



Viernes de dolores. Modalidades discursivas del realismo social latinoamericano

Adelso Luis Yáñez Leal

University of Otago. Dunedin, Nueva Zelanda

Resumen

Este artículo se propone estudiar la diégesis de *Viernes de dolores* partiendo del estudio semántico-pragmático de ciertos aspectos intratextuales y de modalidades de doble enunciación tales como la ironía y la parodia. El objetivo central consiste en reconstruir de manera puntual la competencia comunicativa que todo lector necesita para entender el sentido transliteral del discurso. Asimismo, este artículo hace énfasis en los acontecimientos históricos que inspiraron la creación del texto, al tiempo que analiza el discurso literario desde una perspectiva dialógica por oposición al monologismo tradicional de la narrativa del realismo social. Igualmente, dedica un espacio al estudio del narrador y de los personajes como los dos complejos discursivos más importantes del relato.

Palabras clave: Enunciación, ironía, citación, parodia, narrativa, realismo, monologismo, dialogismo.

Black Friday. Discourse Modalities of Latin American Social Realism

Abstract

This article attempts to examine the narrative in *Black Friday* following a semantic-pragmatic study of certain intra-text aspects and dual expressions modes such as irony and parody. The central objective comprises a timely reconstruction of the communicative competence required by the reader in order to understand the trans-literal sense of the discourse. In the same manner this article emphasises the historical events which inspired the creation of the text, as well as analysing the literary discourse from a dialogical perspective rather than the traditional monologue perspective of social realism narratives. The article also dedicates time to the study of the narrator and the characters as the two most important complex discourses of the text.

Key words: Enunciation, irony, citation, parody, narrative, realism, monologue, dialogue.

Viernes de dolores es una novela sobre la cual existen muy pocos estudios críticos; publicada en 1972, los trabajos más connotados que abordan su estudio datan de 1977. La novela se caracteriza por una estructura narrativa compleja y una riqueza lingüística que se manifiesta en una mezcla de lenguaje popular con lenguaje culto. Debido a esta complejidad, plantea una diversidad de problemáticas que sería imposible abordar en el espacio de un artículo. La crítica ha estudiado principalmente los aspectos de la novela que refieren a la estructura narrati-

va, al sustrato mítico, al lenguaje, a la dimensión social, etc. Nos limitamos en el espacio de este artículo al examen de un corpus de enunciados irónicos. Efectivamente, este estudio pretende ser una contribución al análisis pragmático de la ironía en la novela. Como se verá más adelante, el acercamiento pragmático presupone el estudio del texto en su contexto de emisión y recepción, lo que nos llevaría a consideraciones de tipo histórico discursivo, es decir la inclusión en el estudio de la serie de discursos políticos, jurídicos, históricos, etc, que constituyen dichos

contextos. Sin embargo, en el marco de este trabajo sólo hemos preparado el terreno para un estudio más profundo en este sentido. Partimos de la focalización de los aspectos intratextuales de la ironía, tratando de reconstruir de manera puntual la competencia comunicativa necesaria para entender el sentido transliteral de los enunciados.

Por el hecho de estar inspirada en un acontecimiento histórico, la llamada “Huelga de dolores” de 1898, durante la cual muere un estudiante, la novela plantea el espinoso problema de la representación ficcional de un hecho histórico. Sin interrogarnos sobre la verdad o apego de la ficción a una supuesta realidad objetiva de los hechos, consideramos la información extratextual como el marco discursivo en el que cobran sentido los presupuestos de información necesarios para la descodificación del texto. Presentamos a continuación la información extratextual que sirve de punto de partida a la historia narrada. La “Huelga de dolores” se originó en Guatemala en 1897, se repitió en 1898 durante la dictadura de Manuel Estrada Cabrera; y estuvo marcada por sangrientos acontecimientos. En este año, la policía allanó la Facultad de Derecho, dando muerte al estudiante Bernardo Lemus. Ante ese atropello, otro estudiante, Miguel Prado, disparó contra el “victimario”, ultimándole.

El Gobierno prohibió entonces la Huelga. La Huelga lleva ese nombre porque se celebraba una semana anterior a la Semana Santa. Cabe señalar aquí, las características más peculiares de esta manifestación:

La Huelga de dolores consistía en no asistir a clases a las tres Facultades: Medicina, Derecho e Ingeniería, y a introducir marimbas, licores y cerveza para divertirse bebiendo y bailando. En ausencia de mujeres, los estudiantes bailaban entre sí, mientras quemaban en las calles triquitraques y cohetes. El primer día leían ante el público congregado el Derecho de Huelga, en cuyo texto mofaban e insultaban a los catedráticos, decanos y secretarios de la universidad, y muy someramente al Gobierno. (...) Con la primera Huelga nacieron dos publicaciones: el periódico el “No Nos Tientes”, de la Escuela de Medicina, y el “Vos Dirés”, de la Facultad de Derecho. Ambos aparecían en ocasión de las huelgas. Eran únicamente de carácter transgresivo satírico, y contenían caricaturas que reflejaban el humorismo “Chapin” es decir típicamente guatemalteco. (...) La Huelga de 1921 y las que siguieron presentaban otras características. Bufones enmascarados llenaban las calles de la capital, mientras otros estudiantes iban de tienda en tienda, de almacén en almacén, pidiendo (...) ayuda económica para la organización del desfile. (...) Los estudiantes disfrazados, en carrozas suntuosamente decoradas, y algunos de ellos ataviados, enjoyados y maquillados, como atractivas mu-

chachas, cantaban canciones escritas especialmente para la fiesta y arengaban a la multitud que aplaudía la delirante explosión de alegría irrespetuosa. Un día y sólo un día, los estudiantes fustigaban e insultaban a todos, desde el presidente hasta las altas damas del país. Exhibían cartelones con letreros y motivos artísticamente ejecutados donde se ponía en la picota a cuanto personaje se destacaba en el gobierno y en la sociedad guatemalteca (Viernes, Ixxvii-Ixxviii).

Para llevar a cabo el análisis partimos de la presunción de que la ironía en esta novela rompe con el discurso monológico¹ característico de la narrativa del realismo social² que

destinaba a los personajes de las clases oprimidas a un simple rol de víctima pasiva, como piezas de un entramado predefinido de manera unívoca por la instancia narrativa. También aquí los personajes de la novela viven en un ambiente degradado, pero a diferencia del tono grave y la actitud monolítica que asumen en el realismo social, su representación se lleva a cabo a través de una actitud dialógica que se manifiesta a través de juegos de lenguaje, de la ironía, de la parodia, y del humor. Esta actitud dialógica que adoptan los personajes, les permite ironizar sobre sus vidas miserables y el dolor social³. Tal como en el dia-

