

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS “GONZALO PICÓN FEBRES”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

**EL MARTIRIO EN *CUANDO QUIERO LLORAR NO LLORO* DE MIGUEL OTERO
SILVA:
UNA LECTURA DESDE LA SEMIÓTICA DE LAS PASIONES**

www.bdigital.ula.ve

AUTORA: LCDA. ROSA ÁNGELA EL ZELAH

Trabajo de Grado presentado ante la Universidad de Los Andes
como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Literatura Iberoamericana,
realizado con la tutoría del Profesor: Valmore Agelvis

MÉRIDA, NOVIEMBRE, 2017

C.C.Reconocimiento

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS “GONZALO PICÓN FEBRES”
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

Resumen

En esta investigación se presenta un análisis de la configuración pasional del martirio en *Cuando quiero llorar no lloro*, novela publicada por primera vez en 1970. El modelo de análisis utilizado es el propuesto por Greimas y Fontanille que comprende el estudio de las relaciones de conjunción/disjunción entre sujetos y objetos y en el que se reconoce que el elemento patémico es el impulsor de las acciones humanas. Se evidenció que el mártir es un sujeto conjunto con su objeto de valor pero el poder lo disjunta; para evitar la separación el mártir entrega su vida. El martirio es una pasión del saber.

Palabras clave: martirio, mártir, pasiones, semiótica, literatura

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I: ENUNCIACIÓN Y NARRACIÓN.....	10
CAPÍTULO II EL LENGUAJE.....	32
CAPÍTULO III: CONFIGURACIÓN PASIONAL.....	62
MARTIRIO.....	66
CONCLUSIONES.....	90
REFERENCIAS.....	94

INTRODUCCIÓN

Los trabajos sobre la novela *Cuando quiero llorar no lloro*¹ (1970) de Miguel Otero Silva, han sido mayormente desde perspectivas históricas y políticas, siendo escasos los estudios semióticos y es que, de hecho, en la literatura venezolana son pocos los análisis semióticos y menos aún desde la Semiótica de las pasiones.

A diferencia de la semiótica de primera generación en la que la construcción de los efectos de sentido está fundamentada en oposiciones, la Semiótica de las pasiones o semiótica de segunda generación propuesta por Greimas² en los años noventa, incorpora la corporeidad percibiente que construye el sentido, en la medida en que lo ayuda a explicar desde una óptica que va más allá de la racionalidad para volver la atención sobre aspectos sensitivos previos a la discursivización, allí donde un ser percibe el deslumbramiento que le impulsa a vivir y a narrar. A la semiótica le interesa la reconstrucción de las huellas que deja ese proceso sensitivo en forma de perfume, de valencias y valores que corren como una sombra de valor sobre todo el texto. Tal propuesta metodológica ofrece una rica reconstrucción del sentido y que le confiere una perspectiva total y, sobre todo, comprometida con la participación del hombre en la semiosis.

¹Miguel Otero Silva. *Cuando quiero llorar no lloro*. Caracas, CEC, SA, 2008 [1970]. 155 P.

²Argimiras Greimas y J. Fontanille. *Semiótica de las pasiones (de los estados de cosas a los estados de ánimo)*. México: siglo XXI editores. 278P.

El significado se origina porque el cuerpo siente y actúa en consecuencia, dotando a la narratividad de un recorrido pasional que lo configura. De este modo, las pasiones, emociones y afectos se sienten físicamente, por tanto, se trata de una sensibilidad humana no sólo racional.

Precisamente, *Cuando quiero llorar no lloro* (1970)³, establece una posibilidad de análisis desde la semiótica de las pasiones porque presenta a cuatro sujetos diferentes, sin comunicación entre sí, pero vinculados. Son protagonistas de cuatro historias relacionadas por el martirio y otras pasiones que en su manifestación explican la cultura venezolana de los años sesenta y setenta. En esta época Venezuela anhela ser un país democrático, pero no lo consigue y tres jóvenes sacrifican su vida oprimidos por el poder del Estado y la sociedad petrolera. La explicación del martirio se funda en el prólogo que da inicio a la novela, en el que se narra la historia de cuatro mártires torturados por Diocleciano por su creencia religiosa. A diferencia de los mártires del prólogo, los tres Victorinos del siglo XX preconizan la juventud venezolana que lucha por mantenerse libre en un contexto social que ofrece muy poco.

El martirio es definido por el DRAE como 1. muerte o tormentos por causa de una religión, unos ideales, entre otros. 2. Dolor o sufrimiento físico o moral, de gran intensidad. Es decir, en la base del programa martirio está el aspecto de la ruptura con el poder, que hace

³La obra objeto de este análisis fue publicada por primera vez en 1970, pero para este trabajo se utilizó la edición publicada por El Nacional en el 2008.

pasar por la muerte o por penalidades intensas de naturaleza física o moral a aquellos que lo desconocen; Miguel Otero Silva apela a esa pasión para armar un relato que recrea la lucha de los hombres contra el poder absolutista, represor, no democrático. Lo hace a través de la lucha de los cristianos hasta llegar a la edad moderna, donde los que luchan por sus principios, son martirizados.

En lo que fue nuestro recorrido investigativo no se encontraron estudios que aborden la novela *Cuando quiero llorar no lloro* desde esta perspectiva de la semiótica; pero con relación a la temática, en cambio, se tiene que varios autores han analizado a modo general la representación de la juventud venezolana en esta obra de Miguel Otero Silva, sin embargo, estos trabajos se alejan de la perspectiva de la semiótica de las pasiones.

www.bdigital.ula.ve

Pero en relación con los antecedentes metodológicos se puede considerar el trabajo de José Amador Rojas Saavedra⁴. *Semiótica de las pasiones de la novela petrolera* presentado como tesis doctoral en la Universidad de los Andes. Allí Rojas analiza la vida emocional de los personajes al motivo petrolero en tres novelas: *Mene* de Ramón Díaz Sánchez, *Oficina número Uno* de Miguel Otero Silva y *Memorias de una antigua primavera* de Milagros Mata Gil.

La hipótesis de este trabajo es que el martirio es una fuerza incoativa para la acción en la lucha por la democracia. Es una pasión de resistencia que, aunque al principio es

⁴José Amador Rojas Saavedra. *Semiótica de las pasiones de la novela petrolera*. Mérida: el Autor, 2013. 200P. Tesis [Doctor en Lingüística]. Universidad de los Andes.

clausurante se convierte en abriente y es el motor que mantiene la acción. En la novela objeto de este análisis el martirio está representado por Victorino en el siglo III antes de Cristo, en quien recae la forma canónica de esta pasión y luego, en los jóvenes herederos del nombre del mártir, quienes ejemplifican otras maneras de martirio, más actuales propias del siglo XX.

Para el estudio del esquema pasional del corpus se tendrá como guía las definiciones de los diccionarios especializados, para tener una primera idea de los conceptos de las emociones correspondientes y de esta manera determinar a qué configuraciones más extensas pertenecen. Este análisis se hace tomando en cuenta los postulados de Greimas y Fontanille considerando los componentes de la dimensión pasional expuestos por Fabbri⁵, que son la aspectualidad, la temporalidad, la modalización y la estesia.

Luego, los elementos estudiados son valorados en relación con el universo social y cultural en el contexto venezolano con el cual dialogan. El procedimiento en el análisis semiótico ha propiciado la revisión de las diferentes propuestas teóricas para establecer los elementos pertinentes en función de la novela de Miguel Otero Silva y del tema de estudio. Por último, parece indispensable caracterizar las connotaciones específicas que adquiere el martirio en el marco de la cultura política venezolana. Es decir, lo que la semiótica de las pasiones llama el aspecto, un algoritmo de tensiones y de incoaciones que entran en lucha

⁵Paolo Fabbri. *El giro semiótico*. Barcelona, España. Gedisa, 2000. 157 P.

por la supremacía política. El martirio, creemos, es un mecanismo de resistencia ante los maltratos del poder. Es una pasión de resistencia al dolor para purgar y purificar el cuerpo. Un mártir es un aliciente para continuar en la lucha por la supremacía. En tal esquema, será interesante ver las posibilidades que presenta la novela de Otero Silva en el contexto de la lucha por la democracia en la Venezuela contemporánea. Esta suerte de hipótesis será la guía que dará dirección a esta reflexión aquí propuesta. Un mártir es la respuesta férrea e indeclinable de persistir en los ideales de los sujetos enfrentados al poder.

En este sentido, la semiótica será la base metodológica que permita la interpretación de la novela *Cuando quiero llorar no lloro*, limitándose a utilizar solamente los postulados que resultan útiles para alcanzar los objetivos propuestos en este trabajo y acorde con el enfoque seleccionado.

Una vez revisadas diversas interpretaciones que se han dado de la novela *Cuando quiero llorar no lloro* (CQLNL) se considera que es posible un estudio más sobre esta obra. Por tanto, la primera justificación es que en el recorrido investigativo no se han encontrado trabajos que apliquen teorías de análisis semiótico a esta novela de Miguel Otero Silva, así que esta investigación aparte de novedosa puede contribuir a la ampliación del espectro de la literatura venezolana, actualizando los estudios sobre este autor y su obra. De hecho, los análisis que se han encontrado sobre esta novela son, unos muy generales y otros, apuntan hacia aspectos evidentes como lo político y la violencia. Sin embargo, no se pretende con este trabajo contrariar otros estudios, sino que se busca analizar elementos como las pasiones, que no han sido tomados en cuenta.

Y precisamente el segundo argumento es que Miguel Otero Silva concibió *Cuando quiero llorar no lloro* como una novela experimental, como una evolución de su técnica de escritor, por lo que su estructura también puede ser objeto de análisis, como la intertextualidad que organiza la información de la narración. Esto añadido a que la Semiótica de las pasiones atiende a la sensibilidad, al análisis de las emociones y que por tanto desde esta metodología es posible hacer un estudio de la cultura venezolana de la época de los años sesenta y setenta.

www.bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

CAPÍTULO I: ENUNCIACIÓN Y NARRACIÓN

La sociedad venezolana ha enfrentado muchos cambios. El paso de una economía agrícola a petrolera trajo consigo más dinámica, más movimiento. Venezuela dejó de ser un país rural para convertirse en industrializado. Hubo migraciones del pueblo a las grandes ciudades, se generaron más fuentes de trabajo, aumentó la riqueza de la nación, aunque también la pobreza de sus habitantes.

Todo esto cambió el ritmo de vida de venezolanos y extranjeros que hicieron de esta nación su hogar. El crecimiento económico del país puso a Venezuela en la vanguardia en muchos aspectos: arquitectura, telecomunicaciones, cultura, tecnología, moda. En Caracas, la capital, este cambio fue más vertiginoso. La ciudad se alejó de la calma y se transformó en ruidosa y confusa.

www.bdigital.ula.ve

Esta transformación de la capital con su nueva dinámica, flujo de personas yendo y viniendo, portando consigo informaciones, anécdotas, problemas, alegrías o tristezas. A simple vista, la ciudad es gran caos de gente y objetos que se mueven de un lado a otro.

En *Cuando quiero llorar no lloro*, este desorden se manifiesta en la forma de la narración con enunciados fraccionados, saltos en tiempo y espacio, intertextualidad con refranes, canciones, sujetos que toman la palabra sin previo aviso, mezcla de pensamientos en un mismo párrafo. Esta especie de caos enunciativo hace que durante la lectura se tenga que reorganizar la anécdota para identificar las voces, porque no hay un mecanismo narrativo que permita saber al lector quien asumirá los enunciados siguientes:

Marcelino, el Sumo Pontífice, aligera la ceremonia, *requiem aeternam*, ¿qué buscarán esos cuatro cornicularios aquí, a esta hora? *Dona eis Domine*, con la cantidad de rumores que están corriendo en Roma, *Domine exaudi vocem meam*, anoche soñé que me devoraba un horrendo león de Numidia, *et lux perpetua luceat eis*, y estas hemorroides que no me dejan en paz, amén⁶.

En esta cita, por ejemplo, convergen la voz del narrador con la del Papa quien a su vez mezcla sus pensamientos con frases religiosas en latín, lo que da un tono humorístico al texto.

Esta multitud de voces, planos, visiones, pensamientos, que integran distintos discursos y lenguajes, es la polifonía a la que alude Bajtín⁷ como una de las características de la novela moderna:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de orden superior (...) En la polifonía tiene lugar la combinación de varias voluntades individuales (...), la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento⁸.

En pocas palabras, la narración de *Cuando quiero llorar no lloro* es simultánea y polifónica, porque en ella convergen multiplicidad de planos y de voces; en cuanto a la enunciación no hay un solo enunciador instaurado por lo que no es fácil determinar quién enuncia en la novela:

Sus cuatro cascos emplumados gaviotean airoosamente por entre el humo de sahumerios y los pregones de los vendedores ambulantes, llévate esta cinta azul para los tobillos del efebo por

⁶Ibid., p. 17

⁷Mijail Batjin. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, Fondo de Cultura económica, 1988, 401 P.

⁸Ibid., p. 38

quien suspiras, higos más dulces que la leche de venus madre, refrescantes tisanas de avena para el gaznate de los sedientos (...)"⁹

Entendido este punto, hay que reiterar que en *Cuando quiero llorar no lloro* no hay un actor que se encargue de dirigir el discurso, de ceder la palabra, sino que cada personaje interviene sin anunciarse previamente: “Victorino subirá hasta el hueco donde titila la madrugada, lo demás corre por cuenta de mi buena leche, de la velocidad de mis talones, del temple de mis timbales (...)”.¹⁰

Pero no sólo es rasgo de la novela moderna, en *Cuando quiero llorar no lloro* acerca la ficción a la realidad porque también la vida funciona así. En palabras de Bajtin, la polifonía “son varias voces que cantan diferente un mismo tema. Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas”¹¹

En cuanto a la narración, está conformada por recuerdos, tramas paralelas y relatos dentro de otras historias. No hay linealidad que establezca las secuencias de pensamiento, que lleguen como una lluvia, pasando de un pasaje a otro:

Ahora desfilan Carmen Eugenia y su embrujo frente a sus ojos nublados, ella bambolea las caderas para mortificarlo, entra sonriendo sigilosamente al cuarto de la letrina, y él (decepcionado de la vida) violenta su inventiva para imaginarla sentada en la poceta ruin, las pantaletas caídas a media canilla, visión que cura el enamoramiento. Facundo Gutiérrez se paró de la mesa vuelto una fiera, y le dio a Mamá una trompada en mi presencia, sí señor, en mi presencia, juro que¹²

⁹Otero Silva, Óp. Cit., p. 13

¹⁰ Ibíd., p. 43

¹¹ Batjin. Óp. Cit., p. 68

¹² Otero Silva. Óp. Cit., p. 49

En este párrafo, el narrador pasa de describir el despertar de la sexualidad de Victorino, a una escena de violencia intrafamiliar enunciada por Victorino en primera persona y que además no concreta la idea.

A partir de los años sesenta, la narrativa venezolana sufrió cambios radicales con la ruptura de la tradición tanto en la forma como en el estilo que imperaba hasta el momento: “La insurgencia política, la irreverencia ciudadana y el desencanto forman parte de una actitud de rechazo de los valores burgueses; esta nueva actitud se proyecta en la literatura y la renovación de la palabra se convierte en un arma de combate”¹³.

Antes de esta nueva tendencia, la literatura era más apegada a la estricta realidad, las narraciones seguían una estructura lineal y las anécdotas narradas obedecían al principio de la racionalidad; en cambio, *Cuando quiero llorar no lloro*, posee un conjunto de características que se oponen a las formas de la novela tradicional, por lo que autores como Delgado¹⁴ consideran que esta obra pertenece a la nueva narrativa venezolana. Entre los rasgos que ubican esta novela en este grupo, están el exceso de énfasis de la ficcionalidad a pesar de que también mantiene contactos con la realidad del instante y la artificiosidad que se refuerzan en la simetría de las narraciones:

(...) desde el primer momento se nos presenta un mundo visto a través del prisma deformante, hiperbólico del narrador. Y la manera de construir la novela es el último toque de ironía que se permite el autor, dirigiéndola contra el texto mismo: al construir una historia perfectamente simétrica en un mundo que se presenta absurdo y caótico¹⁵.

¹³Carmen Virginia Carrillo. “La narrativa de los sesenta en Venezuela, una nueva propuesta de escritura”. En *Kaleidoscopio* (Trujillo, Venezuela), Vol. 5, enero-julio, 2008, pp. 102-109

¹⁴Luisa Elena Delgado. “Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid, España). Vol. 3, 1984, pp. 203-208

¹⁵Ibid., pp. 204-205

Otro de los aspectos que resalta la autora para incluir a *Cuando quiero llorar no lloro* dentro de la nueva narrativa hispanoamericana es la narración enfocada desde diversos puntos de vista, este punto se desarrollará con más detalle en las próximas páginas de este capítulo:

En el caso que nos ocupa tenemos tres tipos diferentes de discurso originados por:

- a) Un autor omnisciente que aparece a la hora de verter juicios de valor sobre los personajes o sobre las acciones de éstos.
- b) Un narrador objetivo que presenta los hechos en tercera persona.
- c) Los monólogos interiores de cada personaje¹⁶.

El lenguaje de la novela, como se verá en la próxima parte de este trabajo, es otro rasgo que Delgado toma en cuenta para considerar esta obra en el marco de la nueva narrativa: “Esta preocupación por la palabra y la manera de transmitirla es otra de las características fundamentales de la novelística hispanoamericana”¹⁷.

Y es que, a pesar de la armonía de la narración que resalta la ficcionalidad de la anécdota donde tres jóvenes que nacieron el mismo día del mismo año, que comparten el mismo nombre y padecen muertes violentas; la polifonía más bien acerca la novela a la realidad venezolana marcada por el rápido cambio causado por el ir y venir de voces, diversos niveles de pensamiento, miradas. Las diferencias entre los protagonistas, que también se extiende a las diferencias que hay entre los hombres, también son parte de la polifonía.

La sociedad es polifónica y así lo representa el autor en la forma de la narración de *Cuando quiero llorar no lloro*. De hecho, en trabajos revisados que se han hecho sobre el autor y su obra, destaca el de Pacheco¹⁸, que divide en dos grupos el conjunto de la obra narrativa

¹⁶Ibid., p. 205

¹⁷Ibid., p. 205

¹⁸Carlos Pacheco. “Retrospectiva crítica de Miguel Otero Silva”. En: *Revista Iberoamericana*. (Estados Unidos), Vol. LX, enero-junio 1994, pp. 185-197

de Miguel Otero Silva. La novela que aquí se estudia, es una obra experimental que se ubica en la intersección entre el primer y el segundo grupo. El primero se caracteriza por el ciclo de novelas apegadas a la realidad histórica venezolana, con marcada tendencia periodística, sobre todo en el sistema de escritura de Otero Silva, que incluye visitas a los lugares y entrevistas a protagonistas y testigos para alcanzar máxima precisión en los detalles.

De este modo, *Cuando quiero llorar no lloro*, se ubica en el medio porque en esta obra pese a que continua con el realismo que busca reflejar la sociedad venezolana en sus estratos sociales, tiene más acercamientos a lo ficcional: “(...) se trata de un distinto enfoque del acto narrativo que -más desapegado del esfuerzo testimonial y reivindicativo -acepta el contar literario como convención y acuerdo jubiloso (...) entre el autor y el lector”¹⁹.

En cuanto a los toques de realidad que están presentes en la novela se tiene que las menciones a lugares de Caracas, personajes que marcaron ciertas etapas, referencias a hechos reales, le dan a la novela sentido de crónica periodística. Veamos un ejemplo: “Las calles reciben pelladas puntillistas a medida que Victorino camina de prisa hacia San Juan. Camiones inflamados de tomates y repollos desfilan pesadamente, rumbo al mercado de Quinta Crespo”²⁰.

La parroquia San Juan, donde Victorino busca a Blanquita, pertenece al municipio Libertador de Caracas, igual que Quinta Crespo, son claras referencias geográficas de lugares que existen en la realidad en la capital venezolana, en la novela contextualizan la narración.

¹⁹Ibid., p. 8

²⁰Otero Silva. Óp. Cit., p. 65

Por otro lado, se tiene que la novela es un ejercicio de discurso que se sostiene por sujetos de la enunciación cuyas perspectivas configuran el relato. Sin embargo, al hacer la representación de la situación comunicativa en la obra literaria se tiene que los interlocutores son el narrador y el narratario²¹. Es decir que estos conforman el proceso ficcional de enunciación, mientras que el proceso real lo llevan a cabo el autor y el lector²².

Cabe agregar aquí las observaciones de Greimas y Courtés sobre la noción de narrador y narratario:

Cuando el destinador y el destinatario están explícitamente instalados en el enunciado (como el yo y el tú), pueden ser llamados, según la terminología de G., Genette, narrador y narratario. Actantes de la enunciación enunciada son sujetos, directamente delegados, del enunciador y del enunciatario y pueden encargarse en sincretismo con uno de los actantes del enunciado (o de la narración), como por ejemplo, el sujeto del hacer pragmático o el sujeto cognoscitivo²³.

www.bdigital.ula.ve

Como se comentó más arriba, cabe aclarar que en la novela objeto de este análisis no hay un único sujeto enunciatario delegado instaurado. Con esto quiero decir que a lo largo del relato se encuentra una mezcla de estilos de representación discursiva que enrarecen el sentido, por lo que el lector debe estar muy atento para identificar al responsable del discurso:

(...) son seis caras crispadas por el sufrimiento, una mulata de rasgos cansados puja en silencio los anuncios de su cuarto hijo, las otras cinco gritan sin cortapisas, la italiana sobre todo, Mamma mía, Dio mío, Non ne posso piú, non ce la faccio piú, la vecina que le tocó a

²¹Cf. Gerard Genette. *Figures III*. Francia, Editions du Seuil, 1972

²²Cf. María Isabel Filinich. "La escritura y la voz en la narración literaria". En: *Signa* (Madrid, España) vol. 5, 1996, pp. 203-2019

²³A.J. Greimas y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España, Gredos, 1982, 438 P.

