



UNIVERSIDAD DE QUINTANA ROO
DIVISIÓN DE CIENCIAS POLÍTICAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Título de tesis:

**“EL INSACIABLE HOMBRE ARAÑA”:
ESTRATEGIAS DISCURSIVAS, ESTILO Y
REALISMO SUCIO**

Que presenta

Karla Beatriz Tec Escalante

Para obtener el título de:

Licenciada en Humanidades.

Director:

Dr. Raúl Arístides Pérez Aguilar

Cd. Chetumal, Quintana Roo, agosto de 2011.

INDICE

Introducción.

Capítulo 1. El retrato del Realismo.

1.1. Contexto histórico – social en el siglo XIX.

1.2. Aspectos ideológicos y culturales en el siglo XIX.

1.3. El Realismo como movimiento artístico y cultural.

1.4. Origen y evolución del realismo.

1.5. El realismo literario.

1.6. Evolución del realismo literario europeo.

1.6.1 Etapas del Realismo.

1.6.1.1. Prerrealismo: hacia 1850.

1.6.1.2. Realismo: hacia 1868.

1.7. Características del realismo.

1.8 Principales representantes del realismo literario.

1.8.1. España.

1.8.1.1. Benito Pérez Galdós.

1.8.1.2 Leopoldo Alas Clarín.

1.8.1.3. Pedro Antonio de Alarcón.

1.8.1.4. La novela realista. La generación del 68’.

1.9. Una aportación más del realismo: Georg Lukács.

1.10. Vertientes del realismo literario.

1.10.1. Real maravilloso.

1.10.2. Realismo mágico.

1.11. El realismo sucio y el realismo literario.

Capítulo 2. El estilo narrativo en “*En el insaciable hombre araña*”.

2.1. Sobre el estilo.

2.2. Antecedentes del léxico cubano.

2.3. Léxico cubano y antillano utilizado en la obra.

2.4. Las descripciones en “*El insaciable hombre araña*”.

2.5. El uso de adjetivos y oraciones adjetivas en la obra.

2.6.1. Alejo Carpentier.

2.6.2. Gabriel García Márquez.

2.6.3. Guillermo Cabrera Infante.

2.6.4. Mario Vargas Llosa.

2.7. Definición y características del adjetivo.

2.8. El empleo del adjetivo en “*En el insaciable hombre araña*”. Estudio estadístico.

2.9. El uso de “*adjetivos compuestos*” en “*El insaciable hombre araña*”.

2.9.1. Estructura de los adjetivos compuestos “*de una sola palabra*”.

2.9.2. Estructura de los adjetivos compuestos “*unidos por guiones*” o “*por palabras separadas*”.

2.10. Significación literaria del uso de los adjetivos.

2.10.1. Análisis de textos con léxico disperso y léxico concentrado.

2.10.2. Tonalidad afectiva de los adjetivos utilizados en “*El insaciable hombre araña*”.

Capítulo 3. Discurso e historia.

3.1 Estrategias del discurso.

3.1.1. La temporalidad de la historia y del discurso en *El insaciable hombre araña*.

3.1.2. Voz narrativa o narrador.

3.1.3. Personajes.

3.1.3.1. Los personajes, su tipología y sus funciones.

Conclusiones.

Bibliografía.

Introducción

Entender las estrategias del discurso, el estilo y los recursos narrativos, es entender el universo de una obra, pero de una forma más profunda y plena. Para llegar a definir cada uno de estos aspectos es necesario delimitar, hacer uno o varios análisis, para así llegar al corazón de dicho universo que se quiere observar.

Algunos de los resultados que se llegarán a obtener de estos análisis pueden parecer indispensables en determinadas aplicaciones, pero la cadena de análisis es una secuencia natural, tal vez necesaria y quizás muchas veces armoniosa, concebida para controlar todas las informaciones que se puedan extraer de uno o de varios textos.

De lo arriba señalado es lo que describe parte del estudio a realizarse en el presente trabajo, titulado *“El insaciable hombre araña”: estrategias discursivas, estilo y realismo sucio*. En esta obra, de la autoría del cubano Pedro Juan Gutiérrez, se pretende analizar las características narratológicas y estilísticas de *“El insaciable hombre araña”*, y de ese modo entender el uso de los vocablos usados, según su contexto, además de tener un mayor conocimiento sobre las peculiaridades narrativas de nuevos estilos literarios como el realismo sucio, en el que se inscribe el texto que analizo.

La crítica inscribe a *El insaciable hombre araña* en el llamado realismo sucio, y en el estudio de esta obra resulta atractiva, toda vez que, al participar de esta moda literaria y mostrarnos un mundo, que bien podría ser descrito de un modo más puntual y detallado, no lo hace y sí deja una estela de curiosidad en el lector a causa de las descripciones superficiales de una realidad mucho más avasallante que la ficción.

A primera vista la obra presenta un panorama crudo, pragmático, analizando temas como la promiscuidad sexual, pobreza, soledad, ambición entre otros, que a los ojos de quien se permita leerla podría parecerle escandaloso, por la razón que éstos son tocados por el escritor sin la necesidad del disfraz de la metáfora o alguna otra estrategia literaria. Sin

embargo, para quien profese “fidelidad” al estudio narratológico, *El insaciable hombre araña* presenta un campo atractivo ante la novedad del realismo sucio en el que se encuentra inscrito, pues de este nuevo estilo literario pocos estudios e información se tiene¹. Por lo anterior, es conveniente resaltar las características más relevantes de la obra para poder diferenciarlo del resto de las variedades del realismo en general.

La necesidad de conocer más sobre las características principales del realismo sucio y la poca información e investigación que hay al respecto, es lo que motiva a realizar un análisis lo más profundo posible, esto con el fin de que se tenga más conocimiento sobre las peculiaridades de esta reciente novedad literaria.

Para llevar a cabo un análisis léxico – narratológico y estilístico, de la novela “*El insaciable hombre araña*”, obra del cubano Pedro Juan Gutiérrez, y por tratarse de una obra literaria, me apoyo en la gramática y en la lexicología, debido a que analizaré el léxico inmerso en esta obra, así como sus diversos recursos estilísticos.

Sin embargo, no hay que encajonar este análisis literario exclusivamente en objeto de la lingüística, que trabaja con lengua oral y no escrita. Este análisis, al ser en su mayoría narratológico y no lingüístico, prescinde de toda característica oral y se centra en dos territorios: la historia por un lado y el discurso por el otro; en este último entra la morfosintaxis, con el objeto de hablar sobre el estilo de la obra e inscribirla en el realismo sucio.

En suma, el presente estudio se describe en tres partes, tres capítulos sumamente relevantes para el campo de la literatura:

La primera parte detalla un breve antecedente del realismo del siglo XIX, su contexto histórico social, sus etapas, sus variantes y sus máximos representantes, entre otros puntos.

La segunda parte habla acerca del léxico del autor, su estilo enmarcado a través del uso que le da a los adjetivos y oraciones subjetivas,

¹López, 2008; Lukács, 1979.

La tercera parte se dedica a estudiar las estrategias del discurso, esto a través de un análisis narratológico de los diversos elementos que componen las dos partes esenciales de la obra literaria.

Por último se finaliza con las conclusiones más relevantes de los estudios realizados. Estas conclusiones se desprenden básicamente de los capítulos dos y tres, los cuales son los que acaparan el estudio.

Quiero agradecer en este punto el gran apoyo otorgado por parte del Dr. Raúl Arístides Pérez Aguilar, por su tiempo, conocimientos y la orientación dada a este trabajo. Asimismo, agradezco a los maestros del área de español de la licenciatura de humanidades, por su experiencia y dedicación.

Fuera de lo académico, extiendo mi agradecimiento a mi familia, y en especial a mi esposo Gustavo, quien se desvelaba conmigo para sacar adelante este especial proyecto.

Karla Beatriz Tec Escalante

Universidad de Quintana Roo. Licenciatura en Humanidades.

“La literatura es siempre una expedición a la verdad”

Franz Kafka (1883 – 1924)

Escritor checoslovaco.

Capítulo 1. El retrato del Realismo.

1.1. Contexto histórico – social en el siglo XIX².

El siglo XIX, de manera general, se caracteriza por ser una época en la que se realizan notables transformaciones en todos los aspectos. Antes de este siglo se dio la Revolución Francesa (1789), que con sus ideas reformistas provocó una profunda crisis en la sociedad y la política. En éste va a dominar un sistema liberal que defiende la soberanía popular: el poder reside en el pueblo, el cual está representado por personajes elegidos por sufragio universal. También son defendidas las libertades de pensamiento y expresión.

Después de la caída de Napoleón, suceden una serie de enfrentamientos entre absolutistas y liberales, pero sin consecuencias importantes. Además del liberalismo se desarrollará el socialismo utópico, defendido por Saint-Simon, que condena los abusos del capitalismo y propone un tipo de sociedad igualitaria. Con la publicación del Manifiesto Comunista de Marx y Engels en 1848 se dará paso al socialismo científico, que produce una revolución en la sociedad y la economía.

Por lo que podemos decir de la sociedad, la tradicional sociedad estamental deja paso a una sociedad de clases. La burguesía toma parte en el poder y sigue ligada con el desarrollo industrial. Esta es la llamada “Era del maquinismo”, donde se desarrolla mucho el ferrocarril, hay grandes avances técnicos y sanitarios (la vacuna por Pasteur) y se inicia el capitalismo.

De este siglo, podemos destacar la crisis racional que se produce y el nuevo concepto de cultura además de nuevas formas de pensar. En la primera mitad de siglo muere el filósofo Kant, y la Filosofía se dirige hacia la teoría idealista de Hegel, que valora bastante las fuerzas del espíritu y se preocupa mucho por la historia.

En la parte científica se realizarán grandes progresos, en especial en la Física, Medicina y Biología (evolucionismo de Darwin). Ya en la segunda mitad, las ciencias sociales como la

² Información compilada y tomada de Fernández, David. *Literatura universal*. Barcelona: Aldraba, 2008; y de Ferrer, Jordi y Cañuelo, Susana. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Ópitma, 2002.

Psicología y la Sociología comenzarán a tener un gran interés y tendrán gran influencia en la Literatura.

En la literatura se viven tres grandes movimientos durante el s. XIX en España y en toda Europa: Romanticismo, Realismo y Naturalismo.

1.2. Aspectos ideológicos y culturales en el siglo XIX³.

En España, la corriente de pensamiento más destacada fue el krausismo. Uno de sus frutos más importantes fue la Institución Libre de Enseñanza (1876), fundada por Francisco Giner de los Ríos. En su primera etapa se centró en la enseñanza universitaria y, a partir de 1881, en la reforma de la pedagogía tradicional.

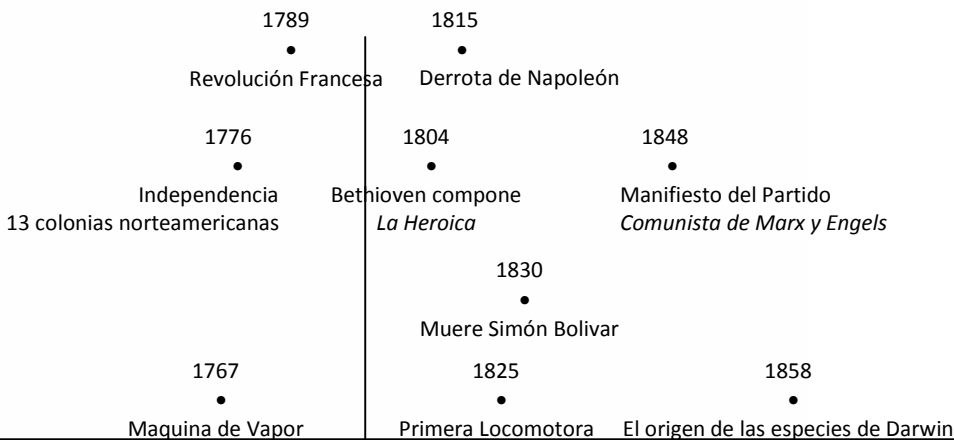
Con la Restauración se inició una etapa positivista, aunque seguían vigentes las ideas krausistas⁴ en pedagogía y derecho, y valores como la ética individual, la tolerancia y el rigor científico.

Otro fenómeno destacable, sobre todo a partir de la década de 1880, fue el extraordinario desarrollo de la prensa, que difundió obras por entregas y artículos de los escritores más importantes de la época (Clarín, Galdós, Valera, Pardo Bazán), y sirvió de soporte a la polémica sobre el naturalismo.

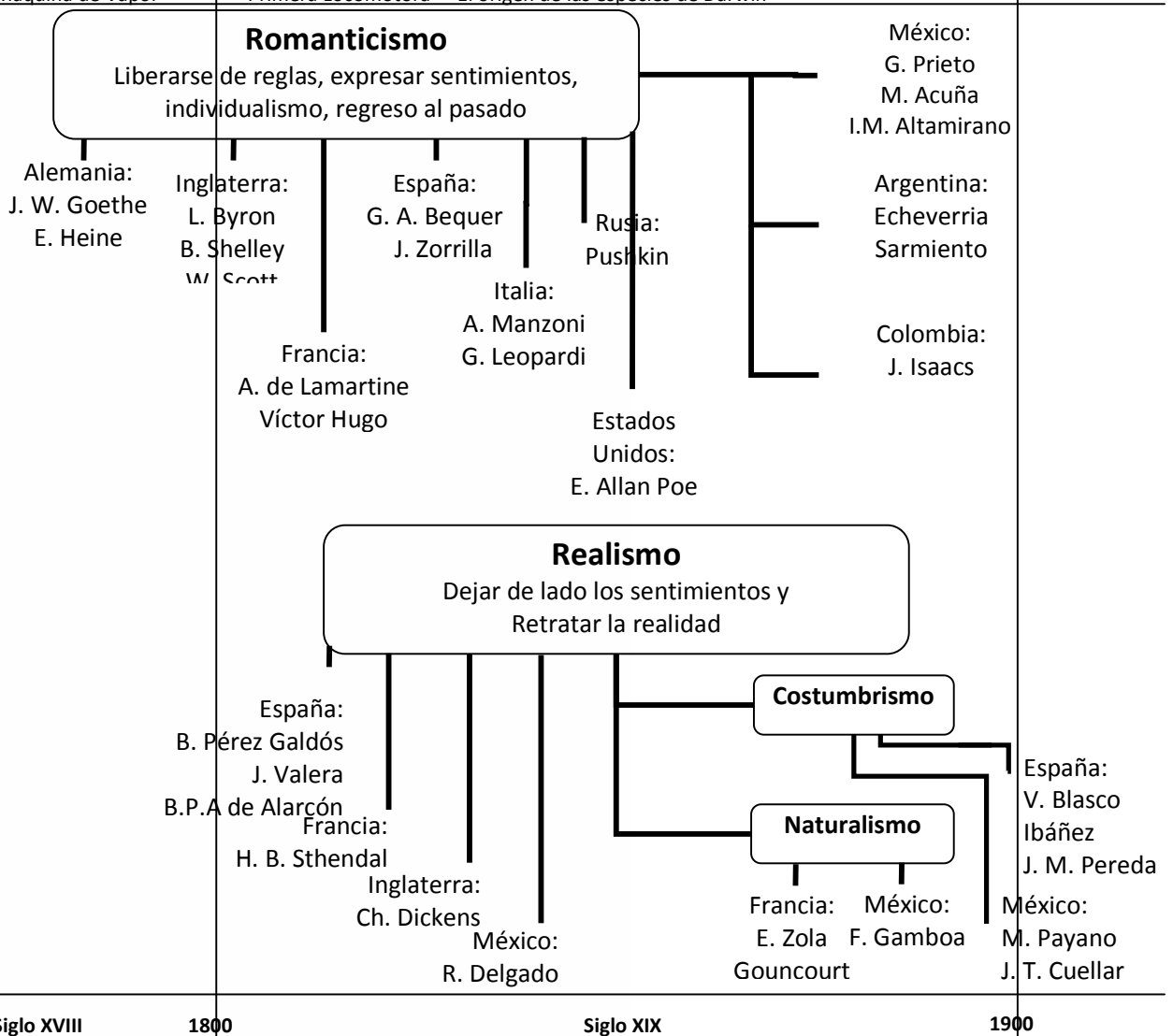
³ Información compilada y tomada de Fernández, David. *Literatura universal*. Barcelona: Aldraba, 2008; y de Ferrer, Jordi y Cañuelo, Susana. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Ópitma, 2002.

⁴ Ideas krausistas o filosofía krausista: Ideal que proviene del filósofo Karl Christian Friedrich Krause, y precedido por el español Julián Sanz del Río, bautizándose así como "Krausismo español"; esta corriente se caracteriza por su actitud social frente al ideal de perfeccionamiento de las instituciones tales como la familia, el pueblo y el individuo mismo. En suma, el krausismo basaba el progreso humano en la perfección moral. Tomado de: **Esteve Montenegro, María Luis. *La influencia de las ideas krausistas en la renovación literaria española*. Madrid: Universidad Complutense, 2003.**

El mundo



Literatura



1.3. El realismo como movimiento artístico y cultural⁵.

Frente al idealismo romántico triunfa ahora el positivismo, la moral utilitaria, el espíritu práctico. Como movimiento cultural, el realismo será pues, un reflejo de la realidad contemporánea y un espejo de las costumbres, influido por las nuevas aspiraciones de la sociedad burguesa y por el espíritu racionalista y experimental de las nuevas ideas científico – filosóficas: positivismo, método experimental, teoría de la evolución de las especies.

A lo largo de la historia de la humanidad hemos observado que los movimientos históricos, políticos y sociales, van de la mano con las tendencias artísticas. A mediados del siglo XIX, frente a un mundo burgués ya consolidado se impuso una nueva manera de retratar la realidad. La corriente anterior, en la que imperaba el sentimiento sobre la razón y que giraba en torno al “yo” del escritor (“romanticismo”), fue sustituida por una nueva manera de entender la vida, de mirarla y, valga la redundancia, de vivirla (Realismo).

Se ha observado que muchos de los cambios en la manera de pensar se originaron en los descubrimientos científicos: Mendel con las teorías de la herencia y Darwin con la de la evolución de las especies. También fue determinante la filosofía positivista que sólo aceptaba como verdadero lo comprobable, y por lo tanto desechó la fantasía y el subjetivismo de los románticos.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los escritores ven a la sociedad en la que viven tal y cómo es y así la retratan, con realismo. Así pues se pretende brindar una imagen exacta, completa de la época.

Así pues, el realismo surgió en tiempos de luchas sociales que se originaron como una protesta de los trabajadores, esto por la dura situación que vivían después de la Revolución

⁵ Información compilada y tomada de Fernández, David. *Literatura universal*. Barcelona: Aldraba, 2008; y de Ferrer, Jordi y Cañuelo, Susana. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Ópitma, 2002.

Industrial. En este contexto histórico-social, el Realismo reaccionó contra su opuesto, el Romanticismo, y retrató la realidad social.

El Realismo es, pues, una actitud ante la vida, y sus presupuestos se manifiestan en todas las modalidades de la cultura, el arte y la literatura: visión objetiva de la realidad, espíritu práctico y valoración de lo concreto frente al subjetivismo y la fantasía romántica.

1.4. Origen y evolución del realismo.

El realismo coincide con el desarrollo de la sociedad; tuvo su origen en circunstancias sociales de la 2ª mitad del S. XIX. Su nacimiento está ligado al ascenso al poder de la burguesía y a la nueva sociedad urbana que se formó como consecuencia del desarrollo industrial. La clase media adquirió importancia como fuerza social e impuso sus gustos en materia literaria, la mayor parte de los lectores pertenecían a esta clase. El realismo surgió en Francia de la primera mitad del siglo XIX, inmersa aún en el romanticismo. Se inició con autores como Balzac y Stendhal, y se desarrolló ya como movimiento independiente con Flaubert, en el contexto de una sociedad urbana e industrial, con una clase burguesa asentada.

El público estaba interesado por los problemas de la sociedad contemporánea, una sociedad que proporcionaba las ventajas del progreso, pero también problemas hasta entonces desconocidos. En este contexto es imprescindible el auge del realismo como técnica y de la prosa narrativa como modelo que permitía reconstruir la realidad y dejaba libertad al escritor para elegir temas, personajes y situaciones. La novela, que gozaba ya por entonces de cierta popularidad, contribuyó a crear entre los obreros una viva conciencia de clase.

La clase media salió fortalecida de estos cambios. Adquirió poder material, intelectual y moral, y pasó a desempeñar una función rectora de la sociedad. Pero también cobró un impulso imparable el movimiento obrero, que prendió con gran fuerza entre el proletariado urbano, surgido como consecuencia de la revolución industrial, sometido a condiciones de trabajo inhumanas y que sobrevivía a duras penas en las ciudades. Cuando este proletariado adquirió conciencia de clase entró en pugna con la burguesía, que de ser clase

revolucionaria que lucha contra el Antiguo Régimen pasó a ser clase dominante y conservadora.

1.5. El realismo literario⁶.

El realismo literario, derivado del realismo como corriente filosófica, es una corriente inventada por el escritor francés Jules Champfleury (1821-1889), quien por primera vez definió su arte como *'realista'*. El realismo literario se halla inscrito de un movimiento más amplio que afecta también a las artes plásticas, al cine (Neorrealismo), a la fotografía (que surge con él en el siglo XIX), y a la filosofía de la ciencia (Karl Popper y Mario Bunge, nacidos en el siglo XX). Las obras realistas pretenden testimoniar documentalmente la sociedad de la época y los ambientes más cercanos al escritor, en oposición a la estética del Romanticismo, que se complacía en ambientaciones exóticas y personajes poco corrientes y extravagantes. La estética del realismo, fascinada por los avances de la ciencia, intenta hacer *de la literatura un documento que nos pueda servir de testimonio sobre la sociedad de su época, a la manera de la recién nacida fotografía*. Por ello describe todo lo cotidiano y típico y prefiere los personajes vulgares y corrientes, de los que toma buena nota a través de cuadernos de observación, a los personajes extravagantes o insólitos típicos del anterior Romanticismo. Esta estética propugna a su vez una ética, una moral fundamentada en la moderación y síntesis de cualquier contradicción, la objetividad y el materialismo.

En cuanto a los procedimientos literarios del realismo, son característicos el abuso de la descripción detallada y prolija, enumeraciones y sustantivos concretos; el uso del párrafo largo y complejo provisto de abundante subordinación, la reproducción casi magnetofónica del habla popular, tal cual se pronunciaba y sin corrección alguna que pretenda idealizarla, y el uso de un estilo poco caracterizado, un lenguaje "invisible" que exprese personajes, hechos y situaciones objetivamente sin llamar la atención sobre el escritor.

⁶ Información compilada y tomada de Fernández, David. *Literatura universal*. Barcelona: Aldraba, 2008; y de Ferrer, Jordi y Cañuelo, Susana. *Historia de la literatura universal*. Barcelona: Ópitma, 2002.

Al igual que el romanticismo, el realismo tuvo dos corrientes, una conservadora, que alababa las viejas costumbres populares (José María de Pereda, Juan Valera, Gustave Flaubert) y otra progresista, caracterizada por la denuncia social (Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas «Clarín»).

1.6. Evolución del realismo literario europeo.

El origen del realismo literario europeo hay que buscarlo en la literatura española medieval y la novela picaresca española y, en concreto, en la versión que configuró sobre esa tradición el novelista Miguel de Cervantes. El modelo cervantino influyó poderosamente en la literatura europea posterior, pero el descrédito por el que pasó el género narrativo durante el siglo XVIII aplazó su influjo europeo hasta bien entrado el siglo XIX, salvo en el caso de Inglaterra, que en el siglo XVIII comenzó su propio realismo de la mano de Henry Fielding y Tobias Smollett, y del que buena parte de los escritores realistas posteriores son deudores.

La novela realista europea viene a ser la épica de la clase media o burguesa que ha conseguido —a lo largo de sucesivas revoluciones que le han ido confiriendo cada vez mayor poder (1789, 1820, 1830 y 1848)—, instalarse como clase dominante en todos los aspectos de la vida, incluido el cultural y el estético. Los ideales burgueses (materialismo, utilitarismo, búsqueda del éxito económico y social) irán apareciendo en la novela poco a poco, y en su fase final también irán apareciendo algunos de sus problemas internos (el papel de la mujer instruida y sin embargo desocupada; el éxodo del campo a la ciudad y la mutación de valores subsecuente, por ejemplo). Por otra parte, cuando se vayan reiterando y agotando los temas relativos a la burguesía, la descripción realista irá penetrando en otros ámbitos y dejará la mera descripción externa de las conductas para pasar a la descripción interna de las mismas, transformándose en novela psicológica y generando procedimientos narrativos introspectivos como el monólogo interior. Todo ello permitió la aparición de movimientos en cierta manera opuestos, como el Espiritualismo, por un lado, visible en la última etapa de narradores realistas como Benito Pérez Galdós, Fiódor Dostoievski y León Tolstói, y el Naturalismo, por otro, que exageraba los contenidos sociales, documentales y

científicos del Realismo, aproximándose a la descripción de las clases humildes, marginadas y desfavorecidas. Los autores tratarán de ofrecer personajes y situaciones comunes, lo que convierte a la obra literaria en una fuente de primer orden para el conocimiento del pasado histórico, aun teniendo en cuenta las precauciones que deben tomarse para un uso documental de las fuentes literarias.

En Francia fueron escritores realistas Henri Beyle, "Stendhal", Honoré de Balzac, Prosper Merimée, Gustave Flaubert y Victor Hugo. En el Reino Unido, William Makepeace Thackeray, Charles Dickens y Mary Ann Evans (mejor conocida por su seudónimo, George Eliot); en Rusia, Iván Turguéniev, Leo Tolstói y Fiódor Dostoievski. En Estados Unidos, Mark Twain, Henry James y Theodore Dreiser. En Italia, el movimiento se denominó Verismo y tiene a su más caracterizado representante en Giovanni Verga. En cuanto a la literatura escrita en alemán, es un movimiento de este sesgo el llamado Biedermeier y pueden considerarse realistas los novelistas suizos Albert Bitzius (que utilizaba el seudónimo Jeremías Gotthelf), Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, el austríaco Adalbert Stifter y los alemanes Friedrich Hebbel (dramaturgo), Theodor Storm, Theodor Fontane, Gustav Freytag y Wilhem Raabe, aunque esta estética todavía continuó renovándose durante el siglo XX a través de la obra literaria de Thomas Mann.

1.6.1 Etapas del Realismo.

1.6.1.1. Prerrealismo: hacia 1850.

- Las novelas prerrealistas suelen estar escritas con un propósito moral. La novela se convierte así en un instrumento para defender ideas políticas y morales.
- Los autores prerrealistas pretendieron describir la realidad tal como era, pero la objetividad que lograron fue limitada.

- Los escritores más destacados en la lengua española son: Cecilia Böhl de Faber, más conocida como Fernán Caballero, autora de *La Gaviota* y *La familia de Alvareda*. Pedro Antonio de Alarcón, autor de *El sombrero de tres picos*.

1.6.1.2. Realismo: hacia 1868.

- Los escritores realistas emprendieron la tarea de escribir la realidad distanciándose de ella y permitiendo que los personajes hablaran por sí mismos, totalización de la realidad.
- Las descripciones ganan en riqueza y precisión.
- Los autores más conocidos en España son: -Benito Pérez Galdós. -Juan Valera. - José María de Pereda. -Leopoldo, Alas Clarín.

1.7. Características del Realismo.

Podemos fijar unos “Rasgos comunes” a todas las novelas realistas. Los escritores se sirven de la observación y documentación para reflejar la realidad/sociedad con el propósito de transformarla. Esto explica la existencia de las dos tendencias de ideologías encontradas dentro de este movimiento. Por un lado, los conservadores, que se decantan por la vuelta al mundo preindustrial, defendiendo el mundo rural y mostrando la parte amable de la realidad. Por otro lado, encontramos a los liberales, que abogan por la sociedad industrial reinante, pero más justa, y la muestran tal como es.