- 1 Discours monologique: es aquel "où le dialogisme est censuré, réduit à une systematicité close, excluant toute interférence critique qui en remettrait en cause la clôture" (véase Angenot, *Glossaire pratique*, 135).
- 2 "La narrativa de realismo social" (1920-1970) "es toda la producción novelística y cuentística que envuelve de alguna manera evidente, y que tiene en primeros planos, la queja social y su relación con la tierra (...) Lo estrictamente local, regional o nacional, adquiere en las grandes producciones de esta narrativa, valores universales. La realidad social de la América hispana se presenta en toda su desnudez y muchas veces son cristales grotescos, en donde ciertos rasgos se exageran adrede." La novela *Viernes de dolores* (1972) aunque posterior a esta corriente estética conserva muchos rasgos de ella pero difiere en la ausencia del tono pesimista de los personajes que presentaban las problemáticas sociales de Hispanoamérica como trágicas. Véase *Literatura Hispanoamericana contemporánea*, J.L. Martín, 233-240.
- 3 La toma de conciencia de la realidad inmediata a través de los juegos de lenguaje, de la ironía, de la parodia y del humor, nos revela la actitud dialógica de los personajes ante sus conflictos. Bakhtine, al referirse al dialogismo, dice lo siguiente: "La méthode dialogique pour découvrir la vérité s'oppose au monologisme officiel qui prétend posséder une vérité toute faite, et à la prétention naïve des hommes qui croient savoir quelque chose." (*La poétique de Dostoievski*, 155). La actitud dialógica con respecto a sí mismo permite una introspección (no pasiva) que rompe con la unidad ingenua, que sirve de fundamento a la representación lírica, épica, y trágica del hombre. Continúa

logismo bajtiniano, en la novela los personajes disfrutan de libertad ideológica, tienen sus propias creencias respecto de las situaciones que viven dejando de ser seres inertes conducidos por un hilo narrativo, son pues sujetos independientes, portadores de voz, independientemente de la concepción ideológica del autor⁴. Y aunque la crítica haya detectado la naturaleza poética del lenguaje en la novelística de Asturias, inscribiéndola dentro de la corriente del realismo mágico, ha obviado su carácter dialógico tendiendo a reducirla a un maniqueísmo construido en torno a categorías oposicionales tales como pobres y ricos, opresores y oprimidos, buenos y malos, etc. Según esta misma críti-

ca, típica de la sociología tradicional, los personajes descritos en *Viernes de dolores* son seres explotados, casi siempre desconocidos y olvidados⁵. En este contexto, la función que asume el escritor es la de crear conciencia crítica denunciando la ausencia de una existencia humanamente digna, con el fin de producir reacciones de protesta en los lectores⁶.

A pesar de que los ejes temáticos de la novelística de Asturias y en particular de *Viernes de dolores* coinciden con los del realismo social: dolor social, opresión, diferencias de clases, prostitución etc, la novela, gracias a la ironía se desvincula de esta corriente. Surge así una modalidad agonística, que se mani-

Bakhtine diciendo que, “l’approche dialogique de soi-même déchire les enveloppes superficielles de l’image de soi, qui existent pour les autres, qui déterminent la valeur extérieure de l’homme (aux yeux des autres) et qui brouillent sa conscience de soi.” (*La poétique de Dostoievski*, 167).

- 4 “Pour les critiques, la signification directe, “valable en soi” des paroles du héros, brise le plan monologique du roman et appelle une réponse immédiate, comme si le héros n’était pas l’objet du discours de l’auteur, mais porteur autonome et à part entière de son propre discours”. *Ibíd.*, 31.
- 5 Nos referimos aquí a los trabajos críticos de Iber H. Verdugo, Claude Couffon, Francisco Albizúrez Palma y Giuseppe Bellini. Véase bibliografía.
- 6 En una entrevista concedida al periodista Milton Robert en París, Asturias dijo lo siguiente: “La literatura hispanoamericana, la novelística en especial, considero que deber seguir apegada a nuestros problemas: yo pienso, y así lo sentí siempre, que se debe escribir *para algo*, y entonces ¿qué hay más importante que tratar de adentrarnos en la realidad de nuestros países y exponer después la forma en que viven para crear en los lectores reacciones de protesta por la injusticia que implica la forma en que se nos explota?”. Milton Robert, en *Crisis*, 7, Buenos Aires, 1973. Citado por Iber Verdugo y Claude Couffon, en “Introducción a la edición crítica” de *Viernes de dolores*, XIII.

fiesta como una contradicción de discursos que atraviesan la conciencia de los personajes, poniéndolos en conflicto con sí mismos. Sobre el telón de fondo del dialogismo pues, este trabajo aborda el fenómeno de la ironía. El dialogismo pone en evidencia las contradicciones de algunos personajes, como por ejemplo Choloj que debe decidir entre asumir una actitud revolucionaria o acomodarse socialmente gracias a un matrimonio de intereses. Al igual que Choloj, otros personajes se rinden conscientemente ante las exigencias y conveniencias de la sociedad en la que viven, sin poder escapar a las situaciones de corrupción del diario vivir. Este fenómeno en la novela es común a todos los estratos sociales con una dimensión tan vasta que compromete a toda la colectividad⁷. Esta situación de acomodamiento social de los personajes (tomados individual o colectivamente) se traduce como la renuncia a un ideal y a unos principios que fomenta los males políticos y sociales del

país. Más que presentar una solución previsible a los conflictos sociales, los personajes de la novela rompen los esquemas clásicos mostrando su picardía y su agudeza a través de la ironía. Ésta aparece cargada de sentido histórico en el mundo degradado de un país latinoamericano⁸. Así, la realidad degradada y alienada como fenómenos resultantes del proceso histórico de la colonización, del choque cultural indio-español, y más tarde de la opresión político-militar y de la explotación de las tierras por las compañías transnacionales, conforman la línea de fondo que caracteriza de manera general todos los factores del mundo narrado en *Viernes de dolores*. En este marco histórico, la ironía alude a la lucha de clases (el odio, el desprecio, la explotación, los prejuicios), a las relaciones de poder (policía, leyes, funcionarios, gobierno), y a la alienación (traición, sentimiento de culpa y frustración). Esta actitud irónica de los personajes confiere al dolor social un significa-

7 “Le phénomène du dialogisme intérieur, nous l’avons dit, est plus au moins présent dans tous les domaines du discours vivant (...) en particulier dans le roman, le dialogisme innerve de l’intérieur le mode même sur lequel le discours conceptualise son objet. (...) L’orientation dialogique réciproque devient ici comme un événement du discours même, l’animant et le dramatisant de l’intérieur, dans tous ses aspects.” Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, “le principe dialogique”*. 102,103.

8 Aunque los topónimos de la novela son ficticios, una serie de puntos de anclaje remiten el relato a Guatemala, especialmente el que refiere a la Huelga de dolores.

do distinto al habitual. Se trata de una recriminación implícita, observable en el discurso de cada personaje respecto a una misma realidad⁹. La ironía se convierte, pues, en una postura contraria a la autocompasión permitiéndole al pueblo representado en la novela defenderse de las vicisitudes de la vida cotidiana. Esta reacción ante los males sociales cotidianos, abre un horizonte distinto que escapa al realismo miserabilista latinoamericano. La ironía es en la obra *Viernes de dolores* una práctica discursiva incisiva, cargada de humor negro, que actúa como un arma eficaz y como mecanismo de denuncia. En el ejemplo que citamos a continuación un personaje espera el cadáver de su esposa desde México. Nótese la distancia irónica del narrador que se refiere a la amada del personaje como “su adorado tormento” aun después de muerta, y luego el humor macabro con el que refiere a todo el contexto comercial (mercantil), del que es objeto la muerte:

El infeliz recibió el fétetro ya soldado con esa soldadura que deja sobre el metal cicatrices de quemaduras amarillas, más al sólo recibirlo le entró la duda de si en aquel envoltorio de plomo, frío como una bala, estaría o no su adorado tormento. Máxime que en México se comercia a más y mejor con los cadáveres. (...) Los venden, los alquilan para velorios, entierros, cobrar pólizas de seguro, sustituir gentes vivas que se quieren hacer pasar por muertas...Cadáveres a plazos, cadáveres al fiado (*Viernes de dolores*, 41).