Madre es mucho más prosaica, Coño, Qué vaina tan grande y se aferra pálida a los listones de la cama²⁴

La enunciación es la que da cuenta de la localización del sujeto en el discurso. Para comprender esto mejor nos suscribimos a la definición de Benveniste: “La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización”.²⁵

Es decir que la enunciación es la lengua en uso a través de un acto individual. Por tanto, será: “el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado (...)”²⁶

Sin embargo, a efectos de este análisis también es útil la definición de Fabbri para quien la enunciación: “es una instancia particular en virtud de la cual la intersubjetividad se inscribe en el discurso”²⁷

www.bdigital.ula.ve

Esto es importante porque la subjetividad será en sí misma una instancia inscripta en el discurso. En el caso del proceso de real, es decir, no ficcional, el sujeto de la enunciación es Miguel Otero Silva, el autor, quien delega en sus personajes la articulación del discurso de la novela: “Es el actor, como delegado del sujeto de la enunciación, el encargado de articular el discurso, de volcar sobre el texto el espacio y el tiempo necesarios para discursar”²⁸.

²⁴Otero Silva. Óp. Cit., p. 33

²⁵ Emile Benveniste. *Problemas de lingüística general*. España, Siglo veintiuno editores, 1999. P. 83

²⁶ Loc. Cit.

²⁷ Paolo Fabbri. *El giro semiótico*. P. 82

²⁸ Valmore Agelvis. *Discurso visual y discurso verbal: análisis pasional de las caricaturas del venezolano Pedro León Zapata*. La Coruña, España: el Autor, noviembre 2005 p. 118 [Doctor en Filología Hispánica]. Universidad de La Coruña

Pero es necesario reiterar que el autor y el narrador no son la misma persona; aparte de que el primero es real y el segundo ficticio, hay otras diferencias:

Barthes (1970) precisa que quien “habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe. Agrega “el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico²⁹

Ahora bien, volviendo al proceso real de enunciación, se tiene que, pese a que el sujeto de la enunciación que en este caso es Miguel Otero Silva, no pertenece al universo ficcional también se manifiesta explícitamente en el relato, interviniendo en su propio nombre aludiendo a los personajes como seres de ficción:

He aquí el primer arrebato de Victorino Pérez descrito por un novelista que llama cannabis sativa a la hierba (en vez de llamarla en orden alfabético: chicharra, chuco, gamelote, grifa, juanita, macolla, machiche, mafafa, malanga, maloja, manteca, marabunta, maraña, maría, maría giovanni, maría la o, mariangia, marihuana, marillón, mary warner, material, matraca, mierda, monte, morisqueta, mota, pelpa, peppa, pichicato, pitraca, rosalia, rosamaría, rosario, shora, tabaco, todo, trabuco, tronadora, vaina, vaño, vareta o yerba), el novelista la llama cannabis sativa, o kif, hachish, pura literatura, y apenas conoce de sus efectos lo que leyó en un folleto de toxicología³⁰

Aquí, se reconoce así mismo como novelista que narra los efectos de la marihuana en Victorino Pérez y lo hace a pesar de que sólo conoce las sensaciones que esta yerba produce porque lo leyó. En esta cita también se manifiesta el autor:

Se repetía en la carne y en los huesos de Victorino Perdomo, detalle por detalle, golpe por golpe, la pasión y muerte de José Gregorio Rodríguez, sucesos estos ocurridos en la misma ciudad de Caracas cuatro años antes, durante la noche del 26 de mayo de 1962, mientras el mencionado José Gregorio Rodríguez permanecía, en calidad de detenido político, en las oficinas de la Dirección General de Policía, Digepol. Hay ligeras diferencias, sin embargo.

²⁹ Barthes citado en Agelvis. Óp. Cit., p. 118

³⁰ Otero Silva. Óp. Cit., p. 115

Victorino Perdomo acababa de cumplir 18 años. José Gregorio Rodríguez, en cambio, tenía 35, dejó cuatro hijos huérfanos y no era un personaje de novela. Pero nos estamos desviando del tema³¹

En esta cita, se infiere que las frases son enunciadas por el autor porque están relacionadas con el proceso de creación de la novela, en tanto que hay una comparación entre un personaje de ficción, Victorino Perdomo y un hombre que existió en la realidad, José Gregorio Rodríguez, quien fue arrestado tras la acusación de haber participado en un asalto para capturar armas de la Marina. Al igual que Victorino, en la muerte de José Gregorio también hay dudas sobre si fue lanzado desde la ventana por funcionarios de la Digepol o si él se suicidó lanzándose voluntariamente.

Aparte de esta forma, el autor también enuncia implícitamente:

Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica (las marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyen el autor implícito³².

Esto es que Otero Silva eligió la novela como género con ficcionalización de la realidad: lugares, personajes, hechos; la muerte trágica de los jóvenes protagonistas y la polifonía como medio para representar la violencia y martirio que padeció la juventud venezolana durante los años sesenta, época en la que el país tuvo diversos conflictos políticos y sociales.

³¹ *Ibíd.*, p. 150

³² María Isabel Filinich. *Óp. Cit.* P. 210

En cuanto al otro polo del proceso enunciativo no ficcional, es decir, el lector, se tiene que en el caso de esta novela es la mayor parte, implícito; sin embargo, también hay apelaciones del autor-narrador al lector de la obra: “Plebeyos comentarios rezongan los vendedores de salchichas hervidas, embutidas en lonjas de pan y salpicadas de salsas orientales, ya se llamaban *canes calidi* (*hot dog* en latín, lector ignaro)”³³.

Esta cita pertenece al “Prólogo cristiano con abominables interrupciones de un emperador romano”, que da inicio a la novela y que forma parte del relato. O también en este apartado, una suerte de paréntesis dentro de un monólogo de Victorino Perdomo: “(Hubo una época idílica en que todos estuvimos de acuerdo, *nemine discrepante*, nadie lo imaginaría al vernos tirándonos de las greñas, existió verídicamente aquella Jauja del espíritu, aunque usted no lo crea, lector escéptico, le explicaré”³⁴.

Por lo que se refiere al otro aspecto de la enunciación, al del proceso ficcional, cuyos interlocutores son el narrador y el narratario, se tiene que el primero asume el lugar del sujeto de la enunciación mientras el segundo es el destinatario del mensaje. De esta forma, el narrador pasa a tomar la posición del sujeto enunciativo, pero dentro del discurso ficcional; siendo así que puede tener diferentes grados de presencia, pudiendo develarse explícitamente u ocultarse.

La aparición de los esbirros desencadena un sobresaltado revoltillo entre los parroquianos de las otras mesas, ninguno romano sino todos bárbaros asimilados, británicos impasibles que han traído con ellos sus perritos, galos que chupan con los ojos en blanco los tentáculos fesandés de los pulpos, germanos que se ha levantado varias veces de sus asientos para ir a contemplar de cerca la estatuilla de Baco y acariciar sus proporciones, iberos empecinados en vocear su problemas hogareños desde la segunda garrafa de vino, sirios que han extraído unos mugrientos naipes de sus mantas y juegas entre bisbiseos y recíprocas miradas incendiarias, cada uno se imagina que la policía pretoriana viene por él, se asombran todos y se sosiegan cuando la ven

³³ Otero Silva. Óp. Cit., p. 24

³⁴ Otero. Óp. Cit., p. 109

dirigirse hacia los únicos cuatro romanos que están presentes en la taberna, militares de casco coronado por añadidura.

- ¡Deponed las armas! ¡Estáis detenidos! – grita el comandante de los pretorianos.
- ¡Hágase la voluntad de Dios! – dice Severo.
- ¡En sus manos encomiendo mi espíritu! - dice Severiano.
- ¡Venga a nos el tu reino! – dice Carpóforo.
- ¡Idos a la mierda! – dice Victorino³⁵

En este extenso párrafo se tiene una primera voz que es la del narrador, que contrasta con la de los personajes que utilizan como lengua un español castizo. También las marcas gráficas gramaticales separan los discursos del narrador y de los personajes que intervienen, que son presentados por el guion de diálogo. Esto es propio de los relatos que siguen un modelo canónico donde la voz del narrador se distancia de la de los personajes y así, cada vez que el narrador cede la palabra se representa en el texto con una marca gráfica.

Sin embargo, tal como se mencionaba al principio de este capítulo, en *Cuando quiero llorar no lloro* en la mayor parte del relato no hay un mecanismo narrativo que permita distinguir la voz del narrador de la de los personajes:

No contó con el kirieleison del viejo revólver de Ramuncho, su estampido aparatoso ensordeció la colina. El perro rodó, macizo y babeante, desviada su saña hacia los geranios donde quedó muerto, *no disparé mi pistola, Malvina, porque no quería perdmela, no quería perder un sólo detalle de aquel despelote bajo el aguacero*, la lluvia había comenzado a caer con reticente ternura³⁶.

En esta cita, se mezcla la voz del narrador con la de Victorino Peralta, siendo la única marca de separación la letra cursiva, da la impresión de que el personaje toma la palabra intempestivamente y de la misma manera se retira, es decir, que su intervención no fue cedida por el narrador.

³⁵ Otero. Óp. Cit., p. 22

³⁶ Ibid., p. 78

Hay en cambio otros pasajes donde la voz del narrador representa a la del personaje a través del discurso indirecto y es difícil distinguir donde empieza una voz y donde acaba:

El comandante Belarmino le ha confesado a Victorino, la única vez que han hablado a solas, que no es partidario de utilizar mujeres en los asaltos. Son magníficas para las investigaciones y chequeos en vísperas de una acción, son habilísimas para sacarle datos indiscretos a un soldado, o a un policía, son insustituibles para tocar a puerta y lograr que los de adentro les abran, pero piensa tú en el apuro inesperado de usar una fuerza física que ellas no tienen, piensa tú – eso le dijo confidencialmente Belarmino³⁷.

En este párrafo el narrador cita a Belarmino inmediatamente después de su propia voz, separando ambos discursos con un punto y seguido y al final del enunciado utiliza el guion de diálogo.

También hay párrafos en segunda persona del singular, dirigidos a narratarios claramente identificados. En ese caso, la voz del narrador es ambivalente porque, por una parte, remite al personaje que está hablando que es testigo del suceso y por el otro, al narratario, es decir a quien va el mensaje:

Y sigue su camino, Blanquita, disparado hacia la pieza de tu amiga más íntima, se hace llamar Tania pero quién va a tragarse que le pusieron en la pila ese nombre de inmigrante polaca. Tania la que trabajaba contigo cuando las dos eran ficheras en el Edén, Victorino te sacó de esa mierda para montarte casa, Tania sabe la dirección de la cueva donde te has metido, ya lo verás³⁸.

Aquí, el narrador es testigo de la situación entre Victorino y Blanquita, su mensaje está destinado a ella, a quien nombra explícitamente.

³⁷Ibid., p. 60

³⁸Ibid. p. 65

En la novela que aquí se estudia también se encuentran pasajes de enunciación compleja donde el personaje verbaliza el acontecimiento mediante el pensamiento, la reflexión o el recuerdo:

Me esperas temblorosa como la piel de una potranca antes de la carrera, Amparo, yo me desamarré de militancias y de preocupaciones a la puerta de tu apartamento, dejé mis ideas dobladas como un periódico debajo de una botella de leche, dejé en el ascensor el minúsculo pizarrón de mi memoria donde está dibujado el plano del banco y la posición exacta de los cajeros, dejé también mi furor juvenil que reclama escombros y cenizas para edificar la justicia sobre la pureza del guarismo cero³⁹

La voz corresponde a la de Victorino Perdomo que hace un monólogo dirigido a su mujer, Amparo. El narrador en tercera persona que relata gran parte de la anécdota se desaparece por completo es este pasaje.

A todas estas, para revisar las distintas presencias de voces en el texto podemos ejemplificarlas siguiendo algunas tipologías de Rimmon-Kenan⁴⁰, de esta manera se tiene se han encontrado varios ejemplos de discurso indirecto, es decir, paráfrasis que hace el narrador de un acto de habla de algún personaje, ignorando el estilo del original:

Cuando el ingeniero Argimiro Peralta Heredia, su padre, se siente Bernard Russel de sobremesa, sostiene ante la familia deslumbrada que el miedo es la fuente primordial de todas las religiones (el creador de Dios, nada menos), la energía motriz de la historia y sus rueditas, la pasión alentadora de los experimentos científicos, el tuétano de la pintura abstracta⁴¹

³⁹Ibid., p. 107

⁴⁰Rimmon-Kenan. *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. London: Clays. 1983, 288 P.

⁴¹Otero Silva. Óp. Cit., p. 53

Asimismo, en discurso directo también se han detectado ejemplos en la novela, hay que recordar que este tipo de discurso pretende mantener la literalidad de la voz de los personajes, es introducido por el narrador:

Las amigas de Mai se comunican a través de una jerga entrecortada, impromptu de claves, símbolos y alusiones: ¿Desde cuándo no la ven?, dice una; Muérete que me dijeron, dice la segunda; La otra tarde, dice la tercera; La familia, la ascendencia, dice la cuarta; Y la descendencia, dice la quinta; De espanto, sí señor, de espanto, dice la sexta; Honi soit mal y pense, dice la séptima, educada en Londres; La otra tarde los vi desde lejos en el supermercado me puse a preguntar por el precio del fuagrá que estaba marcado claramente en la latica ella se acercó a saludarme era un lunes creo que era lunes, sí era lunes, porque Alfredo había salido de mal humor para la oficina lo peor era que llovía a cántaros, dice la octava en contrapunto politonal al pizzicato; ¿No les apetece un Martini seco?, dice Mami⁴²

En este apartado, hay diversas voces pese a que carece de los guiones de diálogo, los turnos de habla están separados gráficamente por comas y puntos y comas, las reproducciones de los actos de habla son textuales de cada personaje, es decir, no son paráfrasis y las intervenciones del narrador son escasas.

En cuanto a los discursos en primera persona, desde el sujeto, no es la misma primera persona que aparece en otros párrafos, por lo que se infiere que no hay un único narrador en primera persona que se pueda identificar. Son sujetos de hacer pragmático- sujetos de acción: “Lo odiaría igual si jamás me hubiera puesto la mano encima”⁴³. Dice Victorino Pérez, mientras que aquí cambia el narrador: “Gris claro metálico como yo lo deseaba, capaz de llegar (el 220 está estampado en números indiscutibles, a la derecha del registro de velocidades, en el ángulo derecho), capaz de llegar a 220 kilómetros por hora ¿qué me van a tirar; purretos de mierda?”⁴⁴. Aquí habla Victorino Peralta.

⁴²Ibid., p. 55

⁴³Otero Silva. Óp. Cit., p. 49

⁴⁴Ibid., p. 52

En ambos casos, los enunciados en primera persona aparecen sin ningún tipo de aviso, el lector debe estar atento para identificar la voz a quien pertenecen siendo de ayuda que cada Victorino habla en los capítulos titulados con su nombre, por lo que con ese contexto pueden identificarse.

Ahora bien, vistos ya los tipos de discurso, pasaremos a revisar los tipos de narrador que hay en *Cuando quiero llorar no lloro*. Es sabido que muy pocas obras tienen un único narrador durante el transcurso del relato; sin embargo, después de examinar las voces y discursos que tienen lugar en la obra es interesante repasar los diversos tipos de narrador que se encuentran en esta novela, a fin de lograrlo nos guiaremos por la clasificación hecha por Prada Oropeza⁴⁵:

a) Por la marca del narrador:

a.1 Narrador no marcado – implícito: el sujeto que narra los hechos no se manifiesta, es decir, no está representado por un “yo” marcado:

Los cuatro hermanos, Severo Severiano Carpóforo Victorino, caminan de frente, ajenos a la policromía primaveral de los tenderetes, sin oler la adolescencia de las manzanas ni el berrenchín de los traspacios, agria certeza a cuestras de que no dormirán esta noche en sus camas, ni tampoco en cubículo de mujer mercenaria. Son cristianos, y ensalmados por esos nombres de mártires que les encasquetó su madre, ni el alfanje del Ángel de los Santos Amores los libraré de figurar con aureola en el elenco del almanaque⁴⁶.

En este párrafo el narrador no está identificado, pero tiene conocimiento de los hechos.

a.2 Narrador marcado o narrador explícito: el sujeto que narra se identifica o se representa en el discurso:

⁴⁵ Renato Prada Oropeza. Los elementos “pragmáticos” del discurso narrativo el narrador y el narratorio [en línea]. Universidad Veracruzana, 1985. [Consultado el 20 de Noviembre de 2016]. Disponible en <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6288/2/19851415P3.pdf>

⁴⁶ Otero Silva. Óp. Cit., p. 13

I. Se estremece un en su sarcófago – refunfuña Diocleciano.

II. Galerio era apenas un hirsuto becerro búlgaro, yo lo hice remojar sesenta mañanas consecutivas en mis ternas hasta despojarlo del hedor a chivo, ya enjuagado lo casé con mi hija Valeria, ya casado lo convertí en César lo expedí a matar yacigios, carpos, bastarnos, a gépinos y sármatas, actividad más de su agrado que acostarse con Valeria, bachillera que todo lo discutía, sin excluir las posiciones en el triclinio⁴⁷.

Se cita un decreto de Diocleciano en el que el narrador, Diocleciano, recuerda su relación con su yerno Galerio, relata su versión de los hechos y lo hace en primera persona del singular.

a.2.1 Narrador-personaje: Prada lo define así: “si el actor de las acciones (sujeto agente o sujeto paciente) se reviste en el discurso narrativo-literario en el personaje, y éste es lexicalizado (nominado) por el embrague *yo* (o nosotros)”⁴⁸. Como en el siguiente pasaje:

www.bdigital.ula.ve

A ras de esos escalones ha de asomar dentro de un instante los correajes de las sandalias, los calcañales de los guardias pretorianos que vendrán a detenernos, guiados por Sapino Cabronio, el apóstata, qué apóstata, el hijo de perra que nos ha delatado, nos esperó emboscado al regreso de las catacumbas, nos vino siguiendo como el arrastramiento de una serpiente hasta la puerta de la taberna de Casio⁴⁹.

Aquí el narrador, se incluye en el relato de la persecución, aunque no está claro quién narra.

a.2.2 Narrador testigo directo: es el que vio o escuchó la historia o una parte, del protagonista y la relata. En *Cuando quiero llorar no lloro* este tipo de narrador se presenta en un

⁴⁷ Ibid., p. 14

⁴⁸ Prada Oropeza. Óp. Cit., p. 14

⁴⁹ Otero Silva. Óp. Cit. P. 22

monólogo de una joven de la clase alta caraqueña que le cuenta a su amiga por teléfono, el sabotaje de Victorino y sus amigos en una fiesta en la que no los invitaron:

(...) detrás de ella la Mona Lisa bajaron nada menos que Victorino Peralta en calzoncillos y Güillian el inglesito y el loco Ramuncho tú los conoces bien todos en calzoncillos me aterro desnudos de la cintura para arriba presumiendo de sus músculos gorda moles de tanto hacer pesas y esas caras de mandros yo nos los puedo ver ni en pintura a los de la patota acaban con las fiestas se creen superiores se creen Papa Dios bestias es lo que son no te la pierdas parece que no los invitaron los negrearon resolvieron vengarse cobrársela Xiomarita (...)⁵⁰

b. Según el narratario:

b. 1. Con narratario marcado: siguiendo con Prada: “Si el narrador señala, mediante un embrague y cierta configuración, a quien se dirige, obviamente esto tiene mucha importancia pues de acuerdo con su narratario seleccionará lo que diga: vocabulario, acciones, posibles interpretaciones de las mismas”⁵¹. En *Cuando quiero llorar no lloro* hay varios narratarios marcados, pero esto se verá con detalle más adelante. Un ejemplo es este: “En el bolsillo de atrás. En el bolsillo de atrás guardo el retrato tuyo, Blanquita, mi mujer, conseguiste hacerme llegar junto con un papel, el papel lo rompí, vieja, decía muchas pendejadas”⁵²

En este extracto, el narratario es Blanquita, la mujer de Victorino Pérez, el narrador no está marcado.

c. Por la focalización: para Prada: “El concepto de focalización involucra la distinción entre la acción y cómo es “vista” o abordada ésta por el narrador en el relato”.⁵³

⁵⁰ Ibíd., p 129

⁵¹ Prada Oropeza. Óp. Cit., p. 19

⁵² Otero Silva. Óp. Cit., p. 64

⁵³ Prada Oropeza. Óp. Cit., p. 20

c.1 Focalización externa: se manifiesta por medio del narrador en tercera persona, aunque: “no todo narrador no marcado focaliza externamente una acción”.⁵⁴ Este tipo de narrador tiene dos clases, según Prada. En la novela objeto de estudio de este análisis sólo se distingue el siguiente:

c.1.1 Focalización externa totalizadora: el narrador está fuera del relato y la narración pasa de uno a otro personaje sin enfocarse en alguno:

William y Ezequiel se aproximan a los sacos que cuelgan del techo, giran en guardia alrededor de los torsos de cuero, amagan con la mano izquierda y descargan luego la derecha en oblicua y violenta travesía, se amparan la quijada con los guantes como si el zurrón bamboleante tuviera brazos para responderle⁵⁵.

c.2.3. La doble focalización: Prada describe este tipo de narrador de la siguiente manera: “el personaje y su asunto (situación y eventos) es objeto de una primera focalización por el narrador implícito; pero este personaje a su vez focaliza el evento que “vive” (del cual es sujeto)”⁵⁶ :

Fue una verdadera lástima, ahora lo lamenta Victorino bajo la cuchilla y el silencio de la madrugada. Jamás fueron más allá de copiar la fórmula de la dinamita y de mirar enamoradamente hacia las probetas transparentes (...). Ninguna divinidad adversa podrá impedir, en cambio, la muerte de Victorino bajo la campana, una abolición que lo libere, en primer término, de la comida que en este chiquero sirven bajo la imposición disciplinaria de comérsela, la sopa es obligatoria, Perdomo, tómese la sopa⁵⁷.

