Intertextualidad exoliteraria: los refranes en la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora,* de Miguel Méndez

Raquel IGLESIAS PLAZA
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (MÉXICO)
raqueliplaza@gmail.com

Recibido: 19/02/2015 | Aceptado: 15/03/2015

Resumen

Este artículo estudia uno de los recursos intertextuales que presenta la novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), de Miguel Méndez: los refranes. La localización y análisis de los refranes en esta obra enmarcada en la literatura chicana permitirá saber si su fuente es el habla mexicana. Tomando como base el modelo analítico propuesto por Josefina Guzmán y Pedro Reygadas, las teorías de Julia Sevilla Muñoz y Jesús Cantera Ortiz de Urbina, como también el *Refranero multilingüe* (Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes), observamos que la historia del engarzado de los refranes en los textos literarios es consecuencia de una extendida tradición literaria. Finalmente, aplicaremos la propuesta del paremiólogo mexicano Herón Pérez Martínez acerca de las referencias y señales de identidad que ofrece el refranero mexicano. De tal modo, podremos ubicar comportamientos sociales, así como sondear la pertenencia a algún estamento social de los personajes de la novela.

Palabras clave
Paremiología.
Paremia.
Refrán.
Literatura.
Novela.
Miguel Méndez.

Titre : « Intertextualité exolitéraire: les proverbes dans le roman *El circo que se perdió en el desierto de Sonora,* de Miguel Méndez ».

Résumé

Cet article étudie une des ressources intertextuelles que présente le roman de Miguel Méndez *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), il s'agit des proverbes. La localisation et l'analyse des proverbes dans cette œuvre de la littérature chicane permettra de savoir si la source est la langue mexicaine. Pour cela nous appuierons nos propres découvertes en suivant le modèle analytique proposé par Josefina Guzmán et Pedro Reygadas, les théories de Julia Sevilla Muñoz et Jesús Cantera Ortiz de Urbina et le *Refranero multilingüe* (Centre Virtuel Cervantès, Institut Cervantès), nous verrons que l'histoire des liens entre les proverbes dans les textes littéraires n'est pas une pratique nouvelle, et que leur utilisation dans le roman est la conséquence d'une tradition littéraire très répandue. Aussi, nous appliquerons la proposition du parémiologue mexicain Herón Pérez Martínez à propos des références et signes d'identité qu'offre le proverbe mexicain. De cette façon, nous serons en mesure de remarquer où se trouvent les comportements sociaux et aussi d'essayer de deviner à quel niveau social appartiennent les personnages du roman.

Mots-clés
Parémiologie.
Parémie.
Proverbe.
Littérature.
Roman.
Miguel Méndez.

Title: «Exoliterary intertextuality: proverbs in the novel *El circo que se perdió en el desierto de Sonora,* by Miguel Méndez».

Abstract

This article discusses one of the intertextual resources presented in Miguel Méndez's novel *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002), which are proverbs. Locating and analysing proverbs in this work framed in Chicano literature will allow determining whether they are taken from the Mexican speech. To do this, we will sustain our own findings in the analytical model proposed by Josefina Guzman and Pedro Reygadas, as well as in Julia Sevilla Muñoz and Jesús Cantera Ortiz de Urbina's compilation of proverbs and the *Refranero multilingüe* (Centre Virtuel Cervantes, Institut Cervantes). We observe that the history of proverbs set in literary texts is not a

Keywords
Paremiology.
Paremia.
Proverb.
Literature.
Novel.
Miguel Méndez.

new practice, and their use of these in the novel is the result of an extended literary tradition. Finally, we apply the Mexican paremiologist Herón Pérez Martínez's proposal regarding the identity signs offered by the Mexican proverbs. This way, we will be able to locate social behaviours and probe the belonging to a social class from the characters of the novel.

INTRODUCCIÓN

Miguel Méndez (1930-2013), originario de Bisbee, Arizona, y nacido de padres mexicanos, llega con su familia al ejido de El Claro, Sonora, cuando es muy pequeño. A la edad de catorce años retorna por su cuenta a los Estados Unidos para trabajar en el campo y en la construcción. Con sólo seis años de educación oficial y con muchas lecturas hechas desde la temprana niñez, Méndez continúa su instrucción de manera autodidacta. En la década de los setenta, fue profesor universitario y recibió reconocimientos académicos, como el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Arizona.

La literatura chicana es el ámbito en donde se puede ubicar la obra de Miguel Méndez. Su obra reviste gran importancia, pues se trata de uno de los autores favoritos del movimiento chicano que adquiere importancia en la década de los sesenta. Este movimiento es iniciado por campesinos –tal es el caso de César Chávez– y también por estudiantes que afirman su orgullo cultural y pugnan por reivindicaciones de los derechos civiles y humanos en E.U.A.

La obra de Méndez es también calificada como literatura de la frontera, dentro de la cual él mismo se reconoce: «Me toca a mí conceptuarme como uno de tantos entre los escritores de la frontera, cuyo dominio sobre temas concernientes a las dos naciones nos toca por derecho y ubicación» (Valenzuela Arce, 2003: 182).

La novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora,* de Miguel Méndez es rica en muchos aspectos, pero tiene uno que es el que especialmente nos interesa. En esta obra, quizá la más importante de su producción[1], es destacable señalar que el ser literario y chicano que mueve a Méndez se inclina definitiva y deliberadamente a una herencia, a un legado cultural, que proviene de las letras latinas y no de las sajonas. Creemos que la siguiente cita de Méndez, con un sentido del humor que es característico en su lenguaje, aclara y justifica la ausencia expresa y voluntaria de vocablos en inglés: «La lengua española es tan nuestra como lo es de España, de Latinoamérica y del lugar que sea, aunque el destino por causa de esas cosas que pasan nos haya ubicado en *Gringolandia.* […] De entre mis colegas soy el más insistente en escribir en lengua española» (Méndez, 2003: 183).

El sentimiento de pertenencia del idioma español que tuvo Méndez no se debilitó por vivir en los Estados Unidos, al contrario, aumentó; y toda su escritura se centró en no perderlo, en recuperarlo, en precisamente utilizarlo para que se preserve y no desaparezca en la escritura del mundo de las letras chicanas. Es más, por parte del escritor pareciera existir una necesidad intrínseca de una búsqueda de relación genérica y de parentesco con textos en español, como es el caso en donde relaciona su novela con obras pertenecientes al realismo mágico o a la novela rural, y con autores como Cervantes, Rulfo, García Márquez o Vargas Llosa, con quienes se percibe una cercana identificación y con cuyas obras existe una franca conexión literaria.

El objetivo de trabajar en el análisis de este texto radica en explicar por qué Miguel Méndez tomó la decisión de escribir en español. Es un escritor chicano nacido en los Estados Unidos y

[1] Anteriormente a esta novela Méndez publicó *Tata Casehua* (1968), *Peregrinos de Aztlán* (1974), *Poemas de los criaderos humanos: Épica de los desamparados y sahuaros* (1975), *Cuentos para niños malos* (1980), *El sueño de Santa María de las piedras* (1986), *De la vida y del folklore de la frontera* (1986), *Cuentos y ensayos para reír y aprender* (1988), *Que no mueran los sueños* (1991), *Los muertos también cuentan* (1992), *Entre letras y ladrillos. Autobiografía novelada* (1996) y *Río Santa Cruz* (1997).

por tanto pudo haber apostado por producir su obra en inglés, y con ello lograr seguramente una mayor difusión y comercialización de la misma. Su literatura, un pilar dentro de la literatura chicana, es muy valiosa y, por tanto, debe ser objeto de estudio como parte de las literaturas hispánicas. Así, este trabajo será una pequeña contribución al propósito de estudiar y difundir una literatura que, a pesar de su lejanía en cuanto a distancias geográficas, está muy cercana a México en la medida en que existe una estrecha relación entre las dos fronteras y una conexión cultural directa y actual.

Una aportación importante a la teorización sobre la intertextualidad y su práctica es la hecha por José Enrique Martínez Fernández (2001). De su metodología se tomará, para su aplicación, un concepto que ayudará a delimitar la intertextualidad de la novela *El circo…*:[2] el de *intertextualidad exoliteraria*, es decir, la integración al texto literario de fórmulas de la tradición oral, ya sean refranes, frases hechas, frases proverbiales o canciones. Abordaremos el estudio de los refranes que se encuentran integrados como intertextos exoliterarios orales a lo largo de la novela. En principio, debemos definir al refrán como un tipo de enunciado cuyas características formales son: «brevedad, concisión, laconismo y, en general, la lapidariedad; sus características, en cambio discursivas, son su carácter entimemático[3], el ser parásito y sólo funcionar adjetivamente adherido a un discurso mayor, e infinito» (Pérez Martínez, 1995: 148). De acuerdo con esta definición analizaremos los refranes como intertextos y el discurso mayor será la novela *El circo…* como texto de recepción. Es necesario, además, resaltar la presencia que aún tiene la oralidad en obras literarias posmodernas como la que nos ocupa: una novela chicana contemporánea. De acuerdo con Patricia Pascual Auqué creemos que «la teoría de la literatura puede y debe preguntarse también por cuáles son las relaciones entre estos dos ámbitos, el de la oralidad y el de la posmodernidad, y en qué manera la primera ha sobrevivido y evolucionado en la segunda» (2010: 4).

En cuanto al argumento de la novela, lo resumiremos brevemente. La historia circunda alrededor de los personajes de un circo muy pobre que está de gira en el noroeste de México donde se ubica el desierto de Sonora. Sin posibilidades de éxito deciden cruzarlo para internarse en los Estados Unidos, lo que nunca logran, ya que se pierden en esos inmensos eriales. Ahora veamos que los refranes están contenidos en muchos de los relatos contados por los dos narradores de la novela: el viejo *Don Homo* –preocupado siempre por el rescate de la oralidad– y su aprendiz de escritor, el *Chavo*. Los personajes que se mencionarán en este trabajo y que conforman la historia principal de esta narración son los siguientes: Don Servando Calía, empresario, amo y señor del circo; el *Poeta Loco*, recita versos ajenos y propios. Éste sufre de alucinaciones acontecidas en medio del desierto de Sonora por los efectos del sol. En estos desvaríos se produce una conjunción de encuentros entre el personaje el *Poeta Loco* y escritores y personajes literarios de la literatura universal, a quienes se les junta de forma intencionada en un tiempo y en un espacio en donde no existe la lógica; el *Pajarito Tito*, trapecista chueco; *Saltaperico Quico*, acróbata paticojo; la *Capullo*, trapecista de catorce años y, por último, *Lulo Molina*, tiene su experiencia alucinatoria en el pueblo de locos de Loquistlán, que lo deja trastornado. A su regreso al circo, se convierte en el *Payaso Tolito.*