En este fragmento el narrador presenta una situación que, si bien en otras circunstancias sería objeto de tristeza, aquí es objeto de humor negro. La ironía en la novela arranca las máscaras del simulacro social haciendo una denuncia del conflicto social como una exigencia del instinto de vivir. En el siguiente ejemplo, el narrador se refiere a los notables del pueblo, curas, notarios, médicos, oradores y periodistas que al pasar frente a la cantina “Las Movidas de Cupido” se detienen a tomarse unos tragos

9 Como dice Bakhtine al referirse a las novelas de Dostoïevski, la novela: “ n’est pas construit non pas comme l’unité d’une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d’autres consciences, mais comme l’unité d’interactions de consciences multiples dont aucune n’est devenue complètement objet pour l’autre. Cette interaction n’offre pas de prise à l’observateur extérieur pour une objectivation de tout l’événement selon le modèle monologique habituel (thématique, lyrique ou cognitif), et l’oblige de ce fait à y participer” (*La poétique de Dostoïevski*, 48).

Cañan de paso a tomarse su traguito, sólo de paso¹⁰, curas de responso y hoyo, notarios de última voluntad, médicos de acta de defunción, oradores fúnebres de voz temblona, periodistas de necrologías, y como de los brindis, cada vez más efusivos, todos pasaban a más encendidos transportes amistosos, de “quitá que a mí no me venís vos con indiferencias sociales (*Viernes de dolores*, 20).

En *Viernes de dolores* el uso de la ironía revela los problemas sociales, la desigualdad que causa un daño moral, el deterioro humano por la injusticia que conduce a unos al resentimiento, a otros a la degradación, a la degeneración, a la prostitución, al alcoholismo, etc. El mensaje social ironizado permite romper la incomunicación que posibilita y ahonda el padecimiento de la situación. Para el estudio de *Viernes de dolores* recurrimos a una serie de presupuestos teóricos inherentes al dominio de la pragmática. Entiéndase por ésta “la disciplina lingüística que estudia cómo los seres hablantes interpretamos enunciados en contex-

to, (...) estudia el lenguaje en función de la comunicación, lo que equivale a decir que se ocupa de la relación entre el lenguaje y el hablante, o por lo menos de algunos aspectos de esta relación” (Reyes 1990: 17). La ironía, según Reyes, es un fenómeno pragmático, puesto que se percibe en un contexto dado y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor¹¹. Es decir, activa la función significativa de lo implícito en el proceso de la comunicación, por lo cual explicamos en este trabajo las estrategias indirectas de la enunciación y el trabajo de la interpretación de los enunciados por el receptor o enunciatario. El significado irónico, puede encontrarse, como veremos, en diferentes niveles del texto: en la narración, en la relación entre el narrador y el mundo narrado, en la interacción entre los personajes a través de sus diálogos y en la comunicación que se establece entre el autor de la obra y su destinatario. En este análisis centraremos

10 Nótese que el enunciado “sólo de paso” no emerge de la misma instancia enunciativa sino del “autor implícito”. Sobre este concepto, véase Reyes, *Polifonía textual*, 92.

11 *Contexto*: “Coserieu distingue tres tipos de contexto: el idiomático, el verbal y el extraverbal. Aquí nos referimos al extraverbal porque abarca las circunstancias no lingüísticas que son conocidas por los hablantes; las cosas que están a la vista, estados de cosas que se conocen, el universo empírico (el sol, la tierra, los animales, un árbol, etc), determinadas situaciones ocasionales, la historia de una persona, una familia, una ciudad o una nación, la tradición cultural de una comunidad.” Véase “Contexto” *Diccionario de términos literarios* (Ayuso).

nuestra atención en el primer nivel porque es el que más privilegia la novela. Para descifrar los significados implícitos, consagramos una parte a la descripción de las convenciones lingüísticas, de comportamiento social, religiosas, etc, de la sociedad a las que hacen referencia los enunciados. Asimismo, nos detendremos en cada enunciado seleccionado para explicar las leyes que rigen el discurso de manera tácita apoyándonos en el contexto de la enunciación y en las leyes del discurso¹².

En lo que concierne al análisis de las inferencias, nos inspiramos de la teoría de las máximas conversacionales de Grice (citado en Reyes, 1984: 154) que se funda en el hecho de que la actividad discursiva supone una cooperación de sus participantes, no solamente para descodificar los enunciados desde el punto de vista semántico o sintáctico, sino para inferir el sentido que sólo es posible por el acuerdo implícito, previo, ya sea en el diálogo entre los personajes, entre el narrador y el lector, o entre autor y lector implíci-

to. Intentaremos demostrar, sirviéndonos entre otras de la noción de implicatura, hasta qué punto los presupuestos de la comunicación le permiten al locutor enunciar sin asumir completamente la responsabilidad de lo enunciado. Señalaremos también de qué manera lo implícito está unido a ciertos principios, a un número de informaciones que comparten los interlocutores en la comunicación. Al analizar los presupuestos como inferencias de los enunciados, insertos en eventuales contextos enunciativos, explicaremos igualmente la diferencia que existe entre los dos niveles del contenido, el literal y el transliteral.

En las páginas siguientes, dedicamos en primera instancia un espacio al estudio del narrador y de los personajes, como “los dos complejos discursivos” más importantes del relato, siendo la instancia del “autor” una instancia que rara vez asume, como tal, la palabra. En efecto, el relato está constituido por el discurso del narrador (en sí mismo polifónico) y el discurso de los personajes citados por el narrador, con todas

12 “Toute formation discursive fonctionne en tant que pratique socialement acceptée à l'intérieur d'une communauté donnée, constituant de ce fait une organisation de signes verbaux socialement réglée. (...) La communication littéraire n'échappe pas à cet "ordre du discours." Según Foucault, la producción de discursos está controlada por una serie de mecanismos de restricción. Existen tres principios: tabú del objeto, ritual de la circunstancia y derecho exclusivo del sujeto a hacer uso del discurso (véase la Introducción a *La subversión del discurso*, de Gómez Moriana).

sus correspondientes cualidades polifónicas. Con respecto al autor, éste queda fuera de la estructura de la comunicación ficticia, no obstante, cabe señalar que no es un ausente: es el que cita, es decir, muestra y usa discurso. Sin embargo, si nos acogemos a un criterio estricto, constataremos que no puede distinguirse una “voz” del autor; las únicas voces son las de los dos complejos discursivos que ya hemos mencionado (Reyes, 1984: 97). Partiremos de la observación de que la actividad de narrar consiste, básicamente, en hacer una relación de sucesos reales o imaginarios. Todorov al respecto dice lo siguiente:

El narrador es el sujeto de esa enunciación que presenta un libro (...) Él es quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que por eso le sea necesario aparecer en esa escena. Él es quien escoge el referirnos tal peripecia a través del diálogo de dos personajes o hacernos una descripción “objetiva.” Tenemos, pues, una cantidad de datos sobre él que deberían permitirnos captarlo, situarlo, con precisión: pero esta imagen fugitiva no se deja cercar y reviste constantemente máscaras contradictorias, que van desde la de un autor de carne y hueso hasta la de un personaje cualquiera (Todorov, 1971:109).