En conclusión, la clasificación anterior, tomando como guía el trabajo de Prada, muestra un breve recorrido por los tipos de narrador que se detectan en *Cuando quiero llorar no*

⁵⁴Ídem

⁵⁵Otero Silva. Óp. Cit., pp. 73-74

⁵⁶Prada Oropeza. Óp. Cit., pp. 23-24

⁵⁷Otero Silva. Óp. Cit., p. 88

lloro; cabe destacar que en casos muy puntuales un relato presenta un único tipo de narrador; sin embargo, en esta novela resalta que es difícil identificar quién es el responsable del enunciado porque las voces se mezclan. Se infiere por los enunciados que varios personajes toman la palabra y se identifican con el “yo”, pero es complicado reconocerlos.

En cuanto al narratario en *Cuando quiero llorar no lloro*, merece interés porque en esta novela se tienen varios narratarios declarados, incluyendo a personajes y al lector. Prince⁵⁸ define el término de la siguiente manera:

Toda narración, sea ésta oral o escrita, relate acontecimientos verificables o míticos, cuente con una historia o una simple serie de acciones en el tiempo, presupone no solamente (al menos) un narrador sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador dirige sus palabras⁵⁹

Pero, cabe recordar que este alguien a quien va dirigido el discurso del narrador no es el lector, diferencias que también Prince establece: “El lector de una ficción en prosa o en verso no debe ser confundido con el narratario de esa ficción. El uno es real, el otro ficticio; y si sucede que el primero se parece asombrosamente al segundo, será la excepción y no la regla”⁶⁰.

El reconocimiento e interpretación de las señales del narratario permite una lectura parcial, aunque bien definida del texto y es especialmente importante esta noción para estudiar mejor el funcionamiento del relato:

⁵⁸ Gerald Prince, “El Narratario”. En Sullá Enric (Comp.) *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona, España: Crítica, 1996, pp. 151-162

⁵⁹Prince. Óp. Cit. P. 151

⁶⁰Ibid., p. 153

En todo relato se establece un diálogo entre narrador (es), narratario (s) y personajes (s). Este diálogo se desarrolla -y, en consecuencia, también el relato – en función de las distancias que los separan a unos y otros (...) está claro que un narratario que ha participado en los acontecimientos narrados está, en cierto sentido, mucho más próximo a los personajes que un narratario del que no se haya oído nunca hablar⁶¹

Dicho lo anterior se tiene que en la novela objeto de nuestro análisis, se distinguen los siguientes narratarios que a su vez son personajes de la novela: Victorino, Blanquita, Amparo, Ezequiel y el lector que es nombrado en varios pasajes de la obra, aunque no siempre explícitamente: “(...) Severiano a gatas encuentra una lámpara acurrucada en el sitio preciso donde debía estar, la enciende según el procedimiento empleado para encender lámparas al despuntar el siglo IV (¡vaya usted a saber!)⁶² .

Aquí es notorio que el narrador se dirige a alguien que no vivió en esa época, pero en lugar de aclararle cuál era el procedimiento para encender las lámparas, le comunica que él tampoco lo conoce, generando así un efecto humorístico.

Todo esto parece confirmar que el narrador no disimula su presencia en la narración, sino que más bien se hace notar interviniendo la narración para dirigirse a su narratario:

Corresponde a un “proyecto” determinado la elección por parte del autor entre disimular su presencia detrás de un él impersonal, un yo que monologa o un tú misterioso, y establecer un intermediario visible entre él y su creación: el pacto narrativo es el fundamento, explícito o no, del tipo de relaciones deseadas y establecidas entre autor y lector virtual, por una parte, y narrador y narratario, por otra. (Bourneuf y Ouellet, 1975:95)⁶³ (citado en Perdomo, p. 13)

⁶¹Ibid., p. 159

⁶²Otero Silva. Óp. Cit., p. 16

⁶³ Alicia Perdomo. “Un constructo: el narratario”. [En línea] Contexto: Revista anual de Estudios Literarios, Enero-Diciembre 2002. [Consultado el 15 de Septiembre de 2016]. Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18892/1/alicia_perdomo.pdf, p. 13

En algunos pasajes, el narrador hace énfasis en su narratario para influir en él, llamándolo por su nombre al final de cada frase:

Vengan a verla contigo en el anca, Malvina que me anudas los brazos al pescuezo, Malvina que restriegas contra mi espalda los dos limones que te alborotan el suéter, Malvina que me gritas ¡Párate por favorcito tengo mucho miedo! yo sé muy bien que no tienes ningún miedo sino ganas de abrazarme, Malvina”⁶⁴.

El narratario en la novela tiene diversas funciones, una de ellas es la mediación entre el narrador y el lector o entre autor y lector, siguiendo con Prince:

(...) ciertos valores deben ser defendidos, ciertos equívocos que deben ser disipados, lo son fácilmente por la mediación de las intervenciones dirigidas al narratario, cuando es necesario poner de relieve la importancia de una serie de acontecimientos, tranquilizar o inquietar, justificar unas acciones o señalar lo arbitrario, todo esto puede hacerse gracias a las señales dirigidas al narratario⁶⁵

No obstante, aparte del narratario también hay otras formas de mediación entre autores y lectores: “Diálogos, metáforas, situaciones simbólicas, alusiones a tal forma de pensar o a tal obra de arte, son otros medios de manipular al lector, de guiar sus juicios, de controlar sus reacciones”⁶⁶

Todo esto con la intención de satisfacer el deseo de realismo en la obra, como en este pasaje en el que se Victorino y Crisanto Guánchez se conocieron: “Entró a la ciudad hoy en la madrugada, por Antímano”⁶⁷.

⁶⁴Otero Silva. Óp. Cit., p. 76

⁶⁵Prince. Óp. Cit. P. 160

⁶⁶Idem

⁶⁷Otero Silva. Óp. Cit., p. 69

Antímano es una de las 32 parroquias de Caracas, un lugar que no es ficticio, su alusión en la novela, al igual que otros lugares y personajes, le da a la narración cierto toque periodístico.

A modo de resumen, cabe destacar que, en la mayor parte de la anécdota, no hay un mecanismo narrativo que permita al lector estar avisado de quién va a hablar o quien asumirá el texto siguiente. Esta transición ausente entre el narrador y el narrador delegado o los narradores delegados enrarecen al hilo narrativo y constituye una suerte de innovación. La motivación del cambio de narrador, del personaje que se hará cargo de la narración está ausente, el texto parece fluir en la deriva, sin nadie que lo administre. No hay lo que en lingüística funcional se llamaría un marcador textual que identifique previamente el delegado de la narración para uno u otro texto, sino que la narración se abalanza sin previo aviso, sin un moderador omnipresente.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO II EL LENGUAJE

El lenguaje es una de las facultades de la comunicación humana, sirve de soporte al pensamiento e igualmente permite conocer algunos rasgos del hablante como la nacionalidad, la profesión, la edad, entre otros; también pone de manifiesto valores morales y psicológicos tanto de los individuos como de las sociedades. Para Halliday el lenguaje es acción:

Como hemos subrayado, el lenguaje es un potencial: es lo que el hablante puede hacer; lo que una persona puede hacer en el sentido lingüístico, es decir, lo que puede hacer como hablante/ oyente equivale a lo que “puede significar”: de allí la descripción del lenguaje como un “potencial de significado”⁶⁸.

Dentro del lenguaje cotidiano existen frases de combinación fija que se utilizan en situaciones específicas y se usan con diversos fines, son del tipo: “meter la pata”, “coser y cantar”, entre otras, no se pueden entender fuera de contexto, por tanto, tienen valor pragmático. Son unidades frásicas o fraseología y tienen tres características fundamentales: formación con más de dos palabras, fijación en la lengua e idiomática.

Esto viene al caso porque la novela *Cuando quiero llorar no lloro* cuenta entre sus características con un lenguaje que emplea uso abundante de unidades frásicas y venezolanismos.

En el caso de los venezolanismos muestran el modo de ser: “con las características de las maneras de ver el mundo que nos son comunes a los de aquí, variadas, cierto, pero que nos unifican bajo el mismo territorio histórico”⁶⁹.

⁶⁸Halliday, Michael. *El lenguaje como semiótica social*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 41

⁶⁹Agelvis. Óp. Cit., p. 294

A los fines de este trabajo nos suscribimos al punto de vista expresado por Rosenblat que Chumaceiro y Álvarez⁷⁰ recogen:

Hemos considerado como un uso venezolano toda forma que se aparta del uso peninsular general o normativo, por algún matiz estilístico o significativo, por la mayor o menor profundidad o frecuencia de uso o por su potencialidad lingüística para formar derivados o acepciones figuradas. El hecho de que tales usos se den en ciertos países hispanoamericanos o en algunas regiones de España no los invalida, en nuestra opinión como usos venezolanos⁷¹.

Volviendo a la fraseología, se tiene que el interés de este trabajo en este aspecto está en vislumbrar la perspectiva del componente pasional de la fraseología en esta novela de Miguel Otero Silva, en la que la configuración del léxico es una decisión estética con la que el autor intenta mostrar cómo desde el totalitarismo romano hasta el capitalismo los jóvenes son martirizados por el poder.

También es interesante estudiar lo pasional en la fraseología en *Cuando quiero llorar no lloro* porque, siguiendo con Agelvis “Las UF comportan un mecanismo fraseológico de creación de estados emocionales (...)”⁷², de modo que a través de las unidades fraseológicas es posible acceder a las pasiones, emociones de los personajes para el análisis.

En la actualidad la teoría lingüística ha dado un giro, los estudios basados en las unidades mínimas y discretas han cesado y ahora en cambio, se considera como eje la función principal del lenguaje que es la comunicación interactiva entre hablantes. De esta forma: “(...) la visión de las UF como visión del mundo propia de un pueblo, como formas de conoci-

⁷⁰Ídem.

⁷¹Ibid., p.294

⁷²Ibíd. p. 291

miento popular, pasan a ocupar un complejo papel en el texto en que son insertadas y por la manera como son abordadas”⁷³.

La fraseología que aparece en *Cuando quiero llorar no lloro* en conjunto con los venezolanismos, de algún modo revela la actitud lingüística de los venezolanos, su tendencia a hablar jocosamente. Otero Silva utiliza el léxico de los caraqueños de los años sesenta para recrear una ciudad que existe y de esta forma connotar realidad a través del lenguaje y las referencias a los lugares de la capital venezolana.

En síntesis, las unidades fraseológicas son más que un registro cultural, anecdótico o histórico porque su riqueza expresiva es aprovechada por los hablantes para los objetivos comunicativos que se proponen. En esta obra, Otero Silva se vale de estas formas del lenguaje para recrear la Caracas de los años sesenta y sus habitantes jóvenes que sufren la violencia. Habría que decir también que, durante el siglo XX, Venezuela vivió un proceso modernizador, que, entre otras cosas, constituyó una especie de neoyorkización de la capital venezolana; este fue el cambio más drástico para Pérez⁷⁴ (2006) porque no fue solo en la arquitectura sino también en el léxico de los venezolanos que se modernizó con el aumento de las jergas: “El léxico de los panas, mixtura de lo juvenil, la delincuencia y la droga, impone su liderazgo”. (p. 79). Como se verá a continuación, esto también se pone de manifiesto en el lenguaje que Otero Silva pone en boca de los personajes de esta obra.

⁷³Ibíd., p. 243

⁷⁴Francisco Javier Pérez. “Neoyorkismos en el habla actual del caraqueño”. En: *Últimas noticias* (Caracas), Domingo 17 de Septiembre de 2006, p. 79

Luego de esta breve introducción pasaremos a mostrar las unidades fraseológicas que aparecen en *Cuando quiero llorar no lloro*⁷⁵, tomando como punto guía la clasificación de Corpas:

Fórmulas rutinarias: son frases que se utilizan cotidianamente en situaciones específicas, por ejemplo “gracias”. En la novela, algunas de las que encontramos son:

“(…) Dios me perdone, pero no me gusta ni un poquito”⁷⁶, “Crisanto Guánchez presente para servir a ustedes”⁷⁷, “(…) él estará sumido en los tremedales del Derecho Canónico, o se hará el desentendido, si Dios quiere”⁷⁸; “El padre de las señoritas Larousse, que en paz descansa, claro está”⁷⁹. Y un venezolanismo en esta categoría: “Saluda con un qué tal tranquilizador”⁸⁰.

Connotación despectiva: son las formas que muestran desprecio o indiferencia hacia el interlocutor: “¿Cómo se atreve un vejete judío, sin patria y sin prepucio a invocar la grandeza y la integridad del imperio romano (...)”⁸¹, “(…) una nación exprimida y depauperada por los agiotistas, una república de cornudos y bujarrones (...)”⁸², “el hijo de perra que nos ha delatado”⁸³, “- ¡Idos a la mierda! - dice Victorino”⁸⁴, “Y virtuosos, los muy cabrones, para

⁷⁵Tanto en el capítulo anterior como en adelante, las páginas citadas de la novela *Cuando quiero llorar no lloro* corresponden a la edición de 2008 publicada por CEC, S.A.

⁷⁶Otero Silva. Óp. Cit., p.47

⁷⁷Ibid., p. 69

⁷⁸Ibid. p.. 102

⁷⁹Ibid. p. 139

⁸⁰Ibid., p. 138

⁸¹Ibid., p. 18

⁸²Loc. Cit.

⁸³Ibíd., p 22

que más nos duela”⁸⁵, “hijo de puta como todo torturador”⁸⁶, “¿Qué te pasa, negro mierda?”⁸⁷, “Tania debe tener sus cuentas pendientes o un chulo descarriado que regresaba (...)”⁸⁸, “El nuevo gerente no se ha preocupado en modificar la zarrapastrosa decoración que recibió”⁸⁹, “Ya lo saben cabrones, si alguno intenta seguirnos le volamos los sesos desde la acera de enfrente”⁹⁰, “(...) cultivan solícitamente su justiciera inquina al Director, a sus esbirros de mierda (...)”⁹¹ “(...) ni cuando invitaron a pasear en sus pintorreados automóviles a tres maricones callejeros (...)”⁹²; “la más loca del trío solfeó en aceptación arrumacos inadmisibles”⁹³; “Victorino no se explica cómo este cretino logró salvar el pellejo en la guerra”⁹⁴, “Suéltenme cabrones, Victorino quedó sólo y gusano (...)”⁹⁵, “(...) se creen superiores se creen Papa Dios bestias es lo que son (...)”⁹⁶, “Cualquiera se lo discute, le dirá maricón”⁹⁷, “¿por qué nos miran así, putas de mierda”⁹⁸.

En cuanto a los venezolanismos, definidos anteriormente, en esta categoría se tienen: “Los dos maricas que duermen en el patio (...)”⁹⁹, “- ¡Atrévete conmigo y te sacaré las pupilas,

⁸⁴Loc. Cit.

⁸⁵Ibid., p. 26

⁸⁶Ibid., p. 28

⁸⁷Ibid., p. 44

⁸⁸Ibid., p. 89

⁸⁹Ibid., p.66

⁹⁰Ibid., p. 82

⁹¹Ibid. p. 87

⁹²Ibid. p. 102

⁹³Loc. Cit.

⁹⁴Ibid., p. 119

⁹⁵Ibid., p.120

⁹⁶Ibid., p. 129

⁹⁷Ibid., p. 139

⁹⁸Ibid., p. 140

⁹⁹Ibid., p. 43

malparida- responde el alarido de Niña Isabel, el otro parguete, y le dispara un arañazo en la cara (...)”¹⁰⁰, “¡Mojón, malagradecido!”¹⁰¹, “¿qué me van a tirar, puretos de mierda?”¹⁰², “- ¡Arriba las manos, viejo pendejo o te metemos dos balazos! - dice Ramuncho (...)”¹⁰³, “eso dijo el gran fulastrón de mierda, me cago en su álgebra”¹⁰⁴, “Crisanto Guánchez aseguraba que era un sapo a sueldo”¹⁰⁵, “desapareció pata en el suelo (...)”¹⁰⁶, “El presunto hotel no pasa de casucha angosta y retorcida”¹⁰⁷, “Los vimos con nuestros ojos, demagogos negros de los barrios comunistoides”¹⁰⁸; “yo tuve un presentimiento de que algo iba a pasar en esa movida (...)”¹⁰⁹; “Mi padre es un comunista chapado a la antigua, un comunista prehistórico, comunistosaurio (...)”¹¹⁰, “en su repugnancia a las órdenes militares militaroides de los comandantes de la UTC (...)”¹¹¹

Formas vulgares: son expresiones inapropiadas, indecentes, groseras: “¡Adiós, hijoeputa!”¹¹², “(...) pero también el Mercedes se había vuelto mierda (...)”¹¹³; “jamás en su puta

www.bdigital.ula.ve

¹⁰⁰Ibid., p.44

¹⁰¹Ibid., p. 49

¹⁰²Ibid., p. 52

¹⁰³Ibid., p. 53

¹⁰⁴Ibid., p.74

¹⁰⁵Ibid., p. 91

¹⁰⁶Ibid., p. 92

¹⁰⁷Ibid., p. 66

¹⁰⁸Ibid., p. 77

¹⁰⁹Ibid., p. 127

¹¹⁰Ibid., p. 143

¹¹¹Ibid., p. 147

¹¹²Ibid., p. 47

¹¹³Ibid., p. 106

vida ha oído Victorino esas palabras, pero las está mirando (...)”¹¹⁴, “Victorino te sacó de esa mierda para montarte casa”¹¹⁵, “te vamos a colgar por las bolas”¹¹⁶.

Algunos de los venezolanismos que aquí encontramos son: “(...) si se la decomisaban los guardias en una requisa y le daban por echarle vaina con eso de los besitos, tenía que joder a uno”¹¹⁷, “¿Quién carajo molesta tan temprano? ¡no joda!”¹¹⁸, “¡Habla o te jodemos!”¹¹⁹, “Necesito dos choritos empingados para una movida, ¿le echan bolas”¹²⁰, “El Pibe Londoño y yo le echamos bolas a un Mercedes Benz”¹²¹; “Se les irían al mismo carajo (perdóneme la confianza, Malvina)”¹²², “No seas pendejo”¹²³; “no le puso atención a las preguntas viles, los mandó al carajo, esa fue su única declaración”¹²⁴; “protegerse la paloma y las bolas con ambas manos para librarse de un mal golpe”¹²⁵, “Una pegajosa tarde de aburrimiento y pendejadas gravita sobre la cabeza de Victorino”¹²⁶, “como si a mí me importara un carajo lo que ellos pensaban”¹²⁷, “(...) un odio gremial a los peos carburantes de los autobuses”¹²⁸, “¡Coge tus pantalones y vete corriendo, coñoemadre”¹²⁹, “Algún día vuelve el coñoemadre,

¹¹⁴Ibid., p. 116

¹¹⁵Ibid., p. 65

¹¹⁶Ibid., p. 147

¹¹⁷Ibid., p. 64

¹¹⁸Ibid., p. 66

¹¹⁹Ibid., p. 122

¹²⁰Ibid., p. 96

¹²¹Ibid., p. 104

¹²²Ibid., p. 73

¹²³Ibid., p. 106

¹²⁴Ibid., p. 110

¹²⁵Ibid., p. 49

¹²⁶Ibid., p. 64

¹²⁷Ibid., p. 66

¹²⁸Ibid., p. 65

¹²⁹Ibid., p. 92

ya verás”¹³⁰, “(...) y llora como un pendejo junto contigo”¹³¹; “Tal sería el emblema que orillaría los flancos de mi escudo, si en nuestro país se acostumbraran esas güevonadas heráldicas”¹³²; “uno nunca sabe si le alcanzará la hombría, si soportará tanta verga sin hablar”¹³³

Formas castizas: son las expresiones del lenguaje español puro, sin mezcla de voces, del tipo “comed y bebed”, las que aparecen en el prólogo están contextualizadas por la época que recrea, pero también aparecen en la narración de los tres jóvenes del siglo XX: “Estos cuatro atléticos mocetones que aquí veis (...)”¹³⁴; “¿No os dije que era un cínico”¹³⁵; “Pensad, amigos míos, en las responsabilidades (...)”¹³⁶, “debéis alzarle el rabelit”¹³⁷ y en tono humorístico “no os digo que son una vaina muy seria”¹³⁸

Connotaciones expresivas: manifiestan la reacción emocional del hablante ante el enunciado, por ejemplo, si se trata de una sorpresa no tan agradable “¡Qué bromal!”. En la novela de Otero Silva encontramos las siguientes:

Resignación: “uno no manda en sus sentimientos”¹³⁹, “(...) al final, no me salva ni Cristo ni Mandrake”¹⁴⁰, “(...) ni Cristo el milagroso, ni Mandrake el mago me salvan hoy”¹⁴¹, “Estoy

¹³⁰Ibid., p. 120

¹³¹Ibid., p. 93

¹³²Ibid., p. 102

¹³³Ibid., p. 84

¹³⁴Ibid., p. 75

¹³⁵Loc. Cit.