Desde un punto de vista “temático”, la novela o el relato realista gira en torno a la vida burguesa (sus comportamientos, sus inquietudes, sus desazones, sus matrimonios, el dinero,...). Pero también se hace el retrato de los sectores más pobres de la sociedad urbana y del mundo rural. Sus personajes suelen ser individuos (inadaptados) que se enfrentan a la

sociedad y son derrotados por el mundo que los rodea. Normalmente son numerosos y representan a diferentes clases sociales.

Desde el punto de vista “formal”, el rasgo que define a la novela o relato es la búsqueda de la verosimilitud, para ello se vale de diferentes recursos, como pueden ser las descripciones muy pormenorizadas; los personajes que evolucionan a lo largo de la obra y aparecen en varias obras del mismo autor. Por este mismo motivo, en la novela realista se unen los hechos históricos con la ficción; los personajes reales con los inventados. También por esta causa la acción transcurre en lugares conocidos, se alude a fechas coincidentes con el momento en que se escribe la obra y se hace que los personajes hablen conforme a su condición social. Otro rasgo formal es la utilización de un narrador, que aun adoptando diferentes formas, suele aparecer como “ultra” omnisciente (con el papel de cronista). Aparte de la narración tradicional y el estilo indirecto sobresalen el diálogo (caracterización de personajes) y el monólogo interior (subjetividad). Se busca asimismo la naturalidad estilística.

El narrador pretende la objetividad en el relato de los acontecimientos: es como un testigo que narra los hechos desde fuera, sin participar en ellos, desde una perspectiva objetiva y distanciada. El deseo de dar una visión totalizadora de la realidad hace que no se limite a contar sólo lo externo y lo visible, sino que también es capaz de conocer y describir el mundo interior, el ser y el sentir de los personajes.

De manera general, el realismo literario se encierra en ciertas características, las cuales vendrán a coincidir con diversos autores. Estas características son:

- a) Dentro del Realismo se observa una gran diversidad de costumbres y ambientes: urbanos, regionales y locales.

“Mis visitas de exploración minuciosa al pueblo las hice solo y por propia cuenta, dejándome aparecer en él como a la descuidada, para sorprenderme mejor en sus intimidades. Al conocer de vista a su vecindario en la misa del

domingo anterior, ya que me había llamado la atención muy vivamente cierta uniformidad monótona de corte, digámosle así, y hasta de indumentaria. Todos los mozos usaban el elástico encarnado, y verde todos los viejos, y todas las mujeres llevaban la manta o chal de parecido color y cruzado de igual modo sobre el pecho y los riñones; en todas y en todos abundaban el tipo rubio y la línea curva, no sin gracia, con tendencia al cuadrado, hacia los hombros; todos y todas andaban, hablaban y se movían con la misma parsimonia, y en todas las caras, viejas y juveniles, se mostraba la misma expresión de bondad con cierto matiz de sobresalto, como si la continua visión de las grandes moles a cuya sombra viven aquellas gentes, las tuviera amedrentadas y suspensas.

No tuve que rectificar un ápice de estas impresiones, recibidas de un simple vistazo al conjunto del vecindario aquél, cuando traté de estudiarle en detalle y más a fondo; al contrario, resultó me que a la monotonía de su manera de ser y de vestir, bien confirmada de cerca, hubo que agregar otra monotonía no menos saliente por cierto: la de sus habitaciones. Todas las casas de Tablanca, con excepciones contadísimas, me parecieron construidas con un mismo plano, la planta baja, destinada a cuadras de ganado lanar y cabrío; en el piso, la habitación de la familia, y la cocina sin más techo que el tejado, y en lo alto del desván, limitado por un tablero vertical sobre el borde correspondiente a la cocina, formando con las tres paredes restantes lo que pudiera llamarse caja de humos. Afuera, una accesoria para cuadra y pajar del ganado vacuno, y pegado a ella o a la casa, un huerto muy reducido.”

*Peñas Arriba I de José M. Pereda,
1942. pp. 78-79*

- b) Entran en la novela realista sectores sociales a los que la novela tradicional había concedido un interés escaso o nulo: en primer lugar, los medios burgueses, pero también las capas inferiores de la sociedad.

Desde la mañana la plaza estaba atestada por una hilera de carretas que, inclinadas y con los largueros para arriba, se extendía a lo largo de las casas desde la iglesia hasta la posada. Del otro lado había tiendas de lona donde se vendían telas de algodón, cobijas y medias de lana, con bridas y arreos para caballos y paquetes con lazos azules cuyo extremo flotaba al viento. Habría, esparcida sobre el suelo, ferretería pesada, entre pirámides de huevos y canastillas de quesos de donde salían briznas de paja pegajosa, cerca de las máquinas de trigo, gallinas cacareando, encerradas en jaulas, sacaban la cabeza de los barrotes. La multitud, atestando un mismo lugar sin querer salir de ahí, amenazaba en ocasiones con quebrar el escaparate de la farmacia.

Madame Bovary de Gustavo Flaubert,
1990. p.69

- c) La pintura de caracteres da origen a la novela psicológica, en la que se analizan con minucia los temperamentos y las motivaciones de los personajes.

Cuando Pepita y yo nos damos la mano, no es ya como al principio. Ambos hacemos un esfuerzo de voluntad y nos transmitimos, por nuestras diestras enlazadas, todas las palpitations del corazón. Se diría que, por arte diabólico, abramos una transfusión y mezcla de lo más sutil de nuestra sangre. Ella debe de sentir circular mi vida por sus venas como yo siento en las mías la suya.

Si estoy cerca de ella, la amo: si estoy lejos, la odio. A su visita, en su presencia, me enamora, me atrae, me rinde con suavidad, me pone un yugo dulcísimo.

Su recuerdo me mata. Soñando con ella, sueño que me divide la garganta, como Judit al capitán de los asirios, o que me atraviesa las sienas con un clavo, como Jael a Sisara; pero a su lado, me parece la esposa del Cantar de los Cantares, y la llamo con voz interior, y la bendigo, y la juzgo fuerte

sellado, huerto cerrado, flor de valle, lirio de los campos, paloma mía y hermana.

Quiero libertarme de esta mujer y no puedo. La aborrezco y casi la adoro. Su espíritu se infunde en mí al punto que la veo, y me posee, y me domina, y me humilla. Todas las noches salgo de mi casa diciendo 'Esta será la última noche que vuelvo aquí', y vuelvo a la noche siguiente.

Cuando habla, y estoy a su lado, mi alma queda como colgada de su boca; cuando sonrío, se me antoja que un rayo de luz inmaterial se me entra en el corazón y le legra. A veces, jugando al tresillo, se han tocado por acaso nuestras rodillas, y he sentido un indescriptible sacudimiento.

Sáqueme usted de aquí. Escriba usted a mi padre que me dé licencia para irme. Si es menester, dígaselo todo. ¡Socórrame usted! ¡Sea usted mi amparo!

*Pepita Jiménez de Juan Valera,
1982. p. 50.*

- d) Estos aspectos temáticos y técnicos van acompañados casi siempre de una intención social. Se descubren lacras de la sociedad con una actitud crítica, que responderá, en cada caso, a la orientación ideológica del autor.

He de recalcar que si corrí tras aquel jugador infortunado no fue porque me sintiese enamorada ni poco ni mucho de él. No vi en él más a que un ser humano [...]

No es posible suponer un aspecto más siniestro que el presentado por aquel joven que contaba escasamente unos veinticinco años y que, fatigado como un anciano, tambaleándose cual borracho, con el cuerpo destrozado, pesadamente se arrastraba escaleras abajo hacia la terraza exterior del Casino. Una vez allí, se dejó caer en un banco, como si tuviera el cuerpo de plomo. Al observar aquella actitud, de nuevo presentí, con espanto, que el joven se hallaba al final de la vida. En

aquella forma no suele desplomarse, sino un muerto o un hombre al cual ninguno de los músculos obedece ya a la fuerza vital. La cabeza, vuelta hacia un lado, apoyándose en el respaldo del banco, y los brazos colgaban inertes.

Veinticuatro horas de la vida de una mujer de Stefan Zweig,

1974. P. 45

- e) Al hacer la narración se busca la objetividad, desaparece el tono íntimo personal, en el que el autor romántico volcaba su interioridad.

Los invitados fueron llegando desde primera hora en coches, calesines de un caballo, galeras de dos ruedas con bancos y antiguos cabriolés sin capota. Los vehículos más lujosos iban adornados en sus ventanillas con cortinas de cuero. La gente joven de las aldeas más cercanas venía, sin embargo, de pie en las carretas, asiéndose a los adrales para no caerse al impulso de las fuertes sacudidas. Acudieron hasta de diez leguas a la redonda, de Goderville, de Normanville y de Cany. Fueron invitados todos los parientes de ambas familias. Se hicieron las paces con los amigos disgustados y se les escribió a todos aquellos con los que se había roto toda relación hacía ya mucho tiempo.

Madame Bovary de Gustavo Flaubert,

1968. p. 51.

- f) Se prefiere a una prosa sobria, cuidada, y se pone el mayor empeño en adaptar el lenguaje a la índole de los personajes. De ahí, por ejemplo, la importancia que adquiere el reflejo del habla popular. El estilo suele ser natural y la lengua adaptada

a la situación y la condición de vida de los personajes: culta, popular e incluso vulgar.

Llegó Juanita a la casa, llamó a la puerta y salió a abrirle la mujer del alguacil. Juanita le dijo:

- ¿Está don Paco en casa? ¿Está levantado y solo? Necesito verle y hablarle sin tardanza.

- Solo y levantado está en la sala de arriba – dijo la mujer del alguacil.

Sin aguardar más contestación ni más permiso, Juanita apartó a un lado a su interlocutora, echó a correr, subió las escaleras, dejó el manto en un banco de la antesalita y entró destocada en la sala donde estaba don Paco.

La sorpresa y el júbilo de éste fueron indescriptibles, por más que estuviese receloso aún de que los atrevimientos de don Andrés, la coquetería de Juanita había entrado por algo, Agradecido a la visita no esperada, don Paco se mostró muy fino, pero disimuló con alegría y procuró poner el rostro lo más grave y severo que pudo.

- No estés enfurruñado conmigo – dijo Juanita, tuteándole por primera vez – Yo estaba celosa de doña Agustina y enojada contra ti, como con tan poca razón como tú estás ahora enojado; yo quería darte picón. Soy leal. Confieso mi culpa y me arrepiento de ella. Es cierto; provoqué a don Andrés sin reflexionar lo que hacía. Perdóname. Me besó por sorpresa, pero le rechacé con furia. Te lo juro, créeme; te lo juro por la salvación de mi alma; no le rechacé porque tú entraste, y más duramente lo hubiera rechazado yo si tú no entras. Vengo a decírtelo para que no me perdones, porque te amo. Quiero que lo sepas; estoy arrepentida de haberte despedido, me muero por ti y no puedo vivir sin ti.

*Juanita la Larga de Juan Valera,
1941. pp. 130-131.*

1.8 Principales representantes del Realismo Literario⁷.

1.8.1. España.

La nueva corriente narrativa tuvo una gran acogida en España, debido a que nuestra literatura ya contaba con antecedentes de novela realista: Cervantes, la novela picaresca, los relatos costumbristas, etc. Además, los escritores españoles leyeron a las grandes figuras de la novela europea: Flaubert, Dickens y Tolstoi.

Según su ideología, como ya se había mencionado anteriormente, los realistas, en este caso españoles, también adoptaron dos posturas: Los tradicionalistas (conservadores) que procuraban enmascarar e idealizar los aspectos más desagradables de la sociedad; y por otro lado los progresistas, que recurrían a la denuncia y a las críticas sociales.

1.8.1.1. Benito Pérez Galdós

La producción literaria de Pérez Galdós es extensísima. Escribió varias obras de teatro y más de cien obras narrativas que se clasifican en dos grandes grupos:

- a) Episodios nacionales.

Nos presenta una historia novelada del siglo XIX. Consta de cinco series de 10 novelas cada una, excepto la última serie que está sin acabar (sólo 6 novelas); son un total de cuarenta y seis novelas en que el autor narra los principales acontecimientos del siglo, desde la Guerra de la Independencia contra Francia (1805) hasta la Restauración (1875). En

⁷ Información compilada y tomada de Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1996; y de Rico Manrique, Francisco e Iris Zavala. *Historia y crítica de la literatura española, tomo V: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Ed. Crítica, 1979.

ellas, Galdós mezcla con gran habilidad acontecimientos públicos (históricos) y privados (novelescos). Entre otras características, la originalidad de la obra reside en que Galdós escribe en ciertos episodios como Trafalgar o Prim, novela histórica contemporánea al autor.

b) Novelas largas.

Sus primeras novelas nacen de sus reflexiones sobre el problema de España. En ellas, Galdós nos presenta un mundo enfrentado ideológicamente: los *tradicionalistas*, intransigentes y apegados al pasado, y los *progresistas*, más abiertos. Su propósito es criticar el triste frecuente enfrentamiento fratricida (entre hermanos) entre esos dos grupos españoles. Tienen un tema común: la intolerancia.

A esta época pertenecen:

- *Gloria*.
- *Doña Perfecta*, en esta obra Galdós, movido por sus ideales liberales, acusa de intransigente al catolicismo español.
- *Marianela*, cuyo protagonista muere cuando nota que el joven a quien servía de lazarillo advierte su fealdad al recobrar la vista y se enamora de otra.

Características de sus obras:

- Emplea retrato: la descripción es detallada y minuciosa.
- Su postura es la del narrador omnisciente y aparece en el texto con frases dirigidas al lector a quien pretende orientar a la interpretación de los hechos.
- Cuando describe o narra no le importa — decirlo todo —.
- En sus descripciones usa mucho el adjetivo.
- El diálogo de los personajes es ágil y fiel a la realidad.

1.8.1.2 Leopoldo Alas Clarín

Su obra literaria se desarrolló en dos vertientes: la crítica y la narrativa. Como crítico, la obra de Clarín en este campo está recogida en colecciones tales como Solos. Fue temido por la dureza y la fuerza de sus comentarios. Defendió a escritores malinterpretados en sus obras como Benito Pérez Galdós. Escribió artículos que muestran su excelente formación cultural y su gran talla intelectual. Es probablemente el mayor crítico literario de su época.

Como prosista, la obra narrativa de Clarín está compuesta por varias novelas y más de 60 cuentos:

- Entre los cuentos destacan *Doña Berta*, *Pipá*, y *¡Adiós Cordera!* Éste último es un emotivo relato en el que se ensalza la vida sencilla frente a los avances y el progreso.
- Entre su protección novelística destacan *Su único hijo* y, muy en especial, *La Regenta*, obra cumbre de la narrativa española.

En *La Regenta*, imponente retrato de la sociedad española del siglo XIX, se analiza, de manera prodigiosa, el ambiente de Vetusta (que bien podría ser el de cualquier ciudad de provincias de la época). Leopoldo Alas destaca en esta obra la hipocresía y la corrupción de la sociedad del momento donde la gente mata su tiempo con total falta de piedad y respeto al prójimo. El autor nos presenta un panorama desolador:

- Una aristocracia y una burguesía vulgar y corrompida
- Un clero materialista y ambicioso
- Una sociedad, en general, inculta, intransigente, mezquina y aferrada al pasado.

1.8.1.3. Pedro Antonio de Alarcón.

Pedro Antonio de Alarcón tuvo una intensa vida ideológica; como sus personajes, evolucionó de las ideas liberales y revolucionarias a posiciones más tradicionalistas.

Aunque su familia provenía de hidalgos era más bien humilde, aunque no tanto como para no poder permitirse enviarlo a estudiar Derecho en la Universidad de Granada, carrera que abandonó pronto para iniciarse en la eclesiástica. Aquello tampoco le satisfizo y abandonó en 1853 para marchar a Cádiz, donde funda *El Eco de Occidente*, junto a Torcuato Tárrego y Mateos, iniciando su carrera periodística en la dirección de este periódico. Con posterioridad formó parte de un grupo de intelectuales granadinos denominado “La cuerda Granadina”.

Sus obras, con estilo sencillo y diáfano, vívidas en su narrativa, viajan desde lo romántico hacia el realismo, con novelas como *El final de Norma* (1855), *El sombrero de tres picos* (1874), *El escándalo* (1875), *El niño de la bola* (1880) o *La pródiga* (1882). También es destacable su faceta de cuentista, con relatos como *El clavo*.

El sombrero de tres picos

En esta historia se desarrolla una ingeniosa trama de enredo amoroso, llena de humor e ironía, en el que se dejan ver singulares personajes y un magnífico retrato social de la época en la que transcurre la acción. Este libro, con trazos costumbristas, narra las ansias de un comendador por conseguir los favores sentimentales de una atractiva molinera. A continuación se presenta las siguientes características de la obra en mención:

- Se encuentra escrito en prosa.
- El narrador suele presentarse en primera o tercera persona con un conocimiento relativo u omnisciente de los hechos y del pensar, conoce todo los sentimientos y pensamientos de los protagonistas.
- El acontecimiento principal y secundario pueden narrarse con orden cronológico o artístico: todo está narrado según van pasando los hechos.

- Se presentan uno o dos personajes principales: en esta obra presentan varios personajes, pero en los que más se centra es en Frasquita, Lucas y el Corregidor.
- A lo largo del relato, se desarrolla un motivo o tema central y otros secundarios: el tema de esta obra es el amor que sienten los molineros entre sí y cómo consiguen pasar los malos tragos por este amor.
- El narrador puede usar adjetivos para describir la situación, algunos de estos recursos pueden ser:
 - Descripción se hace visible al lector el ambiente o los personajes
 - Retrato descripción de rasgos físicos (prosopeya) y morales (etopeya)
 - Diálogo aparición de los personajes utilizando sus propias palabras

1.8.1.4. La novela realista. La generación del 68⁸.

- **José María de Pereda.**

Su mérito fundamental estriba en reflejar en sus obras la vida y el ambiente de la montaña santanderina, además de plasmar los dialectalismos de la tierra. Comenzó cercano al costumbrismo con escenas y cuadros (*Escenas montañesas*), en los que destaca su lenguaje expresivo y el detalle de las descripciones. En sus novelas, se aprecia la exaltación de sus ideas católicas, como es el caso *De tal palo tal astilla*. En su última etapa, abandonó la novela de tesis para tomar el camino del realismo regionalista: *Sutileza, Peñas arriba...*

- **Juan Valera.**

⁸ Información compilada y tomada de Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1996; y de Rico Manrique, Francisco e Iris Zavala. *Historia y crítica de la literatura española, tomo V: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Ed. Crítica, 1979.

Se interesó especialmente por los problemas estéticos y teóricos de la novela. Pensaba que había que suprimir lo desagradable de la realidad porque el principal objetivo de la obra literaria era crear belleza. Rechazó también el Realismo, el Naturalismo y las novelas de tesis.

Despreocupado por la descripción de los universos novelescos, sí que indaga en la psicología femenina y trató de representar los estados de ánimo de los personajes.

Sus dos novelas fundamentales son *Doña Luz* (1879) y *Pepita Jiménez* (1874). Esta última trata del enamoramiento de don Luis, un seminarista, de la joven prometida de su padre.

- **Emilia Pardo Bazán.**

Pardo Bazán fue la principal valedora del Naturalismo en España, si bien rechazó los extremos de Zola. Para defender su postura escribió *La cuestión palpitante* (1883).

Sus dos novelas fundamentales son *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Se ambientan en el mundo rural gallego y en ambas se da enorme importancia a la influencia de la herencia en la conducta y también a la influencia del medio en el comportamiento de los personajes, que llegan incluso a la animalización.

- **Vicente Blasco Ibáñez.**

Refleja el determinismo social y biológico en sus novelas: ambientes degradados, personajes de instintos primarios... Algunas de sus novelas son *Arroz y tartana*, *La barraca*, *Cañas y barro*... Sus últimas novelas presentan otros ambientes y aborda otros temas, como es el caso de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, sobre la Primera Guerra Mundial.

1.9. Una aportación más del realismo: Georg Lukács.

Georg Lukács expone una interesante manera de concebir al mundo, de manera objetiva, al exponer que “El fundamento de todo conocimiento recto de la realidad, igual se trata de la naturaleza que si trata de la sociedad, es el reconocimiento de la objetividad del mundo externo {...}”⁹. Hablando propiamente del realismo expone una idea interesante basada en la teoría del reflejo, de la cual se dice “es el fundamento común de todas las formas de dominio teórico y práctico de la realidad por la conciencia humana”. Asimismo, esta expresión es también el fundamento de la teoría del reflejo artístico de la realidad, muy útil para respaldar estudios del realismo literario, derivado de la corriente filosófica del siglo XIX.

En su libro *Materiales sobre el realismo*, Georg Lukács considera que la obra de arte es un reflejo de la realidad. Dicho reflejo debe ser coherente, redondeada y acabada. Además, su estructura y movimiento deben resultar directamente evidentes. Esto se ejemplifica con la literatura, donde las conexiones más profundas de una novela sólo pueden revelarse al final. La composición resultaría equivocada si en el camino hasta llegar a ese final no hubiera en cada etapa una evidencia inmediata.

El autor afirma que toda obra de arte importante crea un mundo propio. Habla de una aparente unidad y de su incomparabilidad aparente con la realidad. ¿Qué quiere decir al utilizar el término “aparente”?

Al hablar de apariencias, Lukács se refiere a que el arte aporta un reflejo de la realidad. Ese reflejo es más fiel que la idea misma que tiene el espectador sobre esa realidad y eso es lo que atrapa a quien la contempla y se deja absorber por la obra de arte.

Sin embargo, este efecto de encantamiento puede romperse si el espectador percibe alguna contradicción y de este modo entiende que la obra de arte no es más que un reflejo

⁹ Lukács p. 187.

incorrecto de la realidad. Por lo tanto, habrá unidad de la obra en cuanto exista una correlación entre lo real y su reflejo (obra artística).

Más adelante el autor dice que la exactitud artística de un detalle no tiene nada que ver con la existencia real de ese detalle. Es igualmente válido si fue creado con fantasía artística. En cambio, la verdad artística de un detalle que corresponde fotográficamente a la vida es puramente casual, arbitraria y subjetiva. Por eso afirma que es factible que una obra es que esté hecha con puros reflejos fotográficamente verdaderos del mundo exterior y que en el todo, no obstante, sea un reflejo inexacto y subjetivamente arbitrario de la realidad.

1.10. Vertientes del realismo literario.

1.10.1. Real maravilloso.

Lo Real maravilloso es una tendencia literaria que muestra la cultura latinoamericana, las creencias indígenas, con drama y fantasía, para dar un contexto "natural" a los elementos extraordinarios de nuestra cultura, lo que en otras culturas sería mágico, sobrenatural o inverosímil.

Lo real maravilloso es uno de los mayores aportes de Latinoamérica a la literatura universal. Fue el escritor cubano Alejo Carpentier quien intentó definir esta corriente, cuyo postulado esencial se basa en el propósito de resaltar el elemento extraordinario de nuestra cultura. Aquellos hechos que escapan a lo estrictamente racional y se instalan en nuestro quehacer cotidiano, haciendo natural lo que para otras culturas sería mágico, sobrenatural o sencillamente inverosímiles.

En el prólogo de su novela *El reino de este mundo* (1949), Carpentier cuestiona "¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?"... convirtiéndose de esta manera en el padre de lo real maravilloso.

En cuanto a los cuentos, el mayor reconocimiento que se le puede hacer a lo real maravilloso, es el de su capacidad de construir un espacio propio, un mundo mítico en el

cual ocurre aquello que hace de ese lugar "mágico", en el que se funden lo real y lo maravilloso para, precisamente como ocurre en *La luz es como el agua*, dejarnos llevar por la magia de su narrativa e internarnos en ese mar infinito de calidad y talento, que caracterizan a lo mejor de la producción literaria.

Alejo Carpentier.

Este novelista y narrador cubano introdujo la idea de lo real maravilloso en un artículo publicado en el periódico "El Nacional" en 1948, esta misma idea apareció el año siguiente en la introducción de *El Reino de Este Mundo*. Todavía hay desacuerdos entre los que estudian literatura sobre exactamente lo que es la diferencia entre lo real maravilloso y el realismo mágico, si es que existe una.

Carpentier describió lo real maravilloso en su introducción: "*Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa de colectiva produjera un milagro el día de su ejecución... A cada paso hallaba lo real maravilloso.*"¹⁰ Al fin de la introducción, Carpentier puso una pregunta a los futuros lectores: "*¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?*"¹¹ Así aisló su concepto a algo exclusivamente latinoamericano y no nacional. En *El reino de este mundo*, "*lo real maravilloso forma una perspectiva más de la historia- no es necesariamente una ficción.*"¹²

Añadió más descripción en su libro *Alejo Carpentier: América, la imagen de una conjunción*: "*Lo real maravilloso es eso, <esa inesperada alteración de la realidad>, una revelación privilegiada, una iluminación inhabitual, una fe creadora de cuanto*

¹⁰ El Reino, p. 9.

¹¹ El Reino de este mundo p.12

¹² Birkenmaier, p. 134

*necesitamos para vivir en libertad; una búsqueda, una tarea de otras dimensiones de la realidad, sueño y ejecución, ocurrencia y presencia."*¹³

El "realismo mágico" es un término acuñado por Ángel Flores en 1955. (*El reino de este mundo* fue publicado por primera vez en 1949). Juan Barroso VIII definió el realismo mágico así: "...la combinación de temas que reflejan la realidad dentro de una exactitud y hondura detallística con técnicas que aunque rompen con las leyes dentro de la unidad total de la obra."¹⁴

Lo real maravilloso tiene que verse como el producto de su relación con el surrealismo, así como del contacto con la realidad latinoamericana. Con esta expresión Carpentier quiso diferenciar la realidad surrealista latinoamericana de la creada en el Viejo Continente; es decir que lo que para el surrealismo tenía que ser producto de una creación literaria, para el latinoamericano se convertía en "el pan nuestro de cada día" que podía ser tocado diariamente en cualquier lugar. Elementos importantes en lo real maravilloso de Carpentier son el milagro de la cotidianidad americana visto sin la necesidad de creer en algo más, como no sea la propia maravilla de la creación que a diario se vive en latinoamericana.

1.10.2. Realismo mágico.

El Realismo mágico consiste en un género de ficción cultivado principalmente por los novelistas iberoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX. El término fue inicialmente usado por un crítico de arte, el alemán Franz Roh, para describir una pintura que demostraba una realidad alterada, pero fue usado más tarde por el venezolano Arturo Uslar Pietri para describir el trabajo de ciertos escritores latinoamericanos.

¹³ Alejo Carpentier, p. 11

¹⁴ Barroso, p. 65

El realismo mágico, como gran parte de la literatura de la segunda mitad de siglo, es esencialmente moderado. Nos muestra la realidad narrativa con elementos fantásticos y fabulosos, no tanto para reconciliarlos como para exagerar su aparente contrariedad. El reto que esto supone para la noción común de la "realidad" lleva implícito un cuestionamiento de la "verdad" que a su vez puede socavar de manera deliberada el texto y las palabras, y en ocasiones la autoridad de la propia novela.

Por definición los críticos literarios han utilizado la expresión "*Mágico*" para designar una tendencia en la novelística del siglo XX. Esta se caracteriza por la inclusión y el respeto a los mitos dentro de un contexto realista. No pocos estudiosos incluyen elementos sobrenaturales, míticos y de la creencia popular. No se trata de "presentar la magia como que fuera real" sino de presentar "la realidad como si fuera mágica". Es una focalización de lo sobrenatural.

El realismo mágico floreció con esplendor en la literatura latinoamericana de 1960 y 1970, en un momento en que el esplendor de las dictaduras políticas convirtió la palabra en una herramienta infinitamente preciada y manipulable. Al margen del propio Carpentier, que cultivó el realismo mágico en novelas como *Los pasos perdidos*, los principales autores del género son Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y sobre todo, Gabriel García Márquez, con sus novelas *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca* y *Crónica de una muerte anunciada*, las cuales siguen siendo las cumbres de este género.

