos adverbios es posible distinguirlos cuando se ubica alguna respuesta, algún dato brindado, o situación que sea objeto de negación o afirmación:

**No, no**, hermana... (Pág. 13).

**No** pude decírselo... (Pág. 13).

Nosotros **no** somos **nada**. (Pág. 24).

**Sí**, es cierto: he estado hoy un poco nervioso. (Pág. 25).

**Sí**. Era “nuestro” paseo Rosalía, Madian. (Pág. 27).

#### 5.3.4.1.5.2.5 De cantidad

Es también modificado el adjetivo para indicar la cantidad o la intensidad de este:

...pero sustrajo de mí aun el **más** obstinado fondo de reserva de la esperanza... (Pág. 13)

Les escuchaba **apenas**... (Pág. 16).

#### 5.3.4.5 El pronombre

##### 5.3.4.5.1 Laísmo

En los siguientes ejemplos se evidencia la aparición de laísmos, queda demostrado que incurre en laísmo ya que hace uso del pronombre personal *la*, en femenino, en lugar del correspondiente masculino, *le*:

Hubiéramos muerto de pena al saber que **la** infundíamos sentimientos compasivos... (Pág. 7).

...le preguntaba cualquier banalidad y **la** acariciaba la barbilla pulposa... (Pág. 8).

**La** debía —confidenciaba— una gratitud inexpresable y ambigua... (Pág. 10).

**La** decían requiebros y penosas galanterías... (Pág. 119).

...**La** dijo no supimos qué cosas ardientes e impuras, que la hicieron llorar...(Pág. 12).

No **la** respondí nada.(Pág. 13).

Me **la** quedé mirando con ojos de tan embobado agradecimiento... (Pág. 13).

Entonces fui a ella y **la** dije... (Pág. 20).

...más bien parecía que no fuera ella a quien **la** amábamos (Pág. 23).

...gritándola palabras que me azotaban... (Pág. 27).

#### 5.3.4.5.2 Enclisis

La fusión existente entre un verbo y un pronombre tienen la forma resultante de una enclisis pronominal. Estas formas compuestas también se toman en cuenta en el análisis estilístico.

Los verbos *ver* y *saludar* están atados al pronombre *la* en las formas verbales de infinitivo y *saludar* en gerundio, mismas que forman la primera clase de enclisis pronominal de este párrafo. La otra está formada por los verbos *tener*, *haber*, *infundir* y *pugnar* con su respectivo anexo *mos*:

Cuando llego a la fábrica donde trabajábamos como esclavos antiguos, todos nos volvíamos para **verla**, **saludándola** con la mirada que despabilaba el cansancio (...) todos **tuvimos** una idea repentina y unánime: **saludarla** con una mirada clara y leal (...) **hubiéramos** muerto de pena (...) **infundíamos** sentimientos compasivos, y todos **pugnamos**... (Pág. 7).

#### 5.3.4.6 La interjección

Estilísticamente es necesario prestar atención al tipo de interjección seleccionada por el autor. Ha utilizado tanto las propias como las impropias. Se muestran ejemplos, de ambas categorías, en los que variará dependiendo de la situación.

También es necesario hacer la anotación que el texto no consigna el primer signo de admiración en algunas ocasiones y es así como se tomó la cita textual.

##### 5.3.4.6.1 Propias

La interjección propia tiene participación en esta novela corta en muy pocas ocasiones, y cuando se presenta es para indicar lamentación o dolor, no para sorpresa o susto:

**¡ay!** Hubiéramos protestado contra la injusta esclavitud... (Pág. 8).

Aparece también una combinación de ambas clases, ya que con la primera se expresa dolor —si se contextualiza con las que le siguen—, pues la segunda y tercera son impropias:

**¡Ah!** ¡Aquel grito! ¡Aquella voz! (Pág. 27).

#### 5.3.4.6.2 Impropias

Entre las interjecciones impropias que se encuentran en *La tapia florida* semencionan las siguientes:

¡Madian! ¡Madian! ¡Madian! (Pág. 20).

¡Madian! ¡Madian! ¡Madian! (Pág. 21).

¡Madian! ¡Madian! ¡Madian! Talvez algún día... ¡Madian! (Pág. 22).

“¡Rosalía!” (Pág. 16).

Pero ¡vaya! (Pág. 26).