Por último, el criterio que se ha seguido para seleccionar las siguientes paremias de la novela y no otras, se debe a que es indiscutible la importancia que tienen como intertextos en la elaboración del sentido que la obra quiere expresar, porque permiten una lectura concreta del texto, que no sería la misma en su ausencia. La retención de la parte hablada de la lengua, en este caso de los refranes, forma parte intrínseca del discurso de la novela, con la intención

[2] En adelante, por motivo de su extensión, se abreviará de este modo el título de la novela cuando no sea necesario mencionarlo completo.

[3] Entimema: «*Fil.* Silogismo abreviado que, por sobrentenderse una de las premisas, sólo consta de dos proposiciones […] por ejemplo, *el sol alumbra, luego es de día*» (*DRAE*).

agregada de darles a éstos una actualización que los revive y no los deja en el olvido que provoca el paso del tiempo.

Además, su inclusión como intertextos obedece a que ayudan a describir el estado de ánimo de los personajes, se insertan en el texto de recepción como discursos que tienen una carga ideológica religiosa muy fuerte y revelan enunciados discriminatorios y también señas de identidad que sitúan a los personajes en cierto estrato social.

Para concluir esta introducción podemos afirmar que la intertextualidad, instrumento definitorio en la escritura que caracteriza al discurso de esta novela, está encaminada a cumplir una función. La inserción de todos los refranes que están presentes a lo largo del recorrido discursivo no es fortuita ni caprichosa; es precisamente porque otorga sentido a la obra. Para las voces narrativas –representadas en Don Homo y el Chavo– y podemos afirmar que también para el escritor Miguel Méndez existe una conciencia total de la importancia y riqueza cultural que guardan estos refranes transmitidos oralmente. El hecho de incorporarlos al texto, acercarse al refrán como un discurso perteneciente a los géneros cortos de la oralidad demuestra el amor por el idioma español no sólo en su forma escrita, sino también en querer representar su forma oral al interior de la novela.

1. EL OJO DEL AMO ENGORDA EL GANADO (50)

Cuando se describe al dueño del circo –don Servando Calía– se pone énfasis en su ambición por el dinero, su avaricia y su astucia, pero finalmente se trata del tipo de persona que cree que se va a hacer rico aunque siempre viva en la miseria: «se le iba el tiempo en manipular un timón imaginario: los negocios, detalles, *a ojo del amo…* Cuando se acordaba de comer lo hacía con prisa […] Sabía aparentar la suficiencia del prepotente, que exige con la mirada se le admire por su fuero» (Méndez, 2002: 50)[4].

Aquí se ha utilizado el recurso estilístico de sólo enunciar la primera parte del refrán. Esto quiere decir que el refrán es tan conocido por los lectores que el escritor no tiene necesidad de citarlo completo. Este recurso fue utilizado desde la edad media, por ejemplo, en *La Celestina* (1499)*;* ha pasado luego por las obras de Benito Pérez Galdós, como en *Episodios nacionales* (1877-1912). Más recientemente, se puede encontrar en autores como Miguel Delibes, en *Cinco horas con Mario* (1966)*;* y Camilo José Cela: «Afortunado en el juego…», en *La colmena* (1945) (Sevilla y Cantera, 2008: 246).

La estructura proposicional de este refrán confirma la consecuencia que se origina de su antecedente, es decir, la engorda del ganado es consecuencia del celo y cuidado que pone su dueño. Esto no quiere decir que sea una verdad absoluta, sino más bien una valoración ideológica que carece de un juicio completo acerca de lo que predica. Este refrán entraña así la desconfianza que se le tiene en general al trabajador y, por tanto, confirma que debe haber una supervisión del trabajo para que reditúe una mayor producción. Observamos, además, que la paremia no sólo transmite una creencia sino que tiene una intención de carácter ideológico «que ayuda a sostener o crear relaciones de dominación» (Guzmán y Reygadas, 2009: 59). Si seguimos el planteamiento de estos autores, veremos que entonces las creencias ideológicas convierten al refrán en una proposición de sentido común muy poderosa que es aceptada sin más y que es también incuestionable, porque pertenece a una colectividad. Esto se complica cuando el refrán se vincula con alguna relación asimétrica de poder: «Cuando esta reproducción del refrán sirve para sostener determinada asimetría o relación de poder, es cuando decimos que el refrán es usado como justificación ideológica. Este funcionamiento ideológico negativo del

[4] En adelante, el número entre paréntesis al final de la cita remite a la página correspondiente de esta edición.

refrán, más allá de su valor cultural, es patente en muchos casos» (2009: 58). En este particular, «El ojo del amo engorda el ganado» podría generalizarse con la situación actual, equiparando los términos «amo» con empleador y «ganado» con producción, dejando el papel del empleado en una especie de indefinición.