Fuera del continente americano, el realismo mágico ha influido notablemente en la obra del italiano Italo Calvino y del checo Milan Kundera. La tradición inglesa ha tardado más en asimilar el impacto del género, y sin duda no es casual que se deje sentir con mayor intensidad en las novelas de Salman Rushdie *Hijos de la medianoche* y *Los versos satánicos*.

1.11. El realismo sucio y el realismo literario.

Con el realismo sucio («Dirty realism») se designa un movimiento literario estadounidense surgido en los años 1970-80 que, en términos generales, pretende reducir la narración (especialmente el relato corto) a sus elementos fundamentales.

Algunos autores opinan que proviene de una derivación del minimalismo que tiene características propias. A lo anterior, esta idea se basa en que, al igual que minimalismo, el realismo sucio se caracteriza por su tendencia a la sobriedad, la precisión y una parquedad extrema en el uso de las palabras en todo lo que se refiera a descripción. Los objetos, los personajes, las situaciones deben hallarse caracterizados de la manera más concisa y superficial posible. El uso del adverbio y la adjetivación se reducen al máximo, dado que estos autores prefieren que sea el contexto el que sugiera el sentido profundo de la obra.

Sin embargo, se ha visto las características propias del realismo literario, derivada su vez del realismo como corriente filosófica, mismas que comparte el realismo sucio en su estructura.

Rafael Ramírez Escoto, escritor y poeta español, explica que en la retrasmisión que el escritor hace de la realidad (de “su” realidad), el escritor se preocupa de trasladar la realidad lo más fielmente posible, dando con ello una generalización del realismo literario. Por lo que se ha observado, algunos otros escritores opinan que en si el realismo sucio tiene algo más que compartir con el realismo literario del siglo XIX, que con el propio minimalismo.

Anke Birkenmaier, a través de la revista digital *Miradas*, hace una reflexión del realismo sucio a partir de Pedro Juan Gutiérrez, poniéndolo en tela de juicio, pues al respecto comenta que *“más que una categoría crítica, el realismo sucio ha llegado a ser una etiqueta comercial para designar a la generación joven de escritores latinoamericanos como la presentó el Boom para los escritores publicados a partir de los años sesenta”*. Con ello Birkenmaier pretende dar a entender que es de cuestionarse si realmente el realismo sucio es una tendencia derivada del realismo en general, o sólo es “un concepto publicitario” con el cual varios autores se pretenden escudar para dar a sus obras un toque

“novedoso”. De igual forma, Birkenmaier indica que hablar de realismo sucio es asociarlo con lo pornográfico y lo violento, con tendencia hacia lo sexista y el machismo. Sin embargo expresa que el realismo sucio parece ser propio del ámbito americano en general, donde prospero más, dando como principal característica el que la narrativa de esta tendencia “se concentra en la descripción de la vida diaria en áreas rurales o en lugares donde no pasaba mucho”, confirmando así (a lo mejor sin darse cuenta) que el realismo sucio es un derivado del realismo del siglo XIX, por compartir la descripción como un recurso para mostrar una reproducción lo más cercana a la realidad. Si bien en Latinoamérica el realismo sucio se ha identificado como una estética de la violencia, se puede justificar este hecho a que las obras en esta parte del continente son la reproducción fiel de esa misma realidad que describe “una especie de concentración de las necesidades y deseos inmediatos y privados de la gente de clase baja”. Con todo lo que se puede pretender para salir de la incógnita de lo qué es el realismo sucio, aun falta camino por recorrer y obras por analizar, por lo que el campo es aun vasto en este rubro.

Pasando al realismo sucio propiamente hablando, la novela del realismo sucio refleja las siguientes características las cuales, como ya se había planteado, al parecer comparte con el realismo literario ya conocido:

- Procura mostrar una reproducción fiel y exacta de la realidad.
- Hace un uso minucioso de la descripción, para mostrar perfiles exactos de los temas, personajes, situaciones e incluso lugares; detalla lo cotidiano y no lo exótico o fantástico, la realidad es el tema central exponiendo problemas políticos, humanos y sociales.
- El lenguaje utilizado es coloquial y crítico, ya que expresa el habla común y corriente.
- Muestra una relación mediata entre las personas y su entorno económico y social; la historia detalla a los personajes como testimonio de una época, una clase social, un oficio, etc.

- El autor analiza, reproduce y denuncia los males que aquejan a la sociedad.
- Trasmite ideas de la forma más verídica y objetiva posible.
- En síntesis, el realismo sucio refleja la verdad tal como es.

Entre las características a sobresaltar en el realismo sucio, que no se encuentran en el realismo literario del siglo XIX, se encuentra el esfuerzo por enfatizar la veracidad de lo contado con tendencia hacia el autobiografismo, siendo con ello que, por dar un ejemplo, que Pedro Juan Gutiérrez en cuatro de sus cinco obras, el nombre del protagonista sea prácticamente “Juan”. Tal como afirma Birkenmaier sobre los autores de este género “son cronistas de sus propias vidas, letrados y sujetos marginales a la vez.

Capítulo 2. El estilo narrativo en “El insaciable hombre araña”.

La obra que se pretende estudiar es *El insaciable hombre araña*, del cubano Pedro Juan Gutiérrez, quien agrupa un cierto número de adjetivos, cuyo uso como expresión no es de manera esporádica o accidental, sino que le sirve para detallar su realidad y, de un modo, extiende toda su potencia estilística y expresiva. Asimismo, se pretende estudiar el idiolecto del autor en función del léxico cubano previsto en la obra.

2.1. Sobre el estilo.

El estilo literario es la manera de expresarse propia de cada autor, de cada escuela literaria, de cada época, etc. Como ejemplo se puede hablar del estilo de Gabriel García Márquez, del estilo culterano (típico de una escuela española del siglo XVII) o del estilo renacentista (propio de la época del Renacimiento), entre otros.

En cuanto al idiolecto, éste es la forma de hablar característica de cada persona. Los idiolectos cumplen la función de hacer compatible la necesidad de comunicarse con los demás, con la necesidad personal de una expresión particular de ser y de pensar, sus gustos y sus necesidades. Cada ser humano posee un idiolecto, o varios (si es bilingüe, trilingüe, etc.). Un idiolecto siempre tiene, como mínimo, zonas de contacto con un sociolecto, un dialecto o un idioma¹⁵.

¹⁵ El sociolecto es un conjunto de particularidades del habla típicas de una clase o de un estrato social. Un dialecto sería la variante de una lengua asociada con una determinada zona geográfica (de ahí que también se use como término sinónimo la palabra *geolecto* o, en terminología de Eugenio Coseriu, las expresiones *variedad sintópica* y *norma espacial*). Diccionario de la Real Academia Española/ Catálogo de las Lenguas Indígenas y sus Variantes Lingüísticas del Estado de Veracruz (glosario)/ Álvarez González, Albert. *La variación lingüística y el léxico: conceptos fundamentales y problemas metodológicos*. Hermosillo: Universidad de Sonora. (2006)

La similitud entre ambos conceptos radica en que ambos se refieren a la forma de decir (idiolecto) o escribir (estilo) sobre algo, pero de manera particular. El estilo estará en función del idiolecto, a nivel léxico, es decir, el estilo forma parte del idiolecto, ya que el primero es menos amplio que el segundo, puesto que el idiolecto se aplica a lo literario.

En lo que se refiere a Pedro Juan Gutiérrez, éste gusta hacer uso de un idiolecto que tiene relación con el sociolecto cubano. El idiolecto del que se habla se traduce en palabras, que tal vez, para otros hispanohablantes, tendrían otro significado. En este aspecto cabe mencionar que, si el autor utiliza cierto léxico perteneciente a un sociolecto, lo importante de este estudio será la forma única y personal como utilizará este léxico, traduciéndose en lo propiamente llamado “idiolecto”.

Ejemplo de lo antes mencionado está en la palabra “*guagua*”, que para el contexto en el que se utiliza en *El Insaciable Hombre Araña*, se define según Esteban Pichardo como “*especie de coche u ómnibus, usados en la Habana para viajar a los suburbios por un estipendio tan barato*”¹⁶. Basado en la definición de Pichardo sobre “*guagua*” como “*coche*”, esta palabra tiene a su vez relación con otra definición dada a “*guagua*” que significa “*cualquier cosa que no cuesta dinero ni trabajo, o de precio baratísimo*”. En el diccionario de la Real Academia Española lo más cercano al concepto que se maneja de “*guagua*” es “*vehículo automotor que prestar servicio urbano o interurbano en un interurbano en un itinerario fijo*”.

Ejemplos:

*“Salimos en la guagua de las cinco de la mañana y llegamos aquí...,
uhhh, como a las doce” (Página 22)*

¹⁶ Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas (1849). Página 110

“Hay que coger como cuatro o cinco guaguas pa` llegar hasta aquí”

(Página 22)

Como se observa, el autor utiliza la definición de *guagua*, dada por la Real Academia Española, formando así su idiolecto, y a su vez su estilo, pues de todas las opciones presentadas de *guagua*, se escogió el termino antes descrito.

2.2. Antecedentes del léxico cubano.

Para poder hablar sobre el léxico cubano, en relación con el estilo y/o idiolecto de un autor de este dialecto, es necesario hablar brevemente sobre los aspectos básicos que anteceden a la variante cubana.

Algunos autores refieren que el español de Cuba forma parte del *complejo dialectal* conocido como *español antillano*, junto con la variedad dialectal de República Dominicana y Puerto Rico (Fasla, 74)¹⁷. En el contexto léxico, el sello de identidad propio de la variedad cubana tiene su origen, según Dalila Fasla, en el contacto que surge en 1510, entre la lengua arahucana antillana y el español peninsular de los colonos, cuyos vestigios pueden ser apreciados en aportaciones clásicas y contribuciones recientes, tales como Valdéz Bernal y Menéndez. Con lo anterior se entiende que parte del léxico pertenece al español cubano es aportación de hablas indígenas anteriores, mismas que tuvieron contacto con el español peninsular a la hora del descubrimiento y la conquista. Esta premisa puede ser respaldada por la aportación dada por la Dra. Blanco, investigadora originaria de la isla, quien literalmente describe:

“Nuestra isla mayor estaba habitada, desde muchos siglos antes de su ‘descubrimiento’ colombino, por indígenas pertenecientes a los grupos de

¹⁷ Dalila Fasla fundamenta este comentario en el contexto sociogeográfico, pues argumenta que la historia de la isla (marcada por procesos de aculturación, transculturación y deculturación de carácter continuo) atestigua un amplio panorama de lenguas en contacto directo.

taínos, siboneyes y guanahatabeyes, que habían llegado en diferentes migraciones de indígenas desde las regiones centroamericanas principalmente. Esta población fue desapareciendo paulatinamente desde las primeras décadas de la colonización, debido a diferentes causas. Una de las principales fue el maltrato a que fueron sometidos por los colonizadores mediante el sistema de encomiendas, la represión física, el exceso de trabajo, las nuevas enfermedades para las que no tenían anticuerpos (como la viruela), los suicidios masivos y las rebeliones, sofocadas en su mayoría por las armas de fuego que portaban los españoles. En las zonas orientales de Cuba, no obstante, se conservan rasgos indígenas en muchos pobladores y sus mujeres han sido objeto de inmortales canciones, como la famosa del trovador mayor, Sindo Garay, titulada ‘La baracoesa’.”¹⁸

Con el descubrimiento de Las Indias y los procesos de colonización y conquista del nuevo continente, en suma, se concentra en tres grupos los factores que ayudaron al desarrollo del actual español cubano: las lenguas aborígenes de la isla (por ejemplo, el aruaco o arahuaco insular); la lengua traída por los colonizadores de diferentes regiones de España (inmigrantes canarios, gallegos, catalanes y andaluces); y finalmente, la lengua de los esclavos provenientes de diversos lugares del continente africano. La configuración del español cubano fue posible gracias a que, en la mitad del siglo XVI, la isla prácticamente fue puerto de paso hacia el continente americano¹⁹.

Con el paso de estos tres grupos por la isla, y el contacto entre los mismos es lógico pensar que el léxico de Cuba se vio afectado por el que trajeron dichos grupos. Con el paso del tiempo, muchas palabras dejaron de ser exclusivamente cubanas, ya que se expandieron por toda Hispanoamérica, por ejemplo, en las Antillas o Haítí. Para apoyar lo anterior, Juan M. Lope Blanch cita a José Rufino Cuervo en sus *Apuntaciones*:

¹⁸ Blanco, Nilda. *Algunas características del español de Cuba, antes y después de 1959*.

¹⁹ Aleza Izquierdo, Milagros. Sanmartín Sáez, Julia. *Estudios de lexicografía y léxico cubanos*. Universidad de Valencia. Valencia. 2004. Pág. 101.

“Como en la Española o Haíti se fundaron los primeros establecimientos coloniales, y era esa isla el centro de donde partían expediciones, los nombre allí dominantes se difundieron fuera, y muchos de ellos vinieron a ser parte de la lengua común”²⁰

A través del análisis de obras y documentos del siglo XVI en la Nueva España, las Antillas y el Caribe, Juan M. Lope Blanch realizó una publicación titulada *Antillanismos en la Nueva España* (1971), en la cual se enlista una serie de vocablos de origen antillano, cuya mayoría aparece ya plenamente castellanizada e incorporada al sistema léxico español. En relación que se muestra a continuación, la primera de las cifras que siguen a cada palabra, entre paréntesis, indica el número total de veces que Lope Blanch documentó cada voz:

Antillanismos reunidos por J.M. Lope Blanch:

aje (4,2); ají (37,8); arauata (1); arcabuco (34,2); arcabucoso (3,1); areito (8,3); baquía (1)9; barbacoa (7,4); batata (2,2); batea (1)9; batey (2,1); bejuco (3,3); bija (1); embijado (2,2); bohío (7,3); burén (1); cacique (327,6); cacicazgo (1); caimán (17,5); canoa (304,18); canoísta (1); caribe (relacionado con la antropofagia: 7,3); cazabe (7,4); ceboruco (2,2); ceiba (1); cibucán (1); coa (9,3); conuco (5,2); cotara o cutara (2,1); cu (65,10); guacamaya (3,1); guácima (2,1); guaya (1); guayaba, -o (3,2); guayacán (4,3); guayaga (1); guazábara (1); hamaca (15,4); henequén (4,4) 10; hibis (2,1); hicotea (1); hien (1); huracán (5,2); iguana (10,4); ira (1); jagua (1); jagüey (4,4); libuca (1); macana (49,6); maguey (46,11); magueyal (2,2); maíz (561,19); maízal (44,11); mamey (3,2); manatí (11,4); mangle (4,1); manglar (1); naboría (31,5); naguas (8,5); piragua (9,3); pita (1); pitahaya (4,1, y una vez pitahoria); sabana (7,3); tabaco (2)9; tiburón (10,6); tuna (35,10); tunal (20,6); xauxa (o xauxao: 2); yuca (16,5, y una vez yuca boniata)11; en otro caso, patata yuca); yucubia (1).

²⁰ Cuervo, José Rufino. *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje colombiano*. 1867

El léxico presentado por Lope Blanch nos da un panorama de los vocablos que aun pudiesen ser utilizados por gente de las Antilla y, porque no, gente de Cuba, como es el caso de Pedro Juan Gutiérrez.

2.3. Léxico cubano y antillano utilizado en la obra.

Dentro de los cuentos 1 y 2, “*Silvia en N.Y.*” y “*El boxeador*” respectivamente, se encontraron ocho voces que a simple vista podían corresponder al habla de Cuba y las Antillas. Estas son: *pinga, paja, quimbao, quimbá, podrío, singao, tonga, guagua y jamé*. A continuación se hará un breve y conciso análisis de todas ellas, para ver las características del idiolecto del autor y definir su estilo.

Posteriormente, de las palabras encontradas se seleccionaron cinco, de las cuales se tomaron dos, mismas que abajo se subrayan:

Quimbao – Quimbá (adjetivo)

Singao (adjetivo)

Para poder efectuar la selección de la muestra de estudio, fue necesario consultar a dos fuentes: el diccionario de la Real Academia Española y al Diccionario de Esteban Pichardo ya citado. Se procedió a buscar la definición idónea que concordara con el contexto utilizado en los cuentos citados de la obra, para así comprobar que hubiera un registro previo de dichos vocablos. De los cinco se eliminaron tres, quedando dos por descifrar su definición.

Según el contexto con el que se utiliza la palabra “*quimbao*”, ésta refiere a una persona *loca o fuera de razón*, tal como se observa en las siguientes oraciones:

“-¿A las doce? Tu tas quimbao. ¡A las tres de la tarde, mi chino! Y éste con canalera, porque el domingo...” (Página 23)

“-Eliades está quimbao. Nadie normal hace eso.” (Página 23).

En ninguna de las fuentes antes mencionadas se encuentra la definición de *quimbao*, según el contexto utilizado. Con respecto a *quimbá*, se piensa que esta palabra es el femenino de *quimbao*. Por desgracia sólo existe un ejemplo de su uso:

“- *¿Esa señora es la madre de ella?*

- *Sí, pero esa vieja está quimbá. Y el viejo también. Debe de andar por ahí pidiendo moneditas a los turistas. Y viven de eso, pa`que tu veas, jajaja.”*

(Página 28)

Luego de esta conversación citada, se brinda un ejemplo del vocablo estudio, pero en plural:

“-*¿Ella no habla?*

-*A veces, según cómo tenga el día. Los dos están quimbaos.”*

(Página 28)

Con respecto a *singao*, este vocablo parece referir a *malo* o *persona mala*, pero en el sentido de aquel individuo que hace cosas que resultan sumamente molestas, término que podría corresponder a *cabrón*, de uso coloquial también en Cuba²¹ pero bajo otra definición.

Ejemplo de dicho concepto se ve a continuación en los siguientes párrafos:

“-*Fuck you, man! ¡Use condón, son of bitch, hijo de puta! ¡Use condón!
¡Negro singao, maricón, abusador, hijo de puta, ojalá tuviera una
pistola aquí, abusador! Fuck you! ¡Use one condón!* (Página 11)

²¹ En el diccionario de la Real Academia Española el término “cabrón” aparece como un adjetivo coloquial “que hace malas pasadas”. El concepto usado por Cuba es “dicho de un hombre: experimentado y astuto”.

“De pronto le soltó un chorro de leche en la cara, Le bañó el rostro. Y otro lechazo más. << ¡Qué cojones! ¡Tenía dos litros de leche en los huevos, el muy singao!>>, pensó Silvia.”

(Página 13).

Como se puede observar, *singao* hace referencia a una persona “mala”, es decir, a aquélla que por hacernos pasar malos momentos, no significa que esté “llena de maldad”.

2.4. Las descripciones en “*El insaciable hombre araña*”.

Ya se ha visto cuáles son las características esenciales del realismo y la que más sobresale es la descripción.

En sí, la descripción es como “dibujar con palabras”. Definida con más precisión, la descripción es la representación de personas o cosas por medio de la lengua, refiriendo o explicando sus distintas partes, cualidades o circunstancias.

En toda descripción interesan las cosas y sus propiedades o características, no las acciones y, por lo consiguiente, en un texto descriptivo predominan los sustantivos y los adjetivos sobre los verbos; abundan los tiempos verbales que se refieren al desarrollo y no al término de la acción (aspecto imperfectivo), sobre todo, los presentes y los pretéritos imperfectos. Se prefiere la yuxtaposición y la coordinación a la subordinación. La ausencia de nexos da una menor rapidez a la descripción, la multiplicación de nexos le confiere rapidez.

En cuanto a la descripción en el realismo sucio y el uso que hace de adjetivos, en *El insaciable hombre araña* se ha observado que el autor se vale más del uso de verbos para enumerar acciones, y que no utiliza adjetivos para describir las cosas y sus propiedades o características. Se pudo ver que abundan los tiempos verbales que se refieren al desarrollo de la acción, con muy pocos que llevan al término del mismo.

Con base en lo anterior, la obra tiene al parecer un conflicto con una de las principales características del realismo sucio, y del realismo en general, que es “*el uso minucioso de la descripción, para mostrar perfiles exactos de los temas, personajes, situaciones e incluso lugares; detalla lo cotidiano y no lo exótico o fantástico, la realidad es el tema central*”

exponiendo problemas políticos, humanos y sociales”, pues la presente obra al parecer no presenta las características propias del realismo de manera general, ya que este estilo utiliza la descripción para “pintar” escenas, personajes, cosas, así como sus propiedades o características, apoyándose del uso de los adjetivos.

Al respecto, Enrique López Aguilar (La jornada UNAM, 2008) dice respecto al realismo sucio: *“¿Qué es, en última instancia, el realismo? Una representación del mundo en el texto literario, mediante palabras, donde el mundo es “reconocible”. Sin embargo, como el concepto es decimonónico, no pueden eludirse algunas características que el siglo xix le impuso al ejercicio narrativo de orden “realista”: la literatura es un documento “objetivo” que sirve como testimonio de la sociedad de su época, para lo cual recurre a la técnica exhaustiva de la descripción de cuanto se refiere al entorno cotidiano de personajes vulgares, a los que el escritor registraba en sus cuadernos de notas (cuando le daba la gana ejercer esos registros empíricos de manera “sistemática”).”*

Así, viendo los detalles que surgen en *El insaciable hombre araña*, cabe la posibilidad de que esta novela no sea parte del realismo sucio (ni siquiera al realismo en general), sino al minimalismo según comenta de nuevo López Aguilar: *“{...} el realismo sucio se complace en la sobriedad, en la precisión, en la parquedad para todo lo que se refiera a las descripciones (verbales, en literatura; sonoras, en música; visuales, en pintura); así, objetos, personajes y situaciones anecdóticas se trazan de la manera más concisa y superficial posible; y el uso del adverbio y la adjetivación se reducen al máximo (si se tolera el oximorón), pues se supone que es del contexto del que debe surgir el sentido profundo de la obra. El resto es casual y coincide con las propuestas organizadas previamente por el realismo decimonónico: los personajes retratados suelen ser personas corrientes con vidas convencionales.”*

2.5. Del uso de adjetivos y oraciones adjetivas en la obra.

De todos los adjetivos contados la mayor parte son de tipo calificativo, mientras que otra parte corresponde a los que se encuentran en una oración atributiva con verbo copulativo. Se puede observar que el adjetivo modifica al sustantivo puesto que concuerda con el sustantivo en género y número:

“El piso está helado”.



“El tipo quizás estaba drogado”.



De las proposiciones subordinadas adjetivas, elnexo que más se utilizaba en las 14 oraciones encontradas fue el “que”:

“Una brisa leve que apenas riza la superficie”



“Con una herida que le suturaron con cinco o seis puntos.”



“Pero había algo en la expresión de su rostro que le agregaba años.”



De los adjetivos, dice Alejo Carpentier en su artículo “El adjetivo y sus arrugas”: *Los adjetivos son las arrugas del estilo. Los adjetivos se transforman, al cabo de muy poco tiempo, en el academismo de una tendencia literaria, de una generación. Tras de los inventores reales de una expresión, aparecen los que sólo captaron de ella las técnicas de*

matizar, colorear y sugerir: la tintorería del oficio. Y cuando hoy decimos que el estilo de tal autor de ayer nos resulta insoportable, no nos referimos al fondo, sino a los oropeles, lutos, amaneramientos y orfebrerías, de la adjetivación. Con esto Carpentier manifiesta la importancia de los adjetivos para identificar el estilo de un autor o de una tendencia literaria, pues a través su poco uso o abundancia se verá reflejado el modo o forma de escribir o expresar de un autor.

Lo anterior podemos completar con la idea de Samuel Gili Gaya (1994) quien dice que *“el uso abundante y preciso de adjetivos está en razón directa del grado de cultura y constituye un criterio diferenciador muy importante entre los planos sociales de las hablas sincrónicas.”*²². De ahí que se deduzca que el sistema de los adjetivos y la posición de éstos antes o después del sustantivo, sólo funcionan en el lenguaje literario.

En este contexto, el estilo de Pedro Juan Gutiérrez se inclina por el uso de los adjetivos descriptivos y menos el de proposiciones u oraciones subordinadas adjetivas; se observa uso de epítetos los cuales expresan una cualidad propia del sustantivo, mismos que son utilizados casi exclusivamente en la lengua literaria. Ejemplo:

“Ella usa un blue jeans viejo y cómodo.”

“Silvia en N.Y.”, Página 11.

Para poder distinguir el uso que le da Pedro Juan Gutiérrez a los adjetivos y a las oraciones adjetivas en su obra, se optó por realizar un breve análisis tanto a los adjetivos como a las subordinadas adjetivas. De aproximadamente 522 adjetivos se seleccionaron las de mayor incidencia, quedando dos adjetivos con un mayor número de repeticiones en la obra, los

²² Samuel Gili Gaya p. 216, Curso superior de sintaxis española.

cuales son *grande* y *negra*. Entre ambos se obtuvieron un total de 14 oraciones de las cuales se extrajeron para muestra cuatro oraciones de cada adjetivo.

Posteriormente se procedió a realizar un análisis morfosintáctico a cada una de las oraciones obtenidas. El que las oraciones se hayan elegido a través de los adjetivos seleccionados, fue el criterio utilizado para saber qué uso le dio el autor a los adjetivos:

Recordemos que a esta clase de proposiciones subordinadas se les denomina también proposiciones subordinadas de relativo, esto porque el elemento subordinador es el pronombre relativo. Éstas suelen modificar a un sustantivo, por lo tanto, se encuentran dentro del grupo nominal complementando al sustantivo que realiza la función de núcleo. El sustantivo al que modifica la proposición subordinada se le llama antecedente.

A continuación se presenta el análisis morfosintáctico realizado a un total de 8 oraciones (cuatro simples y cuatro subordinadas adjetivas), y al final de este capítulo las conclusiones del mismo, incluyendo observaciones encontradas en las oraciones. Para referencia se presentan las siglas utilizadas en el análisis.

Siglas utilizadas:

S = Sujeto.

P = Predicado.

N.V. = Núcleo verbal.

O.D. = Objeto Directo.

O.I. = Objeto Indirecto.

Art. = Artículo.

Prep. = Preposición.

Pron. = Pronombre.

Conj. Cop. = Conjunción Copulativa.

Adj. Num. = Adjetivo Numérico.