Un rasgo característico queda en evidencia ya que por omisión el autor no utilizó el signo inicial de admiración y únicamente aparece el de cierre, como en este ejemplo:

el incauto! (Pág. 16).

Es también importante hacer énfasis que la siguiente interjección tampoco aparece el signo inicial y más allá de esta peculiaridad, existe otra. El hecho de que el autor haya escrito en mayúsculas la palabra “mía” es para expresar que los gritos del protagonista llegaban a niveles de exacerbación y que también demuestra su estado de ánimo, pues está próximo a caer definitivamente en la locura:

Óyelo bien: MÍA, MÍA! (Pág. 29).

#### 5.3.4.6.3 Locuciones interjectivas

También figuran los grupos de palabras que se clasifican como locuciones interjectivas y que hacen aparición de esta manera:

¡Qué ridículo! (Pág. 26).

¡Aquel grito! (Pág. 27).

¡Aquella voz! (Pág. 27).

¡El loco!... ¡El loco!... (Pág. 29).

El mismo rasgo estilístico referente a la omisión del signo de exclamación inicial es evidente en estas locuciones interjectivas:

Ah pícaro! (Pág. 13).

Y sin embargo! (Pág. 23).

#### 5.3.4.7 La conjunción

Existen muestras de la aplicación de conjunciones impropias en esta novela corta, mismas que son utilizadas con el propósito de unir oraciones o palabras. La elección del autor por una u otra clase obedece a razones estilísticas más que de redacción o de ortografía.

##### 5.3.4.7.1 Propias

Estas conjunciones se encuentran en gran cantidad por toda la novela corta. Son utilizadas para unir dos palabras, que pueden tener distintas funciones gramaticales como adjetivos, verbos o bien como sustantivos comunes:

El mismo patrón, graso **y** simple... (Pág. 8).

Ya no pude gritar "Madian", **sino** hasta cuando crepitaba sobre el lecho... (Pág. 19).

**Ni** más normas que la esclavitud sombría... (Pág. 27).

**Y** me interrogó, desconfiado y temeroso... (Pág. 25).

**Y** el sol de las cuatro de la tarde... (Pág. 29).

**Y** le vi perderse abismado en los inconexos pensamientos... (Pág. 24).

No me sosegué **sino** hasta la madrugada... (Pág. 25).

##### 5.3.4.1.9.2 Impropias

Las conjunciones que se forman por dos palabras tienen menor participación en esta novela corta, sin embargo, se deja constancia de ellas:

Sería nuestro secreto, **porque** yo, te amaba sobre todas tus caídas... (Pág. 29).

Y **sin embargo**, pensando en Madian, evocaba la sombra difusa de la fábrica arrasada... (Pág. 23).

### 5.3.5 Sintaxis y estilo

En la constitución de los párrafos de esta novela corta hay un predominio de oraciones de variada extensión que se coordinan o yuxtaponen a otras que a fin de cuentas arman oraciones realmente extensas. El extremo de esta afirmación se materializa cuando un par de oraciones llegan a ocupar un párrafo completo. Esta característica se repite en la mayoría de páginas de la obra. La novela está expresada en largos períodos y en contadas ocasiones se encuentran oraciones simples, es decir en el estricto apego del sentido, breves, con un solo verbo conjugado.

Por ejemplo, las oraciones simples se utilizaron en la narración para expresar las ideas con mucha más rapidez y claridad. El ritmo es distinto si se compara con las oraciones que cuentan con dos o más verbos. La expresión por medio de este tipo de oración queda registrada en:

Las poleas innumerables se **perseguían** como en un juego de colegialas. (Pág. 8).

En el paseo lo **evidencié** hasta la saciedad. (Pág. 13).

Me fueron **dando** la libertad a pausas espaciadas. (Pág. 20).

El recuerdo de Madian no **era** sino una fugaz exhalación. (Pág. 23).

Nosotros no **somos** nada. (Pág. 24).

Los compañeros **perdidos**. (Pág. 27).

Mientras que las oraciones compuestas se diferencian de las simples por presentar dos o más verbos conjugados:

En la fábrica me **envidiaron** desde un principio aquellos que **imaginaban** mi triunfo... (Pág. 14).

El viejo médico **reprimió** un gesto y **ladeó** la cabeza. (Pág. 21).

