

LA ORGANIZACION LEXICA DEL TEXTO COMO REVELACION DE FACTOR TREMENDISTA

El presente artículo tiene un objetivo doble: por una parte, dar una característica al fenómeno literario aparecido en la España de los principios de los años 40 del siglo XX, el tal llamado tremendismo cuyo representante más destacado e iniciador fue el eminente prosaico Camilo José Cela; por otra parte, observar a base de una sola novela suya "El bonito crimen del carabenero" de qué manera y hasta qué medida la organización léxica del texto revela el efecto tremendista.

Pero antes que nada quisiéramos plantearnos unos problemas para buscar en un contexto más amplio las fuentes del tremendismo en la literatura española. Recordemos a J. Ribera, F. Zurbarán, D. Velázquez, F. Goya ... Un país misterioso, tenebroso se nos presenta a la vista contemplando sus lienzos, aunque estas tinieblas y estos misterios contienen una gran fuerza atractiva... ¿ Por qué será que este soleado país haya hecho nacer a crueles inquisidores y a la vez a grandes pintores, a famosos conquistadores y a grandes humanistas? Asombra cada vez más el fanatismo religioso – la poesía de los sufrimientos en vísperas de la muerte, el romanticismo del horror donde la misma belleza tiene siempre un dejo profundamente trágico. La crueldad revestida de panoplia, el sadismo y la degeneración elevados a la corona, la avidez y la lujuria encubiertos con la espada nos miran desde los cuadros de los soberanos españoles. Tales preguntas y pensamientos surgen y aparecen no sólo al contemplar la pintura española sino también al leer la literatura.

La descripción del mundo como acumulación de horrores, muertes, injusticias y crueldades recibió la denominación de *tremendismo*, corriente literaria típica en la prosa española de los 40 del siglo XX.

Las concepciones del tremendismo tuvieron que ver con la filosofía existencialista. El tremendismo aceptó la idea principal del existencialismo lo que dio motivo para definirlo como variación literaria del existencialismo en suelo hispánico. Sin embargo, este problema no puede ser resuelto tan fácilmente. La actitud existencialista hacia la realidad tuvo en España raíces propias pirenaicas. De manera más primitiva existió en la novela picaresca a la cual le fue propia una concepción trágica de las relaciones entre la persona y la sociedad. Uno de los objetivos constantes de la representación en estas novelas fueron los fondos de la vida, los de abajo, el ser indefenso luchando a solas con las desfavorables circunstancias y fracasando siempre al enfrentarse con la vida. De tal manera, para la actitud existencialista hacia la realidad y el mismo tremendismo no fue algo ajeno y/o traído de afuera. Por más paradójico que parezca, había en ello un principio afirmativo. Había en este caso cierta sucesión, un retorno a ciertas tradiciones de la literatura española. Lo peculiar de la situación consistía en que si el existencialismo en el Occidente reflejaba cierta confusión o perplejidad ante la realidad y el mundo declarado como absurdo, detrás de los Pirineos en este momento transcurría un proceso contrario. Es por eso que el tremendismo no significó un paso atrás o una evasión de la realidad, sino todo lo contrario: fue un paso hacia el realismo.

Después de este preámbulo crítico-literario volvamos a Camilo José Cela. Aquí vamos a reparar en una sola novela, "El bonito crimen del carabinero". En breves palabras, su argumento se reduce a lo siguiente: Serafín, carabinero, después de la muerte de su tía, obtiene una beca para estudiar en el seminario adonde va a contrapelo de su voluntad, por insistencia de su padre. Casualmente, conoce a Madureira que le lleva fácilmente por mal camino ideando saquear a dos hermanas de la tía. Dicho—hecho, pero los dos, sin quererlo, se ven obligados a matar a las viejecitas. Más tarde le encontraron también muerto a Serafín. Es todo. ¿Será una casualidad? ¿Una peculiaridad? Pero resulta que tal peculiaridad repetida seguidamente adquiere universalidad dando carácter absoluto a lo absurdo del mundo en que actúan los personajes celistas. No obstante, si la actitud de C.J. Cela hacia la realidad se redujera sólo a tales situaciones, el escritor quedaría ubicado en los

marcos del tremendismo y podríamos hablar de su creación como fenómeno de cierto período de la literatura española del siglo XX. Pero en muchas de sus obras cortas, a través de lo doloroso, a veces increíble, grotesco, a través del mundo de las proporciones deformadas, pero sí existentes, C. J. Cela muestra a la vez este monstruoso y flojo absurdo de la realidad.