Por su parte, el conocido narratólogo francés, Gérard Genette, pro-

pone una clasificación de los tipos de narradores según la distancia que tomen respecto de la historia narrada. Parafraseándolo podemos decir que: es narrador extradiegético o heterodiegético si no participa en los hechos relatados y es narrador intradiegético u homodiegético si narra hechos en los que participa como personaje o como testigo u observador. Es autodiegético si es el héroe y narra su propia historia y por último es metadiegético si narra, en su calidad de personaje de la diégesis, o narración en primer grado. Se puede hablar de metadiégesis o narración en segundo grado, si se le encuentra en una primera cadena de acontecimientos en los que toma a su cargo la narración de otra historia, que ocurre en otro plano espacio-temporal, en otra situación con los mismos personajes o con otros (Genette, 1969: 201). En cuanto a la propuesta de M. Butor, notamos un cambio terminológico que responde más bien a un esquema gramatical. Así en la narración subyacen los sujetos narrativos “yo”, “tú”, “él”, llamados tradicionalmente personas gramaticales, o personas del paradigma pronominal, responsables de enunciar un discurso. “Cada vez que se da un relato novelesco, entran obligatoriamente en juego las tres personas del verbo: dos personas reales, el autor que cuenta la historia, y que en la conversación usual correspondería

al “yo”, el lector a quien se le cuenta, el “tú”, y una persona ficticia, el héroe, de quien se cuenta la historia, el “él” (Butor, 1967: 77).

En el caso de *Viernes de dolores* nos enfrentamos a un narrador heterodiegético. Es decir, es un narrador que no participa de los hechos relatados. Si lo pensamos en la terminología de Reyes (1984), la voz enunciativa se construye un narrador impersonal que carece de sustancia psicológica. A este narrador corresponde el inicio de la novela. Como veremos, la escritura de los primeros párrafos de *Viernes de dolores* corresponde a un discurso descriptivo del espacio donde ocurre la mayor parte de la novela. Se caracteriza por frases entrecortadas, silencios y juegos de palabras que remiten o evocan una serie de procedimientos típicos del género poético. En efecto, al principio nos enfrentamos a una enumeración de objetos y repeticiones que producen cierta cadencia propia a la escritura en verso. La agrupación de palabras con sentido opuesto “fuera-dentro”, “horizontal-vertical” y objetos nombrados en esta descripción lineal, “cruces, grama, crucigrama”, “cipreses, sauces y alamos” cobran sentido al presentarse en juxtaposición. Se trata de la acumulación de figuras tales como el polisíndeton y asíndeton que subrayan el estilo poético del fragmento. También la alternancia de la fra-

se nominal breve con la corta, las repeticiones simétricas que dan un carácter musical y poético a la prosa y por último la ausencia de verbo:

El muro del cementerio. Cal y llanto. Fuera la ciudad. Dentro las tumbas. Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera las calles del suburbio. Dentro las cruces, la grama, el crucigrama que llenan nombres, apellidos, fechas. Vertical y horizontalmente, números y letras. Si se borrara, si desapareciera el muro del cementerio, pero no allí estará siempre, siempre. Cal y llanto. Cal y llanto. Fuera, los pasos, las voces, la vida. Dentro el silencio sin silencio, la tierra con historia, los pinos verticales, el gorigori del viento en los cipreses, los sauces despeinados, los alamos temblones, el damero de calles y avenidas entre nombres, apellidos, fechas” (*Viernes de dolores*, 3).

Según los conocidos críticos, Couffon y Verdugo, el relato de *Viernes de dolores* se va configurando como una sucesión de vivencias animadas que se enlazan por linealidad “metonímica en el espacio-tiempo en el que se encuentra el lector (...)” (Introducción a la edición crítica, 1977: xxiv). El discurso se caracteriza por una especie de iterabilidad lingüística, es decir por la presencia de signos que existen en relación con otros. Así “El muro del cementerio” genera “Cal y llanto”, es monocorde del primero, es decir como una sucesión originada por la

coacción emblemática de “El muro del cementerio.” Este discurso atiborrado de alusiones con el que se inicia *Viernes de dolores* conforma un “núcleo significativo”, es una especie de matriz donde arranca toda la narración y a la que personajes y narrador remiten constantemente a lo largo de la novela. El “núcleo significativo” según Couffon y Verdugo es “un eje semántico que opera como constante en la novela, en el que se inscribe el espectro de significados (...) en oposición” (introducción”, xxv-xxvi). Esta primera parte del relato es asumida por el narrador quien a través de un trabajo minucioso de lenguaje construye un discurso en el que alternan varios elementos temáticos y descriptivos tales como la soledad cansada, la angustia ambulante, la distinción representada por el muro del cementerio entre: vida-muerte, ciudad-tumbas, ruido-silencio. Estos elementos no actúan en función de un sólo efecto primordial, ni mucho menos exclusivo dada la naturaleza polisémica de la novela. Esta cantidad de significantes que abarca, en su primera parte, hacen que ella se distinga de otras por su vastedad semántica. Trata distintos temas con la misma importancia e introduce elementos secundarios que se subdividen más tarde en la sucesión interna del relato.

Percibimos en la descripción de esa parte de la ciudad, una visión lú-

gubre, un estado de ánimo fatídico y un ambiente sombrío. El tono del narrador evoca a la vez anhelo y fatalismo al referirse por ejemplo “al muro del cementerio” y a sus alrededores, “Si desapareciera el muro del cementerio, pero no, allí estará siempre.” Este tono pesimista que corre por las primeras líneas de la narración, cambia con la aparición de algunos personajes a quienes se les delega la voz, ya sea a través de un discurso directo, indirecto o indirecto libre, por un tono burlón como el de Tenazón, al enunciar: “Por la puerta principal entran los que ya no regresan” o el del peluquero el Raparrabias, en su discusión “elevada” con el boticario sobre el apelativo que se le debe dar a las prostitutas del barrio, “nenas para el boticario”, “ménades para el Raparrabias.”

Con respecto a los personajes, el investigador M. Butor los define como los seres humanos ficticios que aparecen en toda obra narrativa. Los califica de ficticios no porque posean o dejen de poseer un referente externo, sino porque son parte de un relato y lo habitan. Actúan, pues, en la historia. Los personajes aparecen en el espacio simbólico del relato. Simulan seres humanos, sus conductas, pasiones, logros, agonías y pensamientos. “Cada personaje sólo existe en sus relaciones con lo que le rodea: personas, objetos materiales o culturales” (Butor, 1967: 109).

