

IMPLICACIONES NARRATIVAS Y DIDÁCTICAS DE USO DE LA  
COMA EN *CRISTO VERSUS ARIZONA*

*Ángeles Perera Santana*

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

*Cristo Versus Arizona* es una de las novelas de Camilo José Cela que mayor dificultad presenta al lector debido, sobre todo, a la utilización exclusiva de la coma para puntuar el texto. Esto nos obliga a analizar la función del narrador y de las distintas voces que conforman la novela para captar la significación global de la misma. Pero, también, nos sirve para confirmar el valor de la puntuación como recurso fundamental para la comunicación clara, directa y para descubrir sus posibilidades expresivas en el ámbito del lenguaje literario.

*Palabras clave: puntuación, voces narrativas, significación literaria*

ABSTRACT

*Cristo Versus Arizona* is one of the most difficult Cela's novels to read because the author only uses commas to punctuate the text. This fact requires analysing the narrator and characters functions if we want to understand the whole meaning of the text. But, it is also a way to discover the writing punctuation value in a clear and ordinary communication and in an artistic, literary language.

*Key words: punctuation, narrative resources, the whole meaning of the play*

La Gramática de la Real Academia (1986:146) defiende la necesidad de los signos de puntuación, “porque sin ellos podría resultar dudoso y oscuro el significado de las cláusulas”. Su uso correcto es, pues, un imperativo para la comunicación eficaz y transparente. Sin embargo, este axioma indiscutible en el intercambio comunicativo formal, no es válido si tenemos en cuenta las exigencias del lenguaje literario.

La lengua poética se caracteriza por su ambigüedad, es esencialmente pluri-significativa y atiende más a la connotación que a la denotación. En la obra literaria la comunicación se produce a través de la sugerencia, el receptor (lector en este caso) no sólo debe valorar lo que se dice abiertamente sino lo que queda entre líneas, no sólo los hechos sino la forma con la que éstos son expresados, ordenados. Los principios aparentemente más rígidos de la lengua se tambalean en la imaginación creadora y así sucede con los signos de puntuación. El uso vetado al común de los hablantes porque empaña la función principal del código lingüístico: entendernos, se permite a los escritores que se declaran de este modo en rebeldía frente a la ortodoxia de las normas gramaticales. Es preciso matizar que este desvío de las reglas debe responder a una intención significativa, no a un capricho o a la ignorancia, esta diferencia permitirá distinguir el hallazgo anecdótico y casual del que se logra con la reelaboración constante.

Los signos de puntuación constituyen un elemento básico dentro del plano de la expresión, ligado irremediablemente al del contenido, por esto estudiar su uso nos lleva a interpretar su significación dentro del universo de la obra. Nos proponemos analizar *Cristo versus Arizona* y desvelar algunos de sus secretos a partir de la peculiar enunciación de su discurso, puntuado únicamente con comas.

En la narrativa española no es una novedad el uso exclusivo de un signo de puntuación. Con la aparición de nuevas técnicas narrativas en este siglo, y el resurgimiento de otras ya vislumbradas desde Cervantes, el maestro por excelencia, la novela admite una amplia gama de recursos con los que el escritor indaga en la realidad. Estas propuestas formales pretenden dotar al texto de mayor expresividad para que el lector descifre los hechos como reflejo de situaciones complejas, heterogéneas y alcance su propia interpretación, tal como defiende Carlos Reis (1981:18) “es la idea de que puede haber lecturas sumamente discordantes de un mismo texto la que garantiza la perennidad de la lectura”.

Un ejemplo de lo que venimos exponiendo lo hallamos en *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo, texto polifónico donde se integran constantemente creadores y libros conocidos o desconocidos por el autor, pero, sobre todo, donde resuenan diferentes voces; un juego donde narrador y receptor se confunden (de la primera a la segunda persona, desdoblamiento del narrador, etc.). No pretendemos centrarnos en la novela de Goytisolo sino tomarla como

referencia para nuestra reflexión sobre *Cristo versus Arizona* porque las acerca una coincidencia: su desvío intencionado de las normas de puntuación.

Goytisolo utiliza comas, interrogaciones, exclamaciones y algún paréntesis aunque son los dos puntos los que destacan en el texto, tanto por su profusión como por su elección: un signo cuya misión es limitada en el uso cotidiano. A este respecto, dice la prologuista, Linda Gould (1985:27), que “desde el primer momento en que el lector se acerca a Don Julián, sabe que está entrando en un mundo diferente al que ha conocido en otras novelas de la posguerra española. La puntuación insólita, la presencia de grupos verbales disociados de otros, la enumeración de objetos extraños y el cambio repentino de primera a segunda persona son características que también se han observado en novelas como *La colmena*, *Tiempo de silencio* y *Parábola de un naufrago*, pero que nunca han sido tan predominantes como en *Don Julián*”. Añade Linda Gould (1985:29) que “el texto convierte al lector en detective empeñado en hallar la clave de este misterio, en investigador por excelencia de la literatura española y experto en el arte de componer un rompecabezas verbal”. Las mismas palabras nos pueden servir para referirnos a la novela de Camilo José Cela ya que por su estructura peculiar no distinguimos quién habla y cuándo lo hace. También aquí se entremezclan el narrador y los personajes, ¿estamos ante un monólogo o ante un desdoblamiento del narrador?, ¿se trata de estilo directo o indirecto?