2. *¡AY, CHIHUAHUA, CUÁNTO APACHE, CUÁNTO INDIO SIN GUARACHE!*[5] (76)

En un discurso oral existen expresiones que enfatizan sentimientos como es el caso de «¡Chihuahua!». En el estudio de la sintaxis de la lengua oral se encuentra que «en la intersección entre las vocalizaciones, el léxico y la morfosintaxis se observa el uso de expresiones que muestran la actitud» (Calsamiglia y Tusón, 2007: 47).

Precisamente, la expresión localizada en la siguiente cita es utilizada para manifestar asombro y sorpresa cuando un chango, aparecido en uno de los tantos delirios del Poeta Loco, le extiende a éste un libro: «Recorro páginas con la rapidez de un tahúr naipero. *¡Chihuahua!*, todas la páginas están en blanco. Es un libro sin letras» (76).

Podría pensarse, puesto que no lo podemos comprobar, que dicha expresión se haya desprendido, con el tiempo, de la estructura sintáctica y semántica que conforman al refrán original del cual forma parte integrante: «¡Ay, Chihuahua, cuánto apache, cuánto indio sin guarache!» (Guzmán y Reygadas, 2009: 78). Este refrán corresponde al tipo de paremias que Pérez Martínez califica de refranero interétnico, el cual, divide en dos grupos:

> En primer lugar, hay en este pequeño refranero interétnico, refranes que tratan de indios desde el punto de vista criollo o español: "indios y burros todos son unos"; "no hay indio que haga tres tareas seguidas"; "no hay que darle la razón al indio aunque la tenga"; "para un burro, un indio; para un indio, un fraile" […] El segundo y muy numeroso grupo está formado por los refranes que hablan de los indios emitiendo la opinión que de ellos tienen los mestizos: […] "indio, pájaro y conejo, en tu casa, ni aun de viejo"; "indio con puro, ateo seguro"; "indio que fuma puro, ladrón seguro" (1995: 154, 158).

Este asiento y documentación de paremias ponen a la vista formas de discriminación y disputas étnicas que se dieron en la sociedad novohispana mexicana y, que no por remontarse al tiempo de la Colonia, han perdido fuerza y uso en algunos casos, como el que todavía se escucha en conversaciones: «No tiene la culpa el indio, sino el que lo hace compadre» (Guzmán y Reygadas, 2009: 78). El corpus de refranes arriba citado, el cual utiliza la «familia parafrástica[6] del *indio*», pone en evidencia, según Guzmán y Reygadas:

> […] el uso ideológico y racista del término, que remite a una discriminación aceptada o, al menos, sedimentada en la cultura y que curiosamente es compartida en muchos diccionarios […] En este caso, el sujeto histórico-social indio es convertido en una caricatura despreciativa y uniforme que expresa un racismo consustancial al uso de los refranes del campo semántico-discursivo (2009: 78-79).

El enunciador de este tipo de paremias es partícipe del sentido discriminatorio de las mismas y, aunque eluda la responsabilidad total por ocultarse en un discurso cuyo sujeto es la *vox populi*, es reproductor de un estereotipo construido en el racismo que "hace aparecer como natural (naturalización discursiva) la creencia ideológica en un indio único y señalado por los

[5] «*¡Chihuahua!:* Eufemismo por exclamaciones de sorpresa o desagrado que empiezan por *ching-* (compárese también achi, achis, chingado)» (Gómez de Silva, 2014).

[6] «Perteneciente o relativo a la paráfrasis» (*DRAE*).

rasgos de la pobreza, la pendejez, la ineptitud, el robo, la entrega de la mujer, etc." (Guzmán y Reygadas, 2009: 80). Es por ello que pensamos, junto con los autores, que este tipo de enunciaciones son remanentes del sentido peyorativo y estereotipado con que se calificó al término indio durante la dominación criolla en la Colonia y, el empleo del término indio:

> […] debe ser sometido a la crítica. Necesitamos de un acervo refranístico que nos hable de las características positivas y diversas de las etnias. Los refranes que descalifican a un grupo social degradan tanto al grupo en cuestión porque es tratado peyorativa y unidimensionalmente por el estereotipo, como a quienes hacen uso de ellos […] (2009: 81).

Si así fuera el caso, es probable que la expresión «¡Chihuahua!», al paso del tiempo, hubiera sido –por el dominio público– descontextualizada y desprendida de la enunciación del refrán de la cual forma parte, porque precisamente se excluye la cláusula discriminatoria y racista del mismo.

3. *YERBA MALA NUNCA MUERE; DE TODO HAY EN LA VIÑA DEL SEÑOR* (81)

Este refrán, que proviene de la Edad Media, aparece en el siglo XV en el *Libro del caballero Zifar*, obra en prosa la cual, junto con el *Libro del Buen Amor* y *La Celestina* «son para el paremiólogo un verdadero archivo de refranes y sentencias» (Sevilla y Cantera, 2008: 86). «La yerva mala aina cresce», se utiliza de modo corriente en español como «La mala hierba mucho crece» o «Yerba mala nunca muere».