¹³⁶Ibid., p.102

¹³⁷Ibid., p. 135

¹³⁸Ibid., p. 26

¹³⁹Ibid., p. 47

jodido, dijo Crisanto Guánchez”¹⁴², “(...) ya ni valía la pena mencionarlo”¹⁴³, “qué hambre tan arrecha tiene”¹⁴⁴, “estoy jarto de toda esta vaina, pensó Victorino”¹⁴⁵

Rabia: “(...) lo acompaña Carmina con su beretta, quéjoder, sería un suicidio intentar la acción en las narices de la patrulla”¹⁴⁶; “me cago en su álgebra”¹⁴⁷, “Victorino se caga en Dios de vez en cuando”¹⁴⁸, “La pesadilla comenzó, la asquerosa cabronada comenzó al traspasar el umbral de esta casa abandonada (...)”¹⁴⁹; “(...) quedó con los labios verdosos sumidos en el polvo, mascullando venganzas y mentadas de madre”¹⁵⁰; “(...) brujerías ni de vaina, Victorino”¹⁵¹, “nadie se paraba ni de vaina (...)”¹⁵². Y los venezolanismos que expresan rabia: “(...) hasta que Loro Culón se calienta y les grita ¿Por qué nos miran así putas de mierda?”¹⁵³; “Victorino había conseguido tejer un petate de olvido sobre ese trago amargo (...), qué vaina, hoy resucita el episodio completo (...)”¹⁵⁴, “¡Quién carajo molesta tan temprano ¡no joda!”¹⁵⁵

¹⁴⁰Ibid., p. 48

¹⁴¹Loc. Cit.

¹⁴²Ibid., p. 68

¹⁴³Ibid., p. 96

¹⁴⁴Ibid., p. 120

¹⁴⁵Ibid., p. 130

¹⁴⁶Ibid., p. 59

¹⁴⁷Ibid., p. 74

¹⁴⁸Ibid., p. 87

¹⁴⁹Ibid., p. 97

¹⁵⁰Ibid., p. 98

¹⁵¹Ibid., p. 117

¹⁵²Ibid., p. 141

¹⁵³Ibid., p. 140

¹⁵⁴Ibid., p. 117

¹⁵⁵Ibid., p. 66

Sorpresa: “Estás loco de remate, Argimiro (...)”¹⁵⁶, “(...) te felicito gorda porque te salvaste de un chó de espanto y brinco que impresión con estriptís y todo qué bochorno lo que se llama el escándalo del siglo muérete (...)”¹⁵⁷

Dolor: “¡Ay, mi madre, me están partiendo el brazo grandes carajos”¹⁵⁸

Indiferencia: “No es que le importe un pito atentar contra esa mierda que llaman la propiedad privada (...)”¹⁵⁹ (p. 59)

Esperanza: “(...) será un milagro de la Providencia si llega”¹⁶⁰

Certeza: “- No me vayas a matar mi amor te juro que no hice nada malo te lo juro por mi madre (...)”¹⁶¹, “(...) si no madrugan no paran pieza en toda la noche te lo juro”¹⁶², “¿No os dije que era un cínico?”¹⁶³; “Es una guerra a muerte, palabra de honor”¹⁶⁴.

Desconfianza: “(...) a mí me huele que es ladronaza (...)”¹⁶⁵;

¹⁵⁶Ibid., p. 52

¹⁵⁷Ibid., p. 127

¹⁵⁸Ibid., p. 13

¹⁵⁹Ibid., p. 59

¹⁶⁰Ibid., p. 123

¹⁶¹Ibid., p. 92

¹⁶²Ibid., p. 127

¹⁶³Ibid., p. 75

¹⁶⁴Ibid., p. 143

¹⁶⁵Ibid., p. 127

Alegría: “¡Qué parrilla! – dice Mono de agua”¹⁶⁶, “Y si regocijada fue la escena del atraco, aún más risueño fue el desenlace (...) papiros de quinientos bolívares rozagantes y recién firmados, qué mantequilla”¹⁶⁷

f) Formas humorísticas:

“Estoy hasta la diadema”¹⁶⁸, en este caso se combina el contexto, el que pronuncia la frase es Diocleciano un emperador con mucho poder y para reafirmarlo utiliza diadema; así se presenta una frase modificada de la unidad fraseológica “estoy hasta la coronilla”, para generar efecto humorístico.

Luego, Otero Silva utiliza diversas fraseologías con tono humorístico para narrar la muerte cruel de los antecesores de Diocleciano: “(...) pero no tardó en suicidarse, lo cepillaron es la verdad histórica”¹⁶⁹, “(...) al par de su tutor y regente Misisteo, recibió matarili de Felipe el Árabe”¹⁷⁰, “(...) un lustro más tarde los oficiales de Decio madrugaron a dicho Felipe el Árabe”¹⁷¹, “(...) en tanto que a su hijo Felipe el Arabito le llenaban la boca de hormigas en Roma”¹⁷², “(...) lo rasparon sus milicianos y, después del consumatum est, se pasaron a las filas de Emiliano”¹⁷³, “le fabricaron en el acto su traje de madera”¹⁷⁴, “más el prefecto Arrio Apro lo puso patas arriba”¹⁷⁵, “(...) no transcurrieron tres meses sin que le

¹⁶⁶Ibid., p. 69

¹⁶⁷Ibid., p. 95

¹⁶⁸Ibid., p. 14

¹⁶⁹Ibid., p. 19

¹⁷⁰Ibid., p. 19

¹⁷¹Loc. Cit.

¹⁷²Loc. Cit.

¹⁷³Loc. Cit.

¹⁷⁴Ibid., p. 20

¹⁷⁵Loc. Cit.

doblaran la servilleta”¹⁷⁶, “(...) mientras Carino, legítimo aspirante a la corona, era borrado del mapa por la mano de un tribuno a quien el mentado Carino le barrenaba la esposa”¹⁷⁷.

En otro punto se tiene “(...) la esperanza es lo primero que se pierde”¹⁷⁸, aquí también se presenta una fraseología modificada de la forma canónica “la esperanza es lo último que se pierde”, para hacer crítica. Por otra parte, aparecen frases como: “(...) palante, Compadre Soto”¹⁷⁹, “Cuando ellos predicán: no matarás, no robarás, no mentirás, no fornicarás, no te hartarás, no holgazanearás, no rascabuchearás la mujer ajena (...)”¹⁸⁰, “(...) yo he hecho últimamente un levante chévere cambur un muchacho buenísimo (...)”¹⁸¹. Y por supuesto, los venezolanismos en forma humorística: “Todos a una nos sentíamos hasta la coronilla del dictador, quosque tandem esa vaina, un regordete engreído, mediocre (...)”¹⁸², “(...) Mami me armó el primer zaperoco de la noche ella es muy fregada antes de tomarse la tercera champaña después ni hablar se vuelve mantequilla de cariño (...)”¹⁸³

Connotaciones eufemísticas: son las formas que atenúan los efectos ofensivos, peyorativos, ejemplo “adulto mayor” en lugar de “viejo”. Las que están en la novela son: “¡Bandida, hija de mala madre, te voy a desquiciar la dentadura por pérfida y calumniadora!”¹⁸⁴, “todo ese plan tan bonito se irá a la mismísima, habrá que inventar soluciones sobre el terreno (...)”¹⁸⁵, “(...) su primer atraco a mano armada, su graduación como ladrones de oficio.”¹⁸⁶.

¹⁷⁶Loc. Cit.

¹⁷⁷Loc. Cit.

¹⁷⁸Ibid., p. 26

¹⁷⁹Ibid., p. 115

¹⁸⁰Ibid., p. 126

¹⁸¹Ibid., p. 127

¹⁸²Ibid., p. 109

¹⁸³Ibid., p. 128

¹⁸⁴Ibid., p. 44

¹⁸⁵Ibid., p. 84

Y los venezolanismos: “los mandó al carajo, esa fue su única declaración”¹⁸⁷, “¡Se nos fueron esos carajos!”¹⁸⁸

Formas modificadas: son las frases que tienen como base un refrán o proverbia, pero son modificados para generar efectos humorísticos o críticos, en este apartado se tiene: “Estoy hasta la diadema”¹⁸⁹, que tiene base en el refrán “estoy hasta la coronilla”, “la esperanza es lo primero que se pierde”¹⁹⁰, modificada de “la esperanza es lo último que se pierde”; por otro lado hay también una modificación que toma como base una fraseología religiosa: “cuando llega a puerto con exceso de tragos en la cabeza, lo cual es pan de cada dos días”¹⁹¹, que está modificada de “pan de cada día” y finalmente: “los celos a nuestra edad son un delito de lesa cursilería”¹⁹², que modifica la unidad fraseológica “lesa humanidad”

Otras formas fraseológicas: son las unidades frásicas que aparecen en la novela que son tomadas de diversos ámbitos como el político, eslóganes, históricas, canciones, poemas, deporte y la Biblia

Béisbol: en relación con el léxico cotidiano tomado del deporte, Rosenblat dice: “La pasión del juego puede que empobrezca a la gente, pero indudablemente enriquece el lenguaje”¹⁹³, en la novela que nos ocupa se consiguieron estas frases tomadas del ámbito deportivo: “Ga-

¹⁸⁶Ibid., p. 96

¹⁸⁷Ibid., p. 68

¹⁸⁸Ibid., p. 115

¹⁸⁹Ibid., p. 14

¹⁹⁰Ibid., p. 26

¹⁹¹Ibid., p. 47

¹⁹²Ibid., p. 71

¹⁹³Ángel Rosenblat. *Buenas y malas palabras*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2004, p. 28

lo al bate, lo rasparon sus milicianos”¹⁹⁴, “¡Va a comenzar el juego, damas y caballeros!”¹⁹⁵; “en el primer round nos dieron una paliza”¹⁹⁶; “¡Vamos, mi cátcher, que hay partida!”¹⁹⁷

Canciones y películas: “(...) un lamento rastrero destinado a rogarle a una señora que declina su orgullo y vuelva a Sorrento”¹⁹⁸, aquí hace referencia a la canción napolitana “Torna a Surriento”, compuesta en 1902 por los hermanos Ernesto y Giambattista de Curtis, dedicada al político Giuseppe Zanardelli para pedirle que volviera a Sorrento, localidad italiana, y contribuyera con la reconstrucción de la ciudad que en aquel momento estaba en un estado lamentable.

“(...) y si Roma llega a perder su ejército, Arrivederci, Roma”¹⁹⁹, esta es una canción dada a conocer en 1955, la música fue compuesta por Renato Rascel y la letra es de Pietro Garinei y Sandro Giovannini. El tema forma parte de la banda sonora de la película del mismo título, dirigida por Roy Rowland y protagonizada por Mario Lanza, Marisa Allasio y Renato Rasc.

“(...) y silbando un porro barranquillero, Se va el caimán”²⁰⁰, canción compuesta por José María Peñaranda, colombiano, que se popularizó en 1941, inspirada en un cuento de Virgilio Di Filippo.

¹⁹⁴Otero Silva. Óp. Cit., p. 19

¹⁹⁵Ibid. p. 101

¹⁹⁶Ibid., p. 105

¹⁹⁷Ibid., p. 67

¹⁹⁸Ibid., p. 21

¹⁹⁹Ibid., p. 26

²⁰⁰Ibid., p. 94

Cuando muere Victorino Pérez: “(...) más allá de los tiros burbujea la música obsesiva de una radio “ese toro enamorado de la luna (...)”²⁰¹ y luego en el final de Victorino Peralta: “ese toro enamorado de la luna”, canta la radio”²⁰², canción compuesta por el español Carlos Castellanos Gómez, se hizo popular en 1962.

“me importas tú nada más que tú como dice la canción”²⁰³, forma parte de la letra, aunque aquí modificada, de la canción “Piel canela”, escrita por Eydie Gormé y Los Panchos en 1964.

“(...) ni cuando ocuparon posiciones estratégicas en el balcón del cine Altamira, Frank Sinatra cantaba Strangers in the night o cualquiera de sus plagios”²⁰⁴, tema compuesto en 1966 por Avo Uvezian, escrita por Charles Singleton y Eddie Snyder, dada a conocer por primera vez por Frank Sinatra.

www.bdigital.ula.ve

“I can’t say nothing to you but repeat that Love is just a four-letter word, canta Joan Baez, su canción adquiere esta vez profundidades de salmo (...)”²⁰⁵. Canción escrita por Bob Dylan y que Joan Baez grabó en 1968.

“(...) si te quieres por el pico divertir”, y nosotros con esta tradición de lucha y este pueblo antiimperialista (...)”²⁰⁶, esta frase forma parte de la canción cubana “El manisero” escrita por Moisés Simmons, interpretada por primera vez por Rita Montaner en 1927.

²⁰¹Ibid., p. 54

²⁰²Ibid., p. 125

²⁰³Ibid., p. 64

²⁰⁴Ibid., p. 103

²⁰⁵Ibid., p. 108

Eslogan publicitario: “el temible hampón fugitivo anda armado, (...) la vida sabe mejor con Pepsi, el hombrecito se acurruca aún más pequeño detrás del mostrador (...)”²⁰⁷. Este fue el eslogan de la Pepsi en 1967.

Política: “(...) capital de la República y cuna del Libertador, ese soy yo”²⁰⁸, “(...) vengan a verla a paso de vencedores por las calles escarpadas que descienden de las faldas del Ávila”²⁰⁹, sobre esta frase Socorro, comenta:

Se dice que ya en el siglo XIX resonó en la batalla de Ayacucho. Unos dicen que en boca del propio Antonio José de Sucre y otros, que fue una ocurrencia de José María Córdoba, (...). También es orden de la Infantería de Colombia. Y más tarde salió a relucir en la campaña electoral del dominicano Joaquín Balaguer, acólito de Rafael Leonidas Trujillo (...)²¹⁰

“¡Es para las guerrillas, camarada!”²¹¹; término que en Venezuela fue usado por los militantes del partido Comunista de Venezuela y posteriormente ha sido utilizado por miembros de organizaciones de izquierda. Otra fraseología tomada del ámbito político es: “tú escribes letreros indefensos en las paredes “Viva El che Guevara”, aparece la policía y te da una paliza”²¹²

²⁰⁶Ibid., p. 143

²⁰⁷Ibid., p. 114

²⁰⁸Ibid., p. 43

²⁰⁹Ibid., p. 76

²¹⁰Milagros Socorro. “A paso de vencedores”. [En línea]. Prodavinci, Julio 2015. [Consultado el 20 de Septiembre de 2016]. Disponible en: <http://historico.prodavinci.com/blogs/a-paso-de-vencedores-por-milagros-socorro-unafotountexto/>

²¹¹Otero Silva. Óp. Cit., p. 81

²¹²Ibid., p. 146

Poesía: “(...) dame tu boca amor que la he perdido, muere conmigo amor que ya estoy ciego”²¹³. Son versos que pertenecen al poema “calma mi sed, amor en tus vertientes”, escrito por Miguel Otero Silva, publicado en 1937. Cabe mencionar aquí que el título de la obra *Cuando quiero llorar no lloro*, es un verso de Rubén Darío que pertenece al poema “Canción de otoño en primavera”, aparecido en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

Biblia: “El Señor Dios es mi fortaleza y Él me da pies ligeros”²¹⁴, frase que aparece en el libro de Habacuc capítulo 3 versículo 19 y esta otra: “subir a los cielos, sentarse a la diestra del Dios Padre Todopoderoso”²¹⁵, frase, aunque aquí modificada del Credo, oración católica.

Formas macarrónicas: estas formas sufrieron transformaciones paródicas del inglés y francés para generar efectos humorísticos: “gracias, colegas de la jailaif”, hermanas nuestras!”²¹⁶, “(...) que ni Gres Quéli ni Yaquelín pues yo fui de rosado”²¹⁷, “(...) dice la sexta; Honi soit qui mal y pensé, dice la séptima, educada en Londres (...)”²¹⁸, “(...) te salvaste de un chó de espanto y brinco qué impresión con estríptis y todo (...)”²¹⁹

Formas canónicas: son las frases que se han transmitido sin sufrir modificaciones en su forma. Ejemplo: “morir de mengua”.

²¹³Ibid., p. 102

²¹⁴Ibid., p. 122

²¹⁵Ibid., p. 116

²¹⁶Ibid., p. 102

²¹⁷Ibid., p. 127

²¹⁸Ibid., p. 55

²¹⁹Ibid., p. 127

“Mi padre es un comunista chapado a la antigua”²²⁰, “(...) mi padre toma la palabra sin que nadie se la haya concedido (...)”²²¹, “(...) se abalanzan sobre Victorino, ármase la de Dios es Padre”²²², “sabe Dios cuándo interviene Mamá”²²³, “(...) y él no se lo hizo repetir dos veces, brincó como gavián sobre la silla”²²⁴, “(...) te juro que no hice nada malo te lo juro por mi madre”²²⁵, “(...) los asuntos de ellos no debían trascender de las cuatro paredes del cuarto”²²⁶; “hasta ese momento había jipeado y suplicado en voz baja, el arreglo de cuentas era asunto de ellos dos y de más nadie”²²⁷; “El guardia los deja morir de mengua (...)”²²⁸, “(...) Victorino aceleraba la marcha (...)”²²⁹, “ése no desea recordar absolutamente nada”²³⁰, “(...) de cosas pesadas que vuelven a suceder sin cambiarse una coma”²³¹, “Victorino había conseguido tejer un petate sobre ese trago amargo”²³², “ese laberinto de paredes y escaleras es también pan comido para él”²³³

No se pretende describir el léxico que utiliza el autor, sino demostrar que Otero Silva toma frases de uso cotidiano entre los habitantes de la capital venezolana para mostrar una ciudad que existe en el siglo XX y decide recrear su realidad. Tanto las unidades Frásicas como los

²²⁰Ibid., p. 143

²²¹Loc. Cit.

²²²Ibid., p. 22

²²³Ibid., p. 49

²²⁴Ibid., p. 92

²²⁵Loc. Cit.

²²⁶Ibid., p. 93

²²⁷Loc. Cit.

²²⁸Ibid., p. 44

²²⁹Ibid., p. 95

²³⁰Ibid., p. 96

²³¹Ibid., p. 117

²³²Loc. Cit.

²³³Ibid., p. 118

venezolanismos presentes a lo largo de la narración, dan un toque de crónica periodística, de testimonio, de documento histórico más que de texto de ficción.

En cuanto a los venezolanismos, Otero Silva exagera lo nacional, lo venezolano, para mostrar la cultura generacional rebelde. A continuación, se mencionan una muestra de las modificaciones del léxico que se detectan en *Cuando quiero llorar no lloro*:

a) Modificaciones gramaticales: se refiere a los cambios en algún aspecto gramatical de una palabra. En la novela *Cuando quiero llorar no lloro* encontramos palabras que aparecen juntas como si fueran una sola: “¡Vengacá, Victorino!”²³⁴, “(...) ha limpiado su mansión de discóbolos en lanzamiento (...) y otras cucherías grecorromanas (...)”²³⁵, “¿Qué te pasa negroemierda?”²³⁶, “¡Adiós, hijoeputa!”²³⁷, “¡Coge tus pantalones y vete corriendo, coñoemadre!”²³⁸, “Algún día vuelve el coñoemadre, ya verás”²³⁹, “Crisanto Guánchez le entrompó la metra en las costillas”²⁴⁰, “¡Adios hijoeputa!”²⁴¹, “Muchas gracias Victorino con un dejo empalagoso de tequieromucho memueropoti”²⁴²; “(...) regresan chorreando agua y murmurando diosmios (...)”²⁴³; “(...) lo acompaña Carmina con su beretta, quéjoder, sería un suicidio intentar la acción en las narices de la patrulla”²⁴⁴, “Cada recién nacido, salvo los

²³⁴Ibid., p. 48

²³⁵Ibid., p. 14

²³⁶Ibid., p. 44

²³⁷Ibid., p. 47

²³⁸Ibid., p. 92

²³⁹Ibid., p. 120

²⁴⁰Ibid., p. 122

²⁴¹Ibid., p. 125

²⁴²Ibid., p. 54

²⁴³Ibid., p. 56

²⁴⁴Ibid., p. 59

enclenques y los heredoalgo, trae a este mundo la posibilidad de edificarse (...)”²⁴⁵; “¡Párate por favorcito tengo mucho miedo!”²⁴⁶; “(...) demagogos negros de los barrios comunistoides”²⁴⁷; “(...) el doctor que es todavía más kilúo que él (...)”²⁴⁸; “(...) otros estaban paralíticos de miedo ensuciados chorriados (...)”²⁴⁹; “Victorino corrió de último porsia (...)”²⁵⁰; “(...) te lo juro mijita son los hijos de sus mejores amigos (...)”²⁵¹; “La visión del llanto pujadito de Madre decapita sus ensueños macabros (...)”²⁵²; “¿verdaíta?”²⁵³; “(...) cinetismo palante, compadre Soto”²⁵⁴; “¡Padentro es que van!”²⁵⁵; “(...) ese arrodillamiento peliculero del auditorio (...)”²⁵⁶; “yo acudí de mala gana a aquella cursilona fiesta de cumpleaños”²⁵⁷; “que es algo así como tratarse la apendicitis con un curandero (...)”²⁵⁸

b) Derivación: son los cambios de terminación de las palabras, ejemplo: feas, feuchas. En esta novela encontramos las siguientes:

www.bdigital.ula.ve

²⁴⁵Ibid., p. 73

²⁴⁶Ibid., p. 76

²⁴⁷Ibid., p. 77

²⁴⁸Ibid., p. 128

²⁴⁹Ibid., p. 129

²⁵⁰Ibid., p. 130

²⁵¹Loc. Cit.