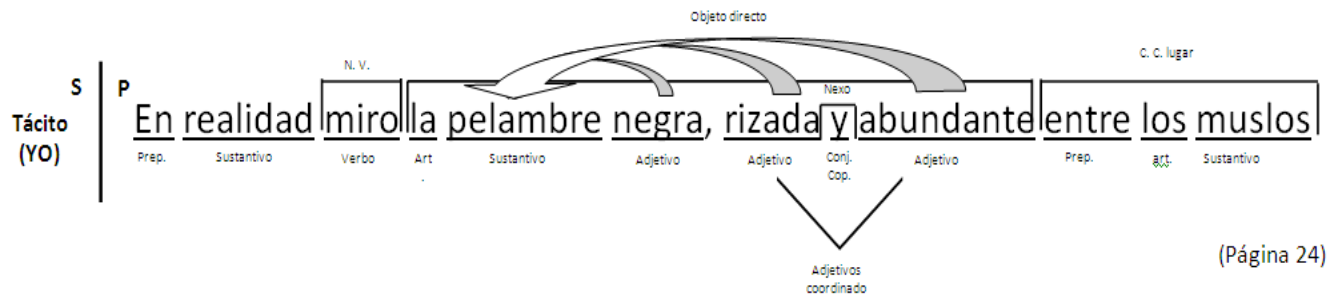
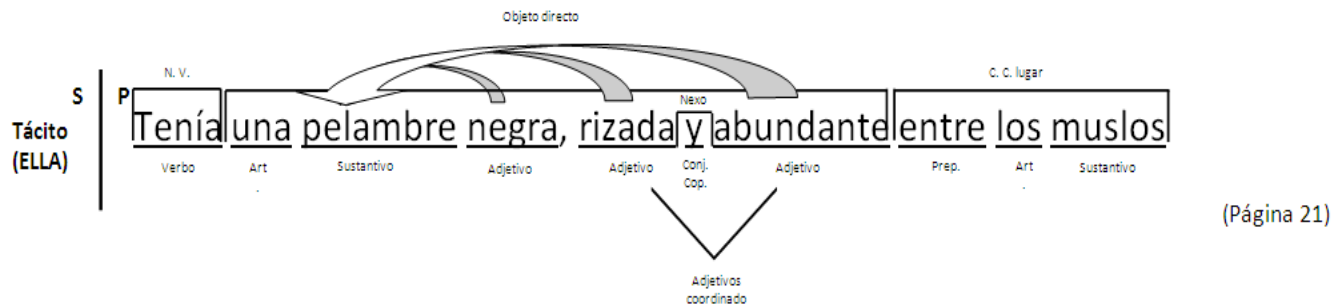
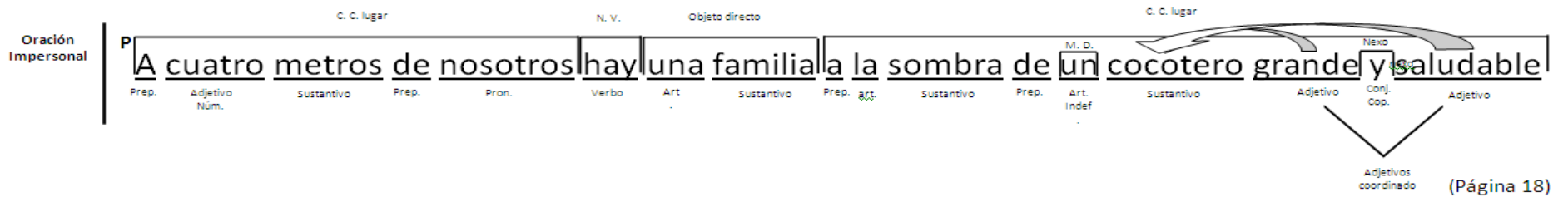
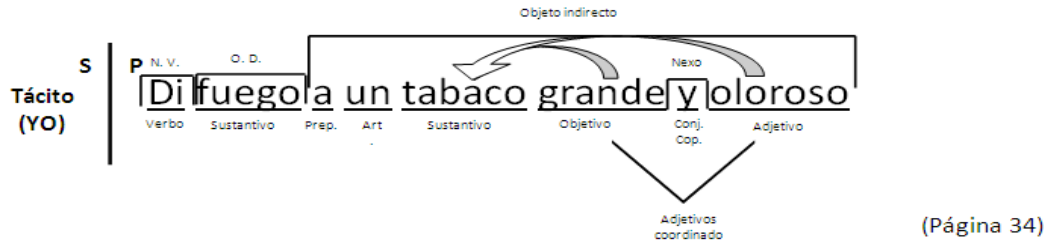
Art. indef. = Artículo indefinido.

M.D. = Modificador Directo.

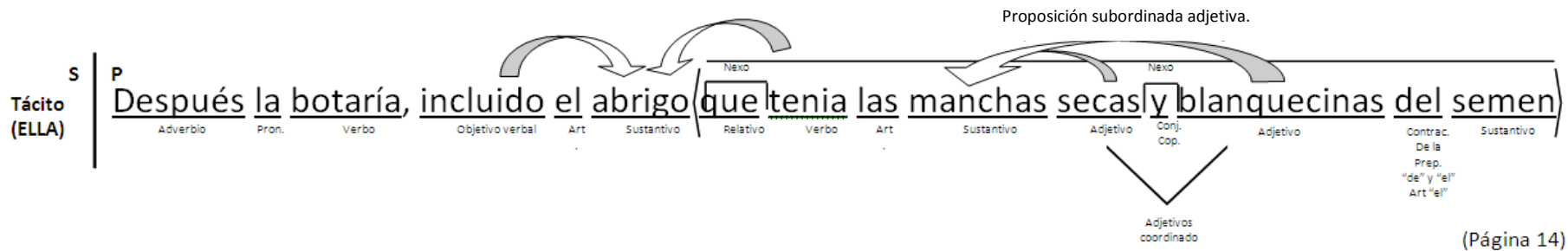
C.C. Lugar = Complemento Circunstancial de Lugar.

Contrac. de la prep. = Contracción de la preposición.

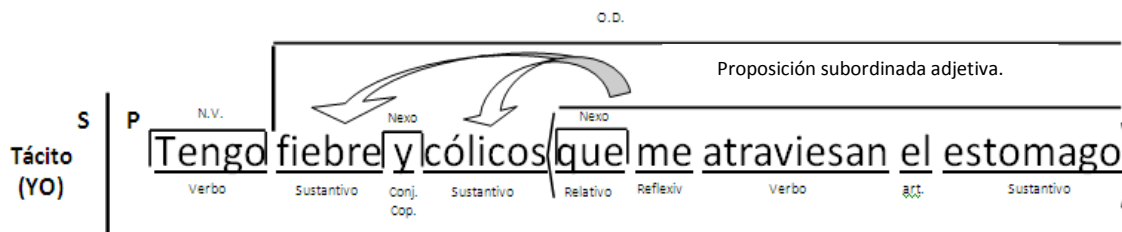
ANÁLISIS A ORACIONES SIMPLES



ANÁLISIS A PROPOSICIONES SUBORDINADAS ADJETIVAS



(Página 38)



(Página 79)

2.6. El adjetivo en la literatura latinoamericana.

La literatura, en todos los tiempos y épocas, emplea y ha empleado todos los medios de los que dispone el lenguaje para “adornar” su discurso y la adjetivación es el método más usado para lograr sus fines; sin embargo, su abuso o uso mínimo puede provocar diversos efectos.

Para observar el uso que le dan diversos autores a los adjetivos, se ha considerado hacer un breve análisis a fragmentos de cuatro obras de cuatro importantes autores de la literatura latinoamericana: Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa.

2.6.1. Alejo Carpentier.

Alejo Carpentier (1904-1980), novelista y ensayista cubano, influyó notablemente en el desarrollo de la literatura de América Latina. Anteriormente ya se ha hecho referencia de él; cabe recordar que entre sus novelas, se destaca *El reino de este mundo* (1949), en cuyo prólogo presenta sus reflexiones acerca de lo *real maravilloso* (allí propone que ese estilo literario que funde la narrativa con elementos fantásticos sólo es posible en una realidad como la latinoamericana, sobreabundante y maravillosa en su naturaleza y su historia compuesta por mitos y leyendas). También han sido muy celebradas las obras tituladas *Los pasos perdidos* (1953) y *El siglo de las luces* (1962).

En el breve análisis hecho a un fragmento de *Viaje a la semilla*, se pudo observar que el autor utiliza infinidad de adjetivos para darle realce a los sustantivos que desea que el lector preste más atención, además gusta de usar las estructuras del tipo *adnominal o complemento del sustantivo*, así como también las del tipo de *proposición subordinada adjetiva*:

“Andaba de un lugar a otro, fisgoneando, sacándose de la garganta un largo monólogo de frases incomprensibles. Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba, los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran

revuelo de cales y de yesos. Y por las almenas sucesivas que iban desdentando las murallas aparecían —despojados de su secreto— cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, dentículos, astrágalos, y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpiente en muda. Presenciando la demolición, una Ceres con la nariz rota y el peplo desvaído, veteado de negro el tocado de mieses, se erguía en el traspatio, sobre su fuente de mascarones borrosos. Visitados por el sol en horas de sombra, los peces grises del estanque bostezaban en agua musgosa y tibia, mirando con el ojo redondo aquellos obreros, negros sobre claro de cielo, que iban rebajando la altura secular de la casa. El viejo se había sentado, con el cayado apuntalándole la barba, al pie de la estatua. Miraba el subir y bajar de cubos en que viajaban restos apreciables. Oíanse, en sordina, los rumores de la calle mientras, arriba, las poleas concertaban, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas.”

Cabe hacer una última observación, a lo largo de todo este párrafo se observó el indicio de una estructura de la que más adelante se hablará con detalle (adjetivo compuesto) y cuyo estilo compartiría así con Pedro Juan Gutiérrez. Dicho “adjetivo compuesto” está señalado con negritas.

2.6.2. Gabriel García Márquez

El fragmento de la obra observada de este autor fue *Crónica de una muerte anunciada*, y en referencia al uso que le da al adjetivo, se encontró lo siguiente:

Prosa sustantiva. El autor no hace uso del adjetivo para adorno y embellecimiento de la obra, sino como un instrumento que llama la atención del lector a ver sobre el o los

sustantivos. Dentro de la obra existe una parte en la que abundan más los adjetivos, la cual llama la atención, pues pareciera que el autor quisiera que se fijara mayor atención:

“Sin embargo, aun sin la bendición del obispo, la fiesta adquirió una fuerza propia tan difícil de amaestrar, que al mismo Bayardo San Román se le salió de las manos y terminó por ser un acontecimiento público.

El general Patrocinio San Román y su familia vinieron esta vez en el buque de ceremonias del Congreso Nacional, que permaneció atracado en el muelle hasta el término de la fiesta, y con ellos vinieron muchas gentes ilustres que sin embargo pasaron inadvertidas en el tumulto de las caras nuevas. Trajeron tantos regalos, que fue preciso restaurar el local olvidado de la primera planta eléctrica para exhibir los más admirables, y el resto los llevaron de una vez a la antigua casa del viudo Xius que ya estaba dispuesta para recibir a los recién casados. Al novio le regalaron un automóvil convertible con su nombre grabado en letras góticas bajo el escudo de la fábrica. A la novia le regalaron un estuche de cubiertos de oro puro para veinticuatro individuos. Trajeron además un espectáculo de bailarines, y dos orquestas de valeses que desentonaron con las bandas locales, y con las muchas papayeras y grupos de acordeones que venían alborotados por la bulla de la parranda» (p. 84).

2.6.3. Guillermo Cabrera Infante.

De este autor cubano, a diferencia de los demás citados, se observó que en el fragmento de la obra *Darle vueltas a una Ceiba* no hubo gran uso de adjetivos, casi no hubo descripción. Lo que si pudo hallarse fue que el autor usa mucho más las estructuras del tipo *adnominal* o *complemento del sustantivo*, así como también gusta de usar *la proposición subordinada adjetiva*, tal como se puede observar en el siguiente párrafo:

“La culpa no la tiene ella, sino esa tipa que recién se mudó para la accesoria y tuvo que venir a caernos en el cuarto de al lado. Ella se pasa el santo día metida en casa y diciéndole mi hermana haz esto, mi hermana haz lo otro, mi hermana lo de más allá y lo de más acá. Yo voy a ver si a fin de mes, cuando vengan a cobrarle el alquiler, va a querer que se lo paguemos nosotros en pago de los consejos que le da a mi mujer todo el santo día. Esta matraca de ahora es cosa de ella. Seguro, seguro. Voy cien pesos contra un cabo de tabaco que fue ella quien se lo metió en la cabeza a esta zanaca de mi mujer que se lo cree todo”.

2.6.4. Mario Vargas Llosa

Del fragmento de “La casa verde”, dice el propio autor *“la deuda mayor que contraje al escribirla fue con William Faulkner, en cuyos libros descubrí las hechicerías de la forma en la ficción, la sinfonía de puntos de vista, ambigüedades, matices, tonalidades y perspectivas de que una astuta construcción y un estilo cuidado podían dotar a una historia.”*. Este autor, junto con Gabriel García Márquez, forma parte del grupo de escritores representantes del realismo mágico. En “La casa verde” se observó la abundancia de adjetivos, tal como se vio en las obras de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, exceptuando a Cabrera Infante, en cuya obra se pudo señalar que el autor utilizaba otro tipo de estructuras “adjetivadas”:

“El sargento echa una ojeada a la madre Patrocinio y el moscardón sigue allí. La lancha cabecea sobre las aguas turbias, entre dos murallas de árboles que exhalan un vaho quemante, pegajoso. Ovillados bajo el pamacari, desnudos de la cintura para arriba, los guardias duermen abrigados por el verdoso, amarillento sol del mediodía: la cabeza del Chiquito yace sobre el vientre del Pesado, el Rubio transpira a chorros, el Oscuro gruñe con la boca abierta. Una sombrilla de jejenes escolta la lancha, entre los

cuerpos evolucionan mariposas, avispas, moscas gordas. El motor ronca parejo, se atora, ronca y el práctico Nieves lleva el timón con la izquierda, con la derecha fuma y su rostro muy bruñado permanece inalterable bajo el sombrero de paja. Estos selváticos no eran normales, ¿por qué no sudaban como los demás cristianos? Tiesa en la popa, la madre Angélica está con los ojos cerrados, en su rostro hay lo menos mil arrugas, a ratos saca una puntita de lengua, sorbe el sudor del bigote y escupe. Pobre viejita, no estaba para estos trotes. El moscardón bate las alitas azules, despegando con suave impulso de la frente rosada de la madre Patrocinio, se pierde trazando círculos en la luz blanca y el práctico iba a apagar el motor, sargento, ya estaban llegando, detrás de esa quebradita venía Chicaís.”

2.7. Definición y características del adjetivo.

Como parte del presente estudio, parece conveniente presentar un cuadro de definiciones acerca del adjetivo. Cuando se trata de dar una definición del adjetivo, se puede hacer desde distintos puntos de vista, mismos que son complementarios y a veces coincidentes, por lo que interesa tener presente la definición que han dado algunos lingüistas. Exponemos las de aquéllos que, por su prestigio lingüístico, nos ofrecen pautas seguras para una rigurosa investigación:

- Son palabras que modifican directamente al sustantivo. Llámense adjetivos, porque suelen añadirse al sustantivo (A. Bello, 1982, p. 44).
- Es la palabra cuya función peculiar consiste en determinar o calificar al sustantivo, cualquiera que sea su oficio que éste desempeñe en la oración (S. Gili Gaya, p. 215).
- Que califica o determina al sustantivo (Diccionario de la Real Academia Española, 2001, p. 46).

Gili Gaya, al definir el adjetivo, está refiriéndose a la clasificación tradicional que se hacía del mismo: calificativo y determinativo. Asimismo, resalta la función peculiar de los adjetivos: la de informar sobre cualidades sustantivas; el sustantivo se nos presenta con mayor detalle y puede ser observado, estudiado y captado de forma más completa y certera debido a la función del adjetivo. Así pues, aunque parezca esta definición elemental y tradicional, como hemos observado, no deja de tener el mayor interés para nuestro cometido. En suma, el adjetivo o nombre adjetivo (del latín *adjectīvus*, "que se agrega") es una parte de la oración que acompaña al sustantivo o nombre para determinarlo o calificarlo; expresa características o propiedades atribuidas a un sustantivo, ya sean concretas (el coche rojo, el libro pequeño), ya sean abstractas (el examen difícil).

Desde una perspectiva sintáctica, e independientemente de la forma que revista y de la delimitación significativa que aporte, puede afirmarse que el adjetivo es una especie de satélite del sustantivo. De ahí que los autores modernos, resaltando su misión modificadora respecto del sustantivo, lo califican de acompañante del sustantivo (Seco, R., 148), de modificador directo del sustantivo (Barrenechea, 18 y 21) o de adyacente del núcleo del grupo sintagmático nominal (Alarcos, Estudios, 193).

Dicha función modificadora viene ejercida las más de las veces por sintagmas que en el sistema pertenecen a la categoría adjetiva, es decir, por aquellas palabras que en el diccionario de la lengua figuran como adjetivos, observables en los siguientes ejemplos:

- Blancas palomas cubren el cielo.
- Fabricamos objetos útiles.
- El policía dio información falsa.
- Ofrecen excelentes prestaciones.

Acerca de su morfología, el adjetivo posee en español accidente de género o de número para concordar con el sustantivo del cual es adyacente. Existen adjetivos “de una sola terminación” (*fuerte, falaz, hábil, débil...*) que no experimentan variación de género,

aunque sí de número, y de “dos terminaciones” (*bueno/buena, malo/mala, etc.*). Dentro de los adjetivos de una terminación, el caso más común es el de los adjetivos finalizados en *E* como *grande, fuerte, triste, insomne, alegre, inmutable, etc.* También existen adjetivos que terminan en *L* (*débil, fácil, sutil, fútil, personal*); en *R* (*peor, mejor, ulterior, particular*); en *Z* (*sagaz, veloz, atroz*); pocos en *N* (*común, ruin*). Por último también existen adjetivos terminados en *I* (*sefardí*).

2.8. El empleo del adjetivo en “*El insaciable hombre araña*”. Estudio estadístico.

Antes de centrarnos en el mero estudio del adjetivo, y de presentar una propuesta de éste con relación al estilo literario (en especial del *Insaciable hombre araña*), me permito presentar un breve panorama estadístico que servirá de apoyo de la presente investigación.

La intención de presentar un estudio estadístico es para ver la con claridad cuál es la frecuencia de empleo y variedad que del adjetivo hace el escritor Pedro Juan Gutiérrez a través de su obra *El insaciable hombre araña*. Debido a que el número de adjetivos en toda la obra es extenso, me permití seleccionar cuatro textos de los cuales cito a continuación.

Silvia en N.Y.

85 adjetivos

1 proposición subordinada adjetiva

El boxeador.

95 adjetivos

3 proposiciones subordinadas adjetivas

Sosiego, paz, serenidad

125 adjetivos

3 proposiciones subordinadas adjetivas

El insaciable hombre araña.

217 adjetivos

7 proposiciones subordinadas adjetivas

Se ha de advertir que el cómputo de los adjetivos ha sido efectuado manualmente. Esto no significa en modo alguno que se haya llevado a cabo de forma precipitada y poco científica, puesto que la lista de adjetivos que presentamos ha sido el fruto de diversas lecturas de la obra cuidadosamente realizadas, sino porque, como es lógico, puede darse algún error en dicho recuento.

Los adjetivos localizados en el texto se presentan en este trabajo por orden alfabético para su mejor seguimiento. Del total de adjetivos en el recuento que se ha efectuado, solamente se han considerado para el presente estudio los tradicionalmente llamados “adjetivos calificativos”, es decir, aquéllos que, desde el punto de vista semántico, indican cualidades, así como también los verbales, esto con base en lo siguiente:

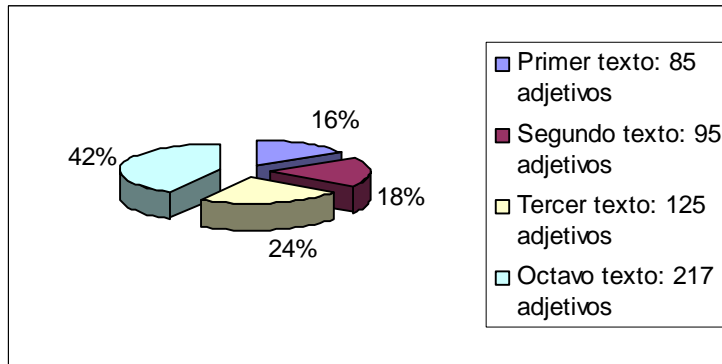
“El punto de vista de los lingüistas generativistas es el de afirmar que solamente existen los adjetivos calificativos; los llamados tradicionalmente «adjetivos determinativos» forman un grupo independiente que, juntamente con el artículo, reciben el nombre de determinantes (cf. J. Escarpanter, 1974, p. 117). Basándose en el concepto de estructura profunda y superficial, afirman que los adjetivos determinativos de la gramática tradicional, juntamente con los llamados pronombres determinativos, son siempre determinantes en dos construcciones superficiales diferentes: una con el nombre («este coche es mío»), y otra sin él («éste es mío»)”.

Tampoco se han contabilizado como adjetivos aquellas voces que significan orden como, por ejemplo *último*, ya que más bien son cuantificadores numerales ordinales; igualmente,

aquellas palabras que significan cantidad, como *entero = todo, numeroso, medio*, etc., no se encontrarán en el cómputo realizado.

A través de las lecturas realizadas de la obra *El insaciable hombre araña*, de Pedro Juan Gutiérrez, se ha obtenido, en total (sin hacer uso de cualquier discriminación), los siguientes adjetivos de los cuatro textos que se han elegido de la obra:

Cuadro 3 – Computo total de los adjetivos.



Como se puede observar, el conteo arroja un total aproximado de 522 voces adjetivas. A primera vista, se puede decir que hace un uso del adjetivo equilibrado y casi constante, el cual parece aportar cierta armonía al texto, proporcionando una prosa *“fácil de digerir”*.

La abundancia de adjetivos es evidente. Esta importancia que se ve que da el autor al adjetivo en su obra es mucho mayor si nos detenemos a analizar la gama tan enorme que nos presenta del mismo. Así pues, la variedad de matices, la posibilidad descriptiva, las impresiones personales que de determinados acontecimientos transmite, se ven favorecidas a través de mosaico multiforme de las voces adjetivas.

En la relación, algunos aparecen con un asterisco (*) delante indicando que son adjetivos verbales, otros tienen un número entre paréntesis para indicar las veces que dicho adjetivo se repite en la novela.

Cuadro 4 – Clasificación

Abierta* (2)	Azul	Cincuentón	Desperdigadas
Abierto*	Azul acero	Cobarde	Destrozados*
Absoluta*	Azul negro gris acero	Coherentes	Destructivo
Abstractos	Azulita	Colgante	Diminutos*
Abundante	Azulita	Cómico (2)	Divertido *
Ácido-dulce	Azulverdosos	Cómodo*	Dorada
Acondicionado*	Bacteriana (2)	Compulsivo	Dormida
Acre	Baja	Confundido*	Drogado*
Adolescente	Bella	Congelada*	Dulce (2)
Africana	Bellísima	Congelados*	Duro
Agónico	Bellísimo	Copioso negro	Ecuánimes
Agotado*	Blanca (2)	Corrosiva	Elegante
Ajena	Blanco (3)	Corto	Empercudida
Alcohólico	Blanda	Corto	Enamorado*
Alta	Blanquito	Cotidianas	Encantadores
Alto (3)	Bonita (4)	Crucificado*	Encerrada
Alucinante	Bonito	Cuarta	Endeble
Amarrillas	Borracha	Delanteros	Enferma
Amarrillo ocre	Borracho (3)	Delgada* (3)	Enfermizo
Americano	Brillante *	Delgado* (2)	Enorme
Amplia*	Brillantes*	Depresivo (3)	Enorme
Amplio*	Buena (2)	Descolorido*	Enormes
Animal	Buenas	Desconcertado*	Ensortijados*
Ansioso* (2)	Cabezón	Desequilibrado*	Equivocado*
Aplastada*	Caídos* (2)	Desfallecido*	Erótica
Arrodillada*	Calculadora	Desgarbado*	Erótico (2)
Arruinada*	Cansada*	Desgastado*	Escasa
Asfaltada*	Cercano	Desmelenado*	Espinosas
Áspera	Cerrado* (2)	Desnuda (2)	Estentóreo
Atractiva (2)	Chulo (2)	Desolada	Estrecha (3)
Estrepitoso*	Humillada	Mínimas	Podría (3)
Estúpida	Incontrolable	Mojado*	Poética
Estúpido*	Incontrolables	Muerto*	Positivo (2)
Exquisitas	Inestables	Mugrientos*	Pragmática (2)
Extraordinaria	Ingenioso*	Mulato claro	Pragmáticas
Famosa	Ininteligible	Negra (8)	Precisión
Fibroso*	Inmortalizado*	Negras	Primera (2)
Fofa	Inolvidable	Negro (2)	Prosaicas
Frenético	Insomne	Negros	Quietas
Fresca	Intenso (2)	Nervioso*	Rabioso*
Frío (2)	Irracional	Nuevo	Rancio
Furioso*	Irritada	Oloroso*	Raudo
Gastadísimos	Joven (3)	Oscuro	Redondos
Gentil	Juguetones (2)	Oxidadas	Relajado*
Gorda (2)	Lacio	Oxidados*	Rizada (2)

Gordo	Larga (2)	Parlachín	Rizado*
Gran (3)	Largas (2)	Partidos*	Robusto*
Grande (5)	Largo (3)	Pedregoso*	Roja (2)
Grandísimo	Largos (2)	Pequeñas	Rojo
Grisés	Lejanas	Pequeño	Románticos
Grosero	Lenta	Pequeño (2)	Salada
Grueso*	Leve (2)	Pequeños	Saludable
Gruesos (2)*	Libre (2)	Perfecta*	Salvaje
Hedionda	Linda (4)	Perfecto*	Seca
Heladas (2)	Liadísima	Personal	Seco
Helado*	Llena	Pesado*	Seductoras
Hermosa	Mantecoso*	Plateada (3)	Sementales
Hinchados*	Mezclado*	Plateado*	Semicongelada
Hipnotizadores	Millonario	Pobres	Sencillo
Húmedo	Mínima	Podrida (2)	Sensual
Sentado*	Tranquilas	Viejos (2)	
Sereno	Trascendente	Volado*	
Serio (3)	Transparente	Vulgares	
Simple	Traviesas		
Solar electrificado*	Tremenda		
Solitario	Triste (4)		
Sonriente	Tropical		
Sosegados*	Último		
Suave	Vacía		
Sucio	Vacías		
Tenebroso*	Valiosos*		
Tentadores	Veloz		
Teñido (2)*	Verde (2)		
Terrible	Vertiginosa		
Terrible	Vidriosos*		
Tiesa (3)	Vieja		
Torcida	Vieja racista		
Tranquila (4)	Viejo		

De toda la relación de adjetivos los de mayor incidencia son “grande” (con 5 repeticiones) y “negra” (con 9 repeticiones).

2.9. El uso de “adjetivos compuestos” en “*El insaciable hombre araña*”.

Como se sabe de antemano, el estilo literario es la manera de expresarse de cada autor, de cada escuela literaria o época. Cuando en su momento se detecta una “nueva propuesta” de un autor, es necesario detenerse y analizar cada una de las variantes léxicas, fonológicas y

semánticas que se presentan en la obra, mismas que podrán haber sido recogidas y reformuladas por otros investigadores.