Terminado el delirio del Poeta Loco con los changos ecológicos, es rescatado del desierto por los alambristas *Pajarito Tito* y *Saltaperico Quico*, quienes tratan de revivirlo a la sombra de una nopalera. El párrafo que a continuación transcribimos presenta el diálogo que sostienen el moribundo poeta y los dos acróbatas. Observaremos que junto con el refrán conviven una frase proverbial, locuciones y mexicanismos, que se encuentran acumulados y ensartados, unos detrás de otros, en el recorrido del texto:

> Te digo, hay cada *cabrón apendejado en la viña del Señor*, y nosotros de *güeyes* arriesgando la zalea. A ver, cuéntanos qué viste en esta ocasión, *méndigo borrachales*, y luego muérete si quieres. No… muchachos… *yerba mala nunca muere*. Mira nomás, Saltaperico Quico, *hijo de tu tía Chencha*, está *vivo y coleando* este baboso. Si sirvieras para algo más que para hablar *tarugadas*, *mechudo* simplón, hace tiempo *hubiera cargado con tu güesamenta la China Hilaria* (81).

Aparecen siete mexicanismos (además del término *güesamenta*, que escrito con «g», en vez de «h», es un juego de palabras entre hueso y osamenta) en este párrafo: «cabrón», «apendejado», «güeyes», «méndigo»,[7] «borrachales», «tarugadas» y «mechudo» (Gómez de Silva, 2014). Primero se encuentra una frase proverbial que tiene una modificación por supresión de elementos léxicos: en «De todo hay en la viña del Señor»[8], se suprime su primer parte y queda sólo «en la viña del Señor». Se le yuxtapone a continuación el refrán «yerba mala nunca muere», sin ninguna modificación. Le sigue una locución adjetiva coloquial: «vivo y

[7] «Hay un dicho festivo: mendigo es el que pide, méndigo el que no da (méndigo='sujeto despreciable')» (Gómez de Silva, 2014)

[8] «En realidad, el proverbio original es más largo: '*De todo tiene la viña, uvas, pámpanos y agraz*' (uva que queda en el racimo sin madurar). Su invención se le atribuye a fray Hortensio de Paravicino, que fue el encargado de decir misa en los Reales Alcázares en cierta ocasión en que el rey Felipe IV, allá por 1624, visitó Sevilla […] comenzó su sermón con estas coplillas que bien podrían cantarse con ritmo de sevillanas: 'De todo tiene la viña, / Sacra y Real Majestad, / de todo tiene la viña: / uvas, pámpanos y agraz'» (*Diccionario de dichos y refranes*, 2000: § 1).

coleando» (*DRAE*). Rematan el párrafo dos expresiones malsonantes; la primera: «hijo de tu tía Chencha»[9], es una expresión eufemística que sería sinónima de «hijo de tal por cual» (Gómez de Silva, 2014). La segunda: «hubiera cargado con tu güesamenta la China Hilaria»[10], es también una forma eufemística equivalente a «llevárselo a uno la tostada o la chingada» (Gómez de Silva, 2014), utilizada, en este caso, para dar a entender que la muerte personificada pudo haber dado cuenta del Poeta. El engarzamiento al discurso de todos estos elementos del decir contribuye a las necesidades de expresión de los protagonistas y, por ende, recalca el entorno social de estos personajes que, seguramente, es rural. Se advierte que el habla de los dos maromeros, además de coloquial, no es particularmente culta, y que no por ser artistas de circo tienen bien visto el oficio del Poeta Loco; todo lo contrario, piensan que la muerte no se lo ha llevado todavía porque es un ser sin importancia que simplemente habla «tarugadas». De acuerdo con el planteamiento de Herón Pérez Martínez, el refranero mexicano conserva señas de identidad que permiten identificar a los hablantes de un refrán dado y saber su estatus social. Podríamos deducir que, por algunos usos particulares de ciertas palabras que giran en torno a animales y actividades campiranas o al ámbito de la charrería –como «güeyes» (buey: un toro castrado), «zalea» (el cuero de oveja o carnero), «coleando» (según definición del *Diccionario de mejicanismos*, la coleada o coleadero es el acto de derribar una res tirándola de la cola) –, *Pajarito Tito* y *Saltaperico Quico* pertenecen, probablemente, a un estamento social proveniente del campesinado. Continuamos con la propuesta de Pérez Martínez para explicar que las señas de identidad están conformadas por un conjunto de comportamientos que se pueden analizar, como los que tienen una función referencial: «prestar algún servicio, llamar la atención, caer bien, mostrar interés, recriminar, burlarse, etc.» (1995: 151). Por consiguiente, consideramos que el conjunto de paremias y locuciones encontradas en este párrafo tienden a fijar, como comportamiento social, una postura burlona y despectiva por parte de los acróbatas hacia el Poeta, y también de recriminación; no solamente hacia su persona, sino, de la misma manera, hacia su oficio. Por tanto, esas señas de identidad reveladas en los dos trapecistas, forzosamente, no son compartidas por el Poeta Loco, ni son las mismas. Al contrario: las señas de identidad encontradas responden a un comportamiento social y sólo abarcan –competen únicamente– a dos de los tres personajes del episodio.

Mediante la presentación de la frase proverbial, del refrán y de varias locuciones y mexicanismos entrelazados –arriba mencionados– se resalta el carácter popular y coloquial de estos enunciados. Este es un procedimiento que fue utilizado por Cervantes y también, en el siglo XX, por Miguel Delibes, en *Cinco horas con Mario* (1966), *y* por Camilo José Cela, en su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942). Estos autores utilizan el engarzamiento sucesivo de refranes y enunciados proverbiales muy bien adaptados al enunciado narrativo (Sevilla y Cantera, 2008).