²⁵²Ibid., p. 85

²⁵³Ibid., p. 127

²⁵⁴Ibid., p. 139

²⁵⁵Ibid., p. 140

²⁵⁶Ibid. p. 141

²⁵⁷Ibid., p. 84

²⁵⁸Ibid., p. 145

-azo:” (...) han sido traídas a esta cárcel de machos (...) y por un navajazo barriguero (...)”²⁵⁹, “Acontecimiento inusitado fue que el lamparazo de Crisanto Guanchez no lograra desprenderle la cartera (...)”²⁶⁰

-era: “(...) no hay fe que resista tanta rezadera, padre Pelayo”²⁶¹, “(...) había mucha gente y mucha conversadera”²⁶²

-ota: “Era una manzanota rubia y marcial”²⁶³

-ada: “(...) la asquerosa cabronada comenzó al traspasar el umbral de esta casa abandonada (...)”²⁶⁴

-aza: “una sola manaza de Caifás le esposó ambas muñecas”²⁶⁵

-esco: “(...) pero sonrió chaplinesco a los que van entrando”²⁶⁶

-saurio y -iodes: “comunistiosaurio”²⁶⁷, “en su repugnancia a las órdenes militares militares de los comandantes de la UTC (...)”²⁶⁸

- ucha: “El presunto hotel no pasa de casucha angosta y retorcida”²⁶⁹

c) Composición: es la composición léxica, la unión de dos lexemas en uno sólo formando una palabra nueva. En la obra se detectaron: “(...) estaba Mimí con su veintiúnico vestido

²⁵⁹Ibid., p. 43

²⁶⁰Ibid., p. 95

²⁶¹Ibid., p. 87

²⁶²Ibid., p. 139

²⁶³Ibid., p. 95

²⁶⁴Ibid., p. 97

²⁶⁵Loc. Cit.

²⁶⁶Ibid., p. 138

²⁶⁷Ibid., p. 143

²⁶⁸Ibid., p. 147

²⁶⁹Ibid., p. 66

el azul celeste”²⁷⁰; donde se unen veinte, el número y único para indicar que tiene sólo ese vestido, que no tiene más y “(...) se ha construido la más elemental de las trampajaulas, (...)”²⁷¹, donde se fusionan trampa y jaula, para mencionar una especie de artículo para engañar a los pájaros haciendo que entren y cazarlos.

d) Acrónimos: son las siglas que se pronuncian como palabras. En el caso de esta novela, se encuentran: “FALN”²⁷², que es Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, que fue la organización guerrillera creada por el Partido Comunista de Venezuela en 1962 y frecuentemente UTC, que son Unidades Tácticas de combate que fueron la unidad mínima de las guerrillas urbanas en los años sesenta.

e) Extranjerismos: son las voces de otros países que son utilizadas en el lenguaje de los personajes de la novela, mezcladas entre el español estándar y venezolano de la narración. Algunas de las palabras extranjeras detectadas en la novela son: “(...) los obreros dejaron dos linternas prendidas, cojonudas para punto de largada de nuestra prueba de velocidad”²⁷³ (España); “Arrivederci, Roma”²⁷⁴, (Italia), “una botella de Caballo Blanco servida con hielo y soda los dejó sin lana”²⁷⁵, (México), “Crisanto Guánchez le entrompó la metra en las costillas”²⁷⁶, (México) “Madison tan veterano, tan verraco, tan sangre fría (...)”²⁷⁷, (Colombia) “(...) se guarda la fotografía como souvenir”²⁷⁸, (Francia), “hagamos un safari, boys propuso William (...)”²⁷⁹ y “gracias colegas de la jailaif”²⁸⁰ [high life], “(...) te salvaste de un

²⁷⁰Ibid., p. 128

²⁷¹Ibid., p. 61

²⁷²Ibid., p. 142

²⁷³Ibid., p. 105

²⁷⁴Ibid., p. 26

²⁷⁵Ibid., p. 117

²⁷⁶Ibid., p. 122

²⁷⁷Ibid., p. 123

²⁷⁸Ibid., p. 53

²⁷⁹Ibid., p. 76

chó de espanto y brinco (...)”²⁸¹ [show], “(...) se le olvida que soy su hermana ¿okey? (...)”²⁸², voces del inglés; “(...) mejor será que lo olvides para siempre tuyurs (...)”²⁸³; “(...) desatiende levemente a los ejércitos para ladearle un bon jour de recibimiento”²⁸⁴; “Cuando Luis Bretón grita Allez”²⁸⁵; “Tendido de espaldas sobre unas tosca chaise-longue forrada en cuero”²⁸⁶, voces del francés; “(...) ahora aporrea la pera negra del punching bag (...)”²⁸⁷; “mejora esa jab, William”²⁸⁸; “cabriolea en tempo allegro ma non troppo (...)”²⁸⁹, voz italiana; “(...) el retrato de don Jacinto Eulogio deplora in pectore que el pintor no lo proveyera de una sonrisa (...)”²⁹⁰; “(...) nomeolvides de las discotecas, virgo potens, virgo Clemens, virgo prudentísima (...)”²⁹¹, “la sorpresa padre me la causaste cuando te propuse, tartamudeando a la orilla de un campari (...)”²⁹²; “La vida ajena vale dos centavos, nada”²⁹³, “Hubo una época idílica en la que todos estuvimos de acuerdo, nemine discrepante, nadie lo imaginaría (...)”²⁹⁴; “Todos a una nos sentíamos hasta la coronilla del dictador, quosque tandem esa vaina”²⁹⁵; “La inmarcesible Libertè degeneró en diosa de medio pelo”²⁹⁶; “la

²⁸⁰Ibid., p. 102

²⁸¹Ibid., p. 127

²⁸²Ibid., p. 82

²⁸³Ibid., p. 128

²⁸⁴Ibid., p. 72

²⁸⁵Loc. Cit.

²⁸⁶Loc. Cit.

²⁸⁷Ibid., p. 74

²⁸⁸Loc. Cit.

²⁸⁹Loc. Cit.

²⁹⁰Ibid., p. 100

²⁹¹Ibid., p. 131

²⁹²Ibid., p. 84

²⁹³Ibid., p. 141

²⁹⁴Ibid., p. 109

²⁹⁵Loc. Cit.

²⁹⁶Loc. Cit.

apetitosa Egalité se unió al menoscabo de su hermana”²⁹⁷; “los incensarios perfumaron exclusivamente a los pies de la tercera, la ex cenicienta, mademoiselle Fraternité, Signorina Unità, miss Concord, fräulen Einigkeit”²⁹⁸, “y lo peor es que así como estamos nos vamos a quedar per omnia seculam”²⁹⁹, “(...) perfumador, monedero, lipstick, rouge, llaveros, cigarrillos (...)”³⁰⁰, “Mami escucha la voz del capellán como si viniera de muy lejos, Libera me Domine de morte aeterna (...)”³⁰¹

f) Malandrismos: “Estoy ladrando llave, tírame algo”³⁰², “jubilado de la escuela”³⁰³, “¡Qué parrilla!”³⁰⁴, “qué mantequilla”³⁰⁵; “mi buena leche”³⁰⁶, “plan rinquincalla”³⁰⁷, “moropo”³⁰⁸, “el choro más firmeza y más comecandela”³⁰⁹, “peos”³¹⁰, “salado”³¹¹ [mala suerte]; choritos, empingados, movida”³¹², “choros”³¹³; “chamos”³¹⁴; “curdas”³¹⁵, “malandro”³¹⁶, “pen-

²⁹⁷ Loc. Cit.

²⁹⁸ Loc. Cit.

²⁹⁹ Ibid., p. 143

³⁰⁰ Ibid., p. 148

³⁰¹ Ibid., p. 152

³⁰² Ibid., p. 65

³⁰³ Ibid., p. 67

³⁰⁴ Ibid., p. 69

³⁰⁵ Ibid. p. 95

³⁰⁶ Ibid., p. 43

³⁰⁷ Loc. Cit., p. 43

³⁰⁸ Loc. Cit.

³⁰⁹ Loc. Cit.

³¹⁰ Ibid., p. 65

³¹¹ Ibid., p. 94

³¹² Ibid., p. 96

³¹³ Loc. Cit.

³¹⁴ Ibid., p. 97

³¹⁵ Ibid., p. 98

sadora”³¹⁷, “un sebo”³¹⁸ [nada], “pea”³¹⁹, “munas”³²⁰, “pana”³²¹, “jara”³²², “choritos”³²³, “trueno”³²⁴ (p. 121), “rancho”³²⁵, “vieja”³²⁶ [mamá], “macolla”³²⁷, “me largo”³²⁸ [irse], “bicha”³²⁹, “chisporrotea”³³⁰, “pana”³³¹, “pachanga”³³²; “negrearon”³³³, “jevas”³³⁴, “patota”³³⁵, “virgo”³³⁶ [por virgen]; “escupidera”³³⁷ [por pistola], “bolos”³³⁸ [por bolívares], “peo”³³⁹, “viejo”³⁴⁰ [por papá]; “comecandela, un cabezcaliente, un cuatriboleado, un siete-machos”³⁴¹, “bolas”³⁴² [por testículos], “jara”³⁴³.

³¹⁶Ibid., p. 117

³¹⁷Ibid., p. 118

³¹⁸Loc. Cit.

³¹⁹Loc. Cit.

³²⁰Ibid., p. 119

³²¹Ibid., p. 120

³²²Loc. Cit.

³²³Loc. Cit.

³²⁴Ibid., p. 121

³²⁵Ibid., p. 123

³²⁶Loc. Cit.

³²⁷Loc. Cit.

³²⁸Loc. Cit.

³²⁹Loc. Cit.

³³⁰Loc. Cit.

³³¹Ibid., p. 125

³³²Ibid., p. 74

³³³Loc. Cit.

³³⁴Ibid., p. 76

³³⁵Ibid., p. 77

³³⁶Ibid., p. 104

³³⁷Ibid., p. 140

³³⁸Ibid., p. 141

³³⁹Loc. Cit.

³⁴⁰Ibid., p. 145

En cuanto a este último grupo, Pérez que en su trabajo ha hecho un breve análisis sobre el habla de los caraqueños, afirma que:

(...) son ejemplos de cómo el léxico ciudadano ya no quiere saber nada de antiguallas expresivas, sino que en su lugar impone las despreocupadas formas de un hablar contrario a la norma culta y orgulloso de sus propias dotes. Como gran ciudad, exhibe una estratificación que va del léxico académico al léxico malandro³⁴⁴.

De este modo, estas actualizaciones de la lengua están plasmadas por el autor en boca de sus personajes en la novela.

A pesar de que *Cuando quiero llorar no lloro* es una obra en la que se trata temas trágicos, la actitud lingüística del venezolano es alegre: “Nos parece que el venezolano no es propenso al ánimo trágico. En los trances más duros, disuelve la tragedia en acción o en humor. Cuando no tiene a su alcance la acción heroica, se desahoga en el humorismo”³⁴⁵

El léxico en esta novela de Otero Silva es una decisión estética, exagera lo venezolano mostrando la cultura generacional rebelde. El autor reconstruye la Caracas de los años setenta y se vale el lenguaje como uno de los medios para lograrlo

Oraciones y enunciados en *Cuando quiero llorar no lloro*

La narración de la anécdota en la novela queda en algunos párrafos interrumpida debido a que las oraciones que lo componen están incompletas, sintácticamente cortadas y, por tanto, no tienen continuidad.

³⁴¹Ibid., p. 146

³⁴²Ibid., p. 147

³⁴³Ibid., p. 120

³⁴⁴José Francisco Pérez, Óp. Cit., p. 79

³⁴⁵Rosenblat, Óp. Cit., p. 27

Para revisar esto en detalle veamos algunos ejemplos de oraciones trucas tomados de *Cuando quiero llorar no lloro*; en este caso corresponde a la primera parte de la novela, Severo defendiéndose en el juzgado: “Cometéis execrable injusticia cuando nos acusáis de desleales. Desleal ha sido, en tal caso, el propio Diocleciano que, cegado por su odio hacia la cristiandad, persigue y hostiga a quienes han”³⁴⁶

No queda explícitamente claro qué hacen los que persigue Diocleciano porque se rompe la transitividad del verbo dejando a la oración sin objeto directo.

En las páginas sobre Victorino Pérez también se encontraron varias oraciones trucas, como la siguiente: “Mamá lo sigue hasta la cortina de cretona para despedirlo, Jesús te ampare, y son las únicas palabras que ella pronuncia durante”³⁴⁷.

Aquí no está explícito qué es lo que ocurre mientras “Mamá” pronuncia esas dos palabras, por tanto, la oración queda sintácticamente cortada.

También en la narración de Victorino Peralta aparecen oraciones incompletas, como esta: “Pero aquella arremetida, Ezequiel, es tan sólo el último aliento de pelea que se saca Victorino, no de la máquina vencida sino de sus propios”³⁴⁸

Lo de las oraciones trucas ocurre desde el plano gramatical; para aclarar esto se tomará lo que dice Rojo, que considera necesario complementar las nociones que la gramática tradicional ofrece de oración simple y compuesta y por eso propone la distinción de dos unidades gramaticales: la cláusula y la oración. En este sentido, la cláusula es para el autor:

³⁴⁶Otero Silva. Óp. Cit., p. 25

³⁴⁷Ibid., p. 133

³⁴⁸Ibid., p. 124

(...) la unidad caracterizada por poseer un predicado, constituido en los casos más claros por un verbo en forma personal. Al lado del predicado y en diferentes grados de obligatoriedad según las lenguas y los subtipos de cláusulas, encontramos elementos funcionales como sujeto, complemento directo, circunstanciales, etc.³⁴⁹

Siguiendo con Rojo, el concepto de cláusula abarca tanto las oraciones simples de la gramática tradicional como las:

(...) “oraciones compuestas por subordinación” que presenten un esquema de elementos funcionales agrupados en torno a un predicado (...). A su lado, la oración, unidad en la que, mediante la puesta en relación de dos o más cláusulas completas, se alcanza una totalidad con respecto a la cual las cláusulas miembros desempeñan determinadas funciones sintácticas³⁵⁰

Por lo tanto, gramaticalmente se encuentran en esta novela oraciones cortadas, pero desde la pragmática se puede analizar como enunciados que encajan con el contexto de la novela que narra la vida truncada de tres jóvenes venezolanos, por tanto, se trata de oraciones incorrectas en el nivel gramatical, pero enunciados efectivos a nivel pragmático porque cumplen su intención de manifestar cómo se interrumpe la vida de la juventud.

Así mismo, para Escandell la pragmática no es rival de la gramática, sino que ambas se complementan:

Tal y como la entiendo, la pragmática no es un nivel más de la descripción lingüística - comparable a la sintaxis o a la semántica-, ni una disciplina global que abarca todos los niveles y los supera; la pragmática es una perspectiva diferente desde la que contemplar los fenómenos, una perspectiva que parte de los datos ofrecidos por la gramática y toma luego en consideración los elementos extralingüísticos que condicionan el uso efectivo del lenguaje³⁵¹

³⁴⁹Guillermo Rojo. *Aspectos básicos de la sintaxis funcional*. Málaga, Ágora, 1983, p. 69

³⁵⁰Ibid., p. 70

³⁵¹Victoria Escandell. *Introducción a la pragmática* [2da ed.] Madrid, Ariel, 2006, p. 12

De ahí que la investigación gramatical sea complementada por la pragmática. Habría que decir también que el enfoque pragmático: “(...) contribuye no sólo a dar una visión más precisa de la compleja realidad lingüística, sino sobre todo a simplificar notablemente la descripción de nivel estructural”³⁵².

Como se ha dicho, la gramática y la pragmática mantienen cierta correspondencia. De hecho, el fenómeno principal estudiado por la pragmática, que es la relación entre los hablantes, el discurso y el contexto está determinada por la gramática en el sentido que comprende el conjunto de palabras utilizadas en el discurso. “Tal relación está más o menos codificada por la gramática y el vocabulario de cada lengua, pero su estudio exige siempre salirse de esa gramática (entendida como abstracción y sistema) y observar el lenguaje en funcionamiento”³⁵³.

De ahí que la pragmática se encargue del estudio de la lengua en uso y para hacerlo tome en cuenta el contexto en que se produce la situación comunicativa.

En otras palabras, el lenguaje es posible, existe, cuando se pone a funcionar en un medio, vinculado con personas y hechos a partir de los que se genera el significado de lo que se dice; para Halliday el contexto:

(...) se refiere a aquellas características que son pertinentes al discurso que se está produciendo. Dichas características pueden ser concretas e inmediatas, (...). Pero pueden ser enteramente abstractas y remotas (...) en tanto que el entorno inmediato de objetos y sucesos probablemente no contendría absolutamente nada de importancia. Incluso cuando el habla se vincula con el entorno inmediato, hay posibilidad de que sólo algunas de sus características sean pertinentes (...) ³⁵⁴

³⁵²Ibid., p. 25

³⁵³Graciela Reyes. *La pragmática lingüística*. Barcelona (España), Montesinos, 1990, p. 20

³⁵⁴Halliday, Óp. Cit., pp. 42-43

En el caso de la novela que nos ocupa, Otero Silva recrea una Caracas violenta, ruidosa, en la que tres jóvenes acaban sus vidas trágicamente, el uso de referentes reales permite que el lector reconozca que se trata de la capital venezolana y no una ciudad ficticia y el lenguaje, que no sólo es un medio, en el caso de los enunciados es utilizado para reforzar la violencia con la que acaba la vida de los protagonistas. Es así que Delgado en su trabajo sobre la novelística de Miguel Otero Silva, dice sobre el lenguaje de *Cuando quiero llorar no lloro* que la sintaxis forzada resalta la violencia que se narra en sus páginas: “Es una constante de la obra, por ejemplo, el uso de frases truncadas, inacabadas (...) como si la historia de tres vidas interrumpidas en plena juventud no pudiera ser narrada con un discurso perfectamente acabado”³⁵⁵.

Este panorama ofrece un camino para interpretar los enunciados, tomando en cuenta que: “La mayoría de los enunciados de la lengua, orales o escritos, dependen para su interpretación en mayor o menor grado del contexto donde se usan”³⁵⁶

www.bdigital.ula.ve

A este paso es importante destacar que: “La distinción entre el significado oracional y el significado del enunciado constituye otro principio organizador”³⁵⁷, porque las oraciones truncas son una decisión estética de Otero Silva configuradas para argumentar la vida trunca de los cuatro jóvenes, que han sufrido la opresión del poder desde el siglo IV hasta el siglo XX. En definitiva, son gramaticalmente oraciones truncas porque carecen de objeto directo u objeto indirecto, rompiendo la transitividad, pero enunciativamente son adecuadas porque tienen un propósito.

Dicho lo anterior, desde el punto de vista del destinatario, el reconocimiento de la intención es esencial para la interpretación correcta del enunciado: “No basta, pues, con com-

³⁵⁵Delgado. Óp. Cit., p. 4

³⁵⁶Lyons, John. *Semántica lingüística. Una introducción*. Barcelona (España), Paidós, p. 28

³⁵⁷Ibid., p. 59

prender los significados de las formas utilizadas: es necesario también tratar de descubrir la intención con que fueron elegidos³⁵⁸ y siendo que *Cuando quiero llorar no lloro* es la historia de cuatro jóvenes cuyas breves vidas fueron truncadas, de ahí que se puede argumentar que las frases incompletas participan sintácticamente en el modelo ideológico de la novela; es decir que los enunciados se configuran con la trama de la novela para mostrar la juventud interrumpida bruscamente.

www.bdigital.ula.ve

³⁵⁸Escandell, Óp. Cit., p. 38

CAPÍTULO III: CONFIGURACIÓN PASIONAL

La semiótica de segunda generación o semiótica de las pasiones incluye en su enfoque al ser humano. El sujeto posee una corporeidad que intercede ante las figuras del mundo para generar sentido: “Es por medio del cuerpo percibiente que el mundo se transforma en sentido – en lengua-, que las figuras exteroceptivas se interiorizan y que, finalmente, resulta posible considerar la figuratividad como un modo de pensamiento del sujeto”³⁵⁹

Es decir, que las pasiones se sienten en el cuerpo que percibe y de este modo construye el sentido, pero no son únicas del sujeto, sino que también configuran el relato porque pertenecen al discurso:

Las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de efectos de sentido muy peculiares; despiden un aroma equívoco, difícil de determinar. La interpretación que la semiótica ha retenido es que el aroma específico emana de la organización discursiva de las estructuras modales (...) Reconocer que las pasiones no son propiedades exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso entero (...)³⁶⁰

El significado se mueve por las pasiones humanas, de ahí que se proponga la configuración pasional en el relato. Conviene acotar que el análisis del significado desde las pasiones es una dimensión, desde este enfoque se concibe el sentido como la organización discursiva de estados pasionales.