El personaje es protagonista si se convierte en el centro de la historia y la mayoría de las acciones lo afectan de alguna manera. Puede ser que el desarrollo total del relato dependa de él, si el objetivo perseguido es contar su vida. Puede darse el caso de que en una novela existan varios protagonistas y que todos a la vez tengan la misma importancia. Otro tipo de relato plantea un equilibrio entre todos los personajes, de tal manera que no hay protagonista. En lo concerniente a *Viernes de dolores* no podemos en ningún momento hablar de protagonista. En las 89 secuencias de las que se compone el relato participan múltiples personajes (Couffon 1977: xxvii). No obstante debemos señalar que muchos de ellos intervienen una sola vez y desaparecen de la narración, y otros siguen dándonos noticias hasta el final del relato. Según Verdugo *Viernes de dolores* es “la novela sin héroe individual”, rasgo que la aparta de la estructura básica de la novela tradicional. Podemos hablar de presencia de personajes incidentales porque intervienen rara vez en el desenvolvimiento del relato (Paredes, 1993: 30).

Análisis de los enunciados

Enunciado I (*Viernes de dolores*, 4)

Por la puerta principal entran los que ya no regresan. Se abren de par en par las

gigantescas rejas, pasa el entierro y se oye un golpe de campana rota, seguido de la voz de Tenazón, el guardián del cementerio que repite, cada vez que recibe un nuevo huésped: ¡Más combustible... adelante aquí la muerte es natural como la vida...!

Utilizamos en este análisis el término enunciado, en lugar de fragmento o frase siguiendo la definición del célebre investigador Oswald Ducrot. Según éste investigador “la significación de una frase no es algo comunicable, algo que pueda decirse (...) pues uno llega más o menos a hacerse comprender con enunciados”, pero “no hay modo de tratar de hacerse comprender con frases. La frase para Ducrot es una entidad lingüística abstracta, puramente teórica; es un conjunto de palabras organizadas según las reglas de la sintaxis. Es decir lo que produce un locutor y lo que escucha un oyente no es una frase sino un enunciado particular de una frase (Ducrot, 1984: 25). El enunciado citado se encuentra en la primera unidad narrativa de la novela y constituye la primera secuencia de la narración. Aparece después de la descripción del cementerio de la ciudad. En este mismo contexto el narrador dice lo siguiente: “Por la puerta principal entran los que ya no regresan”, el lector acepta esta afirmación como una verdad que no propicia ninguna discusión. Pero no

ocurre lo mismo con el enunciado “el guardián del cementerio que repite, cada vez que recibe un nuevo huésped: ¡Más combustible... adelante... aquí la muerte es natural como la vida...” Si analizamos el sentido literal, el hecho de que el narrador utilice el término “huésped” para designar al muerto que llega al cementerio, tiene un efecto irónico porque está cambiando su uso corriente y además porque aparentemente “huésped” y “cementerio” parecieran ser términos irreconciliables. Aquí la palabra ya no denota “la persona a quien alguien tiene alojada en su casa, bien por invitación, bien desembolsando el hospedaje”. De acuerdo a su definición literal se rompe alguna de las reglas de Paul Grice citado en (Reyes, 1984: 154-155). Hay un sobreentendido, un suplemento de significación que no puede ser descodificado de manera directa y transparente. Como estamos trabajando con un texto literario, no podemos obviar la posibilidad de interpretar este enunciado como una metáfora. Al analizar el sentido transliteral nos damos cuenta que se trata de un ejemplo de bivalocidad. Si bien no utilizamos el término “huésped” para referirnos a los muertos que llegan al cementerio, sí podemos decir, en primer lugar, que el cementerio es el hotel de los muertos, o que el muerto es un invitado más al cementerio.

En lo que concierne a la última parte del enunciado “aquí la muerte es natural como la vida”, descubrimos gracias a una anotación de la edición crítica de la obra, que en la versión definitiva este enunciado fue modificado desplazado de la voz del narrador hacia la voz del personaje “Tenazón”. Según Couffon y Verdugo, esta modificación se explicaría porque el enunciado no corresponde al discurso narrativo culto de Asturias. La frase según los críticos es rechazada por su presuntuosidad de “filosofema obvio”. Este desplazamiento incide en el efecto de verosimilitud pues establece una correspondencia entre el estatus de los sujetos de la enunciación y sus discursos. Nosotros hemos querido señalar que este desplazamiento produce una distancia que permite al narrador convertir al personaje Tenazón en objeto de la ironía

En voz del narrador omnisciente, dicha frase empobrece el discurso por su obviedad, con efecto contraproducente. En voz de Tenazón, pierde pretensión magistral, se naturaliza como expresión de mentalidad sencilla y desenfadada. (...) En el discurso del narrador-autor, la frase resulta rebuscada y antinatural, tanto por el nivel y el contorno cultural del emisor como por los de sus receptores o lectores; en el discurso de Tenazón, en cambio, resulta natural en su nivel y contorno culturales tanto como en el de sus oyentes potenciales y la particular cir-

cunstantialidad en que se emite (Notas y variantes, 237).

Enunciado II (*Viernes de dolores*, 7)

Barrio de todos y de nadie. Que el sol seque lluvias, que la lluvia moje soles, el barrio siempre igual. Basureros. Un almanaque viejo hojeado por el viento. Ni en la basura pierde sus ínfulas el tiempo. Marca días antiguos, fechas. Un portón, un jardincillo y una casa de pino coloradioso. *En la puerta, el nombre del que la habita, pintado en un cartón: Roque Feler. Algún chusco escribió abajo: cualquier parecido con la realidad es puramente casual.* Y a partir de la casa de Roque Feler García, alineadas frente a la gran puerta del cementerio, cantinas, bares, fondines, cervecerías y otros lugares de la Mala Providencia que también consuela, empezando por la cantina “El Último Adios”, donde el uso es, según el sapo la pedrada, según el zapote el zapuyulo, según el pesar el lenitivo.

Este enunciado corresponde a la primera unidad narrativa de la novela y a la secuencia siete, a través de la cual el narrador describe la vida de un barrio que está situado cerca del cementerio general de Guatemala, lleno de casas viejas amontonadas, de “paredes de adobe”, de “barracas de madera” entre las que se escucha “el ladrar de perros”, el “ruido de trastos”, el “parloteo” de las cocineras y el “chirriar de ca-

mas”, a toda hora del día y de la noche. Del enunciado “chirriar de camas a toda hora del día y de la noche” se infiere la existencia de prostíbulos en el barrio (*Viernes* 37). En ese “barrio de todos y de nadie” los niños corren descalzos por las calles todos los días, tras una pelota de trapo como la única diversión a su alcance y los adultos apuestan a las peleas de gallos. Cada habitante conoce el problema del otro, la razón de los gritos, de los golpes, de las infidelidades y de las riñas. Frente al cementerio está la vecindad de las cantinas en las que se escuchan las risotadas, las peleas y el llanto de los borrachos envueltos en la polvareda que levantan los ventarrones. También se escuchan los ecos de los fonógrafos, las exclamaciones de jugadores de naipes y muchas otras voces.