En el caso de *El insaciable hombre araña*, Pedro Juan Gutiérrez presenta una variante en el uso del adjetivo, ya que para definir con más detalle y exactitud la cualidad de un sustantivo presenta el esquema que denomino “*adjetivo compuesto*”:

“Sintió el sabor ácido- dulce del semen en su lengua, en la garganta, en los labios”. (Página 13)

“Sonó una explosión fuerte en otro poste y un centellazo de luz azul acero corrió por los cables”. (Página 40)

“El tipo es un indio oriental típico, con el pelo muy negro y lacio”.
(Página 51)

“Quiero mantenerla en la memoria: la cinta negra de la carretera estrecha, el mar azul-negro-gris-acero, el camino platedo y brillante de la luna, y los bultos amarrillo ocre de los equipos oxidados.”
(Página 68)

“Es una mulatita adolescente de ojos grises, o azulverdosos, no sé bien”.
(Página 69)

“Ahora recuerdo el olor de su sexo y sus teticas mínimas y el triangulo de vello copioso negro y rizado del pubis”.
(Página 69)

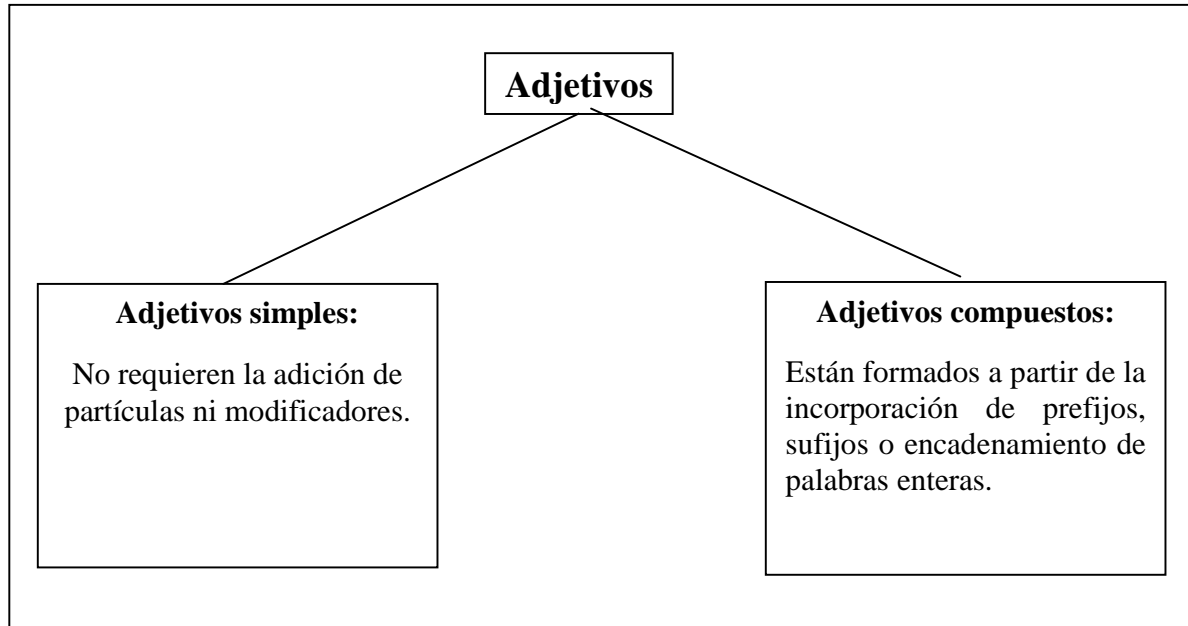
El adjetivo compuesto en un principio sólo se ha estudiado en lengua inglesa y existen numerosas publicaciones y artículos que hablan de ello al respecto. Siguiendo las normas de la gramática inglesa, los *adjetivos compuestos* en dicho idioma se forman combinando el

adjetivo con otras partes de la oración y viceversa. Generalmente las dos o más palabras que forman el adjetivo van separados por un guión: “blu-eyed” (ojos azules), “well-know” (bien/muy conocido). En el ámbito de la literatura, la descripción más cercana a “coordinación de adjetivos” es la “acumulación”, la cual consiste en la sucesión, en relación coordinada o subordinada de elementos que no constituyen una repetición²³.

En el caso del español se ha descubierto en la obra de estudio, *El insaciable hombre araña*, que el autor gusta de utilizar dicha estructura que hasta hace poco sólo se conoce en inglés.

Con base en lo que dicta la gramática inglesa sobre este tema, hago referencia al siguiente esquema:

Cuadro 5 – Clasificación.



²³ Brioschi, F. y Di Girolamo. C. *Introducción al estudio de la literatura*. Ed. Ariel. Barcelona, 2000. Pág. 325. Helena Beristain la define como “procedimiento discursivo considerado por algunos autores como una figura retórica (de pensamiento) y que, en general es descrito en términos semejantes a los que se emplean para la enumeración”.

Con base en el esquema antes presentado, existen tres formas de tratar con las palabras propuestas:

- a) Escribiéndolo como una sola palabra: “azulverdosos”.
- b) Uniéndolas con guiones: “azul-negro-gris-acero”.
- c) Escribiendo las palabras separadas: “azul acero”, “oriental típico”.

2.9.1. Estructura de los adjetivos compuestos “de una sola palabra”.

Uno de tantos investigadores que ha puesto atención al tema de adjetivos compuestos es García Lozano (1993), quien en su artículo sobre los compuestos adjetivos del tipo *pelirrojo*, plantea algunas de las restricciones léxicas, fonológicas y semánticas que presentan, y que han sido recogidas y reformuladas por otros investigadores posteriormente. Con respecto a cuestiones que se han planteado en la literatura lingüística es la semántica del compuesto; a lo anterior García Lozano reúne tres modelos de interpretación que ofrecen los diccionarios a través de las paráfrasis siguientes:

- a) “que tiene {el, la, los, las} NA” o “que tiene A{el, la, los, las}N”

Pelirrubio: que tiene el pelo rubio.

Pernicorto: que tiene cortas las piernas.

- b) “de N A”

Carialegre: de cara alegre.

- c) “A de N”

Carigordo: gordo de cara.

En este esquema “N” simboliza “nombre”, “A” simboliza adjetivo, siendo que, como a especie de formula matemática, se interprete como en el ejemplo abajo anotado:

Paráfrasis	“Que tiene	{el, la, los, las}	N	A”
Pelirrubio	<i>que tiene</i>	<i>el</i>	<i>pelo</i>	<i>rubio</i>

Es lógico que no todos los adjetivos compuestos puedan ser parafraseados por cada uno de estos tres modelos y, con base en lo anterior, García Lozano y otros autores concuerdan que la construcción que mejor se ajusta a la estructura del adjetivo compuesto es el inciso c), ya que describe la construcción en la que el adjetivo va acompañado de lo que él domina (complementos de delimitación). Esta clase de complementos (I. Bosque 1990: 270) “restringen o limitan la propiedad que el adjetivo denota circunscribiéndola a alguna parte o algún aspecto de la entidad de la que se predica” ya que refiere a una parte del cuerpo, un sentido de rasgo o personalidad.

Se reitera que esta perspectiva de estudio sobre al adjetivo compuesto aplicaría únicamente para aquellos que están conformados por afijos y sufijos provenientes de dos adjetivos (del tipo “pelirrojo”), y que no están conformados por la unión de adjetivos unidos por guiones o por dos palabras separadas. Respecto a los dos últimos tipos de adjetivos compuestos, éstos siguen otra estructura.

2.9.2. Estructura de los adjetivos compuestos “unidos por guiones” o “por palabras separadas”.

Se ha comentado anteriormente que los adjetivos compuestos siguen una estructura muy parecida a sus similares en inglés, y el estilo presentado en la obra de *El insaciable hombre araña* (a través del uso que el autor hace de los adjetivos) es claro ejemplo de ello. En la gramática inglesa, los adjetivos compuestos que van unidos por guiones o por palabras separadas siguen un cierto orden tal como se ve a continuación:

Object + Size + age + shape + colour + origin + material + purpose + NOUN

1. De todos los adjetivos descriptivos, e independientemente de cuantos se utilicen, los primeros en la enumeración serán los que expresen una valoración del locutor, es decir su opinión sobre la persona, el objeto, el sitio, etcétera, que se describe:

wonderful, awful, excellent, etc.

2. En segunda posición, tenemos los adjetivos que hacen referencia al tamaño:

small, big, long, short, etc.

3. En tercera posición, están los adjetivos que describen la edad:

new, old, antique, etc.

4. En cuarta posición, se encuentran los adjetivos que hacen referencia a la forma del objeto:

narrow, wide, square, round, etc.

5. En quinta posición, tenemos los adjetivos de color:

green, bluish, light blue, etc.

6. En sexta posición, hay los adjetivos que indican el origen:

Japanese, Estonian, etc.

7. En séptima posición, tenemos los adjetivos que describen el material del que está hecho el objeto:

plastic, wooden, gold, paper, etc.

8. Por lo último, y en la posición más próxima al nombre, tenemos los adjetivos que indican el tipo o la finalidad del objeto:

industrial (company), picture (frame), washing (machine) etc.

Tal como se ha observado, cuando se utilizan dos o más adjetivos en inglés, se sigue el orden antes mencionado. En *El insaciable hombre araña*, el autor sigue cierta similitud en el orden que se utiliza en la gramática inglesa, tal como se observa:

El mar azul – negro – gris - acero

Object + Size + age + shape + colour + origin + material + purpose + NOUN

Por desgracia, dentro de los cuatro cuentos que se utilizaron para el estudio, sólo se encontraron estas dos clases de estructuras unidas a través de guiones. Sin embargo, se cree que éste es solo el comienzo de un nuevo estilo en el uso de adjetivos en una obra literaria, del cual el autor deberá estar consiente que al estar en uso, los estudiosos pondrán las bases para imponer reglas gramaticales al nuevo estilo presentado.

En cuanto a la posición del adjetivo en la lengua española, de manera general, la gramática tradicional indica que la posición del adjetivo indica ya de por sí matices de significado. En estas variaciones de colocación influyen valores de tipo histórico, morfosintácticos, rítmicos y semánticos.

El adjetivo antepuesto al sustantivo es de tipo explicativo, insiste en una de las cualidades del sustantivo, precisando y concretando su significado: *refrescante bebida* (de las muchas cualidades que posee esa bebida -dulce, cítrica, de determinado color...- se hace referencia sólo a una de ellas). Así, el adjetivo antepuesto matiza una de las características -de las muchas que posee un nombre- mientras que si está pospuesto esta característica no es esencial sino “accidental”: *bebida refrescante*. Este aspecto en literatura es esencial, ya que implica, con el cambio de orden del adjetivo, toda una serie de matices.

Algunos autores opinan que en el español hay un orden lógico según el cual el complementado precede al complemento: sustantivo + adjetivo, y toda alteración de ese

orden se percibe como una desviación de tipo estilístico: “*La humana naturaleza*”. Desde el punto de vista psicológico, otros autores dicen que el adjetivo antepuesto indica un carácter subjetivo, ya sea moral o estético, y el pospuesto un carácter objetivo de tipo lógico: un gran emperador; un hombre grande. Esto explica el que determinados adjetivos antepuestos varíen completamente el significado de una palabra; son muy populares los juegos de palabras: No es lo mismo un *pobre hombre* que un *hombre pobre*.

La adjetivación, como se ha visto, es una categoría gramatical que tiene una función específica: la de complementar al sustantivo. Su misión en literatura se amplía, al embellecer el discurso a través de la calificación, o del empleo de epítetos, o de traslaciones (adjetivación de sustantivos, adverbios, verbos...). El proceso de traslación por el cual una categoría diferente a la del adjetivo pasa a desempeñar su función es muy común en la lengua literaria: *naricísimo*, *mañanísimas*. Según algunos autores, el problema surge, como en todo, con el abuso.

2.10. Significación literaria del uso de los adjetivos.

Parte de las funciones de los adjetivos, en relación con el estilo literario llamado *realismo sucio*, es la de referir a una realidad al intensificar la ilusión de la misma. Al describir más un objeto, lugar o cosa, el adjetivo pues permite que ese mismo objeto al que acompaña sea más específico que el resto (Pimentel, 1992).

Por otro lado, existen otros aspectos del adjetivo. Por medio de una publicación denominada *El análisis léxico-estilístico*, publicado por la Universidad de Valladolid, en 1984, Isabel Paraíso aporta un nuevo tipo de análisis en el ámbito literario el cual nombra *análisis léxico-estilístico*. Este tipo de análisis consiste en observar qué palabras selecciona un autor dentro del caudal léxico de su lengua, hacer el inventario de ellas y explicar estilísticamente esa elección mediante la cosmovisión del poeta²⁴. Esta aportación es sumamente interesante puesto que no sólo interesa estudiar la función sintáctica de los

²⁴ Paraíso, Isabel. *El análisis léxico-estilístico*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 1984. Pág.

adjetivos estudiados anteriormente en el presente trabajo, sino su significación anímica, personal y semántica que compone el estilo del autor.

Entre los antecedentes del tipo de trabajo que se pretende realizar, desde el punto de vista anímico y semántico, la autora cita el libro de Emilio Alarcos Llorach, *La poesía de Blas de Otero* (1955 y 1973). En la parte segunda del libro (*La obra y la lengua*), capítulo II (*Tonalidades del sentimiento*), expone Alarcos un interesante esbozo metodológico para el estudio del léxico de un autor, y a continuación lo aplica a Blas de Otero, encontrando que la selección léxica de éste opera sobre zonas que se refieren: 1.º, a la ruina y soledad; 2.º, al ansia y a la luz; 3.º, a la obstinación y violencia, y 4.º, a lo que Alarcos llama *remansos de reposo*.

Asimismo, la autora señala la introducción al capítulo II del libro de Alarcos, cuyo nombre ya se cito anteriormente, con el cual se pretende brindar más fundamento sobre la reflexión de la significación literaria de los adjetivos:

“Es sabido que las palabras, alrededor de su núcleo significativo intelectual, tienen como un halo consistente en las resonancias sentimentales y fantásticas que a ellas asocian los hablantes. [...] Cada poeta selecciona las voces más idóneas, con sus particulares resonancias, para expresar sus vibraciones sentimentales. Por eso cada poeta, con sus sentimientos particulares y la temperatura típica de sus vivencias, suele tener predilección por determinados grupos de palabras. (...) Esas palabras agrupadas por su parecido sentimental o imaginativo en el poeta, tienen en su poesía una significación que puede distar bastante de su valor semántico meramente práctico, pues al aparecer con frecuencia se apoyan las unas a las otras y ponen en primer término su común denominador, esto es, su envoltura poética del mismo signo, quedando sólo al fondo su referencia conceptual.”

Otra clasificación dada sobre la reflexión de la significación literaria de los adjetivos está la de Arcadio López-Casanova y Eduardo Alonso en su libro conjunto *El análisis estilístico* (Valencia, Bello, 1975). Al estudiar “la lengua” de la poesía dedican en el “nivel semántico” un capítulo a la “tonalidad del sentimiento”. Aquí reagrupan la clasificación de Alarcos en palabras con *significante suave*, con *significante duro*, con *significado claro* y con *significado oscuro*, y hallan las combinaciones posibles de estos cuatro elementos.

2.10.1. Análisis de textos con léxico disperso y léxico concentrado.

Después de dar una introducción sobre autores que han hecho estudios sobre la significación, más que nada anímica y personal, Isabel Paraíso expone al respecto dos tipos de análisis, uno de los cuales resulta muy productivo para el presente trabajo. El primero se trata sobre *análisis de textos con léxico disperso*, mientras que el segundo se le denomina *análisis de textos con léxico concentrado*.

El primero es aquel análisis cuyos textos cuentan con una gran abundancia de vocablos que no se reiteran, pero que sugieren imágenes del mismo signo sentimental. El segundo tipo de análisis consiste en aquellos textos que suelen objetivar sus vivencias matrices no en una pluralidad de “motivos” o elementos concordantes afectivamente, sino en un puñado de *símbolos*. La autora define “símbolo” como un elemento, generalmente un sustantivo concreto no animado, que vehicula una parte esencial de la cosmovisión del poeta y, por tanto, aparece a lo largo de su obra de manera muy insistente y con una carga afectiva y sémica muy fuerte (Paraíso 1984: 8). Isabel Paraíso aplica este tipo de análisis a poemas, puesto que considera que los mismos cuentan con una gran carga sentimental y anímica. Éste análisis además toma en cuenta la frecuencia de aparición de las palabras, y las posibles redes asociativas que se establezcan entre ellas, las cuales se les llama, para distinguirlas de las connotativas, *campos léxicos*.

**Propuesta de
Isabel Paraíso**

Análisis de textos con léxico disperso:

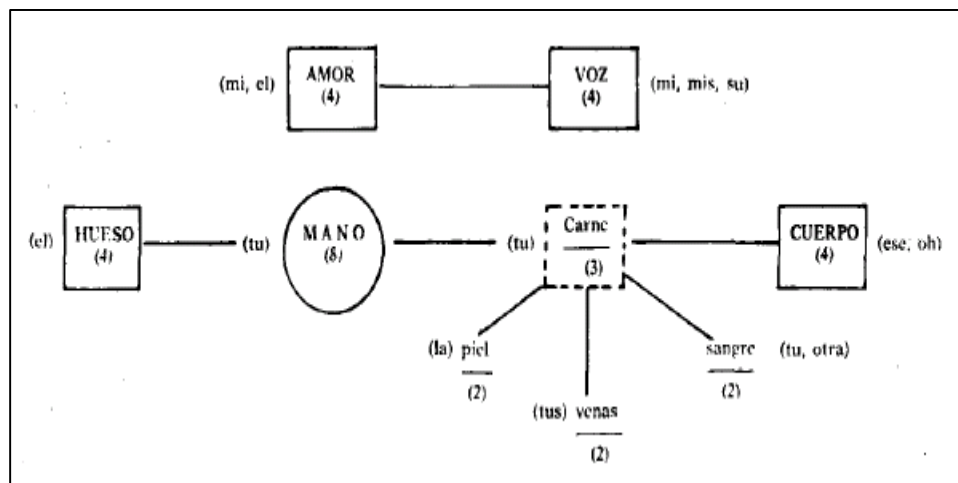
Textos con una abundancia de vocablos que no se reiteran, pero que sugieren imágenes del mismo signo sentimental.

Análisis de textos con léxico concentrado:

Textos con reiteración léxica, que suelen objetivar sus vivencias matices en una pluralidad de “motivos” o elementos concordantes afectivamente, sino en un puñado de símbolos.

A continuación se puede observar ejemplos de ambos tipos de análisis de léxico, presentados por la autora en su publicación, en el cual se observa tanto su texto (poema) como sus respectivos esquemas.

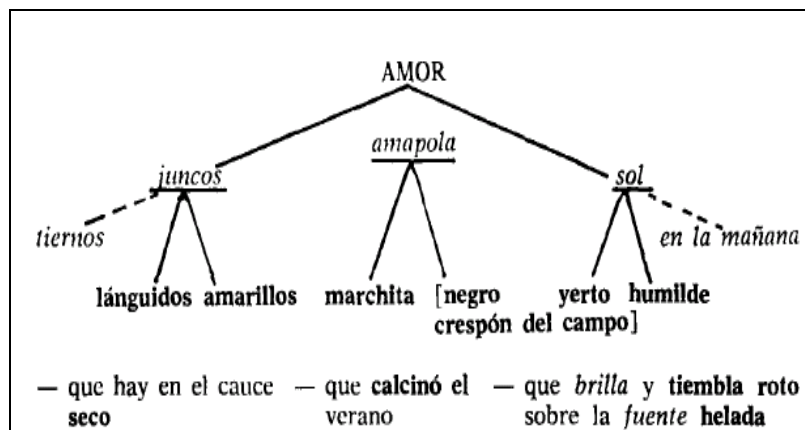
El ejemplo de *análisis con léxico disperso* fue aplicado a un texto de Antonio Machado titulado *poema XXXIII de Soledades* (1899-1907). En éste se explica cómo los elementos dispersos (juncos, amapola, sol) inciden en el sustantivo abstracto “amor”, a través de una correlación trimembre. Estos elementos “dispersos” en el poema, tal como se ve en el esquema presentado por Paraíso, explican metafóricamente a “amor”.



«¿Mi amor?... ¿Recuerdas, dime
aquellos juncos tiernos,
lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?...

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?...

¿Te acuerdas del sol yerto
y humilde, en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?...»

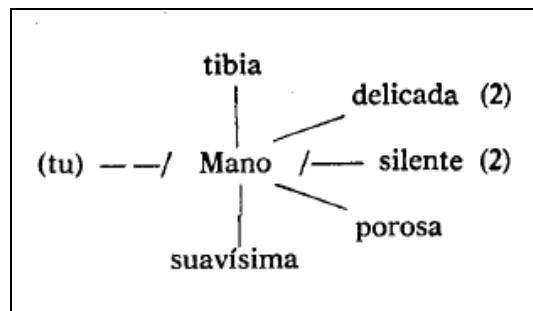


El de *análisis con léxico concentrado*, se aplicó a un poema de Vicente Aleixandre titulado “mano entregada”, cuyo “símbolo” es el sustantivo “mano”, y su “constelación de palabras” son adjetivos calificativos. Aquí, después de hacer observaciones a la frecuencia de palabras, Paraíso clasifica las palabras en categorías sintácticas, y de ellas toma las palabras más significativas para luego formar con ellas redes léxicas, comenzando con la que se establecen entre sustantivos.

MANO ENTREGADA

1 Pero otro día toco tu mano. Mano tibia.
Tu delicada mano silente. A veces cierro
mis ojos y toco leve tu mano, leve toque
que comprueba su forma, que tienta
5 su estructura, sintiendo bajo la piel alada el duro hueso
insobornable, el triste hueso adonde no llega nunca
el amor. Oh carne dulce, que sí se empapa del amor hermoso.
Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisible-
[mente abierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;
10 por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,
para rodar por ellas hasta tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura
[te besara

Para hacer de este análisis todavía un poco más limitado, la autora hace referencia a una estructuración del campo léxico con adjetivos calificativos, los cuales vienen calificados (valga la redundancia) mediante adjetivos positivos o negativos, según el signo positivo o negativo del sustantivo (Paraíso 1984: 15). Por lo anterior, la autora presenta el esquema como se ve a continuación:



Casi al final de sus observaciones, Isabel Paraíso detalla una sobre los adjetivos (categoría sobre la cual trata el presente capítulo), en especial sobre su reiteración (después de verificar su frecuencia), y detalla que el autor de la poesía aplicaba a veces el mismo adjetivo a varios sustantivos, siempre que éstos tengan la misma tonalidad afectiva—positiva o negativa—. Cabe hacer mención que el mismo estilo de aplicar un mismo adjetivo a varios sustantivos se repite en *El insaciable hombre araña*.

2.10.2. Tonalidad afectiva de los adjetivos utilizados en “*El insaciable hombre araña*”.

Isabel Paraíso refiere respecto a los adjetivos: “*Los adjetivos nos aportan la valoración personal del poeta sobre esos sustantivos, la afectividad positiva o negativa que suscitan en él*” (Paraíso 1984: 18). Aquí la autora habla sobre la aportación de los adjetivos respecto a los poemas, pero esta enunciación podría ser aplicada a la literatura en general, tal como se ha observado a lo largo del presente capítulo.

Después de haber visto en breve un poco sobre la función sintáctica de los adjetivos estudiados anteriormente en el presente trabajo, veremos ahora acerca de su significación anímica, personal y semántica que componen el estilo del autor.

Recordemos que los adjetivos con mayor frecuencia que se obtuvieron de un breve análisis fueron *bonita* (4), *negra* (8), *grande* (5), *linda* (4), *triste* (4) y *tranquila* (4). Si se clasificaran desde un punto de vista anímico (en “positivos” y “negativos”), como lo hizo Paraíso, quedarían de la siguiente manera:

Positivos	Negativos
Bonita, grande, linda, tranquila	Negra, triste

De proceder a realizar uno de los dos tipos de análisis vistos (de léxico disperso y léxico concentrado), el más apto para lo que se pretende hacer en este apartado es de léxico disperso debido a que encontramos, en cambio, redes asociativas sentimentales y connotativas.

Desde un punto de vista subjetivo y bajo las definiciones de *léxico disperso* y *léxico concentrado*, la relación de adjetivos, cuya frecuencia fue contabilizada anteriormente, se presenta de manera demasiada dispersa, siendo que no todo el léxico se presta a realizar análisis de tipo anímico. Esto quiere decir que, por ejemplo, si se quisiera seguir la propuesta de Paraíso y utilizar el *análisis de léxico disperso* con el adjetivo *negra*, este estaría disperso pero no nos describiría metafóricamente algún sustantivo, tal como lo hace

la autora con el sustantivo “amor”. Al contrario, según el contexto descriptivo y calificativo en el que aparece el adjetivo “negra”, se prestaría a realizarse, posiblemente, el *análisis de léxico concentrado*. Todo lo anterior se puede observar en las oraciones en las que aparecer el adjetivo “negra”:

1. “Con la derecha busca dentro de su pantalón y saca una tranca NEGRA, tiesa, larga y gorda.” (Página 10 del cuento *Silvia en N.Y.*)
2. “Tenía una pelambre NEGRA, rizada, y abundante entre los muslos” (Página 21 del cuento *El boxeador*)
3. “En realidad miro la pelambre NEGRA entre los muslos.” (Página 24 de cuento *El boxeador*)
4. “Era muy excitante aquella NEGRA pelambreira y rizada en la entrepierna.” (Página 26 del cuento *El boxeador*)
5. “Ya me veía con la capa NEGRA, los colmillos creciendo y chupando de la yugular.” (Página 33 del cuento *Sosiego, paz y serenidad*)
6. “El tipo es el padre sin dudas, porque Haymé es muy NEGRA y el niño mulato claro, con el pelo lacio.” (Página 37 del cuento *Sosiego, paz y serenidad*)
7. “Haymé era la ovejita NEGRA de la familia y nadie quería que rompiera su matrimonio para enredarse con un blanquito chulo y cincuentón.” (Página 39 del cuento *Sosiego, paz y serenidad*)
8. “Quiero mantenerla en la memoria: la cinta NEGRA de la carretera estrecha, el mar azul-negro-gris-acero, el camino plateado y brillante de la luna, y los bultos amarillo ocre de los equipos oxidados”. (Página 68 del cuento *El insaciable hombre araña*)

Sin embargo, existen ciertas estructuras que utilizan adjetivos calificativos, en las cuales es posible realizar un *análisis de léxico disperso*. Tal vez estos adjetivos no pertenezcan a un mismo campo semántico, sin embargo, por su *diferencia* y cierta relación intrínseca que manifiestan es posible realizar un análisis.

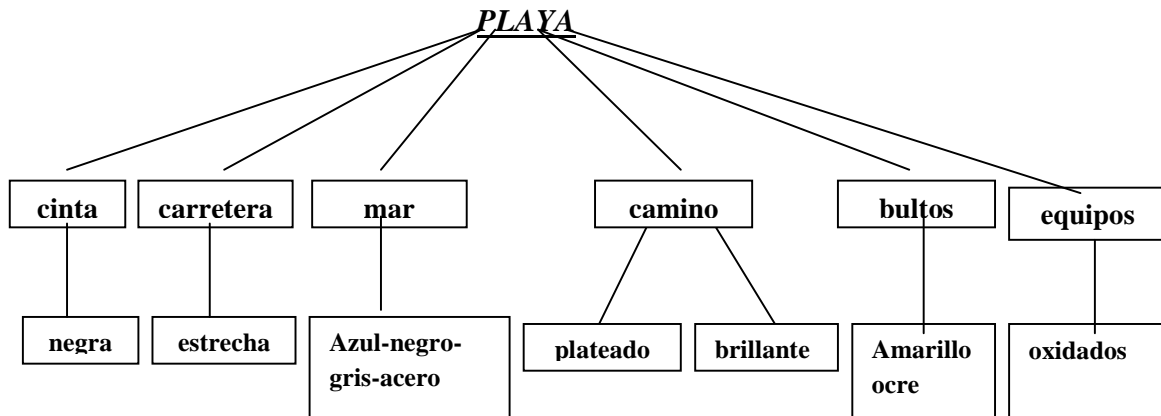
Ejemplo de ello está el siguiente párrafo, mismo que ya se había citado anteriormente:

*“Quiero mantenerla en la memoria: la cinta negra de la carretera estrecha, el mar **azul-negro-gris-acero**, el camino **plateado** y **brillante** de la luna, y los bultos **amarillo ocre** de los equipos oxidados”.*

(Página 68 del cuento *El insaciable hombre araña*)

Como se podrá observar en este párrafo existe una descripción del paisaje que observa el protagonista del cuento, cosa que facilita el *análisis de léxico disperso*.

De esta manera, el análisis quedaría esquematizado de la siguiente manera:



Con este tipo de esquematización, como se podrá observar, se facilita el entendimiento de la perspectiva del autor, pues casi de forma poética y subjetiva da una breve descripción de la playa que observa el personaje principal, detallando los objetos que componen a “playa”

de forma casi metafórica. De dichos elementos metafóricos, se ve a plena luz como influye el ánimo del autor al darle a esos sustantivos, características abstractas.