³⁵⁹ A.J. Geimas y J. Fontanille. *Semiótica de las pasiones (De los estados de cosas a los estados de ánimo)*. México Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Siglo XXI Editores, 1994 [1991], p.

13

³⁶⁰ Ibid. p. 21

Volviendo a los sujetos y los cuerpos, se tiene que los seres humanos guían sus acciones en la búsqueda de la perfección, que no siempre es racional, sino más bien subjetiva. Es lo que mueve a los sujetos a luchar contra el poder que le impide alcanzar este estado de plenitud:

La perfección es sensible, sensorial, en otras palabras, ella, la estesia, es entendida como una relación sensorial que se establece entre Sujeto y Objeto y que ocurre en el nivel discursivo como figura de contenido, o sea, el deslumbramiento es sobre todo visual, de brillo; la fascinación, visual de forma y de brillo y táctil; la revelación, visual, olfativa y táctil; la penetración, táctil y cromática; lo absorto, táctil y, quien sabe, gustativa³⁶¹

La perfección da felicidad, por eso su búsqueda consiste en reconstruir lo que nos hizo sentir plenos, completos; es la razón de existir de los sujetos; sus características son:

(...) extraordinaria (única, inesperada), temporalmente efímera/eterna, especialmente circunscrita, deslumbrante o fascinante o purificante (en síntesis, bella, buena y verdadera, conforme a las axiologías ética, estética y epistémica), excesiva o no en la medida, sensorial, objeto de tentación, seducción, intimidación o provocación³⁶²

El estado de ánimo siempre está en la búsqueda de lo perfecto. Veamos ahora algunos ejemplos del encuentro con la perfección en CQLLNLL:

Victorino no tiene ojos para el difunto sino para su sobrina Filomena, el nombre lo supo una hora más tarde, guedejas derramadas sobre ambos hombros, alba frente comprimida por una doble cinta claveteada de zafiros, torcaces en el busto realizadas por un cordón de púrpura que en su base las aprisiona, rosadas colinas (se presienten) bajo los pliegues de la estola³⁶³.

³⁶¹Diana Luz Pessoa de Barros. "De la perfección": dos reflexiones. En: *Semiótica estesis, estética*. São Paulo: Universidad de São Paulo-Puebla: educ- Uap. 1999, p. 6

³⁶²Ibid., p. 8

³⁶³Miguel Otero Silva. *Óp. cit.*, p. 16

Para el mártir del siglo IV la perfección está representada por Filomena, una romana que vio y lo deslumbró en un entierro en las catacumbas, su recuerdo lo acompañó hasta el final de su vida:

La fragancia de la muerte llovizna sutil descendimiento, respiración innúmera de los lirios del cielo, ingrátido plumón de los arcángeles, lucero fugaz que adquiere la piedad del anís y del romero al apagarse en los ojos de Victorino. El ángel de la muerte, su perfil es el mismo perfil inolvidable de Filomena de las catacumbas, el ángel de la muerte surge de un más allá de amor y dulcedumbre para espolvorear de besos la agonía de Victorino³⁶⁴

En sus pulsiones, los sujetos buscan fundirse con la perfección y es precisamente de la foria que representa la tensión entre la escisión y la fusión con lo perfecto de donde emergen las pasiones. Estos conceptos, el de tensividad y el de foria, son esenciales y “de un rendimiento excepcional”³⁶⁵ en la Semiótica de las pasiones: “(...) la tensividad no es más que una de las propiedades fundamentales del espacio interior que hemos reconocido y definido como vertimiento del mundo natural en el sujeto, con vistas a la construcción del mundo propio de la existencia semiótica”³⁶⁶. Siguiendo con Greimas y Fontanille, la foria se puede explicar como:

(...) el cuerpo afectado se vuelve centro de referencia de la escenificación pasional entera. Es este “más acá” del sujeto de la enunciación, esta doblez perturbante, que nosotros denominamos con el nombre de foria (...) se puede tratar de imaginar el estado de cosas más simple posible – como es la estructura elemental de la significación- y conferir al modelo una situación confusa y tratar de ver más claramente llevándola hacia extremos (...) ³⁶⁷

³⁶⁴ *Ibid.* p. 31

³⁶⁵ A.J. Greimas y J. Fontanille. *Óp. Cit.* p. 17

³⁶⁶ *Loc. Cit.*

³⁶⁷ *Ibid.* p. 19

Lo dicho hasta aquí supone que la foria, es una precondition de la dimensión pasional que está soportada en tensiones que buscan la escisión o la fusión, éstas pueden estar niveladas o prevalecer una sobre la otra: “en caso de equilibrio, continúa la oscilación; si, por el contrario, las tensiones favorables prevalecen, la necesidad recupera sus derechos y la significación no puede advenir”.³⁶⁸

Es decir que si se alcanza la fusión no hay tensión sino conformidad y así el estado de cosas y el significado siguen su curso, mientras que cuando predomina la tendencia favorable a la escisión, la significación se separa de la tensividad fórica y de ahí surgen las valencias; este aprovechamiento favorable del desequilibrio es el devenir, en palabras de los autores: “Se podría llamar devenir al desequilibrio “positivo” que es favorable a la escisión de la masa fórica”³⁶⁹. En definitiva, cuando hay desequilibrio, devenir, ocurre la narración.

En la semiótica de las pasiones, las cuatro modalidades (querer, saber, poder y deber) son concebidas independientemente de las categorías racionales, más ajustadas a las tensiones y al devenir:

El devenir es una fuerza que modula la acción, la pasión, volviendo su dinámica entre lo nuevo y lo duradero, lo cursivo. (...). El querer iría hacia la apertura, el saber cerraría el devenir y actualizaría el efecto “presión” hacia la apertura (...). El prototipo del poder, buscando el mantenimiento del estado, “de mantener el curso”, dicen los autores. Por último el prototipo del deber, que se presenta como una suspensión del devenir, una fuerza que procura la perpetuación del poder, evita la dispersión, contiene el espíritu del devenir hacia lo abriente. Estas modalizaciones configuran tres modulaciones: “abriente” (querer), “clausurante” (saber) y “cursiva” (poder), lo cual postula la triada aspectual: incoativo/durativo/terminativo³⁷⁰.

³⁶⁸Ibid. p. 31

³⁶⁹Loc. Cit.

³⁷⁰Agelvis, Óp. Cit., p. 66

Es por esto que el ser se manifiesta en las modalidades que son virtualizantes (querer y deber) que hacen que el sujeto se proyecte hacia el futuro, o actualizantes (el saber y el poder) que hacen que se mantenga la norma, son estructuras restrictivas. Este modelo es valioso para explicar más adelante el martirio como pasión.

Ahora bien, en este punto se reitera que a efectos de este análisis la pasión está desligada de la noción psicológica, es más bien, discurso, narración, hacer: “Los diccionarios hablan de las pasiones como “disposiciones para”, “inclinación”, lo que supondría una competencia modal y dispondría para el querer, el saber, el deber y el poder”³⁷¹. Fabbri coincide con Descartes³⁷² en que la pasión es la perspectiva del que padece la acción de alguien y lo explica así: “alguien actúa sobre otro, que le impresiona, le “afecta”, en el sentido de que el afecto es una afección. Y es el punto de vista de ese otro, el punto de vista de quien padece el efecto de la acción, es una pasión”³⁷³.

Hecho este esbozo sobre las pasiones, se pasará ahora a mostrar la configuración pasional del martirio en la novela *Cuando quiero llorar no lloro*.

Martirio

Las palabras ‘mártir’ y ‘martirio’ provienen del griego, la primera significa testigo y la segunda testimonio. El mártir padece sufrimientos y muere en defensa de sus creencias; el martirio es el tormento o muerte que padece el mártir. Sin embargo, cuando las persecucio-

³⁷¹Ibid. p. 42

³⁷²Cf. *Tratado sobre las pasiones del alma*, René de Descartes, 1649

³⁷³Paolo Fabbri. *El giro semiótico*, p. 61

nes cristianas alcanzaron su apogeo: “casi pesará más en la terminología cierto influjo estoico de “coincidencia entre obras y palabras”, que está más en la línea de lo heroico”.³⁷⁴

Siguiendo con esto, el martirio es para la iglesia católica, testimonio de la verdad de Dios que no es solamente discurso sino hacer; de hecho, para Ricoeur citado en Bonéva: “la acción misma en tanto atestigua en la exterioridad el hombre interior mismo, su convicción, su fe”³⁷⁵.

En este momento, se afirma que la fe es uno de los componentes del martirio, puede definirse desde dos puntos de vista:

(1) en un plano amplio, en el que la fe es una pasión que permite un estado de reposo, dada la constante tensión en que se encuentra existencialmente sumergido el ser humano; (2) en un plano restrictivo, en el que la fe es entendida en el marco de la religión, específicamente cristiana³⁷⁶.

Desde la religión, las Sagradas Escrituras ofrecen una noción de fe: “Es pues la fe la sustancia de las cosas que se esperan, la demostración de las cosas que no se ven”³⁷⁷. En definitiva, la fe es un acto de confianza, desde ambos planos y semióticamente:

³⁷⁴ José Ignacio González. “El mártir testigo del amor”. En: Senderos. (San José, Costa Rica), Vol. 25, enero-abril, 2003. pp. 295-318

³⁷⁵ Elsa Tamez. “Los mártires de América Latina a la luz del martirio de Perpetua y Felicitas” [En línea]. Biblioteca "P. Florentino Idoate, S.J." Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, Marzo 2005. [Consultado el 25 de Septiembre de 2016]. Disponible en: <http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/1520/1/RLT-2005-065-D.pdf>

³⁷⁶ Luis Nitrihual Valdebenito. *Acercamiento semiótico a la fe como pasión*. En: “ Adversus. (Buenos Aires, Argentina), Vol. 10-11, diciembre 2007-abril 2008, pp. 106-107

³⁷⁷ Biblia, Hebreos, 11:1

Se hace cada vez más evidente que un núcleo sémico de fe es /confianza/. (...) Es evidente que debemos actuar con un alto grado de fe, que nos permita operar con /tranquilidad/; otro sema que resalta si pensamos en el verdadero sentido de esta pasión”³⁷⁸

En tanto convicción que rige el actuar de los sujetos, la fe también puede ser usada por el poder para su beneficio, interviniendo en las conciencias para hacer llegar a los fieles a donde las instituciones de poder propongan, volviéndose de esta manera en manipuladores, así: “El manipulador se convierte, de este modo, en un privador de libertad por cuanto el manipulado no-puede-no- hacer, y cuando decide querer-hacer (recuperación de la libertad) se encuentra fuera de los límites permitidos y es sancionado”³⁷⁹.

A todas estas, el poder se manifiesta en los creyentes a través de la fe, modalmente como manipulación. Volviendo al martirio, se tiene que una observación desde los opuestos también permite entender el vínculo entre el martirio y el poder. Viéndolo desde la teología, el análisis del antirreino, que es la realidad que se vivencia, ilumina lo que debe ser el reino, que es la perfección:

(...) digamos que los verdugos de los mártires ayudan sub especie contrarii a saber de que cruz se trata en el antirreino y de qué cruz hay que liberar en el reino. Así, hay que liberar de la muerte y la tortura que producen los poderes militares y los escuadrones de la muerte, del hambre que producen los poderes económicos y las oligarquías, de la sumisión e indignidad que producen los poderes políticos y los gobernantes, del imperialismo que producen los poderes internacionales, de la mentira que producen los poderes de los medios de comunicación, de la evasión y justificación ideológica que producen los poderes religiosos, de la infantilización que producen los poderes del espectáculo³⁸⁰

³⁷⁸ Luis Nitrihual. Óp. Cit. p. 113

³⁷⁹ Ibíd. P. 113

³⁸⁰ Jon Sobrino. “De una teología sólo de la liberación a una teología del martirio” [En línea]. Revista latinoamericana de teología, junio 1992. [Consultado el 22 de Septiembre de 2016]. Disponible en <http://redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/1201/1/RLT-1993-028-B.pdf> P. 39

De esta manera, la perfección con la que se quiere fundir el mártir es el reino, que es liberador: “(...) lo liberador es hacer un bien en contra de un poder esclavizante que desea decididamente impedirlo”³⁸¹. Y precisamente, buscando la liberación aparecen los ídolos que el mártir sigue como ejemplo:

Ídolos son realidades históricas existentes, que ofrecen (aparente) salvación, exigen un culto y una ortodoxia, pero en la realidad deshumanizan a quienes les rinden culto, y -lo peor- necesitan víctimas humanas para subsistir. Esto es lo que muestran los mártires, y para encontrar una explicación no hay que buscarla, fundamentalmente, en la psicología, sino en una necesidad histórica. “Se mata a quien estorba”, decía lacónicamente Monseñor Romero³⁸².

Siendo que los ídolos no sólo se tratan de personas, sino también de creencias o convicciones, el capitalismo absolutizado es un ídolo, considera Sobrino.

El mártir muere con su creencia, renuncia a la vida: “Queda así el martirio como una plenitud de sentido que se da, precisamente, en la renuncia a esa que sería el “sentido elemental” (la vida), y una renuncia que es absolutamente superior a nuestras fuerzas”³⁸³.

Es decir, que en el martirio la muerte es aceptada y necesaria para entender su causa:

“(...) el deceso del mártir remite a un núcleo de verdades fácticas de acuerdo con Hannah Arendt, el cual opera para dotar al martirio de significado: no importa qué tipo de opiniones emerjan alrededor de los hechos, en el martirio, en el martirio siempre existe una persona muerta y un grupo que presume que su deceso se explica por haber roto con leyes impuestas

³⁸¹ Ibid. pp. 39-40

³⁸² Ibid., p. 44

³⁸³ J.I. González. Óp. Cit., p. 38

por el Estado o por las autoridades instituidas al defender sus creencias y vivir de acuerdo con su fe³⁸⁴

De este modo, en el martirio convergen un mártir que entrega la vida y el statu quo imperante, que oprime. Por eso, el Estado, desde el principio de la humanidad, tiene un rol importante en el martirio: “El Estado opera como referente de la otredad. Es el ejecutor de un acto criminal e injusto que da pie a la actualización de la esperanza que los sobrevivientes encarnan en la vida del mártir³⁸⁵ .

Así, el martirio también tiene un carácter político porque desafía al poder, al statu quo, comenzó con los cristianos en el siglo III y se ha ido extendiendo a otros ámbitos, no sólo en la práctica de la fe católica sino además a otras creencias; pese a que profesar su fe pueda llevarlo a la muerte, el mártir lo acepta y lo hace:

El mártir es considerado responsable de su muerte porque ha resistido la presión ejercida por el statu quo para que renuncie a actuar a partir de sus creencias. Asume las consecuencias de su manera de actuar en el mundo y, a diferencia de los mártires del cristianismo temprano, cuenta con un amplio repertorio de posibilidades de que se narren múltiples historias acerca de este³⁸⁶

A partir de los años sesenta, Venezuela afronta difíciles situaciones tanto políticas, como económicas y sociales, propicias para la aparición de mártires: “(...) el martirio aparece primordialmente en tiempos de gran agitación social o cambio acelerado”³⁸⁷ .

³⁸⁴ Marisol López Menéndez. “La humanidad de los mártires. Notas para el estudio sociohistórico del martirio” [En línea]. Intersticios sociales, Septiembre 2015. [Consultado el 22 de septiembre de 2016]. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/4217/421741049003.pdf> p. 5

³⁸⁵ Ibid., p. 6

³⁸⁶ Ibid., p. 9

³⁸⁷ Ibid., p. 16

En resumen, el martirio es el testimonio de una época. Los mártires actúan de acuerdo con su convicción, su padecimiento tiene carácter político porque desafía al statu quo, del que quiere liberarse porque oprime y en su lucha renuncia a la vida. Ahora bien, luego de estas nociones sobre el martirio se pasará a revisar su configuración semiótica pasional.

En su forma, el martirio en su acción involucra un motivo de lucha contra el poder, de este modo, el dolor del mártir se convierte en una razón de resistencia, por tanto, el martirio parece a la primera mirada clausurante, porque está contenida por el poder, pero se convierte en abriente porque el dolor no detiene, sino que, al contrario, se convierte en palanca de acción. Es una fuerza extraordinaria de decir que se tiene razón, al punto de aceptar el martirio. Se trata de sujetos conjuntos, es decir, que poseen el objeto de valor, que en el caso del mártir es su sistema de creencias.

Pasaremos ahora a revisar la configuración del martirio como pasión en *Cuando quiero llorar no lloro*. La novela inicia con un prólogo que forma parte de la anécdota, se desarrolla en Roma en el año 306, siglo IV, durante el mandato del emperador Diocleciano. Se presenta a cuatro hermanos, soldados y cristianos, Severo Severiano Carpóforo y Victorino, éste último destaca entre sus hermanos por su rebeldía:

-Nunca- interrumpe el vozarrón de Severo. La apartada concurrencia (militares, cortesanos, esbirros, mendigos) vuelve hacia él los rostros estupefactos.

-Jamais- dice Severiano.

-Never- dice Carpóforo.

-Emperador, no comas mierda- Dice Victorino, a sabiendas que esa frase escatológica figurará como sus últimas palabras en el Libro de los Mártires³⁸⁸.

Semióticamente se trata de sujetos conjuntos con su fe religiosa. El poder, representado por Diocleciano pretende disjuntarlos de su fe, los soldados cristianos se aferran a mantener

³⁸⁸ Otero Silva. Óp. Cit., p. 29

su creencia y aceptan el martirio que ejerce el poder sobre ellos. Hay, por tanto, una aceptación de padecer dolor, que no impide luchar por mantener la conjunción con su creencia, pese a que cueste la vida, a pesar de su juventud:

No obstante su coraje de combatientes y la firmeza de su fe cristiana, avizoran con fundada tribulación el trance místico que les aguarda. La palma del martirio es don inefable y glorioso, se escala el paraíso en un dos por tres, ya lo saben, pero les resulta un tanto prematuro exprimir tan bienaventurada merced antes de cumplir treinta años. Especialmente Victorino, enamorado desde hace menos de cuatro horas, Filomena que perfumas mis recuerdos, la melodía napolitana me corre por las vértebras cervicales como una pincelada de miel³⁸⁹

Por otra parte, el Estado opresor de Diocleciano está dispuesto a emplear cualquier medio para lograr la separación de los sujetos de sus creencias, incluso maltrato físico, golpes y torturas:

Nadie ha contado los latigazos, pasaron de doscientos, la exactitud de la cifra carece de importancia, nadie los ha contado porque la sentencia del tribunal ha sido imprecisa y despiadada, “hasta que renieguen de su religión”, “hasta que sacrifiquen a los dioses”, y los verdugos saben a ciencia cierta (basta mirarles la mirada) que Severo Severiano Carpóforo Victorino morirán callados acérrimos, pulpos sangrantes aferrados a su evangelio³⁹⁰

Puede verse que en un principio la idea de perfección de Victorino es su religión, con la que está conjunto y no quiere separarse, por eso soporta el dolor. Luego, tiene la revelación de Filomena, que se convierte también en su idea de perfección, pero no logra conjuntarse porque se lo impide la muerte prematura del soldado cristiano:

(...) La fragancia de la muerte llovizna en un sutil descendimiento, respiración innúmera de los lirios del cielo, ingrátido plumón de los arcángeles, lucero fugaz que adquiere la piedad del anís y del romero al apagarse en los ojos de Victorino. El ángel de la muerte, su perfil es

³⁸⁹ *Ibíd.*, p. 21

³⁹⁰ *Ibíd.*, p. 30

el mismo perfil inolvidable de Filomena de las catacumbas, el ángel de la muerte surge de un más allá de amor y de dulcedumbre para espolvorear de besos la agonía de Victorino³⁹¹

En pocas palabras, Victorino está conjunto con su fe cristiana y quiere conjuntarse con el amor de Filomena, pero el poder Estatal que representa Diocleciano quiere disjuntarlo de su creencia, para hacerlo emplea la violencia física que lo lleva hasta la muerte.

En esta parte de la novela, el martirio se muestra canónicamente, desde sus orígenes históricos, cuando sucedieron las persecuciones cristianas. Luego, la anécdota se ubica en el siglo XX, específicamente en 1948, año de nacimiento de los protagonistas hasta 1966 cuando ocurren los trágicos finales de los tres jóvenes. Es así como el martirio sufre algunos cambios desde su comienzo hasta la actualidad.

Para poner en contexto los hechos que se narrarán a continuación, Otero Silva inserta y comenta en el relato algunos titulares de prensa, nacional e internacional, de hechos que tuvieron lugar en 1948: la construcción de la avenida Bolívar, la victoria de Truman sobre Dewey en las elecciones presidenciales de Estados Unidos, los indicios del golpe de Estado a Rómulo Gallegos y otros. Es en este contexto político y social que nacen los tres Victorinos.