El enunciado *Roque Feler* por sí sólo en la voz del narrador podría ser considerado simplemente como una referencia, como el nombre que designa en particular al millonario norteamericano. Pero sólo la manera de escribirlo es ya en sí una marca que distancia el signo de su uso original, y al leerlo en su contexto, tenemos acceso al otro significado que el narrador le da, a ese que es utilizado con fines comunicativos y que explicaremos a continuación. *Roque Feler* refiere al millonario del mundo capitalista norteamericano,

que contrasta desde el punto de vista socioeconómico con los habitantes del barrio descrito, y representa a la vez un modelo ideal del éxito que todos aspiran obtener. No se trata de un enunciado declarativo porque no ofrece ningún tipo de información explícita, lo que nos ayuda a interpretarlo es como se disocia del espacio en el que se produce, es decir del barrio popular al que se refiere la narración.

El narrador irónico lo inserta en un pasaje para evidenciar entre otras cosas, la oposición de clases. El enunciado evoca el pensamiento de la gente de ese “barrio de todos y de nadie”, sin decir que la oposición alude a una sociedad degradada por la pobreza, la impotencia, el vicio, etc. El narrador irónico no es el responsable exclusivo del enunciado *Roque Feler*, porque lo ha citado en la voz de un enunciador como un presupuesto de comunicación común a todos los hablantes del barrio. ¿Qué debemos inferir a partir de este enunciado? En principio algo que va más allá de lo que nos dice el significado literal. Su percepción depende del conocimiento de las circunstancias del contexto y de la capacidad interpretativa como lectores. *Roque Feler* es en el contexto citado “barrio de todos y de nadie”, lo que sus habitantes no son, ni ricos, ni poderosos. Con este tipo de

enunciado se hace una afirmación que todos sobreentienden.

El enunciado está cargado por componentes comunicativos de la competencia cultural y se hace eficaz produciendo significado al juxtaponerlo con el contexto. Cuando el narrador enuncia presupone un entendimiento tácito con el resto de los lectores que comparten un saber implícito. *Roque Feler* es citado por el narrador como la realidad que difiere, en la que no viven, a la que no pertenecen y a la vez hace una evaluación categórica del contexto sin ser explícito, por lo que no adquiere ningún tipo de compromiso frente al narratorio. Lo que el narrador hace cuando cita el enunciado es contrastar la realidad con un mundo posible que no es el del barrio sino el que habita *Roque Feler*, en otros términos, la estrategia discursiva echa mano del principio que opone los contextos reales a los ficticios (Reyes, 1984: 159). El enunciado podría interpretarse como el deseo de los hablantes de pertenecer a ese contexto ficticio y alternativo del contexto real. Al analizarlo nos damos cuenta que más que una información verbal, el narrador está haciendo algunas consideraciones de orden social.

Como hemos dicho el narrador cita a un enunciador, a través de la citación se produce, pues, la inter-

vención de otra voz. Veámoslo en el ejemplo: *Algún chusco escribió abajo: cualquier parecido con la realidad es puramente casual*. Al analizar el valor del indefinido *Algún*, deducimos que cualquiera de los hablantes puede ser responsable del enunciado, en su voz se escucha también la de los otros hablantes porque todos comparten el presupuesto y la intención comunicativa, no somos como *Roque Feler*, no poseemos su estatus socioeconómico, no somos poderosos, etc. El término “chusco” atribuido a ese sujeto colectivo resume bien la imagen de las clases populares que quiere dar Asturias. No la de víctimas pasivas, no la de la militancia grave del realismo social o monológico, sino de la picardía y astucia transgresiva del vulgo hablador. El narrador toma distancia para citar al enunciador anónimo *Algún chusco*, éste se convierte en el portavoz de las opiniones, de los valores e incluso de la ideología de los demás personajes. La intención irónica debe ser sobreentendida por la evidencia contenida en el enunciado, *cualquier parecido con la realidad es puramente casual*. Aquí el enunciador asume el rol del ingenuo implícito a través de un mensaje literal, de una información que queda sin formular, ese hecho certero de que el parecido no puede ser otra cosa que pura coincidencia pero que el narrador irónico

utiliza para denunciar la realidad social y material del barrio. Con esta noción D.C. Muecke (1978) define al locutor o enunciador irónico que asume el papel de un ingenuo que se comunica con un auditorio a través de un mensaje literal. La comunicación irónica se produce gracias a ciertas señales del texto o el contexto como la manera de escribir el signo, la entonación o los cambios de registro. El lector o el auditorio descodifica el sentido transliteral del texto irónico a través de una anagnórisis (Reyes, 1984: 163). Como hemos visto la ironía presupone un entendimiento tácito entre el narrador y el lector. Este entendimiento puede existir entre personajes o entre autor y lector implícito.

Enunciado III (*Viernes de dolores*, 8)

frente al cementerio, la cantina “La Flor de Un Día,” antro lleno de borrachos y moscas, con la siguiente advertencia pintada en la pared a guisa de reclamo: “*para fondear, mejor aquí que enfrente*”.

Esta cantina está situada frente a la gran puerta del cementerio general rodeada de otras que se llaman “El último Adiós, La Flor de Un Día, Los Angelitos”, todos bares y fondines en los que se encuentran los borrachos con los cuellos de las camisas abiertas, algunos con las mangas recogidas, otros con un cha-

leco sobre el pellejo, paralizados, mineralizados por el aguardiente que ingieren. Algunos alzan las cabezas entreabriendo los párpados, pero la mayoría está inmóvil y al intentar caminar las paredes se les acercan y se les alejan. Nótese la utilización de guatemaltequismos como fondines y fondear a los que recurre el narrador para designar a: los borrachos que caen inconscientemente y sus espacios aficionados. Ej: un borracho fondeó en nuestra puerta. También puede significar quedarse dormido en algún lugar. Ej: mamá fondeó en la sala, estaba cansada (Armas: 1971).

En la cantina “La Flor de Un Día” tiene lugar una conversación entre el genovés Sepolcri, dueño de la marmolería más importante del barrio, y un borracho vestido de luto riguroso que a penas se tiene en pie tratando de explicar que el no es el culpable de su “luto parrandero.” El cantinero tiene dos responsabilidades, la de guardar los objetos que los borrachos le dejan en empeño por los tragos y la de enfrentar la policía por el letrero *Para fondear... mejor aquí que enfrente*, que un desconocido escribió. Las razones que explican la represión del letrero podrían ser, en primer lugar, que el narrador se refiere a una policía de ornato preocupada por el aspecto del barrio. De esto se infiere que el letrero afea el ambiente. En segundo

lugar el letrero es una incitación al consumo de alcohol en la cantina “La Flor de Un Día”, prohibido por la policía, y por último según Tenzón, es una “salvajada” de la Cobriza y su marido por el hecho de estar situado frente al cementerio (*Viernes*: 9-21).

El narrador sitúa y describe con un tono peyorativo el espacio de la cantina, *frente al cementerio, antro de borrachos y moscas*, y menciona una conducta sancionada socialmente como negativa. Sin embargo el enunciador citado pertenece al universo popular, con su imaginario que desafía la muerte. Cumple un rol persuasivo que intenta convencer a los interlocutores a pesar de los males atribuidos para que frecuenten esta cantina. El enunciado reclama la atención de los interlocutores a través de una comparación que supone dos lugares semejantes o comparables, lo absurdo es justamente compararlos. Hay una verdad encerrada en esta semejanza que dice y no dice al mismo tiempo, ambiguamente por qué son comparables. Dice que da lo mismo vivir que morir, estar en la cantina o en el cementerio aunque el cartel afirme lo contrario, es mejor estar en la cantina que en el cementerio. Estos lugares están separados por una línea fronteriza de degradación, siendo preferente, desde luego, la cantina. Vemos entonces que la ironía conte-

nida en este enunciado cumple una función comunicativa que modifica y orienta el comportamiento de los interlocutores *los borrachos*, por oposición al otro espacio, *el cementerio*, en el que no encontrarán el ambiente propicio para ingerir licor.