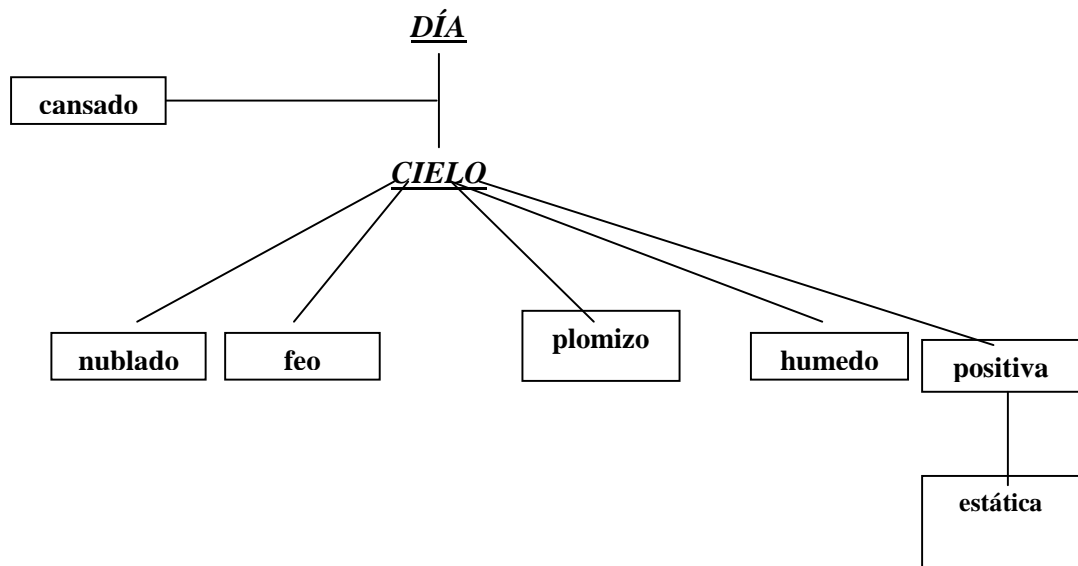
Hay que recordar que en el caso de la poesía, el contexto, todo o una parte de él, modifica algunos significados de forma que las palabras así modificadas pierden su carácter conceptual, objetivo, para adquirir una significación subjetiva, con la carga emotiva, sensorial, y afectiva, entre otros adjetivos, que la subjetividad conlleva. Por lo anterior, en este ejemplo se observa que lleva esa misma carga “poética” descrita a través de los adjetivos, que a su vez modifican a los sustantivos haciendo que estos pierdan su carácter conceptual y objetivo, conllevando que la carga emotiva, anímica y personal se vea reflejado en el paisaje “playa”.

Otro ejemplo de carga anímica se puede encontrar en el siguiente párrafo:

*“El día está **nublado, feo, plomizo, húmedo**. Un día de verano muy **pesado**. La atmósfera se carga de estática **positiva**. Me siento **cansado**, se me quitan hasta los deseos de caminar. Y no llueve. Es como estar **embutido** dentro de una olla a presión.”.*

“El tesoro de la república”, página 48.

Aquí a simple vista se observa que el núcleo sentimental del párrafo es el “día”, mismo que describe el personaje. Sin embargo, pareciera que existe un segundo núcleo anímico que a su vez describe a “cielo”:



De igual forma se puede ver que el adjetivo “cansado” está íntimamente ligado al esquema, pero no de forma subordinada como están los demás adjetivos, sino casi al mismo nivel, como si fuera de forma “auxiliar” de “día” y “cielo”.

Capítulo 3. Discurso e historia.

En el análisis narrativo o literario, en particular en el estructural, se examinan diversos aspectos de una obra literaria para así lograr una comprensión e interpretación total de su contenido y forma. En lo que se estudia de dicha obra, de su “forma” por ejemplo, será la manera en cómo está escrita, cómo es por fuera, de qué manera se proyectan las ideas de su contenido. En suma, de dicha obra se estudiarán sus elementos literarios y las estrategias usadas en su discurso.

Roland Barthes cuestiona: “¿Dónde, pues, buscar la estructura del relato?” La pregunta podría cambiar un poco al decir ¿Qué buscar en la estructura de un relato? Y a ciencia cierta eso es lo que efectivamente se busca, por lo que el mismo Barthes comenta del análisis narrativo “Para describir y clasificar la infinidad de relatos, se necesita, pues, una *teoría* (en el sentido pragmático de los lingüistas americanos); y es en buscarla, en esbozarla en lo que hay que trabajar primero”.²⁵

3.1. Estrategias del discurso.

3.1.1. La temporalidad en *El insaciable hombre araña*.

Según Gérard Genette, los tres aspectos básicos en un relato son la historia, el texto y la narración²⁶. Corresponde a la historia ser el grupo de eventos narrados y las acciones de ficción; el texto es el discurso escrito y la narración es el proceso de producción. La historia

²⁵ Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Premia editora de libros. 1995. P. 11

²⁶ Figures III, París, Seuil.1972

es también conocida como diégesis, misma que tiene un orden estructurado y puede ser separada en elementos conexos, además de que está compuesta por una serie de acciones que constituyen los hechos relatados de un cuento o de una novela.

En este tenor de ideas, y siguiendo la temática de las estrategias del discurso, la temporalidad del discurso con relación al de la historia, no guardan siempre una relación de paralelismo, y al no ser exactas, lo más común es que existan desfasamientos o irregularidades.²⁷

El tiempo del relato en cuanto al discurso es lineal, lo cual significa que presenta unos acontecimientos primero y otros después. Mientras que, la historia es con frecuencia o casi siempre pluridimensional²⁸, el autor se ve obligado a romper la sucesión cronológica con una finalidad estética.

En cada uno de los diecinueve cuentos que componen *El insaciable hombre araña*, se sigue un orden temporal más o menos lineal, a excepción de uno que otro episodio o evento presentado dentro de un mismo cuento.

Se ha comentado ya, en términos morfosintácticos, que en un texto descriptivo predominan los sustantivos y los adjetivos sobre los verbos; abundan los tiempos verbales que se refieren al desarrollo y no al término de la acción (aspecto imperfectivo), sobre todo, los presentes y los pretéritos imperfectos, además de que se evidencia la ausencia de nexos que dan una menor rapidez a la descripción; por otro lado, la multiplicación de nexos se la confiere. Con base en lo anterior se puede decir que, en términos de narratología, el autor gusta de hacer la obra lenta, a través de frases cortas terminadas en punto y seguido, con el fin (tal vez) de que el lector enfatice en cierta situación, ambiente o persona:

“Lo hice, me alejé un kilómetro de la orilla y me quedé solo. Sin ruidos y sin nada. Flotando boca arriba. Sólo el agua salada y transparente, el cielo azul, el sol, una brisa leve que apenas riza la

²⁷ Pérez Aguilar, Raúl Arístides. El triángulo invertido. UQRoo. 1999. Pág. 55

²⁸ Que tiene varias dimensiones o aspectos. Ref. Diccionario de la Real Academia Española. 2001. Pág. 1789

superficie. Me quedé flotando mucho tiempo. Es una sensación perfecta. De equilibrio tal vez. Interior y exterior. Quizás es lo que sienten los peces. No hay sentimientos. No hay interrupción. No hay tiempo. No hay principio ni fin. Nada. Uno mismo deja de existir. Quisiera quedarme así eternamente. Al fin logro controlarme y regreso a la orilla. Sin prisa, nadando suavemente. No quisiera llegar jamás.”

“El boxeador”, páginas 17 y 18.

Ésta es una característica del estilo del autor, sin duda. Este modo de escribir de Pedro Juan Gutiérrez encaja con la llamada *pausa desacelerante*, misma que consiste en no suspender la narración, pero hacer más lento su transcurso. Asimismo, existen partes en los cuentos de *El insaciable hombre araña*, cuyos párrafos también encajan con la descripción de la *pausa suspensoria*, que es cuando una descripción interrumpe la narración²⁹. Un ejemplo de este último tipo de pausa se presenta a continuación:

“Sale caminado hacia la orilla del agua. Es microbióloga. Ve bacterias, microbios, virus y bacilos por todas partes. Yo tengo una visión poética del mundo. Jamás he mirado a través de un microscopio o de un telescopio. Me puedo aterrar mucho más. Me acerco a la puerta de la cafetería. No tiene cerradura. Dentro está oscuro. Meto la cabeza. Intento mirar. Hay peste a ratón muerto. El local es grandísimo, húmedo, cerrado y tenebroso. En el centro hay un charco de agua podrida. A la izquierda, encima de unos camastros y unas colchonetas, están los tres niños y Eliades. Duermen. Una vieja sucia está sentada en un cajón de madera, recostada a la pared, al fondo. Me mira y no dice nada. Se queda imperturbable.”

“El boxeador”, página 27.

²⁹ Pérez Aguilar, Raúl Aristides. *El triángulo invertido*. UQRoo. 1999. Pág. 55

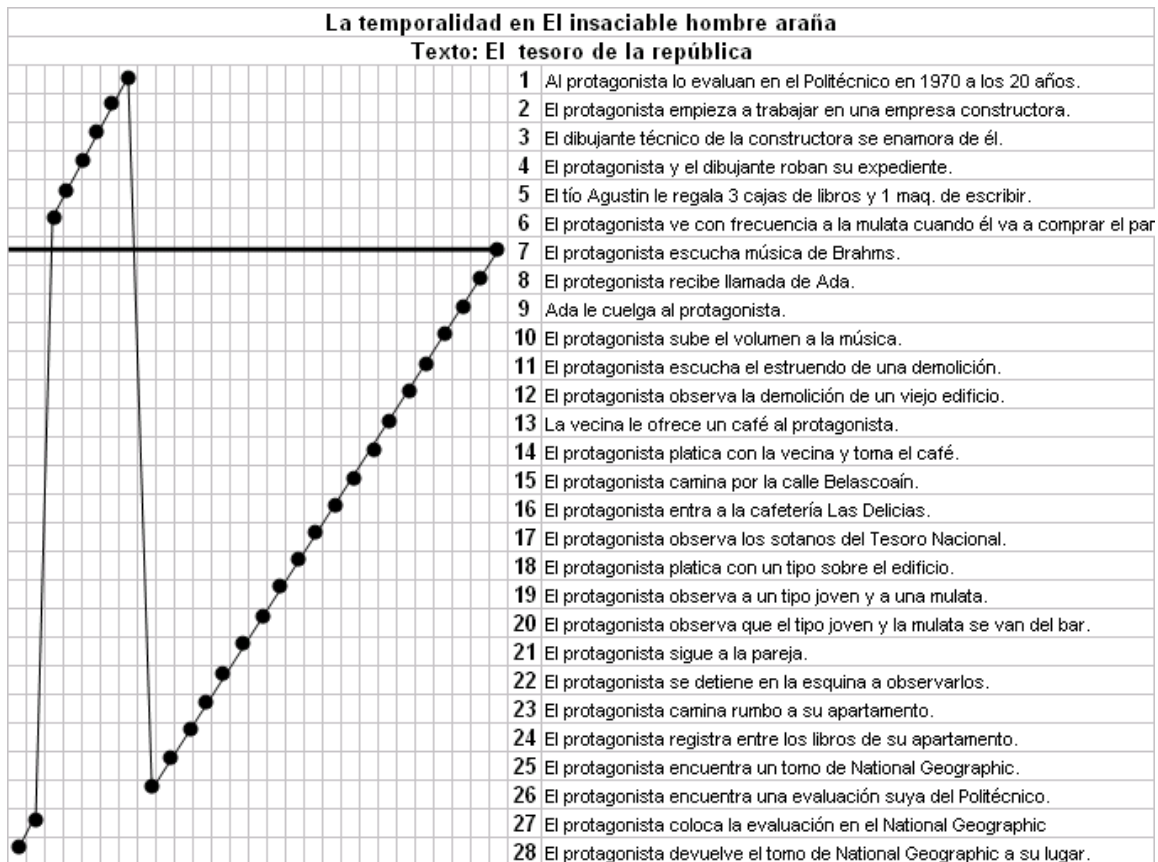
El orden de la historia y del discurso, la imbricación entre estas unidades temporales se relaciona con la distribución que siguen las acciones presentes en la obra. Inicialmente se había dicho que es común que el autor no siga un orden cronológico del cuento o novela que narra, sino que introduce un desorden con una finalidad estética, mismo que en realidad describe otro orden. Este tipo de orden artístico o artificial recibe el nombre de *intriga*. El orden lineal sin alteraciones cronológicas, recibe el nombre de *fábula*³⁰.

Esta clase de recurso (*intriga*) es utilizado de manera casi nula por Pedro Juan Gutiérrez. Sin embargo existen otras estrategias del discurso que usa el autor. Para poder observar con detalle qué clase de orden en la temporalidad narrativa sigue el autor, a continuación se presentan las graficas de cuatro de los diecinueve cuentos que se encuentran en la obra, se podía decir que son estos cuatro de los pocos que presentan una *intriga* visible y analizable.

En las gráficas, la línea más gruesa indica el inicio del cuento y la fábula puede hallarse en la parte derecha en tanto que las líneas de la izquierda, que crean los puntos, es la *intriga*.

³⁰ Helena Beristáin, en su *Diccionario de Retórica y Poética*, la define como “un tecnicismo que denomina a la serie de acciones que integran la historia relatada, no en el orden artificial en que aparecen en la obra (que es la *intriga*), sino en el orden cronológico en que los hechos se encadenarían si en realidad se produjera”.

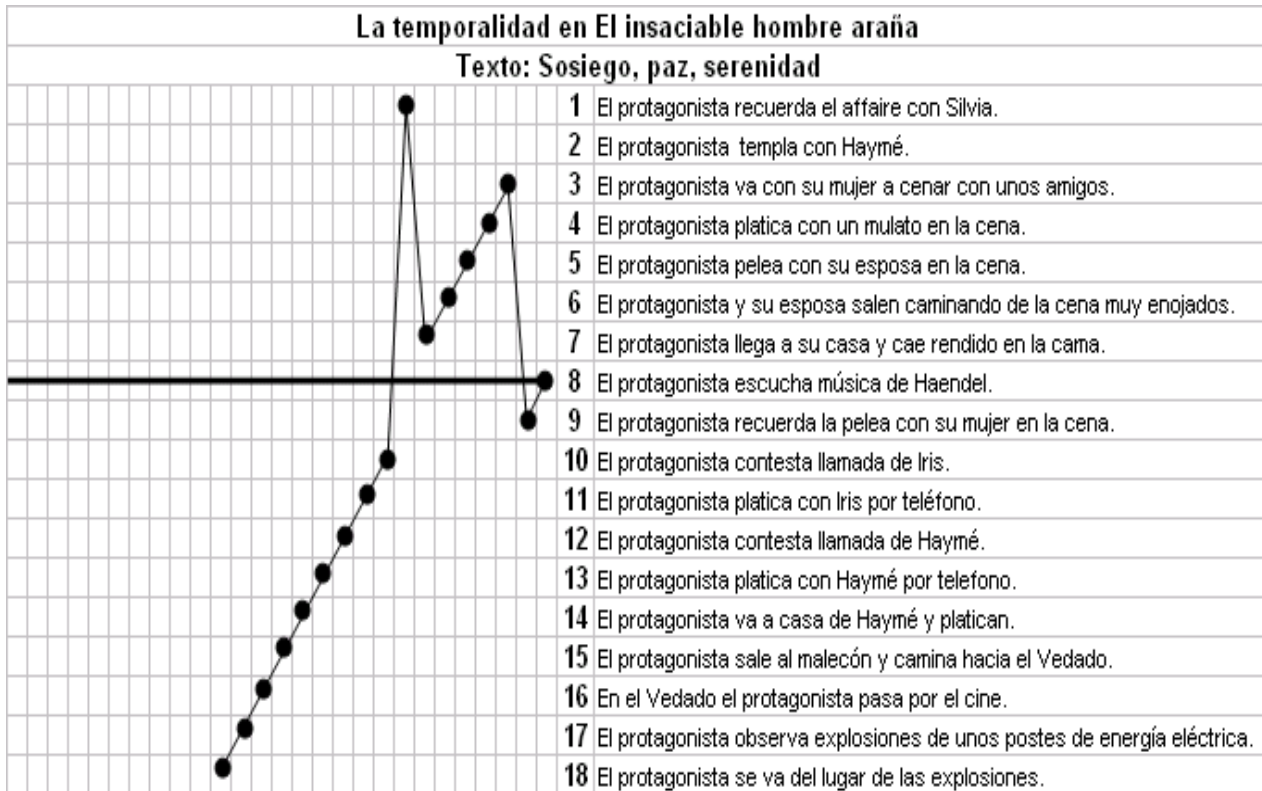
Gráfica 1



Como se puede observar, la línea del tiempo se desarrolla dentro de la dimensión del presente, con una cronología progresiva (del punto 7 al 26) y un solo desfasamiento hacia el pasado (del punto 1 al 6). Se muestran seis puntos con desfase hacia el pasado. El cambio de la línea es repentino hacia el pasado, para así retomar su desarrollo en el presente, es al parecer parte del estilo de escribir del autor de la obra y tiene por objeto contar un pasado que explique el presente³¹.

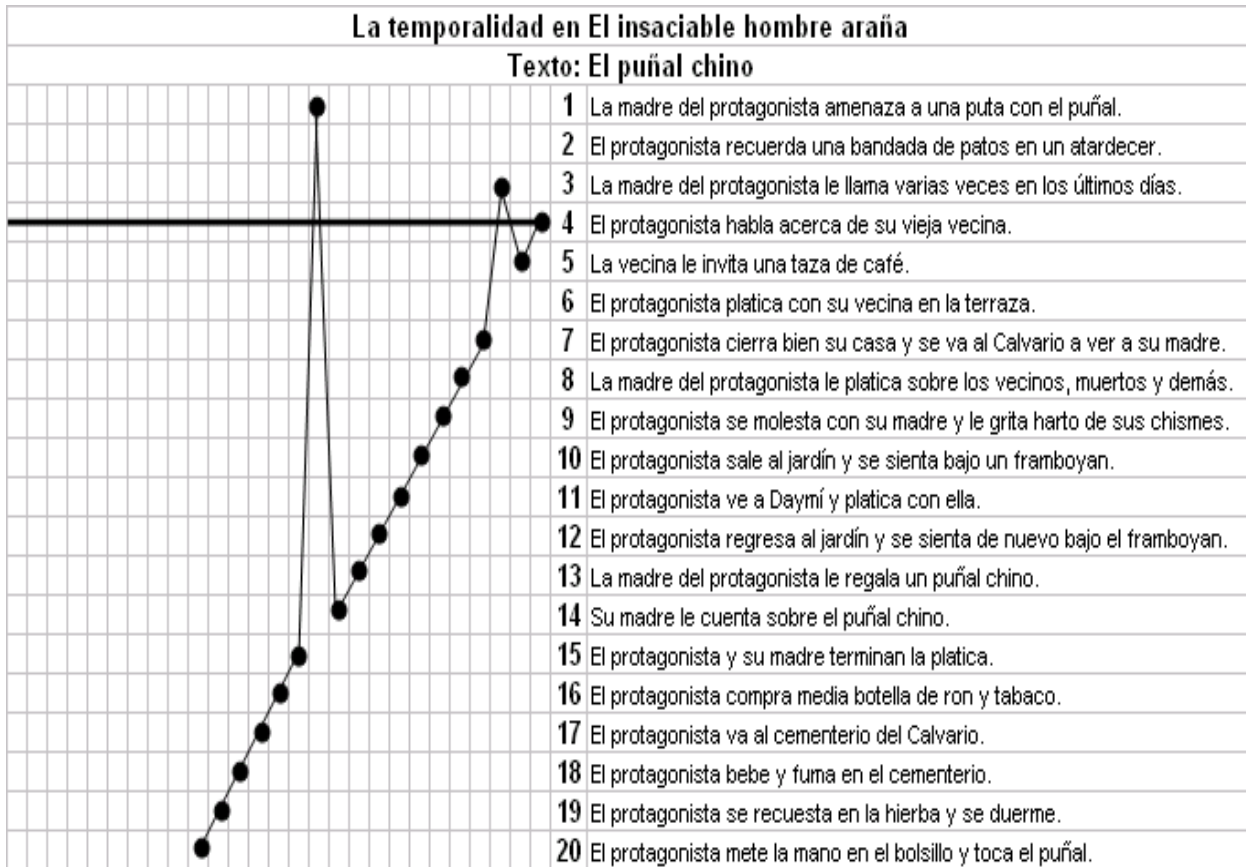
³¹ Este tipo de anacronía llamada analepsis es de uso común cuando la narración ha llegado a un momento tal de su desarrollo que necesita forzosamente retroceder en el tiempo para acelerar el momento de “crisis” presente que ha sido creado.

Gráfica 2



En esta gráfica se observa que la intriga inicia en el presente (puntos 8 y 9) y de ahí repentinamente va al pasado (puntos que van del 3 al 7) y sigue su desarrollo en el presente, pero de nuevo va a un pasado todavía más “lejano” (punto 1). Nuevamente de ahí retoma su desarrollo al presente (puntos del 10 al 18). De los puntos que van al pasado, se ve que el que se encuentra en el número uno se describe como un recuerdo, para luego dejarlo atrás y avanzar en el presente.

Grafica 3



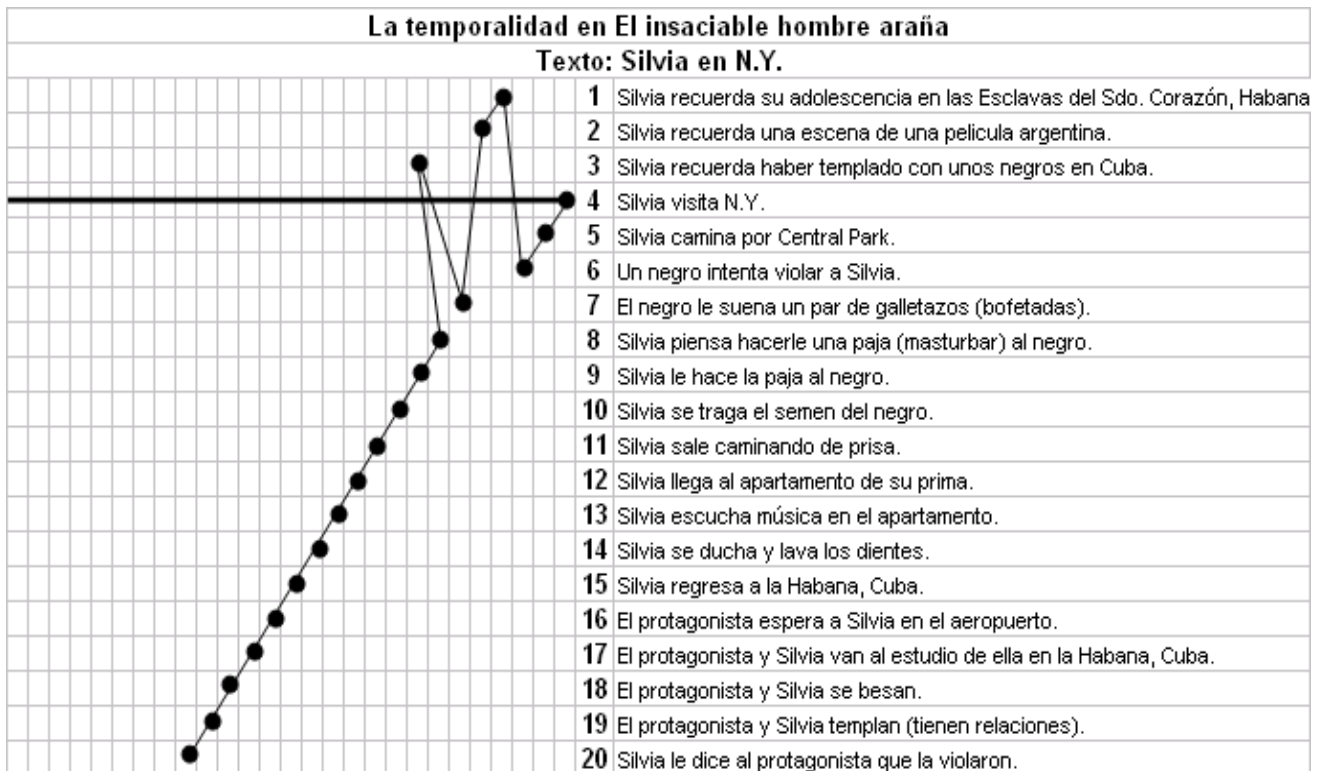
En esta tercera gráfica se observa cómo la intriga prácticamente es lineal, con dos puntos que van hacia al pasado solamente. El desarrollo del presente inicia con sólo dos puntos (el 4 y 5), de ahí repentinamente cambia hacia el pasado en el punto 3, se desarrolla en el presente (puntos 7 al 14), para luego retornar al pasado “bruscamente” en el punto 1. Después de este “ir al pasado”, los puntos siguen su desarrollo en el presente (Del punto 15 al 20) El autor inicia hablando sobre su vecina, y parece ir aplicando una mezcla entre *pausa suspensoria* y *pausa desacelerante*, y mezcla descripción y narración en el desarrollo del presente:

“Mi vecina lleva años encerrada en su pequeño apartamento. Se ha puesto un poco morbosa. Sus únicas conexiones con el mundo son el televisor, el teléfono y unos pocos minutos de conversación

diaria conmigo. Tenemos los patios comunes, es decir, compartimos la azotea del edificio.

Además de la incomunicación y el aislamiento, parece que su vida es excesivamente sórdida. Todo en estos tiempos es sórdido, pero en ella se agrava. Demasiada pobreza, demasiada soledad, su hija jamás la llama. Lucha contra la depresión y el deseo de abandonarlo todo. [...]Ella tiene setenta años. O setenta y pico. Yo cincuenta. Se supone que puedo vivir con esperanzas de algún cambio para mejorar. Ella sólo espera el silencio y la noche”.

Grafica 4



En esta gráfica de nuevo se puede observar la linealidad del tiempo utilizado en el cuento *Silvia en N.Y.* El presente se inicia desarrollándose en los puntos que van del 4 al 6, para luego ir hacia pasado (mismo que ocupa los puntos 1 y 2), para retornar al presente en un solo punto (el 7), dirigirse de nuevo al pasado igual en un solo punto (el 3), y proseguir su

camino en el presente, del punto 8 al 20. En este caso, sólo tiene tres desfases hacia el pasado, mientras el resto de la gráfica se desarrolla en el presente.

Se ha podido observar que, dentro de las cuatro gráficas, hay un promedio de dos a cinco puntos que se desfasan hacia el pasado, mientras que el resto del cuerpo de cada gráfica se conserva más o menos lineal. De esta forma se deduce que Pedro Juan Gutiérrez, en *El insaciable hombre araña*, presenta una *intriga* basada en fugaces visitas al pasado en tanto que el presente contiene más acciones.

De manera general se puede observar que la estrategia utilizada por el autor es darle pocos giros temporales a la historia, es decir, usa contados desfases hacia el pasado, mucho de ellos como recuerdos, ya sean del personaje principal o del secundario.

Estos *recuerdos* de los que se hace mención se les denomina *flash back* o *analepsis*, siendo este recurso de los más utilizados por diversos autores en literatura. Este recurso literario se define como “un retroceso temporal breve y retorno rápido al presente”. Ejemplos de esto serían los siguientes:

“Se acuerda de Jesucristo en la cruz. No reza desde su adolescencia en las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, en La Habana. Todo pasa por su mente en fracciones por segundo. Se ve arrodillada entre los bancos de la capilla, rezando y mirando a Jesucristo crucificado.”

“Silvia en N.Y.”, página 10.

“Silvia recordó como un flashazo una película argentina que se desarrolla en la Tierra del Fuego. Federico Lupi tiene que ir a Buenos Aires y se despide de su mujer. Ya apunto de irse, el último consejo es ‘si te van a violar, relájate y goza’”.

“Silvia en N.Y.”, página 11.

“Y me pasó de nuevo a Ada. Hace años fuimos..., no fuimos nada. Más bien tuvimos una relación sexual que duró años y de algún modo se degradó un poco, no recuerdo por qué. Al final quedamos como amigos”.

“El tesoro de la república”, página 44.

“Me recuerda a mi madre, que desde niña necesita hablar de estupideces desde que se levanta hasta que se acuesta. En cuanto se calla, entra en una melancolía depresiva terrible”

“El tesoro de la república”, página 45.