4. *TODOS LOS CAMINOS LLEVAN A ROMA* (133)

Todas las distancias del imperio romano se relacionaban con un monumento llamado *Milliarium Aureum.* El primer emperador César Augusto –de quien los romanos decían: «Encontró una ciudad de ladrillos y dejó una urbe de mármol»–, erigió esta obra de bronce en el Foro de Roma. Se suponía que en este sitio comenzaban los caminos. (*Enciclopedia Barsa*, 1960). La frase proverbial que analizaremos se refiere, precisamente, a que sin duda todas las

[9] Este nombre es recurrente en el refranero mexicano, tal es el caso de: «Pos' cuánto lo sintemos, como dijo Chencha» (Guzmán y Reygadas, 2009: 106).

[10] «La china Hilaria. expr. fig. de eufemismo, usada para suplir una picardía: la chingada» (Santamaría, 2005: 392).

carreteras del imperio debían conducir a este lugar. Existen otras versiones, como las de: «El que boca tiene, a Roma va»; «Quien lengua lleva, a Roma llega» y la de «Preguntando se llega a Roma» (Glazer, 1987).

En el texto se narra que en 1943 se produce la caída de la joven *Capullo* y, en consecuencia, el inicio de su degradación. La escena se presenta en una de sus actuaciones en la carpa, con la presencia en el público de un jovencito de trece años, que sucumbe excitado a los encantos de la trapecista, y ella le corresponde enviándole besos, guiños, contoneos sensuales, y luego, con mímica insinuante, lo invita a irse con ella. Es de este modo cómo comienza a hacer piruetas:

> Hace una ágil marometa la mozuela nudista y le muestra al público, vía directa a su efímero galancito, sus piernas abiertas. Todo completo se lo enseñó la Capullo al muchacho local, que apenas le llevaba con un año escaso. Liviana, vuelta una *monita* retozona, se encaramó en el segundo trapecio la hembrita atrevida y *en menos que brinca un gallo* da la espalda hacia su chamacón y levanta ligeramente las *ancas.* Se entera entonces el extático jovenzuelo que *por todos los rumbos se llega a Roma* (133).

En esta lectura se inicia el preámbulo de la crónica de una caída anunciada, por el narrador, en varias ocasiones. No es el momento aún de producirse la caída, pero la niña, hábil en hacer maromas, ya se ha encaramado al segundo trapecio. Para destacar sus rápidos movimientos se hace uso de una locución adverbial coloquial: «en menos que canta un gallo» (*DRAE*). A dicha locución se le sustituye su elemento lingüístico verbal, para dar énfasis de movimiento; por consiguiente «en menos que canta un gallo»,[11] sufre la siguiente alteración: «en menos que brinca un gallo». De este modo se realiza la sustitución de «canta» por «brinca». El desplome sucederá cuando con otro osado salto suba al tercero: «De súbito ¡falla la niña!, se viene abajo su cuerpo. El golpe tremendo contra el suelo suena fuerte» (133). En el realismo grotesco no sólo las imágenes grotescas tienen características específicas y son portadoras de un significado que les es propio: también el cuerpo grotesco e inclusive sus movimientos tienen una explicación, un porqué y cómo funcionar. Mijail Bajtin analiza los movimientos del cuerpo grotesco de la siguiente manera, y esto tiene una firme y convincente relación con las actividades de los circos que llegan hasta la actualidad, con el desempeño de movimientos particulares de la acróbata y con las evoluciones que finalmente le provocarán su terrible caída:

> Toda la *lógica de los movimientos* del cuerpo, vista por la comicidad popular (y que se puede ver hoy en los espectáculos feriales y el circo), es una *lógica corporal y topográfica.* El sistema de movimientos del cuerpo es orientado en función de lo *alto* y lo *bajo* (elevaciones y caídas) […] sentimos igualmente los elementos cósmicos: aire (saltos y números acrobáticos), agua (ejercicios acuáticos), tierra y fuego (Bajtin, 1993: 318-319).

Así como acabamos de calificar los movimientos del cuerpo grotesco, señalaremos, por otra parte, la connotación sexual que se desprende del intertexto. La frase proverbial sufre una sustitución o alteración léxica que no afecta el enunciado y consiste en las permutaciones «caminos» por «rumbos» y «llevan» por «llega»: «todos los caminos llevan a» por «por todos los rumbos se llega a». El marco circunstancial en donde está insertada la frase resulta efectivo para identificar y determinar su sentido y puede ser verificado en su contexto. En este aspecto,

[11] «La expresión muy posiblemente habría que relacionarla con el pasaje del Nuevo Testamento referido a las negaciones de Pedro. Jesucristo, antes de ser prendido, predice a Pedro que le negará tres veces antes de que cante el gallo. Cristo es hecho prisionero y los criados de Caifás buscan también a quienes lo acompañaban; cuando preguntan a Pedro si era uno de ellos, este lo niega por tres veces. La predicción se cumple y, casi en el mismo momento en que se producen las negaciones, canta el gallo» *Vid. ACADEMIC, Los diccionarios y las enciclopedias sobre el académico.*

la significación de Roma no estriba en el de una ciudad, como lo es en su sentido original; es entendible de inmediato que se trata de material significante, el cual se remite a señalar el órgano genital de la sensual *Capullo*. Es decir, se efectúa una conmutación que da por resultado la siguiente equivalencia: sexo de *Capullo* = Roma. Se ha jugado con la forma clásica del proverbio para adaptarlo a una situación completamente diferente; es el sentido metafórico presente en este tipo de paremias, y al cual deben su capacidad de adaptación y, asimismo, su supervivencia. La frase proverbial tiene una condensación semántica tal que –se conectan dos términos los cuales a la vista se suponen tan disparatados de relacionar– hace posible la comprensión de la sustitución que ha recibido.