El primero, Victorino Pérez, nacido en los estratos sociales más bajos en la capital venezolana. A diferencia del mártir del siglo IV que era testigo y seguidor de Jesucristo, Pérez tiene como ejemplo a Crisanto Guánchez, un joven abandonado por su madre en un reformatorio por su extrema pobreza, pero en vez de aprender un oficio digno, tuvo que sobrevivir a la violencia del lugar y así se inició en el delito:

³⁹¹Ibíd., p. 31

Aprendió a leer, sí, porque las letras lo enamoraron, pero el oficio que le enseñaron sus discípulos en nada se semejaba a las artesanías que su madre había soñado. Aprendió a defenderse a navajazos de la maldad y de la justicia humanas, aprendió a fracturar un candado y a escalar una pared, una noche tumbaron entre cinco a la cocinera del reformatorio (...), aprendió a fumar lo que hubiera a mano y, una vez aprendidas tantas cosas, huyó de madrugada por entre pajonales y alambradas (...)³⁹²

A modo de congraciarse con Crisanto Guánchez, Victorino dio sus primeros pasos en el mundo de la delincuencia: “Victorino consintió en robar pequeñas cosas, no por vocación precisamente, ni porque le interesase su pertenencia, sino como un modo de hacerse digno de la estima de su nuevo amigo Crisanto Guánchez, garafaldo piraó de la isla de Tacarigua”³⁹³.

Siguiendo el camino al que lo indujo Crisanto Guánchez, Victorino sufrió un episodio de tortura física en manos de un grupo de delincuentes con más experiencia, ávidos de demostrar su supremacía ante los jóvenes novatos y de hacerse con el botín que en grupo habían logrado; casi pierde la vida:

La lucha duró unos cuantos minutos, ¿quién sabe cuántos? los dos gigantes borrachos le astillaron el tabique de la nariz, le fracturaron la clavícula, Caifás le quemó la piel de los testículos con un tabaco prendido, Caifás le desgarró el nacimiento de las nalgas con sus uñas enconosadas, Victorino comprendió amargamente que lo iban a matar, sintió afluir a la garganta un buche de desamparo y asfixia que no podía ser otra cosa sino la muerte³⁹⁴.

En este punto, narrativamente, Victorino Pérez está conjunto con la forma de vida de Crisanto Guánchez; también, propio de su juventud, está conjunto con Blanquita, su mujer. El asesinato del sastre italiano Pietro Lo Mónaco, será el primer desencadenante de la disjunción del joven porque es apresado por la policía y puesto tras las rejas, por tanto, también es

³⁹² *Ibíd.* p. 68

³⁹³ *Ibíd.* p. 94

³⁹⁴ *Ibíd.* p. 98

separado de Blanquita. En este caso, es el poder judicial que quiere disjuntar al sujeto, Victorino Pérez, de su forma de vida porque atenta contra la norma, la ley y el orden; lo logra acabando con su vida:

La Judicial, la Digepol, la Policía Municipal, la Guardia Nacional, el Ejército, todos los cuerpos armados de la República han acudido a librar aquella batalla desigual e implacable. Crisanto Guánchez está muerto, Madison está muerto, el Curita ha roto a llorar porque no toman en cuenta sus voces de rendición, Victorino sea vuelto loco, definitivamente loco con una ametralladora sin balas entre las manos, más allá de los tiros burbujea la música obsesiva de una radio, “ese toro enamorado de la luna”, quisiera confesarte una cosa, Blanquita ³⁹⁵.

Ahora, el caso del segundo protagonista, Victorino Peralta, es distinto. Está conjunto con su ideología materialista: su automóvil Maserati, obsequio de su padre el Ingeniero Argimiro Peralta Heredia y su cuerpo casi perfecto:

En la substancia que consolida los músculos, no en las gelatinas fantasiosas del cerebro, reside la genuina inteligencia, si le damos a la inteligencia su rango de manantial de energía, nunca el de aguja remendadora de virginidades rotas y debilidades congénitas, pensaría Victorino ³⁹⁶.

También está conjunto con Malvina, su prima y novia. Las travesuras de este joven de la clase alta caraqueña se convirtieron, por su materialismo, en delitos con el pasar del tiempo: “(...) Victorino irrumpe de las sombras y le apoya la pistola en el pecho, una Colt virgo de alta potencia que ronroneaba su hastío engavetada en el escritorio de su padre. - ¡Este es un atraco, arriba las manos! ³⁹⁷.

³⁹⁵Ibid., p. 125

³⁹⁶Ibid., p. 72

³⁹⁷Ibid., p. 53

Asimismo, en concordancia con su ideología materialista, mantiene una cuidadosa rutina para mantener la perfección de su cuerpo:

No se disminuye al amanecer bajo las toses quejumbrosas de los fumadores, sino respira libertad y frescura como los novillos y las plantas. No se despierta entre nubarrones de jaqueca y presagios funerarios como los bebedores, sino mira la mañana con pupilas impávidas y corazón en reposo. Abomina toda calamidad que marchite los tejidos, llámese nicotina, alcohol, masturbación, mesa de juego, enfermedad o tristeza, y por iguales causas abomina la moral corrosiva de quienes despilfarran su juventud, apergaminados prematuramente por el aburrimiento y la pedantería, entre textos de química orgánica y especulaciones filosóficas, rumiantes apersogados en los pesebres bibliotecas³⁹⁸

Victorino Peralta era miembro de una de las patotas del Este de Caracas³⁹⁹, que fueron famosas entre los años sesenta y ochenta. Se reunían para demostrar su poder en diversas zonas caraqueñas y para atentar contra la propiedad privada de quienes les hacían algún desprecio o rechazo. A diferencia de Victorino Pérez, Peralta no sufrió maltrato físico, aunque sí emocional, porque perder los retos que le imponía la patota le causaba una gran decepción difícil de sobrellevar:

-Victorino- dice Ezequiel y no disimula su satisfacción- se fue por entre el polvo y la oscuridad con las manos vacías, no estaba acostumbrado a las derrotas, no sabía lo que era perder una, lo alcanzamos a la media hora, le ofrecimos un puesto en la camioneta, insistimos, discutimos, No seas terco, No seas pendejo, qué palabras tan perdidas, tuvimos que dejarlo solo con su arrechera y el amanecer⁴⁰⁰

Peralta sufre la derrota y la acepta. La Venezuela de los años sesenta no era un país para un joven como Victorino: “Estoy jarto de toda esta vaina, pensó Victorino, Victorino tiene

³⁹⁸ Ibid., p. 73

³⁹⁹ En las ciudades grandes de Venezuela, siendo Caracas una, la zona del Este connota a la clase alta ya que en esta ubicación se encuentran las urbanizaciones más lujosas

⁴⁰⁰ Ibid., p. 106

que irse de este desdichado país, Malvina, de este embrión de país, de este feto de patria conservado en un frasco de alcohol”⁴⁰¹.

El pensamiento de la huida de Venezuela acompaña al joven en sus últimos minutos mientras desciende en el Maserati: “Victorino tiene que desaparecer de esta tierra hosca y emponzoñada, la gente mira con rencor de prestamista, por donde uno camina no pisa sino estiércol y odio, bejucos de odio, pajonales de odio, Victorino tiene que huir de este país”⁴⁰²

A todas estas, Victorino Peralta es un sujeto conjunto con su creencia materialista, pero la muerte, que lo sorprendió a toda velocidad en su Maserati, lo disjunta de su creencia:

Tú pensabas escapar de este hermoso país, pobre muchacho muerto, usaremos tu semen como ungüento para empinar nuestras tetas flácidas, usaremos tu sangre como bálsamo para alisar nuestras nalgas arrugadas, tu semen mezclado con belladona y mandrágora, tu sangre perfumada con opio y cicuta, pobre muchacho muerto que soñabas con desertar de este maravilloso país⁴⁰³

Y finalmente, el protagonista de clase media, Victorino Perdomo. Al igual que sus pares, está conjunto con su ideología que en este caso es el comunismo. Participa en las Unidades Tácticas de Combate que se formaron en Venezuela durante los años 1959 a 1969, ejerciendo acciones violentas contra los gobiernos de Rómulo Betancourt y Raúl Leoni:

Lo más importante es el camino de la huida, repite una y otra vez el comandante Belarmino Solís, responsable de las UTC. Se refiere a la dirección precisa que va a tomar cada uno de ellos, tan pronto esté cumplida la acción. Les ha hecho recorrer paso a paso, en tres friolentas madrugadas de ensayo, esos itinerarios de dispersión de los vehículos y los

⁴⁰¹ Ibid., p. 130

⁴⁰² Ibid., p. 131

⁴⁰³ Ibid., p. 134

hombres (...). Es exactamente por aquí que tú vas a correr, Este es el punto donde los espera el carro con el motor prendido, Lleva el revólver engrasado y montado pero no dispaes sino en caso extremo (...)⁴⁰⁴

Perdomo y sus compañeros están preparando un asalto a un banco, estas operaciones junto con alteraciones del orden público eran frecuentes en las UTC:

La acción ha sido fijada para las 4 y 27 de la tarde, el banco estará a punto de cerrar sus puertas, diez horas retorcidas lo separan de eso que es futuro, presente, hipótesis, realidad, deporte, muerte. Victorino preferiría que no fuera un banco. No es que le importe un pito atentar contra esa mierda que llaman la propiedad privada, pero preferiría que no fuera un banco, que no tuviera el caso tanta similitud exterior con los atracos del hampa, tal vez prejuicios pequeño burgueses (...)⁴⁰⁵

Victorino sabe que estar conjunto con su creencia comunista puede costarle torturas físicas, porque el Estado no es compatible con el comunismo, aun así, él lo acepta:

www.bdigital.ula.ve

(...) el prendimiento de uno como un pendejo, el desplome en la mugre de un calabozo ajo la afrenta de los culatazos, los insultos a la madre de uno, la cara escupida y las manos esposadas, la pateadura en las bolas para que hable, la boca ensangrentada por las manoplas para que hable, el cigarro encendido chirriando sobre la tetilla para que hable, el revólver amartillado en la sien para que, uno nunca sabe si le alcanzará la hombría, si soportará tanta verga sin hablar (...)⁴⁰⁶

Victorino Perdomo murió en el asalto, en indeterminadas circunstancias:

Determinar si el occiso voluntariamente saltó por la ventana del cuarto piso, como lo aseveran las declaraciones del señor Ministro del Interior, o si fue empujado por terceros,

⁴⁰⁴ Ibid., p. 57

⁴⁰⁵ Ibid., p. 59

⁴⁰⁶ Ibid., p. 84

en cuyo caso se trataría de un homicidio, es cuestión que, por carencia de elementos probatorios, escapa a la posibilidad de conclusión de esta Comisión⁴⁰⁷

Más adelante, se confirma que Victorino murió martirizado: “(...) la Comisión considera que Victorino Perdomo fue sometido, en época anterior a su muerte, a violentos procedimientos de fuerza que configuran, sin lugar a discusión, insólitos procedimientos de tortura”⁴⁰⁸.

En este último caso, el martirio se da similar al primer personaje, el Victorino del siglo III. Perdomo está conjunto con su ideología y el Estado lo quiere disjuntar y para hacerlo lo tortura hasta la muerte.

De este modo, el programa narrativo del martirio es el mismo en los cuatro casos, un sujeto conjunto con su sistema de creencias, ya sea religiosa, delictiva, materialista o política, siendo la yunción: “La relación actancial fundamental es la que se produce entre el Sujeto y el Objeto, y es de naturaleza teleológica, pues entraña la realización de un fin: la unión con el objeto deseado”⁴⁰⁹.

Un tercero, el Estado, pretende desjuntarlos de sus creencias, por tanto, la transformación de estado que sufre el sujeto es disyuntiva transitiva, que:

(...) da origen a un Programa Narrativo de Desposesión. En él, el Sujeto (S₂) que se encuentra en conjunción con el Objeto, es separado por un tercero de su Objeto de deseo,

⁴⁰⁷ Ibid., p. 149

⁴⁰⁸ Ibid., p. 150

⁴⁰⁹ Desiderio Blanco y Raúl Bueno. *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de Lima, 1980. p. 74

quien se lo arrebatara por la fuerza. Las modalidades que puede adoptar esa “fuerza” son muy variadas: fuerza física, fuerza de la ley, fuerza del poder o de la autoridad, etc.⁴¹⁰

No así en el caso de Victorino Peralta, que se despegaba de su objeto de valor por propia decisión, teniendo una transformación disyuntiva reflexiva que: “(...) da origen a un Programa Narrativo de Renuncia. En él, es el sujeto de la disyunción el mismo que se desprende del objeto que posee, renunciando a su posesión”⁴¹¹.

A todas estas, los mártires están conjuntos con su creencia, a la que no quieren renunciar, resisten el martirio para mantener la perfección, que es diferente en cada protagonista. En el Victorino del prólogo, el del siglo III, la perfección está representada por la religión cristiana, mientras que en Victorino Pérez es el delito, en cambio, para Victorino Peralta la perfección es el materialismo y para Victorino Perdomo, es el comunismo. Sin embargo, los cuatro jóvenes también tienen una idea de perfección en común: el amor, representado por Filomena, Blanquita, Malvina y Amparo.

El martirizado acepta el martirio como prueba de fe, que es confianza en su ideología, creencia en algo no sustentado por lo racional. Es por tanto el martirio una pasión del saber.

Otro rasgo del martirio como pasión es su componente aspectual:

Relacionado con la temporalidad, el componente aspectual concierne al proceso con el que se desarrolla la pasión, vista por un observador exterior. El aspecto es una categoría de procedencia lingüística que plantea cuestiones cruciales, como la duración, la incoación y la terminación⁴¹²

⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 86

⁴¹¹ *Ibíd.* p. 86

⁴¹² Fabbri, *Óp. Cit.*, p. 66

El aspecto es que se relaciona con el tiempo y despliegue de los procesos, en la novela *Cuando quiero llorar no lloro*, el martirio se muestra con una temporalidad, Roma del siglo III a Caracas en el siglo XX de 1948 a 1966, por tanto, el aspecto es un antes, siglo III y un ahora, siglo XX; en cuanto a la estesia se presenta en ambos contextos a la juventud sensible, en búsqueda de experiencias y con diversas emociones.

El prólogo que da inicio a la obra, en el que son martirizados cuatro jóvenes soldados cristianos por el Estado representado por Diocleciano, muestra un continuum en la historia universal porque siempre ha existido la represión del poder hacia sus opositores, que se intensifica cuando el poder se debilita. De este modo, el inicio de la novela se ubica en la época del comienzo del cristianismo; la vigorosa fe de los cristianos fue sometida a pruebas y persecuciones. Diocleciano, emperador de Roma desde el año 284 hasta el 305, emprendió una sangrienta persecución contra el grupo religioso en el año 303 que dejó incontables muertes, pero no logró la destrucción de los fieles, porque en el año 324 el cristianismo se convirtió en la religión dominante del imperio romano.

En cambio, los otros tres protagonistas pertenecen a la Venezuela de los años 1948 a 1966, durante los gobiernos de Rómulo Gallegos (1948), Carlos Delgado Chalbaud (1948-1950), Germán Suárez Flamerich (1950-1952), Marcos Pérez Jiménez (1953-1958), Rómulo Betancourt (1959-1964) y Raúl Leoni (1964-1969). En esta época, el 24 de noviembre de 1948, ocurrió una sublevación militar en contra del presidente democráticamente electo Rómulo Gallegos, tras el derrocamiento, se constituyó una junta militar formada por Carlos Delgado Chalbaud, Marco Pérez Jiménez y Luis Llovera Páez. Pese a que se prometieron elecciones, se inició una dictadura, la junta disolvió el congreso, asambleas legislativas regionales y consejos municipales.

La decisión de disolver la junta militar y la convocatoria a elecciones se discute a principios de 1950, pero el 13 de noviembre de ese año, Delgado Chalbaud, presidente de la junta

militar es asesinado, esto provocó una crisis política nacional. Germán Suárez Flamerich, embajador de Venezuela en Perú, asume la Presidencia de la Junta de Gobierno hasta 1952. En las elecciones celebradas ese año, el partido político Frente Electoral Independiente participó en los comicios junto con COPEI y la Unión Republicana Democrática (URD), el gobierno al conocer que los resultados preliminares daban la victoria al URD, decidió suspender las votaciones y proclamar al Frente Electoral Independiente como ganador, designando a Marcos Pérez Jiménez como Presidente Constitucional. De este modo, el 19 de abril de 1953, Pérez Jiménez anunció en su discurso su Doctrina del Nuevo Ideal Nacional, con el lema: “La transformación del medio físico y el mejoramiento de las condiciones morales, intelectuales y materiales de los venezolanos”. Sin embargo, inició persecuciones y represión contra sus opositores, lo que generó una ola de manifestaciones a nivel nacional que terminaron en un golpe de Estado por las Fuerzas Armadas de Venezuela el 23 de enero de 1958.

A la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, lo siguió provisionalmente en el poder Wolfgang Larrazábal, presidente de la Junta de gobierno, que como decidió presentarse como candidato a las elecciones presidenciales por los partidos Unión Republicana Democrática (URD), Partido Comunista de Venezuela (PCV) y Movimiento Electoral Nacional Independiente (MENI), fue sustituido por Edgar Sanabria, quien en su breve gestión promulgó la Ley de Universidad, para reestablecer la autonomía universitaria y la Ley del Impuesto Complementario, que es el aumento del impuesto a las compañías petroleras.

El resultado de las votaciones presidenciales del año 1958 favoreció a Rómulo Betancourt del partido Acción Democrática. Durante su segundo mandato surgieron tres intentonas golpistas conocidas como El Carupanazo, El Portañazo y El Barcelonazo. En el primero se comprobó la participación del Partido Comunista de Venezuela, por lo que fue ilegalizado como partido político. En el segundo intento, fueron depurados de las Fuerzas Armadas los militares simpatizantes del comunismo y la extrema izquierda. Cabe destacar que durante

este período también surgieron grupos armados de tendencia marxista leninista, que junto con los militantes del partido Comunista de Venezuela y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria protagonizaron saboteos contra su gobierno, por lo que muchos militantes fueron arrestados.

Durante esta época se conformaron las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), una organización guerrillera subversiva financiada por Fidel Castro tras el triunfo de la Revolución Cubana. En Venezuela fueron controladas por el buró político del partido Comunista de Venezuela y crearon las Unidades Tácticas de Combate (UTC) para mantener la lucha armada.

En 1964, gana las elecciones Raúl Leoni, quien hereda una situación política conflictiva, para ese momento estaban en prisión varios parlamentarios de izquierda, seguía la lucha contra las guerrillas urbanas y la ruptura de relaciones diplomáticas con Cuba, que mantenía una fuerte influencia en los movimientos revolucionarios latinoamericanos. En estos años se crea el Comando de Operaciones Conjuntas, para combatir el movimiento subversivo; este organismo estaba integrado por los cuatro componentes de las Fuerzas Armadas Nacionales: el Ejército, la Marina, Aviación y la Guardia Nacional.

La gestión de Raúl Leoni fue considerada como el período de entendimiento nacional; sin embargo, la lucha de los grupos paramilitares formados por los militantes de los partidos políticos de extrema izquierda inhabilitados, siguió. A pesar de esto, Leoni tuvo un importante papel en la reconstrucción económica del país, impulsó la inversión de capitales extranjeros y nacionales y durante su mandato, el bolívar se mantuvo estable, siendo la inflación anual menor al dos por ciento.

En este contexto político nacen, crecen y mueren los tres protagonistas del siglo XX descritos en la novela de Otero Silva. Así, los cuatro jóvenes mártires mueren enfrentando el poder que aplasta a los sujetos. El Victorino de la época de los romanos defiende su fe espiritual, mientras que los tres del siglo veinte tienen creencias más propias de un tiempo en que la religión católica cedió su espacio para quedar debajo de otras convicciones que fueron apareciendo en la Venezuela petrolera. De manera que Victorino Pérez tiene fe en el delito como forma de vida, Victorino Peralta, en cambio en el materialismo, mientras que Victorino Perdomo tiene fe en el comunismo.

El martirio es ejercido por el poder, que también es una pasión: “(...) el poder también es una extraordinaria forma de pasión: gran cantidad de pasiones, como decía Nietzsche, son pasiones del poder”⁴¹³.

Continuando con lo visto hasta ahora, todavía cabe señalar aquí que: “Creo que los mecanismos de poder son mucha más amplios que el mero aparato jurídico, legal y que el poder se ejerce mediante procedimientos de dominación que son muy numerosos”⁴¹⁴.

A todas estas, el poder es ejercido de diversas formas en la sociedad:

Como usted sabe, las relaciones de poder son la que los aparatos del estado ejercen sobre los individuos, pero asimismo la que el padre de familia ejerce sobre su mujer e hijos, el poder ejercido por el médico, el poder ejercido por el notable, el poder que el dueño ejerce en su fábrica sobre sus obreros⁴¹⁵

⁴¹³ Fabbri, Óp. Cit., p. 65

⁴¹⁴ Foucault, Michel. *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, S.A. 2012, pp. 40-41

⁴¹⁵ *Ibíd.*, p. 42

La aspectualidad del martirio como pasión en esta novela de Otero Silva muestra la eternidad de la lucha por el poder, desde el prólogo en el que se representa la batalla de los romanos contra cristianismo, hasta el desarrollo de la trama en el siglo veinte en el que ejemplifica la rivalidad del capitalismo con el comunismo.