En estos ejemplos se observa que el verbo “recordar” nos ayuda a identificar el *flash back*, punto importante que se debe reconocer este recurso para desarrollar un análisis efectivo y sólido. Por otro lado, el opuesto a las retrospecciones es la *prolepsis*, que es cuando *el narrador mira al futuro*. En los ejemplos que a continuación se muestran, las *prolepsis* se señalan en negritas:

*“Me levanto y los sigo. [...] Me detengo en la esquina a observar. Se ve bien lo que sucede dentro porque la puerta está abierta. Hay un viejo sentado viendo televisión. [...] Hay mucho calor y humedad y todos están en la calle. Música estridente que viene de todas partes, niños gritando, ruido, los contenedores de basura rebosantes de pudrición apestosa, las mujeres que gritan también. **Me gustaría asomarme por la cortina floreada y mirar un poco, pajearme. Puedo acercarme y proponerles algo. Preguntarles si necesitan... ¿qué? No sé. Algo. Ah, ya, veneno de cucaracha. ¿Quieren fumigar?** Cruzo la calle. Es muy estrecha. Con dos*

zancadas estoy en la puerta y saludo al viejo: - Buenas tardes. Ehh, oiga, señor, buenas tardes.

“El tesoro de la república”. Páginas 52 y 53.

“Un tipo de la policía me dijo que había entrado allí. Es un edificio enorme que fue diseñado y construido para sede del banco nacional. No sé qué sucedió en aquella época. Finalmente jamás estuvo allí el banco. Es un hospital, pero en los sótanos están las arcas superseguras del tesoro. El tipo me dijo que bajó varios pisos por un ascensor, con infinidad de sistemas de control y vigilancia, hasta llegar a las bóvedas con los lingotes de oro y las cajas de diamantes y piedras preciosas, además de millones de billetes de banco del mundo entero. [...]

*El tipo me ha contado eso dos veces. Y los ojos le brillan. Supongo que a mí también. Pero es policía. Ninguno de los dos nos atreveríamos a insinuar algo más. **Habría que hacerlo en grande. Mafia de alto nivel. Con yate veloz esperando cerca. Yo lo controlo todo. Cuando escapamos en el yate le meto un balazo en la cabeza a cada uno. Amarro unos bloques de cemento en los pies de cada cadáver, y adiós. Almuerzo para los tiburones. No me gustan los testigos.***

Termino el trago. Pido otro doble. Sacudo la cabeza, chasqueo los dedos y me digo a mí mismo: ‘¡Ey, nené, despierta y no sueñes! ¡Regresa! Pero en seguida me respondo: ‘¿Y por qué no? Quizas es imposible en gran escala, pero tiene que haber algún error que me permita sacar cinco o seis lingotes”.

“El tesoro de la república”, páginas 50 y 51.

En el caso de las *prolepsis*, a diferencia del *flash back*, los verbos circunscritos en ella podrían iniciar en los tiempos futuro y condicional (pospretérito). ¿Por qué de esta manera? Porque al iniciar en cualquiera de los dos tiempos da pie a el comienzo de la descripción del cuadro imaginativo que se entiende como una *mirada al futuro*. Se observa este caso (verbos conjugados en condicional) también en los párrafos antes citados:

*“Me **gustaría** asomarme por la cortina floreada y mirar un poco, pajearme. Puedo acercarme y proponerles algo. Preguntarles si necesitan... ¿qué? No sé. Algo. Ah, ya, veneno de cucaracha. ¿Quieren fumigar?”*

*“**Habría** que hacerlo en grande. Mafia de alto nivel. Con yate veloz esperando cerca. Yo lo controlo todo. Cuando escapamos en el yate le meto un balazo en la cabeza a cada uno. Amarro unos bloques de cemento en los pies de cada cadáver, y adiós. Almuerzo para los tiburones. No me gustan los testigos.”*

La psicóloga Patricia Pineda Zapata, de la Universidad del Valle, de Calí, Colombia, al realizar su tesis para obtener el grado de psicóloga (1998), hizo un trabajo literario, que complementa y respalda lo arriba mencionado. El marco de análisis para identificar y clasificar las formas de cómo se enuncian las *analepsis* y *prolepsis* en un texto, se encuentra en la tesis titulada *“Analepsis y prolepsis. El orden del eje temporal en textos narrativos elaborados por niños entre 8 y 12 años”*. Para realizar dicho marco, Pineda lo diseñó con base en la revisión de textos narrativos escritos por niños y las propuestas teóricas de Garrido (1993), Eco (1996), Tolchinsky (1992), Gili-Gaya (1951), Sebastián (1991), y Sebastián y Slobin (1994).

Ejemplo de estos textos es el siguiente:

“Vamos a buscar un tesoro”

“(…) Un día de primavera cuando los pájaros pían y las flores florecían, a el cerdo se le ocurrió una idea y preguntó a la vaca:

- ¿Por qué no vamos a buscar un tesoro?

¡Con un tesoro podemos comprar una buena casa y salir de viaje todas las vacaciones! Preguntó el cerdo con felicidad.

- Tal vez, lo pensare- respondió la vaca y se fue a dormir.

Esa noche tan estrellada y tan oscura la vaca se imaginó viajando a la casa de su madre, soñó con una granja llena de pasto fresco ya la madrugada despertó al cerdo:

- ¡Acepto!- dijo la vaca decidida.

Alistaron maletas y en ese mismo momento partieron en busca del tesoro. Caminaron y caminaron por cinco días (...).”

Fragmento del relato de la niña M.C.P.

La psicóloga, con base en sus resultados y observaciones, realizó una tabla con los componentes de dichos recursos. A continuación se transcribe tal como aparece en la publicación:

ANALEPSIS	PROLEPSIS
-----------	-----------

Tiempo verbal pretérito	Frases verbales
Adverbios temporales	Frases verbales en subjuntivo
Función explicativa del narrador	Tiempo verbal futuro en subjuntivo
	Tiempo verbal futuro absoluto
	Tiempo verbal futuro hipotético
	Tiempo presente subjuntivo
	Adverbios temporales
	Función predicativa del narrador

Para las analepsis :

Tiempo verbal pretérito: formas verbales denominadas dentro de la gramática “pretérita” o “pasada”.

Adverbios temporales: palabras referidas al tiempo que sitúan el discurso en un tiempo anterior.

Función explicativa del narrador: mecanismos utilizados por el narrador, mediante los cuales trata de justificar cómo se ha llegado a una determinada situación, proporcionando información que había omitido previamente.

Para las prolepsis:

Frases verbales: Compuestas por un verbo auxiliar + un verbo en infinitivo. Estas dan a la acción carácter progresivo y orientado hacia el futuro.

Frases verbales en subjuntivo: Compuestas por un verbo en infinitivo. Dan la idea de incierto o posible.

Tiempo verbal futuro absoluto: aquellas formas verbales dentro del modo indicativo, que señalan acciones venideras.

Tiempo verbal futuro hipotético: formas verbales dentro del modo indicativo que denotan cierta duda para su realización. Connota más que acciones venideras, posibilidades, expectativas, deseos.

Tiempo presente subjuntivo: formas verbales del modo subjuntivo que aunque se denominan “presente”, tienen un matiz de posibilidad o irrealización.

Adverbios temporales: palabras referidas al tiempo, que sitúan el discurso en un tiempo posterior.

Función predicativa del narrador: mecanismos del narrador para anticipar las consecuencias de una determinada situación o acontecimiento narrativo. Puede asumir la forma de un sueño, un oráculo, profecía, horóscopo o sencillamente la intervención del narrador.

Como se ve, este recurso para identificar la *prolepsis* es de tipo gramatical, tal vez sin ninguna relación directa con el análisis narratológico, pero que insiste en él y sirve para analizar los conflictos.

Sin embargo, existen otros casos en los que se narra acontecimientos futuros, como una especie de anticipaciones con respecto al presente de la historia, pero de forma inherente. Esto quiere decir que, de manera subjetiva, quien realice la identificación de este recurso literario, deberá interpretar dónde existe “una mirada al futuro”. Este tipo de *prolepsis* no se encontraron en *El insaciable hombre araña*, pero sí en otras obras de la literatura latinoamericana, como es el caso de *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez.

Ejemplo:

“El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5:30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo.”

En este caso, queda a la opinión y subjetividad de quien realiza un análisis narratológico, de que interprete a una estructura como la del ejemplo y la defina como *prolepsis*.

3.1.2. Voz narrativa o narrador.

La *voz narrativa* o *narrador* se define como el *papel presentado por el agente que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar, hace la relación de sucesos reales o imaginarios*. Helena Beristáin, ha llamado *perspectiva, visión, punto de vista, aspecto, situación narrativa, mirada narrativa, modo narrativo* a la relación existente entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia ³². En *El insaciable hombre araña* interesa saber, de primera mano, cómo es la *voz narrativa*, y cuál de ella se presenta a lo largo de la obra.

El emisor de un texto de corte narrativo recibe la denominación especial de *narrador*, según la función que realiza. Sin embargo, en algunos textos narrativos, el emisor (el autor) y el narrador no coinciden, eso quiere decir “que no corresponden a la misma persona”. Esto se debe a que en las novelas y en los cuentos, la historia que se cuenta ha sido inventada y, por lo tanto, el autor no pudo haber sido testigo de la misma.

Beristáin comenta al respecto que a diferencia del narrador noticioso o histórico, en la narración literaria el papel del narrador es ficcional, puesto quien narra una batalla lo hace en su papel de reportero, y quien relata una historia en su papel de historiador.

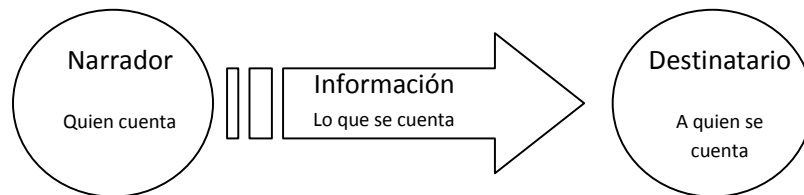
Por lo tanto, se deduce que, quien narra, es también “inventado” por el autor. En este tenor de ideas, cabe analizar otro factor importante que depende del narrador, esto es, la *perspectiva* o *punto de vista* que el narrador toma para contar una historia. Este punto de vista será esencial en la narración, pues decidirá la voz, determinará la perspectiva que ordena el mundo de la novela (o en este caso, de un cuento). Dicha perspectiva, según Oscar Tacca, se presenta en dos formas esenciales:³³

³² Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Pág. 358.

³³ Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Gredos. Madrid. 1996.

- 1) *El narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo. (Corresponde al clásico relato en tercera persona).*
- 2) *El narrador participa en los acontecimientos narrados. Dicha participación puede asumir:*
 - a) *un papel protagónico;*
 - b) *un papel secundario;*
 - c) *el papel de mero testigo presencial de los hechos. En estos casos, el narrador se identifica con un personaje. (Corresponde al relato en el que el narrador se sitúa en primera persona).*

Aunado a esto, Tacca externa tres puntos esenciales de la voz narrativa: la *información* (lo que se cuenta), quien cuenta (narrador) y a quien se cuenta (destinatario). Lo anterior se puede esquematizar de la siguiente forma:



Con referencia a este punto, *El insaciable hombre araña* sigue una perspectiva que pareciera ser una mezcla entre *papel protagónico* o *testigo de los hechos*, pues en la obra en ocasiones asume el papel de *protagonista* y otras veces de *testigo de los hechos*. Es decir, tenemos un narrador que participa de los acontecimientos narrados:

Ejemplos:

“Yo la esperaba en el aeropuerto. Se sorprendió cuando me vio. No me lo dijo pero lo leí en sus ojos: no esperaba verme después de tanto tiempo y de ciertas peleas telefónicas. Sobre todo en los últimos meses. Pero yo estaba enamorado como un perro. Eso es lo peor que le puede pasar a un hombre. Enamorarse demasiado y

apasionarse con una mujer bella. Nos fuimos a su estudio pusimos a un lado el equipaje sin abrir y nos besamos.”

“Silvia en N.Y.”, página 14.

“Almorzamos juntos. Dormí una siestecita de media hora. Tomamos café y regresé. Eran las cuatro de la tarde y la gente estaba mucho más irritada. También había más calor. Más apeste a sudor grajiento. Intenté desconectar. Saqué el tabloide y traté de leer a EL TENEBROSO HOMBRE ARAÑA. Imposible. Demasiada gente empujando, carteristas, algún jamonero pegándole la pinga en las nalgas a las mujeres más culonas.”

“El insaciable hombre araña.”, página 76.

“Me costó mucho trabajo subir la escalera con el pargo, la cámara y la bolsa de lona cargada de tarecos. Al fin llegué. Tuve que tocar el timbre. Julia había pasado todos los pestillos por dentro. Vive aterrada. Piensa que le van a robar y a matarla. Me abrió medio dormida y de mal humor. Le pregunté la hora. No me contestó. Ni miró el pargo. Se acostó de nuevo. Salí a la terraza y en pocos minutos lo limpié, le corte la cabeza, lo dividí en ruedas y lo metí en el freezer. Me bañé. Bebí un litro de agua helada y miré el reloj: la una y cuarenta y cinco.”

“Nada heroico.”, página 111.

Según Tacca, la relación entre narrador y personaje (o personajes), se debe traducir desde el punto de vista del conocimiento o información. Partiendo de dicha idea, el conocimiento sobre los personajes puede presentarse en tres tipos:

- a) Omnisciente: el narrador posee un conocimiento mayor que el de sus personajes.
- b) Equiscente: el narrador posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes.
- c) Deficiente: el narrador posee menor información sobre su personaje o personajes.

De entre los tres conceptos anteriores debe deducirse, que según las características que presenta la obra *El insaciable hombre araña*, el narrador que se presenta en la obra es de tipo equiscente, pues no posee más información que la sabe por propia cuenta o porque ha sido testigo de la misma. En el siguiente párrafo se podrá observar cómo el *narrador – personaje* describe lo que sabe de otros personajes secundarios o extras que participan en el texto, en este caso acerca de Joseíto, de él no tiene más conocimiento que lo aparece en la obra:

“Joseíto es ingeniero civil. Hace años que dejó su profesión. Gana mucho más con un puesto de frutas y vegetales en el agromercado. Y ésas son nuestras conversaciones. Un poco aburridas: el dinero no aparece, el dinero no alcanza, el dinero”.

“Nada heroico.”, página 102

Más adelante, en este mismo cuento, se observa que el *narrador – personaje* continúa hablando sobre lo que conoce del personaje llamado Joseíto, pero aquí menciona a otro personaje que tiene relación con Joseíto, su esposa:

“Su mujer trabaja en la máquina de coser. Hace camisitas de niños, shorts, gorras, lo que le pidan, y los vende. No me miró. Las mujeres tienen un sexto sentido. Siempre la he mirado con deseo. Joseíto y yo somos amigos desde la universidad. Ella nunca

estudió. Era un poco torpe. Le gusta coser y estar siempre en la casa. Joseíto siempre en la calle. Los tres nos conocemos desde muy jóvenes. Desde los fines de los años sesenta. Los años heroicos.”

“Nada heroico.”, página 103.

A continuación se tiene otro ejemplo, todavía más amplio sobre la información que tiene el narrador, en esta ocasión sobre Julia, la esposa o mujer del protagonista:

“Tiene un trabajo de miseria: veinticinco dólares al mes por vender pizza de lunes a sábado. Sale de casa a las siete de la mañana. Regresa a las ocho de la noche, con olor en el pelo a humo queso rancio y grasa de cocina. Generalmente llega irritada, con más arrugas en la cara que de costumbre, y hablando mal del gobierno, del transporte público que es un desastre, de los vecinos que se cagan en la escalera y de lo mal que está todo y de lo mucho peor que se va a poner porque el futuro es negro. No tiene seguridad social, ni vacaciones pagadas, ni derecho a jubilación, ni sindicato ni nada.”

“Sosiego, paz y serenidad.”, página 35.

Respecto al valor del papel del narrador, Tacca hace referencia a algo sumamente importante y que hay que considerar cuando se realiza un análisis narratológico, Tacca llama *debilitamiento de la voz narradora*, la cual se podría describir como cuando el narrador cuenta algo tratando de asumir la conciencia y el lenguaje presunto del personaje, acercándose a él lo más posible, como dice el propio Tacca “tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes”³⁴.

³⁴ Oscar Tacca comenta que esta modalidad se caracteriza por la ausencia de guiones y comillas, y de los ‘dijo’, ‘pensó’, ‘respondió’, ‘le pareció’, ‘creyó’, ‘se preguntó’ (que introducen los estilos directo e indirecto), para dejar paso al *estilo indirecto libre*.

Esta forma de “citar los diálogos de los personajes” por el narrador tiene un valor trascendental sobre el papel del narrador, sobre todo en casos como el de *El insaciable hombre araña*, en el que parece que el narrador protagonista equiscente es una especie de mezcla con el personaje protagonista, haciendo que el lector pierda el hilo de dónde empieza el papel del personaje protagonista y dónde el del narrador también protagonista, siendo esto un posible caso de *debilitamiento de la voz narradora*.

Por otro lado, aunado al tema de la narración, y en especial al del debilitamiento, se encuentra otra estrategia narrativa discursiva tradicionalmente llamada *estilo indirecto* o *discurso indirecto*, opuesta a su vez al *estilo directo*, sin dejar fuera de este contexto al *estilo indirecto libre*:

- a) *Estilo indirecto*: requiere la existencia de un narrador a cuyo cargo está describir, relatar las acciones de los personajes, y presentar sus parlamentos traspuestos a la forma de proposiciones subordinadas e introducidas por términos subordinantes (Beristain, 1995).
- b) *Estilo directo*³⁵: Se reproducen las palabras de un personaje de forma enteramente idéntica a como fueron pronunciadas o escritas. Este estilo es el que va acompañado de guión o por comillas.
- c) *Estilo indirecto libre*³⁶: Viene a ser una variante literaria del estilo indirecto y reside en ofrecer los contenidos de la conciencia de un personaje a través de la voz difusa o escondida del narrador. El verbo introductor del estilo directo o indirecto desaparece.

En *El insaciable hombre araña* se presenta un caso de estilo directo, pues el narrador presenta lo que piensan y dicen los personajes:

³⁵ Definición descrita por Tacca pero reformulados por mí.

³⁶ Definición descrita por Tacca pero reformulados por mí.

“La mujer lo interrumpe:

*---- ¿A las doce? Tu’ tás quimbao. ¡A las tres de la tarde, mi chino!
Y éste con cagalera por el domingo...*

El boxeador le quitó la palabra:

*---- Muchacho, el domingo me regalaron un pollo y me dijeron que
estuvo fuera del frío un tiempo. Me lo llevé pa’ la casa. Tú sabes
cómo es eso. Tenía tremendas ganas de comer carne. Porque no es
fácil, arroz, y frijoles todos los días. Y ésta no quiso comer, que si
pollo tenía peste...”*

“El boxeador.”, páginas 22 y 23.

Sin embargo, se presentan casos en los que el narrador, quien es el personaje principal, refleja el pensamiento de un personaje secundario sin la necesidad de guiones o comillas, tal como se describe en el *estilo indirecto*, por lo que los siguientes párrafos vendría a ser un ejemplo del *estilo directo*. El ejemplo que a continuación se presenta se describe tal cual como aparece en el texto, sin comillas ni guiones:

*Silvia recordó como un flashazo una película argentina que se
desarrolla en la Tierra del Fuego [Parte del estilo indirecto].
Federico Lupi tiene que ir a Buenos y se despide de su mujer. Ya a
punto de irse, el último consejo es ‘Si te van a violar, relájate y
goza’.*

*‘Relajate y goza, Silvia, relajate y goza’, se repite un par de veces.
Entonces recupera fuerzas y mira la pinga del tipo. Está a medio
palmo de su cara. No puede. Le da asco. El tipo sonrío satisfecho.
Le están saliendo bien las cosas. Se masturba rápidamente y sigue
intentando romper el pantalón. Quiere meterla de todos modos. De
golpe Silvia recupera la voz y, sin pensar le grita:*

---- Fuck you, man! ¡Use condón, son of bitch, hijo de puta! ¡Use one condón! ¡Negro singao, maricón, abusador, hijo de puta, ojalá tuviera una pistola aquí, abusador! Fuck you! ¡Use one condón!
[Parte del estilo directo.]

“Silvia en N.Y.”, página 11.

Como se puede observar aquí se presenta una mezcla entre el *estilo directo* y el *estilo indirecto*, esto por razones que claramente se pueden observar. Sin embargo, existe la posibilidad de que también el *estilo indirecto libre* se encuentre presente:

*“De pronto unos patos verdiazules comenzaron a levantar vuelo desde las lagunas y los pantanos a mi alrededor. Graznaban y volaban en círculos amplios, subiendo más y más. Otros patos se unían, graznando. Cientos de patos. No sé cuántos. Quizás dos mil o tres mil. Se organizaron en un triangulo. Una bandada enorme. Siguieron volando en círculos, ascendiendo sobre mi cabeza y llamando a los otros. Me sorprendí. No sabía que pueden volar tan alto. Al fin se orientaron hacia el nor-noroeste y se fueron. Con ellos se llevaban los pichones que habían nacido .aquí. **Los jóvenes no se imaginaban qué larga y qué dura sería la travesía. No sabían que los más débiles perderían la vida la vida en el camino. Fue un espectáculo bellissimo y jamás lo he visto de nuevo.**”*

“El puñal chino.”, página 133.

En el siguiente texto se observa también un *estilo indirecto libre*, pero la diferencia que radica con el anterior ejemplo está en que éste último, el narrador se presenta en primera persona del singular, sin el uso de comillas ni guiones, además de que, así como narra así igual describe lo que piensa como personaje protagonista, aspecto que suele ser confuso, característica sin igual del *debilitamiento de voz narradora*:

“Metí la mano en el bolsillo. Toqué el pequeño puñal chino y pensé que no había escape posible. Todo podía ser terrible. Pensé que el amor es un sentimiento inusual en esta época caótica. Ojalá que en el futuro la gente aprenda a no inyectarse tanto odio y rencor unos a otros.

Me reí de mí mismo. ¿Quién me creía? ¿Buda o Jesucristo? La gente va a seguir igual siempre. Cerré los ojos y vi de nuevo todos aquellos patos graznando, con sus colores bellísimos, brillando en la luz dorada del crepúsculo. Volando con alegría y libertad. Volando sobre mi cabeza.”

“El puñal chino.”, página 133.

Recordemos que el *estilo libre* se relaciona directamente con el *debilitamiento de la voz narradora*. Con los ejemplos que se han visto anteriormente se puede deducir que el autor utilizó un narrador protagonista-equiscente, mismo que pasa la “estafeta” del punto de vista a los personajes secundarios, aunque muy pocas veces.

- *Ahh bueno..., cógete el puñal. ¿Para qué recordar cosas desagradables?*

- *No, no. No me dejes así. Hazme el cuento.*

- *Nada, ella bonita y na’, una gallina vieja, con tremendas espuelas, y yo tenía que parar aquello.*

- *¿Y la amenazaste? ¿Tú fuiste al vallú?*

- *Ella trabajaba en una tienda de ropa, a una cuadra del río. Un día la velé y, cuando cerraron a las siete, la sorprendí. La agarré de un brazo y le dije: ‘vamos conmigo que tenemos que hablar.’*

- *¡Cojones vieja, estilo mafia! ¡Tú eres durísima!*

- *Jajajá, se asustó tanto que empezó a temblar y a sudar frío. Y cuando estuvimos en la orilla del río, saqué el puñal y le dije: ‘No voy a hablar mucho. O dejas tranquilo a mi marido o te voy a partir el corazón a la mitad, y te voy a tirar al río, pa` que te coman los tiburones. Te voy a desaparecer, cabrona.’*

“El puñal chino.”, página 131.

De igual forma se observa que el narrador refleja, por momentos, un estilo directo y otras veces un estilo indirecto, pero también se ven rastros del estilo indirecto libre, por lo que se puede concluir que existe a su vez una tendencia de debilitamiento de la voz narradora, pero que el autor sabe alternar muy bien con los otros estilos existentes, con el fin (tal vez, podría ser un uso de recurso de forma inconciente) de que dicho debilitamiento no se dé totalmente en el texto.

3.1.3. Personajes.

Otro de los elementos más importantes a considerar en un relato es el personaje. También se le nombra *actor*, y en él se particulariza o encarna el rol principal que juega o cumple (Beristain, 1995).

El personaje, tal como lo menciona Barthes anteriormente, había sido degradado, sólo era un nombre o un agente de acción hasta que, poco a poco, pasó a ser una persona o individuo con esencia psicológica. Sin embargo, el análisis estructural no lo considera así, sino que desde un principio optó por seguir una clasificación con base en las acciones y no en su psicología, tal como lo hiciera, por ejemplo, Vladimir Propp. En este orden de ideas, el personaje constituye un plano descriptivo, en el cual se dejan ver las pequeñas acciones narradas, mismas que dejan de ser inteligibles³⁷.

³⁷ Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. México: Premia editora, 1988. 33-34.

Otro plano interesante a considerar en cuanto al personaje es su relación con el narrador. Por un lado el personaje se ha vuelto una fuente de información, mientras que del narrador depende el contacto que el lector pueda tener a su vez con el o los personajes.

El narrador ayuda a introducir los personajes que a su vez relatan e introducen a otros personajes (Tacca, 1973), y es este caso cuando se habla del paso de voz o perspectiva narrativa. En *El insaciable hombre araña* el graficarse esta estructura resulta complicado, pues en esta obra pareciera que casi siempre (por no decir “siempre”) el autor da la voz al personaje protagonista (mismo del que se hablará más adelante) y éste se resiste a dar esta perspectiva, de la que se ha hablado, a otros personajes. Si bien se ha hablado del *debilitamiento de la voz narradora* en este conglomerado de cuentos, pero el autor juega muy bien con este estilo, pues no le permite darle casi nada de libertad a los personajes, haciendo que éstos dependan del *narrador- personaje- protagonista*. De este último se hablará más adelante.

3.1.3.1. Los personajes, su tipología y sus funciones.

Algo que se ha observado en la literatura en general, y que a lo mejor ha complicado el estudio narratológico de los personajes, es la clasificación que aparece en diversos manuales y publicaciones, que proponen una tipología binaria o una especie de dicotomía. De esta tipología tan común, se habla de personajes primarios y secundarios, de personajes planos y redondos, de personajes simples y complejos, entre otros que se puedan citar.

Sólo como simple referencia, se describen a continuación algunos conceptos de la tipología comúnmente utilizada en el mundo de la literatura y la narrativa³⁸:

³⁸ Tomado de “Sánchez Alonso, Fernando. *Teoría del personaje narrativo (aplicación a El amor en los tiempos del cólera)*. Madrid: Didáctica 10, Universidad Complutense de Madrid. 1998. Pág. 79-105”.

a) Personajes *principales* y *secundarios*.

Estos guardan relación con la *intriga*³⁹. Los *principales* son aquellos que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción, cambian en sus estados de ánimo y en su personalidad, además de ocupar gran parte de la novela o cuento; los *secundarios* son los que no cambian fundamentalmente o cambian movidos por las circunstancias, están subordinados para darle “color al relato”, facilitan el desarrollo de la trama y por ello, pueden ayudar u oponerse al personaje *principal*.

En el caso de *El insaciable hombre araña*, de manera general, surge en todos los cuentos de la obra sólo un personaje principal, que a la vez es quien narra y quien lleva la voz, que bien no logra definirse quién es (al autor ni siquiera hace referencia a su nombre), pero se sabe que es el personaje *principal* porque describe sentimientos, ideas y parte de la personalidad. Alrededor de éste mismo giran todo un “universo”; sin él la historia no existe:

“Yo caí en un estado depresivo que me duró años. Fue terrible y no quiero recordar aquel tiempo: depresivo, furioso, rabioso, desconcertado, borracho todo el día, sin comida, sin dinero, claustrofóbico, con intenciones suicidas, todos los días me templaba una negra diferente. A veces me pegaban ladillas. Las buscaba entre las más vulgares y prosaicas de mi barrio. Me gustaba golpearlas cuando las tenía bien clavadas, y ellas se arrebatan con mi sadismo. Quizás eso fue lo que me salvó: las borracheras, las mujeres, soltar furia, tirarlo todo a la mierda, no esperar nada de nadie. Y escribir. En las madrugadas, borracho, escribía cuentos de todo lo que me sucedía. Era muy divertido. Y seguí adelante. Y aquí estoy.”