Veamos ahora de qué manera consigue el autor el efecto tremendista, cómo lo estiliza. En la estilística de las novelas cortas y cuentos un papel importante juega la elección del léxico. La afirmación de que en el arte la forma lleva fondo y el fondo, forma, suena, a primera vista, paradójica y discutiblemente, aunque bien visto, ésta es por su esencia la indudable tesis sobre la unidad inseparable de forma y fondo en el discurso artístico ya que a través de la palabra se encarna y se crea la evidencia de la imagen. En toda creación literaria coherente se reconocen dos valores fundamentales: 1) el valor de *significado* o semántico, 2) el valor *formal* o de expresión lingüística. Ambos están sujetos al principio rector común que es la *intención*. El valor de significado radica principalmente en la ficción, en el suceder ficticio. El valor de expresión radica principalmente en el lenguaje. Sin intención estética no hay literatura, porque no hay arte. Lo que hace el escritor es crear unas ideas que estructura lingüísticamente conforme a su intención comunicativa. En este sentido, los recursos poéticos ocultos en la estructura han sido raramente reconocidos por los críticos y casi olvidados por los lingüistas; los creadores, en cambio, han debido con frecuencia sacar de ellos un partido magistral. Pero la noción de estructura no será eficaz en la explicación de textos si no va acompañada de la noción de pertinencia y de la función. Hay que subrayar que para el lingüista una estructura solamente es pertinente en la medida en que cumple una *función* en la comunicación lingüística. Por lo tanto, el problema no está tanto en buscar estructuras en un texto artístico (que son numerosas y de todas las clases), sino en descubrir cuáles son las funciones de estas estructuras y desde qué punto de vista son pertinentes. Es evidente que en una obra literaria sólo son pertinentes aquellas estructuras que contienen una función estética. Nada se habrá hecho en la exploración de una obra literaria en tanto que no se haya demostrado que tal o cual estruc-

tura colabora en el efecto estético que aquélla produce. Se comprenderá que hablar de función estética es lo mismo que hablar del efecto producido por la obra en el lector. Éste es precisamente el punto de partida de toda investigación estética: no hay interés estético si no se produce dicho efecto sobre el lector. Como análisis y síntesis son dos facetas de un mismo fenómeno, es bien obvio que el estudio de una obra artística prevé el examen del fárrago de medios lingüísticos como también de su uso contextual. Dicho de otra manera, para aclarar la naturaleza y la función de la palabra poética es necesario partir de las cualidades de una unidad aislada que determina la elección del autor hacia su interacción con el rodeo inmediato y distante. Lo dicho es justo para todos los niveles de la estructura lingüística.

En el léxico de la novela "El bonito crimen del carabinero" con cierta convención podemos destacar tres capas principales: emocional, racional y neutral. Todas son necesarias para conseguir efecto. Las principales son las palabras que contienen un componente emocional como también las que denominan emociones. Son emocionales también fuera del contexto y su acumulación en el texto no sólo crea en la novela cierto humor, sino lo desarrolla y lo acrecenta. Así, el miedo lo persigue a Serafín, su interior está lleno de horror ante el próximo saqueo. Tales palabras como *horror, terror, temor* y otras semejantes se usan en el texto con bastante frecuencia. El efecto creado por la reiteración de tales palabras se acrecenta con la presencia de una considerable cantidad de unidades léxicas pertenecientes al campo semántico del temor: *pena, degradación, estrago, cólera, demonio, tortura*. El extracto de tales palabras de este campo semántico ha demostrado que éstas cubren 6,6 % del texto lo que constituye un porcentaje bastante alto teniendo en cuenta que 44-48 % de cualquier texto lo cubren las palabras sinsemánticas. Por este hecho, el peso específico de este campo se duplica. Es de interés observar que estas palabras se distribuyen en orden ascendente donde cada palabra posterior tiene más intensidad que la anterior. He aquí un ejemplo típico: "... le arreó un martillazo en la cabeza... y la tiró al suelo; después le dio cinco o seis martillazos más... Serafín mató a doña Perfecta; más por verüenza que por cosa alguna. La mató a paraguazos, pegándole palos en

la cabeza, pinchándole con el regatón en la barriga... Perdió los estribos y se ensañó: siempre le parecía que estaba viva." (p. 62).