Un rasgo notable de estilo es que existe alternancia de oraciones simples y oraciones compuestas que a su vez se concatenan con otras. Por ejemplo, en el

siguiente párrafo se notarán oraciones simples mezcladas entre oraciones compuestas:

Allá, la tapia florida, “Nuestra tapia florida”. Urgía el pronombre posesivo, melancólico (O. S.). Nuestro sol decoraba el esmalte de los profundos árboles y las corolas de las enredaderas. Una turba de niños jugaba en la carretera (O. S.). Me detuve un dilatado espacio de horas (O.S.). Mi inquietud se calmaba, se adelgazaba misteriosamente (O.Co.). Un ensueño ladino me socavaba: en aquella casa, tras la tapia florida, Rosalía, Madian, yo... El doctor Lardel presidiría aquella dicha, a modo de un dios benigno, a cuya voluntad los días prósperos conjugarían la gracia de la actualidad con la ilusión del tiempo que vendría... (O. C.) (Pág. 27).

Ahora bien, en el siguiente apartado se identificarán las oraciones yuxtapuestas para dejar evidencias de la abundancia de estas como reflejo del estilo en materia sintáctica se refiere.

#### 5.3.5.1 Oraciones yuxtapuestas

El caso especial de las yuxtapuestas, que estilísticamente confieren detalle a la expresión, se encadenan una tras otra en diversos pasajes de esta novela corta. Basta ver algunos ejemplos para considerar esta aseveración como verdadera.

Este tipo de seguidilla por momentos llega a ocupar un párrafo sin que aparezca un punto que las separe, por lo general son los dos puntos, el punto y coma y en menor proporción la coma.

Es preciso señalar en este punto, que en pocas ocasiones se hace uso de los dos puntos en una forma un tanto peculiar. Como bien es sabido, los dos puntos se utilizan únicamente en una ocasión dentro de la misma oración.

Brañas aquí no atiende esta norma y utiliza los dos puntos indiscriminadamente en tres ocasiones en la misma oración, que más bien, es una consecución de oraciones yuxtapuestas, y subordinadas, y que por consecuencia, se alarga y extiende hasta ocupar la mitad de un párrafo:

Madian inauguró un curso de hechicería y una era de turbulencia, en la fábrica: vimos nacer el odio de las gruesas y sórdidas mujeres antifemeninas que hasta entonces imperaban en la fábrica irredenta: vimos cómo los altos empleados de despectivos gestos y crueles almas aprendieron a sonreír, a corregirse las corbatas descuidadas y a decir piropos anadeantes hacia Madian, que tenía que esbozar una sonrisa: aquellos piropos nos dolían como los latigazos en las espaldas palpitantes de los galeotes. (Pág. 8).

Es evidente el uso de los dos puntos en esta modalidad en dos ocasiones dentro de la misma reunión de oraciones, a diferencia del anterior ejemplo, que aquí divide claramente las dos ideas por medio del punto y coma, en donde también se perciben las oraciones yuxtapuestas y subordinadas:

Entonces surgió en la fábrica algo que nos parecía que la sola presencia de Madian había detenido en largos meses, y que ahora iba a estallar: nuestro descontento, nuestra rebelión con la vida; sigilosamente formamos comités, inauguramos exigencias extraordinarias sobre cualquier pretexto y de tal modo nos caldeamos de un espíritu de lucha y de obstinación que de pronto tuvimos una sola mirada: destruir al enemigo representado en la fábrica, que latía a manera de monstruo de fábula, erizada de chimeneas. (Pág. 17).

A continuación un ejemplo de unión de oraciones por medio de un signo al que no le corresponde esta función. Se trata de los dos puntos que cumplen con conectar una idea a la siguiente, sin que aparezca un punto y seguido:

Inevitablemente, el recuerdo de Rosalía encadenó el de la otra mujer, el de Madian, actualizada por la luz radiosa de la hora: evoqué a Madian, de mi brazo, detenida de súbito por mi emoción frente a una tapia florida que cerraba un paraje de la dicha: Rosalía con nosotros anhelante por mi destino puesto a prueba esta tarde, y había para las dos suaves mujeres, contra el fondo de la tapia florida, un nimbo de luz de sol de poniente. (Pág. 26).

#### 5.3.5.2 Oraciones coordinadas

En los incisos que continuarán se presentan las oraciones coordinadas divididas dependiendo del nexos que une a las oraciones que se encuentran en la misma jerarquía.