La idea de que los destinatarios de este enunciado sean los borrachos no excluye la posibilidad de que esté dirigido a otros clientes de la cantina. En este caso la ironía no necesita entrar en mayores explicaciones sino que se reduce a un procedimiento económico de la comunicación, el *cementerio* no es el lugar ideal para consumir alcohol, ni siquiera por su cercanía a la cantina, además su aspecto es tétrico, lúgubre y sombrío. *Para fondear mejor aquí que enfrente*, reclama la atención de los interlocutores, el pueblo, los borrachos o cualquier asiduo visitante que hace chistes con la muerte y afirma una práctica propia a su modo de existir, “beber en la cantina” y éstos lo interpretan y lo aceptan bajo el deseo de preservar el sentido del discurso. Esto no significa que una reacción discordante de los interlocutores, es decir que en lugar de ir a la cantina fuesen al cementerio, no tenga alguna interpretación posible. Debemos tener en cuenta que siempre habrá significado aunque los interlocutores no respondan al llamado del enunciador como se espera, o porque la respues-

ta sea incoherente, o porque simplemente el interlocutor prefiera permanecer en silencio. El silencio también produce significado porque es un hecho lingüístico con el que se omite o se oculta algo (Reyes, 1990: 18).

En el enunciado *Para fondear mejor aquí que enfrente*, el locutor irónico puede esconderse detrás del significado literal en el caso de que fuera acusado por su afirmación, la misma enunciación lo exime de toda responsabilidad: es mejor caerse o quedarse dormido (por la borrachera) en la cantina que en el cementerio. Los interlocutores pueden interpretar el mensaje como una sugerencia, o como un consejo e incluso como una advertencia. En cualquiera de los casos, la responsabilidad de la interpretación les corresponde de manera exclusiva. El narrador irónico cita en la voz del enunciador *Para fondear mejor aquí que enfrente* e introduce con su enunciado varias ideas en forma de presupuestos, comunes en el haber cultural de los interlocutores (no iremos al cementerio porque es un lugar deprimente, tétrico o lúgubre como ya he dicho, o por otro tipo de razones). Los interlocutores *borrachos* nunca hacen mención de los presupuestos pero se sienten incitados a aceptarlos como una información que comparten con el locutor, con la que están de acuerdo, son, en otras pala-

bras, el objeto de la complicidad. La ironía que está contenida en el presupuesto cumple una función perlocucionaria, es decir, convence a los interlocutores para que vayan a beber a la cantina en lugar de hacerlo en el cementerio. Si la intención del enunciador irónico es advertir a través del enunciado sobre el destino conveniente, *la cantina o el cementerio*, podemos decir que el acto de habla se cumple por su significado literal pero involucra todas las cosas que he mencionado anteriormente.

Enunciado IV (*Viernes de dolores*, 21)

¡Qué encono amoroso y qué guitarra!, como tocada por el guitarrista ciego de “Las Movidas de Cupido”, Celestino Tomelloso, más conocido por Don Chester, de la familia de los Tomelloso, músicos y poetas que nunca pasaron de zope a gavián (*Viernes de Dolores*, 21).

La Cobriza, esposa del dueño de la cantina “La Flor de Un Día” va en busca de Tenazón, guardián del cementerio, para pedirle que firme un escrito contra los escándalos de la cantina “Los Angelitos”, pero éste se opone; el encuentro insinúa una relación erótica entre los dos personajes. En medio de este diálogo escuchan el sonido de una guitarra que los inmoviliza y unas frases en las que faltaban algunas palabras con las que debían completar el sig-

nificado. Es Celestino Tomelloso, un ciego que canta y toca tonadas en la cantina “Las Movidas de Cupido.” En el párrafo citado, el narrador habla a manera de experiencia propia como testigo directo de lo que acontece, inserto en el contexto que describe. La presencia de este testigo se evidencia en los registros valorativos y emotivos de la ironía que utiliza para referirse al guitarrista. El narrador hace una alabanza, un reconocimiento estético a la música con un tono expresivo, elogioso y que, aparentemente, el resto de los interlocutores comparte, *¡Qué encono amoroso y qué guitarra!* ¿De qué manera puede un lector refutar este enunciado? Es en principio una afirmación que no requiere ninguna discusión. El lector la asimila como una información que le da el narrador. En ella menciona sus impresiones sobre la excelente calidad musical, y el sentimiento que el músico le pone a la interpretación. Sin embargo lo que quiere señalar el narrador es lo contrario, el músico ha estado por debajo de la norma, no interpreta bien, no es un buen músico. Este enunciado se opone a *músicos y poetas que nunca pasaron de zope a gavián* y esta oposición produce un significado incongruente, de la alabanza pasa a denigrar de la intrascendencia del personaje como músico. A esto el narrador agrega: “ya

nadie escuchaba al ciego Tomelloso, poeta y guitarrista de las “Movidas de cupido”, a mucha honra.

Enunciado V (*Viernes de dolores*, 24)

¡Vivadela! ¡Vivadela!... seguían cantando, unidos al coro, a cuáles más destemplados, los sepultureros, de quienes se decía que rezaban al levantarse: “*El muerto nuestro de cada día dádno slo hoy...*”, o mejor: “*Los muertos nuestros de cada día dádno slo hoy, Señor...!*”

El gremio de sepultureros está compuesto por albañiles, algunos ya viejos con gran experiencia y otros más jóvenes, aprendices, dirigidos por el decano. La preparación de las tumbas es un trabajo en conjunto, unos se ocupan de colocar los ladrillos, otros mezclan el agua con la cal, el cemento y la arena, y finalmente el emparejador pasa y repasa hasta blanquear completamente el muro. La aristocracia que asiste a los entierros no ve con buenos ojos a este grupo de hombres, siempre sucios de los pies a la cabeza. Aquí estamos frente a un ejemplo de parodia. “*El muerto nuestro de cada día dádno slo hoy...*”, o mejor: “*Los muertos nuestros de cada día dádno slo hoy, Señor...!*” La parodia ha sido definida tradicionalmente como la reproducción burlesca de una obra literaria que se funda principalmente en el cambio de condición de

los personajes. Según Marmotel, el mérito y el objeto de la parodia cuando es buena, es establecer una relación que por su naturaleza y novedad nos cause sorpresa. “*Contraste y semejanza, he ahí las fuentes de la buena burla, y es por esto que la noción de parodia es ingeniosa*” (Marmotel en *Enciclopedia*:1964). En el enunciado citado, los personajes “sepultureros”, imitan el texto “*El Padre Nuestro*”, modificándolo conscientemente para burlarse de él. Hay parodia, porque hay una intención de ridiculizar, de degradar el texto a través de recursos cómicos, comparaciones, metáforas, lenguaje coloquial, obsceno etc.