Rasgo distintivo de C. J. Cela es tal elección de palabras en que la neutral en rodeo de las emocionales adquiere matiz emocional. Tal hecho se manifiesta evidentemente al elegir los epítetos que como es sabido son unos de los medios estilísticos más subjetivos. He aquí los epítetos celistas de la novela puestos linealmente y en evidente gradación: *pobre, triste, doloroso, palúdico, espantado, escandalizado, tramposo, embrujado, siniestro, ruin, embobado, condenado, agonizante, absurdo, muerto*. Se debe decir que para caracterizar los sentimientos y humores de los personajes el autor recurre a menudo a la gradación tradicional ascendente prefiriendo, como regla, la de tres o cuatro elementos: "*Empezó a estar triste, a perder la color, a desmejorar, a encontrar faltos de interés el latín y la teología...*" (p. 52).

Hablando de la emocionalidad del lenguaje del escritor, no se debe pasar por alto el uso de las reiteraciones que se observan principalmente a nivel léxico y sintáctico. En el nivel léxico aparece la repetición frecuente de unos mismos epítetos pertenecientes por lo general al campo semántico del temor; en el sintáctico, la repetición de unas mismas construcciones. En el nivel composicional, la repetición de las imágenes como también de unas mismas situaciones.

El campo racional en léxico es multifuncional. Éste no sólo quita el efecto de lo extraordinario, sino sirve también a expresar la actitud socio-ética del autor. Esta capa se revela en la manera de la narración. Pero parece una neutralidad aparente. Por supuesto, es imposible hablar en tono indiferente sobre un mundo insano, feo y esperpento. C.J. Cela lo hace sonriendo aunque dicho con más precisión, con ironía que a veces se aproxima a la sátira o a lo grotesco. Quisiéramos recalcar este hecho como una de las particularidades del estilo de C.J. Cela haciendo recordar que la reiteración, la ironía son los medios principales de la expresión lingüística de lo implícito.

Si con la ayuda del léxico emocional el autor descubre el estado psicológico de los personajes y con el racional trata de explicar ciertas circunstancias que provocan uno u otro estado psíquico, con ayuda del léxico neutral nos hace conocer el desarrollo de los acontecimientos, aunque al autor le

interesan más los matices de las emociones y sufrimientos, el comportamiento de los personajes y menos lo dinámico de los acontecimientos. La capa neutral es como si fuera base para la percepción de lo emocional y racional. Rasgo característico de la capa neutral es la ausencia de característica marcada alguna y la posibilidad de emplearla en cualquiera situación. Con minuciosidad fríamente premeditada como si Serafín no fuera participante sino testigo de los acontecimientos, se nos presenta la preparación del crimen. Semejante descripción revela la concepción filosófica del autor sobre el controrden, sobre el bien y el mal. Con este mismo fin el autor emplea mucho léxico neutral en la exposición de la novela describiendo la infancia del personaje, a los padres y parientes que explican de donde aparecieron en Serafín los rasgos de carácter que le llevarían a tantas desgracias.

En el nivel compositivo además de la reiteración mencionada de las imágenes, son muy propias del autor las descripciones detalladas de los retratos y de los interiores. C. J. Cela no gusta de iluminación, especialmente de la diurna. La luz destruiría la atmósfera de lo tenebroso. Es por eso que las habitaciones no tienen ventanas o si las tienen, son de cortinaje oscuro. Los personajes de C. J. Cela padecen frecuentemente de unas u otras enfermedades mentales o nerviosas, por lo general, hereditarias.

No cabe duda que la estilización léxica examinada igual que la sintáctica y la compositiva que hemos rozado sólo de paso, traen un efecto bien tremendista. Se crea la impresión de que el autor distribuyó a sabiendas tal vocabulario temático en el texto para conseguir este efecto y para mantener al lector en esta atmósfera.

Lo expuesto no abarca todos los medios de estilización del tremendismo. Fuera de nuestra atención han quedado aquí los recursos fonéticos, el orden de las palabras, la longitud y estructura de la oración, la desmesurada exageración, etc.,— todo lo que podría ser objeto de una investigación aparte.

Referencias

Cela Camilo José. *Novelas cortas y cuentos*.—Moscú, 1975.—302 p.