##### 5.3.5.2.1 Copulativas

Esta clase de oración queda en evidencia cuando se trata de sumar dos oraciones para completar un significado, en el siguiente ejemplo es clara esa intención:

Madian nos sonreía a todos con la misma cordialidad encantadora, **y** en sus ojos adivinábamos el agradecimiento tácito a nuestros mudos homenajes. (Pág. 9)

Por medio de la conjunción copulativa **y** son unidas las oraciones en la mayoría de oraciones de este tipo, en muy pocas ocasiones serán otros nexos:

Hosco y taciturno, desde luego los compañeros me rodearon solícitos, y unánimes se desvivían por aligerar mi faena precaviéndose de que no lo advirtiese yo. (Pág. 16).

Otro ejemplo más de la abundancia del uso de la conjunción **y** es este, ya que los dos enunciados que conforman esta oración copulativa parecieran estar distanciados en significado, pero que en contexto lo amplían cuando se interpretan en conjunto:

Había que evitar toda sospecha, y por largo tiempo padecía la monomanía de extremar mi cordura. (Pág. 20).

#### 5.3.5.2 Adversativas

Son utilizadas por el autor para expresar ciertas circunstancias que no permiten la realización satisfactoria de sus personajes:

El paseo fue de los más bellos, **pero** sustrajo de mí aun el más obstinado fondo de reserva de la esperanza. (Pág. 13).

Además, contribuye a enfatizar las causas que frenan el alcance de una ilusión. En este caso, el nacimiento de una esperanza se ve opacado rápidamente por la aclaración del carácter débil de la misma:

Nacía en mí una absurda esperanza, pero tan tímida, tan cobarde, que no me atrevía a arrancarla de mi corazón. (Pág. 22).

La conjunción adversativa es el rasgo característico para estas oraciones y no hay lugar a dudas cuando se asevera que la siguiente es una de ellas:

Se juntaron a nosotros Rosalía, sus amigas y mis dos compañeros charlando, pero un momento después, sin saber por qué, todos nos tornamos silenciosos. (Pág. 14).

#### 5.3.5.3 Subordinadas

Aquí es identificable la oración principal y la subordinada. Es también importante señalar la característica de este tipo de oración, pues si una sola parte de ella

apareciera, no sería comprensible su mensaje. Entonces, es por eso que se afirma que las siguientes oraciones no podrían tener sentido si no fuera porque depende una de la otra para completar la idea.

En este caso se trata de un adverbio el que funciona como nexo:

No pude decírselo como ella hubiera querido. (Pág. 13).

...saludándola con una mirada **que** despabilaba el cansancio de las eternas horas sacrificadas... (Pág. 7)

... nosotros pensábamos en las menudas balas de las browning que con una increíble facilidad podían terminar nuestro martirio y nuestra rabia... (Pág. 8)

Vimos nacer el odio de las mujeres antifemeninas que hasta entonces imperaban en la fábrica irredenta... (Pág. 8)

... y unánimes se desvivían por aligerar mi faena precaviéndose de que no lo advirtiese yo... (Pág. 16)

Me explicaron torpemente que estaría de vacaciones... (Pág. 16)

Otra sencilla clave para detectar estas oraciones es por medio de la sustitución del sustantivo por la palabra “eso”, algo que es aplicable en los siguientes casos. Por eso, se afirma que son oraciones subordinadas sustantivas:

Rosalía me dio la sorpresa. (Pág. 12).

Y frente a tales perspectivas, nuestra tragedia... (Pág. 13)

Solo de raro en raro pasaba por mi mente un aletazo de tiniebla. (Pág. 20)

## Valoración Crítica

La novela corta *La tapia florida* de César Brañas contiene elementos estilísticos que lo acercan claramente a por lo menos dos movimientos literarios: el Modernismo y el Romanticismo.