Es así que el poder también se presenta como una pasión durativa que inicia con Diocleciano en Roma y continúa con los gobernantes de turno en Venezuela; para revisar las relaciones entre los enunciados desde la primera parte de la novela hasta el final y su vínculo con el poder y el martirio en diferentes épocas se recurre a la noción de formación discursiva: “Pues las formaciones discursivas son verdaderas prácticas, y sus lenguajes, en lugar de un universal logos, son lenguajes mortales, capaces de promover y en ocasiones expresar mutaciones⁴¹⁶”.

De esta forma, desde las primeras páginas de la obra hasta la última, se presenta a cuatro jóvenes, que de una u otra manera, son martirizados por el poder hasta que mueren a muy pronta edad. El padecimiento de los muchachos es el mismo pese a que son diferentes épocas; sin embargo, los enunciados pueden vincularse aún a pesar de las diferencias:

Pero se encuentran más bien posibilidades estratégicas diversas que permiten la activación de temas incompatibles, o aún la incorporación de un mismo tema a conjuntos diferentes (...) De ahí la idea de describir esas mismas dispersiones (...), se puede marcar una regularidad: un orden en su aparición sucesiva, correlaciones en su simultaneidad (...) Un análisis tal no trataría de aislar, para describir su estructura interna (...); estudiaría formas de repartición. O aún (...) describiría sistemas de dispersión⁴¹⁷

⁴¹⁶ Gilles Deleuze. *Foucault*. Barcelona (España), Paidós. 1987 pp. 38-39

⁴¹⁷ Michel Foucault. *Arqueología del saber*. Argentina, Siglo veintiuno editores, S.A., 1970. pp. 61-

Siguiendo con esta idea, se tiene que en el caso de *Cuando quiero llorar no lloro* la relación entre los enunciados está fundada en la aparición del poder que oprime a la juventud y que esto se mantiene aunque con variaciones propias de cada momento histórico, por eso se toma la noción de formación discursiva:

En el caso de que se pudiera describir, entre cierto número de enunciados, semejante sistema de dispersión, en el caso de que entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, se pudiera definir una regularidad (un orden, correlaciones, posiciones en funcionamientos, transformaciones), se dirá, por convención, que se trata de una formación discursiva (...)⁴¹⁸

Pero, estas relaciones entre enunciados que conforman una formación discursiva también deben cumplir un conjunto de circunstancias:

Se llamarán reglas de formación las condiciones a que están sometidos los elementos de esa repartición (objetos, modalidad de enunciación, conceptos, elecciones temáticas). Las reglas de formación son condiciones de existencia (pero también de coexistencia, de conservación, de modificación y de desaparición) en una repartición discursiva determinada⁴¹⁹.

A todas estas, se tiene que la novela objeto de este análisis empieza con un prólogo que forma parte de la trama y que se desarrolla en el siglo III, protagonizado por cuatro jóvenes mártires; luego de estas páginas la obra se ubica en la Caracas de 1948 con el nacimiento de tres muchachos de distintas clases sociales; si bien en la anécdota no hay nada que conecte a los personajes, los enunciados se vinculan a través de la formación discursiva en la que el poder está presente a lo largo de toda la narración.

⁴¹⁸Ibíd., p. 62

⁴¹⁹Ibíd., pp. 62-63

En cuanto al poder, para Foucault⁴²⁰ existen dos tipos, uno que se ejerce sobre las cosas u objetos inanimados que permite tomarlas, modificarlas y: “Por otro lado lo que caracteriza al poder que estamos analizando es que este pone en juego las relaciones entre los individuos (o entre grupos)”⁴²¹

Es decir que el poder al que se hace referencia es el que se vincula a las relaciones entre personas o grupos, en las cuales, las acciones de un individuo pueden modificar o afectar el accionar de otro y generar una cadena de acciones concatenadas. El poder se ejerce, por tanto: “(...) existe solamente cuando es puesto en acción, incluso si él está integrado a un campo disperso de posibilidades relacionadas a estructuras permanentes”⁴²².

Pero, también cabe agregar que el poder es una relación y para que exista requiere dos elementos indispensables: “el otro” (aquel sobre el cual es ejercido el poder) ampliamente reconocido y mantenido hasta el final como la persona que actúa; y un campo entero de respuestas, reacciones, resultados y posibles invenciones que pueden abrirse, el cual está enfrentado a una relación de poder”⁴²³

Avanzando en el razonamiento, se puede afirmar que diversas formas de poder se representan a lo largo de la trama de *Cuando quiero llorar no lloro*, desde el prólogo que forma parte de la obra, hasta el último capítulo, lo que permite afirmar el carácter aspectual del

⁴²⁰ Michel Foucault. “El sujeto y el poder” [En línea]. Revista mexicana de Sociología, Julio-Septiembre, 1988. [Consultado el 5 de febrero de 2016]. Disponible en:

<http://links.jstor.org/sici?sici=0188->

2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A, pp. 11-12

⁴²¹ *Ibid.*, p. 12

⁴²² *Ibid.*, p. 8

⁴²³ *Ibid.*, p. 8

poder como pasión, recordando que este componente se relaciona con el tiempo de duración de una pasión, la incoación y la terminación; podría decirse que responde a la pregunta ¿cuánto dura una pasión? Y es que las pasiones: “de alguna manera tienen que ver con el tiempo y el despliegue de los procesos; es decir, con el aspecto”⁴²⁴.

A modo de conclusión de este capítulo se tiene que el mártir padece sufrimientos y muere defendiendo sus creencias, mientras que el martirio es la tortura y muerte que padece el mártir en apoyo de su fe, que es un componente esencial del martirio. Desde esta perspectiva, el mártir renuncia a la vida por sus creencias.

De este modo, en el martirio convergen un mártir que defiende su fe y el status quo imperante que se opone a la creencia del mártir y lo oprime para hacerlo cambiar su pensamiento, pero la resistencia del mártir es inquebrantable, no cede a los designios del poder y por eso, entrega la vida, para mantener firme su fe.

Y siendo que el martirio implica un desafío al status quo, tiene carácter político también. Tuvo sus inicios con los cristianos en el siglo III y se fue extendiendo a otros ámbitos, no sólo en la práctica de la fe católica sino además a otros tipos creencias que han surgido con el paso del tiempo.

El martirio en su acción involucra un motivo de lucha contra el poder, es una pasión abriente porque el dolor físico o emocional en vez de paralizar, se convierte en una palanca para continuar la lucha. El mártir es un sujeto conjunto con su creencia, el poder oprime y tortura para disjuntar al mártir de su fe.

⁴²⁴ Fabbri, Óp. Cit., p. 66

El componente aspectual de la pasión se refiere a la duración, que en el caso del martirio en *Cuando quiero llorar no lloro*, inicia en el siglo III a.C. en Roma y continúa en el siglo XX en Caracas, donde los sujetos emergentes siguen enfrentándose al poder. En el prólogo que forma parte de la novela, el martirio se muestra en su forma canónica, pero luego el relato se ubica en Caracas, Venezuela, en pleno siglo XX, específicamente desde 1948 a 1966, año en el que tienen lugar los trágicos desenlaces de los tres protagonistas. De esta manera, el martirio en su forma ha sufrido variaciones desde sus inicios con las persecuciones cristianas hasta la actualidad con persecuciones políticas, sociales.

Es decir que en la anécdota de la obra, el primer Victorino, el de la época romana, entrega su vida defendiendo su fe cristiana, mientras que en el siglo XX los tres protagonistas tienen un sistema de creencias muy distinto, propio de la sociedad actual que fue naciendo con la Venezuela petrolera; por lo que pese a que el primero de los jóvenes está en otra época y lugar, los cuatro muchachos mueren enfrentando un poder que los aplasta porque son diferentes. Así, el martirio está estrechamente vinculado a otra pasión, el poder.

Ambas pasiones, tanto el martirio como el poder, son representadas en la novela con su carácter aspectual, pese a que el martirio en una persona se acaba cuando muere, mientras que el poder, que se ejerce de diferentes formas, tiene una duración casi infinita porque siempre habrá a quien imponersele, dominar o manipular; sin embargo, en una forma general se muestra que el martirio hacia los jóvenes empezó por la religión en el siglo III en el viejo continente, pero en el siglo XX continuó en otra ubicación geográfica, Venezuela.

Ahora bien, para explicar la continuidad del martirio hacia los jóvenes desde el siglo III al siglo XX, acudimos a la noción de formación discursiva, a través de la cual se puede explicar la relación de los enunciados desde la primera parte de novela hasta el final.

CONCLUSIONES

En este apartado quisiéramos puntualizar algunos aspectos desarrollados en este trabajo que merecen ser resaltados: Victorino, Victorino Pérez, Victorino Peralta y Victorino Perdomo, son protagonistas de cuatro historias relacionadas por el martirio que en su manifestación explican la cultura venezolana de los años sesenta y setenta. En esta época Venezuela anhela ser un país democrático, pero no lo consigue y tres jóvenes sacrifican su vida oprimidos por el poder del Estado y la sociedad petrolera.

La explicación del martirio se funda en el prólogo que da inicio a la novela, en el que se narra la historia de cuatro mártires torturados por Diocleciano por su creencia religiosa. A diferencia de los mártires del prólogo, los tres jóvenes protagonistas de la narración del siglo XX preconizan la juventud venezolana que lucha por mantenerse libre en un contexto social que ofrece muy poco.

Se confirma la hipótesis que el martirio es una fuerza incoativa para la acción en la lucha por la democracia. Es una pasión de resistencia que, aunque al principio es clausurante se convierte en abriente y es el motor que mantiene la acción. En la novela objeto de este análisis el martirio está representado por Victorino en el siglo III antes de Cristo, en quien recae la forma canónica de esta pasión y luego, en los jóvenes herederos del nombre del mártir, quienes ejemplifican otras maneras de martirio, más actuales propias del siglo XX.

En la base del programa martirio está el aspecto de la ruptura con el poder, quien hace pasar por la muerte o por penalidades intensas de naturaleza física o moral a aquellos que lo desconocen; Miguel Otero Silva apela a esa pasión para armar un relato que recrea la lucha de los hombres contra el poder absolutista, represor, no democrático. Lo hace a través de la

lucha de los cristianos hasta llegar a la edad moderna, donde los que luchan por sus principios, son martirizados.

Es así como el martirio también tiene un carácter político porque desafía al poder, al statu quo, comenzó con las persecuciones cristianas en el siglo III y se ha ido extendiendo a otros ámbitos, no sólo en la práctica de la fe católica sino además a otras creencias; a pesar de que profesar su fe pueda llevarlo a la muerte, el mártir lo acepta y no se detiene, sino que continúa fiel a su ideología.

Semióticamente, los mártires están conjuntos con su creencia, a la que no quieren renunciar, resisten el martirio para mantener la perfección, que es diferente en cada uno de los jóvenes protagonistas. El martirio es una pasión del saber porque el martirizado lo acepta como una prueba de fe, que es confianza en su ideología, por tanto, es una creencia sin base en lo racional.

A todas estas, es importante recalcar que el aspecto, característica que se relaciona con la temporalidad, la duración de una pasión se presenta en el martirio en *Cuando quiero llorar no lloro* como un continuum en la historia universal que inicio con los cristianos en Roma en el siglo III antes de Cristo y en el siglo XX, en 1948, en Venezuela siguió contra los jóvenes que de una u otra forma se enfrentaron al poder; por tanto, la aspectualidad del martirio como pasión en esta novela de Otero Silva muestra la eternidad de la lucha por el poder, desde el prólogo en el que se representa la batalla de los romanos contra cristianismo, hasta el desarrollo de la trama en el siglo veinte en el que ejemplifica la rivalidad del capitalismo con el comunismo.

Es así que el poder también se presenta como una pasión durativa que inicia con Diocleciano en Roma y continúa con los gobernantes de turno en Venezuela; el argumento de las

relaciones entre los enunciados desde la primera parte de la novela hasta el final y su vínculo con el poder y el martirio en diferentes épocas se refuerza con la noción de formación discursiva. De esta forma, en el caso de *Cuando quiero llorar no lloro* la relación entre los enunciados está fundada en la aparición del poder que oprime a la juventud y que esto se mantiene, aunque con variaciones propias de cada momento histórico.

Ahora bien, en relación con otros puntos que fueron abordados en este trabajo se tiene que en la enunciación la polifonía, simultaneidad en la narración, carencia de transición entre narrador y narrador instaurado, enunciados fraccionados, saltos en tiempo y espacio, intertextualidad con refranes, canciones y otros reflejan el caos de la capital venezolana, su nueva dinámica, el flujo de personas portando consigo informaciones, anécdotas, emociones, de un lado a otro que se manifiesta en la forma de la narración con sujetos que toman la palabra sin previo aviso, mezcla de pensamientos en un mismo párrafo. Esta especie de desorden enunciativo hace que durante la lectura se tenga que reorganizar la anécdota para identificar las voces, porque no hay un mecanismo narrativo que permita saber al lector quien asumirá los enunciados siguientes. Esta forma de escritura constituye además una suerte de innovación en el estilo de Otero Silva.

En cuanto al lenguaje de la novela, está conformado por fraseologías y venezolanismos, la configuración del léxico es una decisión estética con la que el autor intenta mostrar cómo desde el totalitarismo romano hasta el capitalismo los jóvenes son martirizados por el poder porque estas construcciones lingüísticas de algún modo revelan la actitud lingüística de los venezolanos, la tendencia a hablar jocosamente. Otero Silva utiliza el léxico de los caraqueños de los años sesenta para recrear una ciudad que existe y de esta forma connotar realidad a través del lenguaje y las referencias a los lugares de la capital venezolana.

Durante la narración de la anécdota de la novela se detectan párrafos cortados, ideas sin terminar y por tanto sin continuidad. La explicación es que gramaticalmente son oraciones

cortadas, pero desde la pragmática se puede analizar como enunciados que encajan con el contexto de la novela que narra la vida truncada de tres jóvenes venezolanos, por tanto, se trata de oraciones incorrectas en el nivel gramatical, pero enunciados efectivos a nivel pragmático porque cumplen su intención de manifestar cómo se interrumpe la vida de la juventud.

Por tanto, las oraciones cortadas son una decisión estética de Otero Silva configuradas para argumentar la vida truncada de los cuatro jóvenes, que han sufrido la opresión del poder desde el siglo III hasta el siglo XX. Esto junto con el uso de referentes reales permite que el lector reconozca que se trata de la capital venezolana y no una ciudad ficticia y el lenguaje, que no sólo es un medio, en el caso de los enunciados es utilizado para reforzar la violencia con la que acaba la vida de los protagonistas.

En definitiva, los resultados de este trabajo son un abordaje del tema en cuestión desde la perspectiva de la semiótica de las pasiones. Representa una contribución a los estudios literarios, especialmente de literatura venezolana y es una apertura a investigaciones posteriores con miras a ampliar y precisar las apreciaciones aquí dadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Bibliografía directa:

OTERO SILVA, Miguel. *Cuando quiero llorar no lloro*. Caracas. CEC, SA, 2008. 155 P.

B) Bibliografía indirecta:

B.1. Estudios críticos:

BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México, Fondo de Cultura económica, 1988, 401 P.

BAJTÍN, Mijail. *La poética de Dostoievski* (1929, 1963), trad. T. Bubnova, FCE, México, 1986, pp. 16-19, 32-35, 50-53.

BAJTÍN, Mijail. “La novela polifónica”. En Sullá Enric (Comp.) *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona, España: Crítica, 1996 , pp. 55-58.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. España, Siglo veintiuno editores, 1999. 284P.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona (España), Paidós. 1987, 170P. Rimmon-Kenan. *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. London: Clays. 1983, 288 P.

FOUCAULT, Michel. *El poder, una bestia magnífica*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, S.A. 2012, 288P.

FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. Argentina, Siglo veintiuno editores, S.A., 1970, 355P.

(L'archéologie du savoir). GARZÓN DEL CAMINO, Aurelio. 1969

HALLIDAY, Michael. *El lenguaje como semiótica social*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1982. 331P.

JAIMES QUERO, Humberto. *Mentalidades, discurso y espacio en la Caracas de finales del siglo XX: Mentalidades venezolanas vistas a través del graffiti*. Caracas. Fundación para la Cultura Urbana, 2003. 230 P.

ROSENBLAT, Ángel. *Buenas y malas palabras*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2004. 303P.

CARRILLO, Carmen Virginia. “La narrativa de los sesenta en Venezuela, una nueva propuesta de escritura”. En *Kaleidoscopio* (Trujillo, Venezuela), Vol. 5, enero-julio, 2008. pp. 102-109

DELGADO, Luisa Elena . “Miguel Otero Silva y la nueva novela venezolana”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* (Madrid, España). Vol. 3, 1984, pp. 203-208

FILINICH, María Isabel. “La escritura y la voz en la narración literaria”. En: *Signa* (Madrid, España) vol. 5, 1996, pp. 203-2019

PACHECO, Carlos. “Retrospectiva crítica de Miguel Otero Silva”. En: *Revista Iberoamericana*. (Estados Unidos), Vol. LX, enero-junio 1994, pp. 185-197

GONZÁLEZ, José Ignacio. “El mártir testigo del amor”. En: *Senderos*. (San José, Costa Rica), Vol. 25, enero-abril, 2003. pp. 295-318

PÉREZ, Francisco Javier. “Neoyorkismos en el habla actual del caraqueño”. En: *Últimas noticias* (Caracas), Domingo 17 de Septiembre de 2006, pp. 79-81

PESSOA DE BARROS, Diana Luz. “De la perfección”: dos reflexiones. En: *Semiótica estesis, estética*. São Paulo: Universidad de São Paulo-Puebla: educ- Uap. 1999.

(“De la perfección”: dos reflexiones). AGELVIS, Valmore

ROJAS SAAVEDRA, José Amador. *Semiótica de las pasiones de la novela petrolera*. Mérida: el Autor, 2013. 200P. Tesis [Doctor en Lingüística]. Universidad de los Andes.

B.2. Teoría y metodología

ESCANDELL, Victoria. *Introducción a la pragmática* [2da ed.]. Madrid, Ariel, 2006. 245P.

BLANCO, Desiderio y Raúl Bueno. *Metodología del análisis semiótico*. Lima, Universidad de Lima, 1980. 273P.

FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona, España. Gedisa, 2000. 157 P.

GREIMAS Argimiras y J. Fontanille. *Semiótica de las pasiones (de los estados de cosas a los estados de ánimo)*. México: siglo XXI editores. 278P.

LYONS, John. *Semántica lingüística. Una introducción*. Barcelona (España), Paidós, 1997. 400P.

PRINCE, Gerald, “El Narratario”. En Sullá Enric (Comp.) *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona, España: Crítica, 1996, pp. 151-162

REYES, Graciela. *La pragmática lingüística*. Barcelona (España), Montesinos, 1990, 145P.

ROJO, Guillermo. *Aspectos básicos de la sintaxis funcional*. Málaga, Ágora, 1983. 106P.

AGELVIS, Valmore . *Discurso visual y discurso verbal: análisis pasional de las caricaturas del venezolano Pedro León Zapata*. La Coruña, España: el Autor, noviembre 2005 p. 118 [Doctor en Filología Hispánica]. Universidad de La Coruña

B.3. Diccionarios y Enciclopedias

GREIMAS, Argimidas y J. Courtés. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. España, Gredos, 1982, 438 P.

B.4. Referencias electrónicas

PERDOMO, Alicia. “Un constructo: el narratario”. [En línea] Contexto: Revista anual de Estudios Literarios, Enero-Diciembre 2002. [Consultado el 15 de Septiembre de 2016]. Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/18892/1/alicia_perdomo.pdf

SOCORRO, Milagros. “A paso de vencedores”. [En línea]. Prodavinci, Julio 2015. [Consultado el 20 de Septiembre de 2016]. Disponible en: <http://historico.prodavinci.com/blogs/a-paso-de-vencedores-por-milagros-socorro-unafotountexto/>

SOBRINO, Jon. “De una teología sólo de la liberación a una teología del martirio” [En línea]. Revista latinoamericana de teología, junio 1992. [Consultado el 22 de Septiembre de 2016]. Disponible en <http://redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/1201/1/RLT-1993-028-B.pdf>

LÓPEZ MENÉNDEZ, Marisol. “La humanidad de los mártires. Notas para el estudio sociohistórico del martirio” [En línea]. Intersticios sociales, Septiembre 2015. [Consultado el 22 de septiembre de 2016]. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/4217/421741049003.pdf>

FOUCAULT, Michel. “El sujeto y el poder” [En línea]. Revista mexicana de Sociología, Julio-Septiembre, 1988. [Consultado el 5 de febrero de 2016]. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=0188-2503%28198807%2F09%2950%3A3%3C3%3AESYEP%3E2.0.CO%3B2-A>

TAMEZ, Elsa. “Los mártires de América Latina, a la luz del martirio de Perpetua y Felicitas” [En línea]. Biblioteca "P. Florentino Idoate, S.J." Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, Marzo 2005. [Consultado el 25 de Septiembre de 2016]. Disponible en: <http://www.redicces.org.sv/jspui/bitstream/10972/1520/1/RLT-2005-065-D.pdf>

NITRIHUAL VALDEBENITO, Luis. “Acercamiento semiótico a la fe como pasión”. En: “Adversus. (Buenos Aires, Argentina), Vol. 10-11, diciembre 2007-abril 2008, pp. 105-119

OROPEZA, Renato Prada. Los elementos “pragmáticos” del discurso narrativo el narrador y el narratario [en línea]. Universidad Veracruzana, 1985. [Consultado el 20 de Noviembre de 2016]. Disponible en

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6288/2/19851415P3.pdf>