Del enunciado “*El muerto nuestro de cada día dádno slo hoy...*” interpretamos que en lugar de pan hay muertos, los muertos son el “pan”, es decir el sueldo, y depende de la cantidad de entierros que hacen diariamente. Los sepultureros se burlan del rezo pero, sobre todo, de sus propias vidas y, a pesar de estar en contacto constantemente con la muerte, no asumen en ningún momento una actitud miserabilista ni de victimización. También se habla de parodia dramática, cuando los poetas cantan las hazañas y proezas de los grandes hombres, resaltando algún aspecto ridículo y grotesco de algún pasaje de la obra, que hace saltar la carcajada y la burla del lector o espectador.

Por su parte, el conocido teórico ruso Bakhtine (1970.a: 13), concibe la parodia como “el destronamiento del héroe, y la afirmación de un mundo al revés, hunde sus raíces en lo carnavalesco, presupone una desacralización y escarnecimiento de los valores jerárquicos tradicionales a los que opone unos contravalores: vulgar, irreverencia y burla, frente a noble, respeto y serio” Existe una distinción teórica o conceptual entre parodia e ironía que merecería más atención, pero en los límites de nuestro artículo, sólo hemos considerado la parodia como relación intertextual y la ironía como relación interdiscursiva, la parodia como género y la ironía como procedimiento puntual.

Enunciado VI (*Viernes de dolores*, 24)

“Exequiosos”, no obsequiosos, veían de menos a los sepultureros, cuidándose de guardar las distancias, cuando aquéllos se reunían a la caída de la tarde, después del trabajo, a cervecar en “Las Movidas de Cupido,” sin siquiera cambiarse de ropa, ni lavarse, sucios de la cabeza a los pies de polvo rojizo de ladrillo.

Este enunciado aparece en un pasaje en el cual el narrador se refiere el aspecto elegante de la aristocracia por oposición al de los sepultureros. La voz del narrador describe, a través de sus afirmaciones a

la aristocracia: “Exequiosos” no obsequiosos. Nótese el efecto que produce la pronunciación de los dos términos seguidos uno del otro dada su similitud fonética y su diferencia semántica. Aquí se observa cómo la ironía obliga al lector a participar debiendo inferir las intenciones del narrador. La interpretación del enunciado exige la reevaluación de la definición de exequioso y obsequioso que cita el narrador en el enunciado, dado que éste sitúa los dos términos tan cerca uno del otro. El término exequia es la palabra con la que se designan los oficios y ritos del entierro de los fieles cristianos en la iglesia y de las ceremonias que les suelen seguir. Es lo mismo que las llamadas honras, de ahí que se debiera decir obsequias en lugar exequias y, en efecto, obsequias decían nuestros escritores castellanos del siglo XVI. Hoy en día, en la mayoría de los países de habla hispana, en lo relativo a los entierros, en lugar de exequias, se utiliza el término funeral. La similitud sonora entre exequioso y obsequioso se opone a la diferencia de significado que existe entre los dos términos, con la que el narrador juega para producir ironía. Una aristocracia exequiosa es aquella que disfruta de las formalidades, del rito, de las ceremonias y cuya apariencia es seria, lúgubre y suntuosa. Veamos la descripción del

vestuario *Guantes blancos, casacas, futraques y levitas bajo el peso de las charreteras. Cordones, galones y botones dorados. Corbatines negros, impecables cuellos tiesos, cadenas con insignias, sombreros de copas y fustas con escarapelas de plumas.* A diferencia de exequia, el término obsequio en su primera acepción define la acción de regalar. En su segundo significado contempla la prueba de afecto y consideración que se dispensa a una persona aunque no se le regale nada. No se trata de una voz castiza y puede sustituirse por cortesía, atención, agasajo, galantería y gentileza. Existe también la manera obsequiosa, aquella que denota reverencia, cortejo y acatamiento en las relaciones de convivencia social y por último, un obsequioso es aquel que está dispuesto a hacer la voluntad del otro. En este enunciado el narrador utiliza el término para señalar en la novela, una conducta contraria a la aristocracia. Estos breves ejemplos que hemos seleccionado nos han permitido poner a prueba algunos elementos del análisis pragmático de la ironía. Descubrimos la bivocalidad partiendo del análisis literal de los enunciados, hasta llegar al análisis transliteral, y

probamos que la verosimilitud de la inferencia está estrechamente ligada al conocimiento de las circunstancias o del contexto por parte del enunciador, ya sea narrador, personaje o autor implícito. Algunos enunciados irónicos nos permitieron comprobar que, a través de la citación, se contrastan en la novela mundos reales con mundos ficticios. Es decir, nos acercamos a una misma realidad a la que aluden algunos de los enunciados, enfocándola desde dos puntos de vista, uno real y otro ficticio. También a través de la citación, observamos la distancia marcada por las diferentes voces narrativas que intervienen en el proceso de la enunciación, es decir en qué momento toma la palabra el narrador o el enunciador citado, etc. Notamos que la ironía es un procedimiento económico de la comunicación que cumple funciones perlocucionarias incidiendo en la conducta de algunos personajes. Verificamos que la enunciación presupone un entendimiento tácito entre el narrador, personajes y lectores de la novela que les permite descifrar los significados no articulados gracias a ciertas señales del texto como las interjecciones, exclamaciones, etc.

Bibliografía

- ANGENOT M. (1979). *Glossaire de la pratique contemporaine*. Montréal: Hurtubise.
- ALBIZUREZ, F. (1975). *La novela de Asturias*. Guatemala: Universitaria.
- ARMAS, D. (1971). *Diccionario de la expresión popular guatemalteca*. Guatemala: Tipografía Nacional.
- ASTURIAS, Miguel A. (1977). *Viernes de dolores*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AYUSO, M. de Vicente, M.V. et al. (1990). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Akal.
- BAKHTINE, M. (1970a). *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- BAKHTINE, M. (1970b). *La poétique de Dostoievski*. Paris: Seuil.
- BELLINI, G. (1969). *La narrativa de Miguel Angel Asturias*. Buenos Aires: Losada.
- BERRENDONNER, A. (1981). *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris: Minuit.
- BUTOR, M. (1967). *Sobre literatura, II*. Barcelona: Seix Barral.
- DUCROT, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. (1964). tomo XXII, XXXIX, XL II. Madrid: Espasa Calpe.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. Paris: Du Seuil.
- GOMEZ MORIANA, A. (1985). *La subversion du discours rituel*. Longueil: Le Préambule.
- MARTIN, J.L. (1973). *Literatura hispanoamericana contemporánea*. Rio Piedras. Puerto Rico: Edil.
- MUECKE, D.C. (1978). "Analyses de l'ironie." *Poétique*. Revue de théorie et d'analyse littéraires. Novembre, 36: 479-493
- PAREDES, A. (1993). *Manual de técnicas narrativas*. México: Grijalbo.
- REYES, G. (1990). *La pragmática lingüística*. Barcelona: Montesinos.
- REYES, G. (1984). *La polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, T. Mikhaïl Bakhtine (1981). *Le principe dialogique*. Paris: Seuil.