Otro recurso utilizado en este episodio, que es fundamental en el desarrollo del personaje de la *Capullo*, es la animalización. Todas las características con que es descrita tienden a subrayar la comparación con el comportamiento de un animal que está en celo. La «hembrita» se vuelve una «monita retozona» que se abre de piernas y se encarama al trapecio, da la espalda y se levanta de «ancas». Es ahora el concepto del cuerpo grotesco en sí mismo el que define y el que fija las características físicas del personaje de la joven artista. Desde la óptica de Wolfgang Kayser, muy semejante a la de Bajtin[12], el cuerpo grotesco puede interpretarse como una forma transgredida de una estética que se caracteriza por mezclar los ámbitos pertenecientes a las configuraciones vegetal, animal y humana: «El rasgo más característico del grotesco, o sea la mezcla de animal y lo humano, o bien lo monstruoso […] que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado» (1964: 24).

Para concluir, se puede asegurar que este enunciado proverbial está reelaborado y magníficamente engarzado para colaborar como intertexto de un discurso sumamente complicado, que recurre a un procedimiento degradador como es el de la animalización, y al mundo y estilo grotescos, para representar a la vida y al drama corporal, que en este caso son la manifestación de la sexualidad y la trágica caída del cuerpo del personaje de la niña-mujer.

5. *NADIE MUERE LA VÍSPERA, SÓLO LOS GUAJOLOTES* (147)

Este es un refrán popular que aparece en el *Refranero Mexicano de la Academia Mexicana de la Lengua* y que está descrito de la forma siguiente: «de índole predestinacionista, que se atiene al principio de que la vida de una persona está predeterminada por el destino o los dioses desde siempre. Variantes: ‘nadie se muere en la víspera, sólo los guajolotes’; ‘nadie se muere la víspera, excepto los guajolotes’» (Pérez Martínez, 2014).

La odisea de *Lulo* Molina en el desierto está fragmentada en dos partes dentro del recorrido de la lectura. En el primer fragmento (138-141), cuando abandona el circo para ir a ver a los suyos, en pleno desierto, se encuentra con unas liebres que le leen el pensamiento y –al más puro estilo del realismo mágico– dirigiéndose en sentido opuesto a su pueblo cruza tres veces el cementerio donde reposan los restos de sus seres queridos. En el segundo fragmento (147-165) se topa frente al pueblo de locos llamado Loquistlán, en donde vive y sufre un delirante espejismo de experiencias inconcebibles. Las dos partes, aunque separadas, se corresponden en una sucesión temporal de hechos que les da unidad argumental. En medio de toda esta historia, *Lulo* se derrumba por efecto de la fiebre y la calentura: «[…] alguien desde lo más recóndito de su ser le insinuó que de ahí se *levantaría muerto*. Aún no sabe el Lulo afamado cuando hace recuento de ese su peregrinar, si es que cuando *se erigió en dos pies* fue verdad o cosa de su misma calentura lo que presuntamente experimentó» (139).

Ese ser, que puede ser dios o el autor omnipotente que es dueño de la vida de sus personajes, no permite que *Lulo* muera en el desierto. La alusión al pasaje bíblico de «La resurrección de

[12] «La mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas» (Bajtin, 1993: 284).

Lázaro» se hace patente. Transcribimos el fragmento de cuando Jesús le pide a Marta, hermana de su amigo recién fallecido, que quite la piedra de la cueva en donde yace:

> Quitaron, pues, la piedra, y Jesús, alzando los ojos al cielo, dijo: Padre, te doy gracias porque me has escuchado; yo sé que siempre me escuchas, pero por la muchedumbre que me rodea lo digo, para que crean que tú me has enviado. Diciendo esto, gritó con fuerte voz: Lázaro, sal fuera. Salió el muerto… (Jn 11, 39-44).

Ocho páginas más adelante, dándose seguimiento en la historia a la idea de *Lulo* resucitado, se conecta esta noción con el injerto de un refrán –netamente mexicano–, con modificaciones parciales: «Por aquello de que el hombre no muere la víspera del día fijado, se levantó el joven payaso con renovado vigor» (147). Este refrán en particular, como ya se ha comentado, tiene una visión de la existencia predestinada del ser humano. Lo podemos incluir, entonces, en la categoría de los refranes supersticiosos[13] que, a causa de que los hablantes, en la actualidad, los citan poco recaen en el olvido. Como fenómeno de la lengua hablada el refrán recurre a una fórmula introductoria[14] –«por aquello de que»–, para facilitar la identificación de lo que sigue, es decir, una construcción especial de lenguaje repetido, que es una de las especificidades del refrán. La paremia que analizamos ha sufrido la supresión de su segunda cláusula: –«sólo los guajolotes»–; justamente la que contiene un término derivado del náhuatl, «guajolote» –del náhuatl *huexolotl* (*DRAE*). La explicación de la anulación de la segunda secuencia del refrán quizás sea porque representa la parte anecdótica, y lo fundamental se encuentra en el primer elemento de su estructura bimembre. Es decir, el interés del refrán en el texto reside en el destino del ser humano –en este caso *Lulo*– y no en el de los guajolotes. Por otro lado, esta paremia es una estructura sintáctica que está constituida de sentido, es decir, afirma algo a partir de una premisa: «el hombre no muere la víspera del día fijado». Pero este tipo de premisas funcionan como entimemas o silogismos incompletos: «Su declaración o conclusión no se deriva de consecuencia lógica alguna. La conclusión o declaración aparece como si fuera un índice, como si se desprendiera de necesidad en tanto que fenómeno derivado del considerando o premisa inicial» (Guzmán y Reygadas, 2009: 99). La validez del intertexto-refrán en el texto de recepción consiste en funcionar como una varita mágica que permite «resucitar» al personaje de *Lulo* con la justificación que el mismo refrán soporta.