El primero de ellos es el Romanticismo, al que, por cierto no se apega totalmente. La pertenencia del autor a la generación literaria de 1920 es la primera razón para afirmar lo anterior, ya que para esa fecha el Modernismo había dejado de tener protagonismo en las esferas literarias, sin embargo, muchos jóvenes continuaban escribiendo con rasgos modernistas, algunos lo hicieron incluso con el espíritu decadentista que venía rezagado de la generación de 1910. Otra razón tiene fundamento en el plano ideológico, ya que la generación del 20 se oponía a las ideas estatales, sobre todo aquellas que marcaban diferencias en cuanto a la distribución de la propiedad y alcances económicos y eso se ve reflejado en la trama de la novela corta, en este caso, la relación entre dueño de fábrica y empleado que se veía a sí mismo como un esclavo. Otro aspecto tomado en cuenta es que la novela no expresa que el espacio geográfico sea Guatemala y el hecho que no se indique ningún nombre, apunta a que la intención del autor fue la de acercar al lector al espíritu cosmopolita del Modernismo, aunque sí expresa una problemática americana. A este punto también se une la característica de la universalidad, pues los temas desarrollados como el amor, el abandono, el acoso y la locura son propios del ser humano frente al mundo que lo rodea. Así también, los efectos impresionistas en *La tapia florida* están expresados por medio de las sensaciones visuales, con recurrentes apariciones que se constituyen como otro elemento para considerarlo como característica modernista.

Considerado políticamente, el Modernismo se mostró como una reacción contra el imperialismo, algo que significaba el atraso y el nulo desarrollo para el pueblo afectado. Es decir, *La tapia florida* deja entrever que hay una preocupación del autor (de él como artista) frente a la situación vivida por la sociedad, aunque esto no sugiere que llegó a convertirse en un escritor comprometido. Esto se afirma porque la idea central en la narración es presentar las dificultades que enfrenta el

ser humano de baja condición económica, frente a los poderosos. Es decir, que es posible afirmar que se trata de una muy sutil y velada denuncia, ya que debido a la época, en ese contexto político y social se censuraba cualquier intento de manifestación en contra del régimen que imperaba. El coronel Manuel Estrada Cabrera fungía como presidente durante la juventud de César Brañas, que es justamente un período en el que algunos privados de libertad cumplían sus condenas con trabajos forzados, tal y como se expresa en la novela corta.

El segundo movimiento literario al que también se puede ligar la novela corta *La tapia floridaes* al Romanticismo. Es sabido que los modernistas manifestaron rasgos de movimientos anteriores a él, en este caso, la idealización de la mujer amada es uno de ellos. Dado que las figuras retóricas con intensión de mención indirecta (alusión, eufemismo, circunloquio) están dedicadas a suavizar o disimular los insultos, piropos indecentes o las acciones que fueran en contra de la moral, todo con el fin de que el nombre de Madian no se viera afectado. A esto se suman las expresiones perfectivas que en conjunto con la interpretación que se obtuvo sobre Madian como la luz —que ilumina la vida de los hombres en esta narración— que brindan mayor solidez a la afirmación de que el trato hacia las mujeres fue expresado con mucho tacto y decoro. También contribuye a considerar que hay aspectos románticos con la aparición del suicidio como medio de evasión o de huida, frente a la realidad pesimista que rodea a los personajes. Al igual que la exacerbación del entusiasmo como producto de una pasión desenfrenada puede verse en una última consecuencia: la locura. Esta afecta tanto al protagonista que es conducido a un camino sin retorno, pues lo lleva a asesinar en nombre del amor.

Es entonces, la novela corta *La tapia Florida* de César Brañas una obra literaria impregnada con rasgos modernistas y románticos, que es producto del contexto histórico del que no muestra abiertamente una denuncia, aunque sí la preocupación del autor por el hombre frente a los retos que puede significar una sociedad desigual en condiciones y oportunidades.

## Conclusiones

La aplicación del Método Estilístico Integral a la novela corta *La tapia florida* de César Brañas ha dejado como respuestas a cada uno de los tres planos de análisis lo siguiente:

1. El contenido de la novela corta *La tapia florida* devela una trama en la que se desarrolla una narración de hechos que poseen características universales. Por ejemplo, los temas como el amor, la muerte, el abandono y el acoso se pueden desarrollar en cualquier parte del mundo.

Se interpretó que la idea central del autor fue manifestar la existencia del ser humano frente a desigualdades económicas y sociales que acarrear consecuencias fatales y lamentables para los de más baja condición. Además, es Latinoamérica uno de los continentes donde las injusticias sociales se manifiestan con mayor latencia, por esta razón, es posible también considerar que Guatemala es el espacio geográfico donde ocurren los acontecimientos, aunque no se mencione.