“Silvia en N.Y.”, página 16.

³⁹ Ya mencionada anteriormente, *intriga* es aquel desorden artístico o artificial que el autor le da al relato, con una finalidad estética, el cual describe otro orden.

“Agarré al plato. Contuve el deseo de romperlo contra el piso, agarrarla a ella por el pescuezo, bajar las escaleras y salir a la calle para poder gritarnos cuatro verdades. Respiré hondo y me dije: ‘no nené, calma, no seas tan imbécil. No hagas un escándalo. Al menos no delante de la gente’. Entonces agarré el plato y me lo comí todo”.

“Sosiego, paz y serenidad.”, página 33.

“Intento olvidar que siempre alguien controla, opina y decide sobre nuestras vidas. No es bueno recordar eso porque el tigre que llevo dentro se enfurece. Y es terrible. Puedo ponerme vengativo y salvaje. Puedo perder el control. Y en la jungla el que pierde el control perece. Nada de perder el control. Hay que ser astuto.”

“El tesoro de la República.”, página 56.

b) Personajes *estáticos* y *dinámicos*.

Con los *estáticos* el narrador hace referencia a la información de los personajes desde afuera y engloba modelos sociales, religiosos, psicológicos, intelectuales, entre otros; éstos atraviesan por experiencias pero sus cambios no borran o corrigen la decisión con que han sido trazados. Los personajes *dinámicos* son aquéllos cuyo carácter se manifiesta en sus acciones, de dicho personaje vemos cómo actúa y se desenvuelve, tal como su nombre lo indica; el narrador es quien nos proporciona datos o indicios de su vida anterior, y su carácter se va moldeando conforme se va desarrollando la trama.

Con esta tipología es más difícil identificar a los personajes, pues como se ve esta clasificación parece más subjetiva. En el caso de *El insaciable hombre araña*, el personaje *dinámico* correspondería al personaje *principal*, mismo que ya se había explicado anteriormente, mientras que el o los personajes *estáticos* son los

correspondientes a los *secundarios*, tales como Silvia (una de las mujeres con la que se relaciona el protagonista) o Julia (la esposa del mismo protagonista), pues ambas intervienen en el desarrollo de la trama pero no la modifican en nada.

c) Personajes *planos* y *redondos* (tipología aportada por E.M. Foster⁴⁰).

El personaje *plano*, también llamado *flan*, no ostenta una faceta dominante, o si la presenta ésta no está en conflicto con otros aspectos psicológicos de su personalidad; no cambia a lo largo de la acción, ó sea, o siempre es bueno o siempre es malo. Puede que repita gestos, palabras, muletillas, etc.

El personaje *redondo*, o *round*, por el contrario del *plano*, ha cambiado para cuando termina la novela o cuento, por tal razón es capaz de sorprender y convencer al lector de que dicha sorpresa era inevitable. Se presta a desempeñar el papel de protagonista, debido a que es mucho más rico y complejo, mucho más elaborado que el personaje *plano*.

En este contexto, se ve claramente quién desempeña en *El insaciable hombre araña* el papel del personaje redondo, debido a que demuestra cambio en su carácter o volubilidad de la que se habla en la definición.

Ahora bien, partiendo de la teoría desarrollada por Vladimir Propp (*Morfología del cuento*), las funciones de los personajes tienen estrecha relación con las acciones, pues unas de las formas más efectivas para representar a un personaje es a través de sus acciones (Beristain, 1995). En este sentido Propp comenta que en los cuentos maravillosos lo que cambia son los nombres y los atributos de los personajes, mientras que *sus acciones, o sus funciones* son invariables, entonces es partir de esta característica que se facilita una morfología del cuento.

Propp define a la *función* como “aquella unidad sintagmática que se mantiene constante en todos los cuentos maravillosos y cuya sucesión constituye el cuento”; Propp refiere que en este tipo de relatos existen 31 funciones distintas, pero su representación quedaría basado

⁴⁰ Foster, E.M. *Aspects of the novel*. Nueva York: Harcourt Brace & Company, 1927.

en siete esferas de acción o personajes: el héroe, el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa y su padre, el mandatario y el falso héroe.

Con base en el estudio de Propp, J.A. Greimas (1986) hace una abstracción de los personajes y ha llamado a lo que ya vieron como *acciones* sencillamente *actantes* o categorías actanciales⁴¹:

a) Sujeto

Es el protagonista; el relato se organiza en torno a la búsqueda de un objeto deseado o temido. El caso de *El insaciable hombre araña*, el sujeto es el *narrador-protagonista* sin nombre. El objeto temido (y a la vez deseado) se engloba en las mujeres.

b) Objeto

Se trata de lo que busca el sujeto (puede ser u objeto u otro personaje): es el objetivo propuesto. El objeto temido (y a la vez deseado) en *El insaciable hombre araña*, por el sujeto sin título ni nombre, es la mujer (de manera general).

c) Destinador

Sería cualquier personaje que pueda ejercer alguna influencia, y que actúa como árbitro o promotor de las acciones. El destinador propicia que la balanza se incline de un lado o de otro al final de la narración. Desde luego, la función del destinador es más o menos importante según a los personajes que afecte o según el momento en el que interviene.

En este aspecto es un poco difícil definir quién sería el destinador en *El insaciable hombre araña*, ya que se puede deducir que son varios, debido a que dependerá de la trama del cuento que se desarrolle para saber qué tipo de destinador se observa.

En el cuento *Silvia en N.Y.* se observa que el personaje “Silvia” es quien de cierta manera ejerce influencia en el personaje principal, pues un hecho que se da entre estos dos personajes es fundamental para determinar el destino del protagonista. En el siguiente texto se observa como el protagonista cuenta por qué él cambió en su modo de ser, después de que ella (Silvia) le contara sobre la “violación”:

⁴¹ Greimas, Algirdas Julián. *Figures III*. París: Edit. Senil, 1986.

“[Silvia] *Me lo contó todo. Sin perder detalle. Hasta Sibelius. Se me pasó la furia. Pero no pude olvidar. Una semana después nos separamos. [...] Yo caí en un estado depresivo que me duró años. Fue terrible y no quiero recordar aquel tiempo: depresivo, furioso, rabioso, desconcertado, borracho todo el día, sin comida, sin dinero, claustrofóbico, con intenciones suicidas, todos los días me templaba una negra diferente. A veces me pegaban ladillas. Las buscaba entre las más vulgares y prosaicas de mi barrio. Me gustaba golpearlas cuando las tenía bien clavadas, y ellas se arrebataban con mi sadismo. Quizás eso fue lo que me salvó: las borracheras, las mujeres, soltar furia, tirarlo todo a la mierda, no esperar nada de nadie. Y escribir. En las madrugadas, borracho, escribía cuentos de todo lo que me sucedía. Era muy divertido. Y seguí adelante. Y aquí estoy.*” [Protagonista]

“*Silvia en N.Y.*”, páginas 15 y 16.

d) Destinatario

El beneficiario de la acción, aquel que obtiene el objeto anhelado o temido. Aunque puede tratarse del protagonista, no tiene que serlo obligatoriamente. Por ejemplo, en el cuento titulado *Algo que me haga saltar*, el personaje de Zaida desea que en su hijo exista un deseo de “virilidad” sólo porque el muchacho quiere ser sacerdote; si bien esta “virilidad” deseada no es para beneficio de Zaida, sino para su hijo.

En el caso del protagonista, éste es el “beneficiario” de la acción del objeto que teme (y a la vez desea) que es la mujer, de manera general.

e) Ayudante

Es la fuerza de apoyo para la consecución del objeto. Puede tratarse de un personaje, pero pueden desarrollar esa función otros elementos.

En cada uno de los cuentos de *El insaciable hombre araña*, los *ayudantes* pueden ser diversos. Por citar uno, en el cuento *Unos pocos elegidos*, el protagonista consigue entablar

una breve relación con una mujer gracias a la “ayuda” de otra, misma que era amiga de la dama que en este cuento fungió como el *objeto deseado*.

f) Oponente

Es la fuerza que constituye un obstáculo y que impide conseguir el objeto. Puede tratarse de otros personajes u objetos.

Con base en lo arriba mencionado, se podría intentar llegar a una unificación entre la tipología de funciones de Propp y la de Greimas, pero éste no es el caso. Toda la información presentada sobre las estrategias del discurso que se refieren a los personajes, servirá para identificar qué clase de estas mismas estrategias ha utilizado el autor.

Conclusiones

Los resultados obtenidos a lo largo de la investigación se enumeran en los siguientes puntos:

1. Adjetivos VS oraciones adjetivas:

- Después de realizar un estudio estadístico de los adjetivos calificativos encontrados en la obra, se observó que la mayor parte son de tipo calificativo, mientras que otra parte se encuentran en oraciones de tipo atributiva con verbo copulativo.
- En las oraciones (o proposiciones) subordinadas adjetivas, elnexo que mayormente fue utilizado es “que”.
- De los 522 adjetivos encontrados en los cuatro cuentos seleccionados, los adjetivos de mayor incidencia fueron “grande” y “negra”. Estos adjetivos calificativos fueron utilizados en un total de 14 oraciones.
- Por el alto número de adjetivos encontrados VS el número de oraciones adjetivas, se observa que la obra se inclina por el uso de adjetivos descriptivos.
- En el análisis morfosintáctico realizado a 4 oraciones simples, se observó que los adjetivos seleccionados “grande” y “negra”, se encontraban en posición coordinada con otros adjetivos, tal como se observa en la página 48 de este trabajo.
- En el caso de las oraciones adjetivas (proposiciones subordinadas), se observó que en su estructura elnexo relativo utilizado fue “que”, y que sólo una de esas oraciones contenía otros adjetivos calificativos coordinados por elnexo “y” (véase página 49).

- De las ocho oraciones en total (tanto de oraciones simples como de proposiciones subordinadas adjetivas), se observó 6 de ellas con sujeto tácito⁴².
- De manera general el autor tiende a utilizar adjetivos coordinados para calificar a un mismo sustantivo. El nexos es la conjunción copulativa “y”.
- Los *grados de adjetivo*⁴³ que suele utilizar el autor son de tipo “comparativo”, tales como “más” y “tan”, que son a su vez comparativo de superioridad y comparativo de igualdad respectivamente. Asimismo, el autor usa el grado superlativo y en ocasiones pareciera abusar de ellos para enfatizar una característica singular de una cosa o persona. El adverbio con el que se expresa es “muy”.
- Para evitar problemas de concordancia por posición de varios adjetivos, que califican a un mismo sustantivo, el autor suele anteponer el sustantivo y después a los adjetivos, ya sea estén coordinados o compuestos. Esta es una característica del estilo de Pedro Juan Gutiérrez en obra estudiada. Ejemplos:

la ovejita negra un tabaco grande y oloroso

2. Descripciones y realismo sucio:

“Quiero escribir de un modo tan natural que no parezca literatura” es una de tantas frases que se le conocen a Pedro Juan Gutiérrez, escritor nacido en Matanzas, Cuba, en 1950. Con esto podemos dar una breve descripción de lo que este escritor pretendía hacer con sus obras literarias, tal como dijera en una entrevistada que le hicieron: *“que no parezca literatura lo que hago sino un chisme que le cuento muy bajo al oído, un secreto entre el lector y yo, algo que nunca se podría contar en voz alta”*.

⁴² Sujeto tácito es aquel que no tiene realización fonética explícita en la oración.

⁴³ Se trata de casos en los que el adjetivo aparece cuantificado mediante adverbios de cantidad.

La experiencia vivida por cualquiera persona, la observación de su entorno, el continuo flujo y reflujo del devenir humano, provocan un enorme impacto en la sensibilidad de todo escritor, realidad que Pedro Juan Gutiérrez refleja a través de las letras. Con la historia de un “personaje ficticio”, que a su vez describe en su realidad el acontecer cotidiano, el estado de penuria económica y de la opresión del pueblo de Cuba, se podría decir que fantasía y realidad van de la mano en el mundo del autor.

Como parte de lo que hace el realismo, Pedro Juan Gutiérrez refleja un fragmento de la realidad del pueblo de Cuba, a través de la observación. Para ello se basa en el uso de adjetivos y el uso de proposiciones subordinadas adjetivas (las cuales no abundan mucho en la literatura) para descripciones de cosas y personas, y el uso de verbos y adverbios para la descripción de acciones.

El espacio en el que se desarrolla la obra es en La Habana, Cuba. La historia detalla a los personajes como testimonio de una época, una clase social, un oficio, etc. El autor analiza, reproduce y denuncia los males que aquejan a la sociedad cubana, tales como la pobreza y la promiscuidad:

“El barrio consiste en unas cuantas calles que vienen desde los barrios más cercanos al centro y terminan en una enorme finca estatal de cítricos. Más allá de los cítricos hay vaquerías, ganado lechero, y grandes pastizales. A unos cincuenta metros al oeste de la casa de Julia termina la calle y comienzan los naranjos. Cada cierto tiempo aparece alguien muy pobre, ya en la indigencia, con una mujer arruinada y unos cuantos hijos, y arma un bajareque. [...] Todos los vecinos son gente rompedora de fronteras, desquiciados, acostumbrados a vivir en los límites. La mayoría no tiene empleo fijo y van y vienen de la cárcel. Hay una familia de enanos. Son veinte o treinta enanos analfabetos, sucios, pobres. Nadie sabe de dónde sacan unos pesos para vivir cada día”.

“El insaciable hombre araña.”
2002. p. 187

De igual forma se observa que el narrador refleja, por momentos, un estilo directo y otras veces un estilo indirecto, pero también se ven rastros del estilo indirecto libre, por lo que se puede concluir que existe a su vez una tendencia de debilitamiento de la voz narradora, pero que el autor sabe alternar muy bien con los otros estilos existentes, con el fin (tal vez, podría ser un uso de recurso de forma inconciente) de que dicho debilitamiento no se dé totalmente en el texto.

3. Estrategias del discurso:

- En cuanto a temporalidad, tanto la historia como el discurso se observa lineal, punto que se evidencia por medio de las gráficas expuestas.
- Con base en J.A. Greimas, de los siete actantes sólo se registran seis, menos el oponente.
- En *El insaciable hombre araña* se observa que el narrador sigue una perspectiva que pareciera ser una mezcla entre *papel protagónico* o *testigo de los hechos*, pues en la obra en ocasiones asume el papel de *protagonista* y otras veces de testigo de los hechos. Lo anterior dependerá en gran medida de la situación que se desarrolla en los cuentos.
- De manera general no se evidencian las estrategias de prolepsis, prosopografía, pero si algunos cuantos casos de etopeya y de código topológico.

4. El personaje “alter ego” del autor.

Ya se ha observado que en varias ocasiones se ha hablado de lo que parece ser un *narrador- personaje- protagónico*, y que en éste se ve una estrecha relación entre el autor,

el narrador y el personaje principal. A este *narrador-personaje-protagónico* muchas veces se le menciona bajo el nombre de *Álter ego*.

Álter ego es definido por el Diccionario de la Real Academia Española como “persona real o ficticia en quien se reconoce, identifica o ve un trasunto de otra. Y de hecho el mismo diccionario refiere que *el protagonista de una obra es un álter ego del autor*. Con todo lo anterior se deduce que un *álter ego* es el lado opuesto de una personalidad, la otra parte, un segundo “yo”.

Con base en lo anterior, en la literatura su uso se utiliza para describir a un personaje cuyo comportamiento, lenguaje o pensamiento representa a los del autor.

Existe otro término con el que compite el *álter ego*, denominado *yo literario*, cuya definición más cercana sería “el autor implícito no representado” el cual, al igual que el *álter ego*, no existen muchos estudios de él. Hasta cierto punto ambos términos son parecidos, pero no iguales; es por ello que es conveniente delimitar cuál es cuál.

Me permito delimitar ambos términos, y a través de algunos textos de *El insaciable hombre araña* dar algunos ejemplos. El *álter ego* sería pues un término más bien utilizado para referirse al aspecto psicológico (que incluye forma de hablar, forma de pensar, forma de comportarse) del autor que influye sólo en el protagonista, mientras que el *yo literario* sería más bien cuando el mismo autor influye, en primera persona en cualquier personaje (desde cualquier foco narrativo), sin que tenga que ser precisamente el protagonista.

Se debe considerar que el *álter ego* es un término que ya antes se ha manejado desde una perspectiva psicológica, y dicho antecedente influye para delimitar su función y concepto. Por otro lado se dice que el *yo literario* tiende parecerse a la autobiografía, pues parecer ser el recuento de vida basado en experiencias personales, pero adaptado a la invención artística. Por citar un ejemplo, muchos críticos de Pedro Juan Gutiérrez refieren a que el personaje principal de *El insaciable hombre araña* se parece al autor, pues éste creció o vivió en un barrio de prostitutas, similitud que tiene con el protagonista, pero tampoco se afirma que pueda ser él.

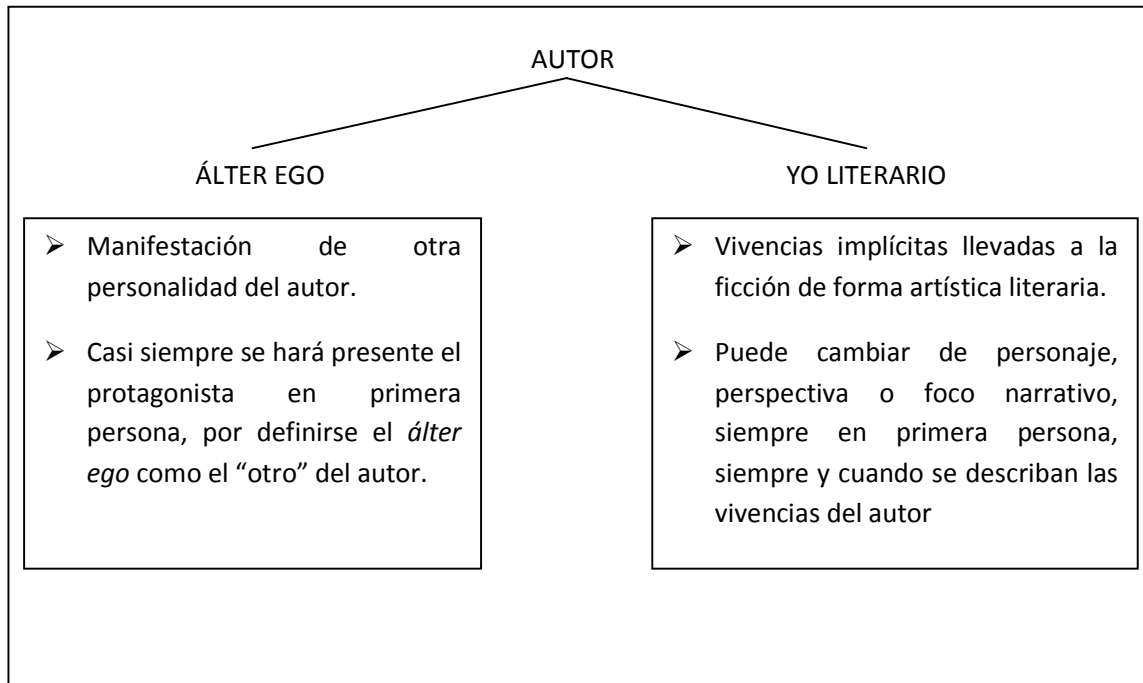
Con ambos términos se habla del mismo autor, bajo dos aspectos que tienen ciertamente relación. El *álter ego* sería el “otro yo” del autor, un “yo ficticio” que bien puede tener relación con la vida real del autor, pero que no precisamente tiene que ser así; puede

influir, en el personaje catalogado como el *áster ego*, la forma de pensar, de actuar, de hablar de la otra personalidad del autor.

El *yo literario* se puede estipular que es el “autor ficticio” un poco más implícito, es decir, un lector puede deducir que es el propio autor el que se describe en la obra pero de una forma más ficticia.

El *áster ego* es un término, como se ve, más subjetivo que el *yo literario* porque involucra conducta, mientras que el otro se acerca a las vivencias reales.

Para facilitar la comprensión de todo lo referido anteriormente, se expone el siguiente esquema con las diferencias y similitudes entre ambos conceptos, y posteriormente se ejemplificarán a través de *El insaciable hombre araña*:



Bibliografía.

Bibliografía básica:

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *El insaciable hombre araña*, Barcelona: Anagrama, 2002.
- Paraíso, Isabel. *El análisis léxico-estilístico*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1984. Visitado el: 25 sep. 2009.

<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-E872F517-197D-6557-A102-DBAFD2F61463&dsID=PDF>

- Pérez Aguilar, Raúl Arístides. *El triángulo invertido*. Chetumal: UQRoo, 1999.
- Real Academia Española (RAE). *Diccionario de la lengua español*. Madrid: Espasa, 2001.

Bibliografía de consulta:

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1996.
- Aleza Izquierdo, Milagros y Julia Sanmartín Sáez. *Estudios de lexicografía y léxico cubanos*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004. Visitado el: 10 oct. 2010.

<http://books.google.com.mx/books?id=JW5BSbnnf6EC&lpg=PP1&hl=es&pg=PA101#v=onepage&q&f=false>

- Álvarez González, Albert. *La variación lingüística y el léxico: conceptos fundamentales y problemas metodológicos*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2006. Visitado el: 10 ene. 2011.

<http://books.google.com/books?id=JUwuJlXg1gMC&pg=PA59&dq=cronolecto+definici%C3%B3n&hl=es&cd=1#v=onepage&q=cronolecto%20definici%C3%B3n&f=false>.

- Barroso VIII, Juan. *Realismo mágico y lo real maravilloso en El Reino de este mundo y El siglo de las luces*. Miami: Ediciones Universal, 1977.
- Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. México: Premia editora, 1988.
- Blanco, Nilda. *Algunas características del español de Cuba, antes y después de 1959*. Consultado el 16 – mayo 2011.

<http://redgeomática.rediris.es/elenza/magazine/pdf/nilda.pdf>

- Brioschi, Franco y Constanzo Di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Edit. Ariel, 1988.
- Cambiaso, Rodolfo Domingo. *Pequeño diccionario de palabras indo-antillanas*. Santo Domingo: Ed. La Trinitaria, 1998.
- Carpentier, Alejo. *El adjetivo y sus arrugas*. El blog de libros en red. Visitado el: 3 jun. 2010.
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:TSq4qFdhHM0J:blog.librosenred.com/2010/06/el-adjetivo-y-sus-arrugas-por-alejo.html+ADJETIVOS+EN+UNA+NOVELA&cd=6&hl=es&ct=clnk&gl=mx>

- Carpentier, Alejo. *Biografía*. Cuba literaria. Visitado el: 3 jun. 2010.
http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/biogra.htm
- Carpentier, Alejo. *Viaje a la semilla*. Vilaur: Ed. Atalanta, 2003.
- Casares, Julio. *Introducción a la lexicografía moderna*. Instituto Miguel de Cervantes: Madrid, 1992.
- Catálogo de las Lenguas Indígenas y sus Variantes Lingüísticas del Estado de Veracruz (glosario). Visitado el 10 ene. 2011.
<http://portal.veracruz.gob.mx/pls/portal/docs/PAGE/AVELI/DOCUMENTOS/catalog.PDF>
- Esteve Montenegro, María Luis. *La influencia de las ideas krausistas en la renovación literaria española*. Madrid: Universidad Complutense, 2003. Visitado el 16/07/2011.
<http://folk.uio.no/jmaria/lund/2003/ponencias/Esteve.pdf>
- Fasla Fernández, Dalila. *El español hablado en Cuba: préstamos vigentes, lexicogénesis y variación lingüística*. La Rioja: Universidad de la Rioja, 2007.
- Flaubert, Gustavo. *Madame Bovary*. México: Editorial Porrúa, 1990.
- Foster, E.M. *Aspects of the novel*. Nueva York: Harcourt Brace & Company, 1927.

- García Márquez, Gabriel. *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Ed. Mondadori, 1988.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf, 1989.
- Greimas, Algirdas Julián. *Figures III*. París: Edit. Senil, 1986.
- Larroche, Françoise. *Inglés: gramática*. México: Idiomas Larousse, 2002.
- Lipski, John M. *El español de América*. Madrid: Edit. Cátedra, 1996. Pp. 251-260.
- Lope Blanch, Juan Manuel. *Antillanismos en la Nueva España*. Centro de lingüística hispánica. México: UNAM. 1971. Centro Virtual Cervantes. Visitado el: 10 ene. 2011.
http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_014.pdf
- López Aguilar, Enrique. "Raymond Carver: poeta del realismo sucio". México: Revista Jornada Semanal N° 715, UNAM: 2008. Visitado el: 18 jul. 2010. Sin núm. de pág. Web
<http://www.jornada.unam.mx/2008/11/16/sem-enrique.html>
- Lukács, Georg. *Materiales sobre el realismo*. México: Grijalbo, 1979.
- Marchese, Angelo; Forradellas Figueras, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Edit. Ariel. 2000

- Millán Chivite, Alberto. *Sintaxis del adjetivo español: orientación didáctica*. Sevilla: Revista CAUCE de filología y su didáctica N°10, 1987. Visitado el 25 may. 2009. Pág. 201-31

http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce10/cauce_10_007.pdf
- Pereda, José M. *Peñas arriba I*. Argentina: Editorial Losada, 1942. Pp. 78-79.
- Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi-razonado de voces cubanas*. La Habana: Imp. De M. Soler, 1849.
- Pimentel, Luz Aurora. *La dimensión icónica de los elementos constitutivos de una descripción*. Puebla: Morphé N° 6, 1992. Pp. 5-41.
- Prada Oropeza, Renato. *La narratología hoy*. La Habana: Arte y literatura, 1989.
- Rico Manrique, Francisco e Iris Zavala. *Historia y crítica de la literatura española, tomo V: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Ed. Crítica, 1979.
- Riffaterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Sánchez Alonso, Fernando. *Teoría del personaje narrativo (aplicación a El amor en los tiempos del cólera)*. Madrid: Didáctica 10, Universidad Complutense de Madrid. 1998. Pág. 79-105

- Soriano Ruiz, Elsie J. *Realismo mágico y lo real maravilloso*. Visitado el: 10 mar. 2010
<http://www.slideshare.net/ejsorianoruiz/realismo-mgico-y-lo-real-maravilloso>
- Stefan, Sweing. *Veinticuatro horas de la vida de una mujer*. México: Editorial Diana, 1974.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Edit. Gredos, 1973.
- Tzevan, Todorov. *Literatura y significación*. Barcelona: Edit. Planeta, 1971.
- Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. México: Gallimart/Promexa, 1982.
- Valera, Juan. *Pepita la Larga*. México: Editorial Espasa - Calpe, 1941.
- Vargas Llosa, Mario. *La casa verde*. Madrid: Alfaguara, 1966.
- Vúcheva, Evguenia. *Significado léxico y valor estilístico: Actas del Simposio Internacional dedicado al 40 aniversario de la licenciatura en filología española*. Sofía: Universidad de Sofía, San Clemente de Ojrid, 2001. Pp. 190-195. Visitado el: 15 jul. 2010
<http://74.125.155.132/search?q=cache:dUOkYHOD6l0J:eea.hit.bg/lexic.htm+an%C3%A1lisis+lexico-est%C3%ADlistico&cd=19&hl=es&ct=clnk&gl=mx>
- Ying, Fang. *El uso de adjetivos en "Al filo del agua"*. Pekín: Instituto de idiomas de Pekín, 1985. Visitado el: 14 may. 2010
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/40/TH_40_002_161_0.pdf.