CONCLUSIONES

Con esta investigación hemos mostrado la cercana relación que puede existir entre la tradición oral y la literatura escrita. Ahí están, como ejemplos, la inserción de conversaciones habladas y, además, frases proverbiales, dichos y refranes que provienen de una tradición oral remota y que, por ello, el autor intenta rescatar, activar y reactualizar con la finalidad de su permanencia. Es importante señalar que la obra literaria de este narrador chicano está, en su totalidad, escrita en español. Para él, este idioma sirve como un medio para preservar la identidad y la historia de la cultura chicana, pues, como señala el escritor a Juan Bruce-Novoa:

> El español es nuestro lenguaje genealógico, por así decirlo; si lo olvidamos perderemos muchas memorias que son idóneas a nuestra naturaleza histórica y entonces seremos muy pobres culturalmente, sin la autenticidad que da una cultura a través de los siglos (1999: 97).

[13] Por ejemplo: «En martes, ni te cases ni te embarques» (Sevilla y Cantera, 2008: 257).
[14] Este tipo de introducción, que precede al refrán o sentencia, se puede encontrar en *El Quijote:* «yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce (II, 33)» (Sevilla y Cantera, 2008: 111).

Por último, como lo demuestra la novela de Miguel Méndez, la literatura escrita es un medio idóneo, un oasis en el camino, en donde se puede cultivar –como en una almáciga– esa rica, portentosa e incluyente herencia de la tradición oral que ha llegado hasta nuestros días y que tantos frutos seguirá prodigando en el habla hispanoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIC, Los diccionarios y las enciclopedias sobre el académico. Disponible en: http://www.esacademic.com/dic.nsf/sp_sp_dichos_refranes/846/en

BAJTIN, M. (1993): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza.

BIBLIA, 1995. Madrid: Verbo Divino.

BRUCE-NOVOA, Juan, 1999. *La literatura chicana a través de sus autores.* México: Siglo XXI.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H.; TUSÓN VALLS, A. (2007): *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.

DICCIONARIO DE DICHOS Y REFRANES, (2000): en *Los diccionarios y las enciclopedias sobre el Académico*.http://www.esacademic.com/dic.nsf/sp_sp_dichos_refranes/660/de

DRAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española. www.rae.es

ENCICLOPEDIA BARSA, (1960), t. III. México: Enciclopedia Británica.

GLAZER, M. (1987): *A dictionary of Mexican American Proverbs.* USA: Greenwood Press.

GÓMEZ DE SILVA, G. (2014): «Diccionario breve de mexicanismos», en *Academia Mexicana de la Lengua*. http://www.academia.org.mx/dicmex.php

GUZMÁN, J.; REYGADAS, P. (2009): *De refranes y cantares tiene el pueblo mil millares.* I. Refrán mexicano y discurso: tipología, campos y estructuras recurrentes en el universo de la oralidad. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

KAYSER, W. (1964): *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura.* Bs. As.: Nova.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E. (2001): *La intertextualidad literaria.* Madrid: Cátedra.

MÉNDEZ, M. (2002): *El circo que se perdió en el desierto de Sonora.* México: FCE.

PASCUAL AUQUÉ, P. (2010): *Oralidad y escritura(s). Del primitivismo a la pos-modernidad*.http://www.eduinnova.es/monogrfias2010/feb2010/OralidadyEscrituras.pdf

PÉREZ MARTÍNEZ, H. (2014): «Refranero mexicano», en *Academia Mexicana de la Lengua*. http://www.academia.org.mx/refranero.php

PÉREZ MARTÍNEZ, H.; LAMEIRAS, J. [eds.] (1995): *El verbo popular: Discurso e identidad en la cultura mexicana.* México: El Colegio de Michoacán.

SANTAMARÍA, F. J. (2005): *Diccionario de mejicanismos.* Méjico: Porrúa.

SEVILLA MUÑOZ, J.; CANTERA ORTIZ DE URBINA, J. (2002 = 2008): *Pocas palabras bastan*. Ed. Ángel Carril Ramos. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

SEVILLA MUÑOZ, J.; ZURDO RUIZ-AYÚCAR, M. I. T. [dir.] (2009): *Refranero multilingüe*. Madrid. Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes). http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/

VALENZUELA ARCE, José Manuel, (2003); *Renacerá la palabra. Identidades y diálogo intercultural*. México: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 175-185