Los personajes presentados en *La tapia florida* son seres humanos que no cuentan con una vida digna, ya que son explotados laboralmente y están propensos a la violencia ya que son víctimas del acoso en sus diversas manifestaciones. Julio, el protagonista, es en quien se desarrollan todos los temas, pues sufre por amor, es abandonado, cae en la locura y provoca una muerte.

En cuanto al asunto, es una realidad que se desarrolla muy apegada a la línea de la opresión política, situación vivida en la juventud de César Brañas y es por eso, clara expresión del contexto histórico en el que el autor vivió. Brañas muestra también por medio de los motivos recurrentes de su novelística, plasmados también en esta novela, que una de sus preocupaciones es la situación del humano que vive bajo la opresión social y

económica que pueden ocasionar el desequilibrio mental que tendría como consecuencia un desdichado final.

2. La narración es la técnica literaria aplicada con mayor preponderancia en esta novela corta, aunque no es la única utilizada, ya que el autor usó también la descripción y el diálogo. En cuanto al punto de vista se puede afirmar que se alterna entre el narrador protagonista —en primera persona del singular— y el narrador colectivo —en primera persona del plural— que en ocasiones habla por el conglomerado social. La fluidez de la narración no se ve interrumpida por digresiones o reflexiones filosóficas que pretendan educar.

El vocabulario plasmado en *La tapia florida* demuestra que existe influencia del Modernismo, ya que los cultismos aportan un lenguaje preciosista, también incluye latinismos, cultismos y algunos tecnicismos que brindan un estilo pulcro y elegante.

La estructura interna de esta novela corta se ciñe a la tradicional secuencia narrativa lineal en la que la historia inicia, se desarrolla la trama y llega a un final, en este aspecto no hay innovación o experimentación.

3. En *La tapia florida* se encuentra una gran cantidad de estímulos visuales. El sentido de la vista es el que predomina en este aspecto, ya que la recurrente aparición de palabras como *sol*, *ojos*, *luz* y *sombra* hace posible realizar la conexión entre el texto y el estímulo sensorial, por medio también de las sinestesias y las cenestesias.

Más allá de brindar efectos impresionistas, la luz tiene otro significado que permite interpretarlo como los momentos de lucidez, alegría, sobriedad e incluso felicidad para los personajes masculinos que se ven irradiados con la

presencia de Madian. Ella —la luz o Madian— propició la calma en los encendidos ánimos de protesta.

El nombre Colby también contiene un significado que se puede interpretar como un extranjero que explota al débil a quien deja sin su mayor tesoro. Representa a la clase dominante que es la que subyuga al resto de la población, en este caso, Julio y sus compañeros de trabajo. No es coincidencia que Colby escapase a Europa con Madian, porque no solo confirma el poder adquisitivo de su familia, sino que su origen extranjero puede casi asegurarse.

Las figuras retóricas en *La tapia florida* acercan la intención del autor a una característica del Romanticismo: la idealización de la mujer amada. Esto se afirma ya que en el transcurso de la narración se manejan de manera indirecta las situaciones o hechos que puedan agraviar el honor de los personajes femeninos, en especial aquellos que tienen que ver con Madian. Es por medio de alusiones, eufemismos, perífrasis y circunloquios que expresa el narrador dichas situaciones, con el objeto de no dar evidencia explícita de las acciones y palabras.

Otra característica del estilo de César Brañas son las peculiaridades gramaticales. En este aspecto sobresale el uso del adjetivo en dos variantes. Una de ellas es la que recarga dos adjetivos a un solo sustantivo, mientras que la otra es en la que dos sustantivos dejan en medio a un adjetivo. En cuanto al epíteto quedó demostrado que el valor técnico y definitorio es el más utilizado si se compara con el valor evocador y efectivo.

Un rasgo que se identificó fue el laísmo, una desviación en el uso del pronombre que está presente mayor número de veces cuando se narran situaciones en las que la protagonista está involucrada.

Los párrafos están redactados con dos o tres oraciones que se combinan, porque aparece una yuxtapuesta compuesta por dos oraciones largas y que a estas se les une otra por medio de una conjunción.

## Referencias bibliográficas

- Aguiar e Silva, V. M. (1972). *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.
- Álvarez, M. (1996). *Tipos de escrito I: Narración y descripción*. Madrid: Arco Libros.
- Alvizúrez P., Barrios, C. (1999) *Historia de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universitaria.
- Barrios y Barrios, C. (1999). *César Brañas Vida y Obra*. Guatemala: Universitaria.
- Bello, A. (1984). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Edaf.
- Castagnino, R. (1987) *El análisis literario*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Custodio García, O. A. (2009). *Aproximación fenomenológica a Viento Negro de César Brañas*. Guatemala: USAC.
- Freixas, L. (1999). *Taller de narrativa*. Madrid: Anaya.
- Gómez, M. L. (2006). *Necesidad de legislar sobre el procedimiento relativo al juzgamiento de faltas cometidas contra las leyes y reglamentos de trabajo o de previsión social, en virtud que actualmente no existen normas legales que regulen un procedimientos específico*. Guatemala.
- Gutiérrez, M. (1996). *Celebración de la novela*. Lima: Peisa.
- Kayser, W. (1981). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, F., & Correa Calderón, E. (1977). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra.
- Llorach, E. A. (1999). *Gramática de la lengua española. Colección Nebrija y Bello*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vargas Llosa, M. (2011). *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*. México: Santillana.
- Lobato, J. S. (2007). *Saber escribir*. México: Santillana.
- Lobo Serna, C. (1980). *Morfología y sintaxis del español y del latín*. Bogotá: Sterner.
- Luján Muñoz, J. (1998). *Breve Historia contemporánea de Guatemala*. México: Fondo Cultura Económica.
- Martín Vivaldi, G. (2000). *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*. Madrid: Paraninfo.

Martínez, E. S., & Otón Sobrino, A. (1986). *Introducción a la literatura española contemporánea a través de comentario de textos*. Madrid: Edinumen.

Menton S. (1960). *Historia crítica de la novela guatemalteca*. Guatemala: Universitaria.

Mozas, A. B. (1992). *Gramática Práctica*. Madrid: Edaf.

Mungía, I., Munguía, M., & Romero, G. (2000). *Gramática Española: Reglas y ejercicios*. México: Larousse.

Pinto; et al. (2001). *Fragments de una correspondencia: Brañas y Asturias (1929-1973)*. Guatemala: Universitaria.

Riffaterre, M. (1976) *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral

Sánchez, L. A. (1974). *Historia comparada de las literaturas americanas. III Del naturalismo al posmodernismo*. Buenos Aires: Losada.

Spillner, B. (1979). *Linguística y literatura: investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*. Madrid: Gredos.

Torrego, L. G. (2004). *Análisis sintáctico: Teoría y práctica*. Madrid: Santillana.

(2013). *Antología de novelas de César Brañas*. Guatemala: Universitaria.

### Referencias electrónicas

Bustos, A. (2016). *Blog de Lengua*. Recuperado el 20 de Mayo de 2016, de <http://blog.lenguaje.com/2007/el-laismo/>

Caselli, E. (3 de febrero de 2014). *Gramática española*. Recuperado el 19 de mayo de 2016, de <http://elblogdegramatica.blogspot.com>

Cortés, P. (21 de Julio de 2015). *Análisis Sintáctico*. Recuperado el 15 de febrero de 2016, de <http://www.analissintactico.com/>

Lugo Madriz, L., & Rivas Pérez, Miryam. (s.f.). *Psicología Jurídica*. Recuperado el 25 de mayo de 2016, de <http://psicologiajuridica.org/psj221.html>

OIT. (2016). *Organización Mundial del Trabajo*. Recuperado el 26 de mayo de 2016, de <http://www.ilo.org>

- RAE. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado el 22 de marzo de 2016, de <http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=3RIMcqYTTD65i0QBLE>
- RAE. (2016). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 20 de mayo de 2016, de <http://dle.rae.es/?id=TZOE6MF>
- Riquelme, A. (julio de 2006). *Ciencias Sociales Online*. Recuperado el 25 de mayo de 2016, de [http://www.uvm.cl/csonline/2006\\_2/pdf/riquelme.pdf](http://www.uvm.cl/csonline/2006_2/pdf/riquelme.pdf)
- Rodríguez, A. M. (27 de marzo de 2012). *Fundéu BBVA*. Recuperado el 19 de mayo de 2016, de <http://www.fundeu.es/>
- Rodríguez, E. (s.f.). *unprofesor.com*. Recuperado el 18 de mayo de 2016, de <http://www.unprofesor.com/lengua-espanola/tipos-de-oraciones-simples-192.html>