Desde el punto de vista didáctico, estas novelas, aunque parezca paradójico, nos ayudan a acercar a los alumnos al uso normativo de la puntuación, puesto que son confusas, a veces, ininteligibles. Es preciso encontrar el camino para orientarnos en el intrincado laberinto de una estructura sintáctica pervertida. Son textos en los que se muestra la importancia de la escritura normativa para la comunicación y, por otro lado, el poder creativo y evocador del lenguaje literario.

## 1. CRISTO VERSUS ARIZONA

En la novela de Camilo José Cela se oyen diferentes voces narrativas sin límites claros entre ellas porque el texto es una enunciación sólo puntuada con comas.

### 1.1. El narrador

Comienza la novela con una definición tajante del narrador. El relato en primera persona y la presentación del emisor, Wendell Espana, nos despejan las dudas sobre el responsable de la narración y nos proporciona cierta tranquilidad

en nuestra condición de lectores y, como tal, decodificadores del texto. Sólo basta pasar a las líneas siguientes para comprobar que la certeza no está exenta de ambigüedad: “quizá no sea Espana sino Span o Aspen, nunca lo supe bien, yo no lo he visto nunca escrito...”<sup>1</sup>. Esta vacilación es constante en la novela y contrasta con el afán de verosimilitud. Aunque, tal vez, no debamos fiarnos porque afirma; “cuanto hasta aquí queda dicho lo dejé escrito de mi puño y letra, hay mucho de verdad aunque metí algunas mentiras”<sup>2</sup>. La historia es el resultado de las experiencias de un “yo” rotundo que se impone al texto, es un narrador testigo de los hechos que relata: “yo lo vi<sup>3</sup>, Jefferson también imitaba el relincho del caballo y el aullido del coyote, recitaba poesías y cantaba canciones, yo lo vi”. Pero no sólo es testigo ocular sino narrador “experto”, es decir, ha vivido muchos de los sucesos y, en otros casos, se limita a contar lo que ha conocido a través de otros: “yo lo cuento tal como me lo dijeron”<sup>4</sup>.

Tal vez la dialéctica más importante que emana del texto es la que se establece entre la escritura y la oralidad. La novela semeja un relato oral, disposición que se relaciona coherentemente con esa caracterización del personaje como contador. La construcción del texto nos orienta en esa dirección. Encontramos, por ejemplo, referencias directas al que escucha (o lee): “a Sam W. Lindo le hipnotizaba las partes y le toca los cojones, bueno el rafe de los cojones, dispense, cualquiera puede equivocarse”<sup>5</sup>. Por otro lado, el tiempo de la narración se iguala al tiempo de la lectura, simulación de la espontaneidad de la comunicación oral: “ahora me dice mi amigo Sandy Hartford que la mujer que se pintó el cuerpo entero con los colores de la bandera no fue Maxine Magpie Scranton sino Wendy Lily Andrews, es posible”<sup>6</sup>. Como en los enunciados orales, las ideas se exponen deslabazadas, podemos incluso decir que la novela entera es una sucesión de ideas que se van concatenando o que quedan suspendidas hasta que el narrador decide recuperarlas. No admite la posibilidad de revisión del discurso escrito, de ahí las interminables repeticiones y las dudas sobre el resultado final de su relato: “me parece que esto no está quedando muy claro pero yo sé bien lo que quisiera decir”<sup>7</sup>.

---

1 La edición de las citas será Camilo José Cela, *Cristo versus Arizona*, Barcelona, Seix Barral, “Biblioteca Breve”, 5ª edición, 1989, pág. 5

2 *Ibid.*, pág. 124.

3 *Ibid.*, pág. 27.

4 *Ibid.*, pág. 5.

5 *Ibid.*, pág. 85.

6 *Ibid.*, pág. 185.

7 *Ibid.*, pág. 62.

Este narrador, que también es personaje, representa al antihéroe clásico, protagonista en un mundo brutal. Como expresa Óscar Tacca (1989: 86-87):

En efecto, el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada. Toda novela autobiográfica y, de modo más general, toda novela en primera persona, debe respetarlos (los puntos de vista). Uno de los aportes más valiosos, tal vez, de la novela picaresca ha consistido en ponerlos de relieve al desplazar su realización desde el autor o desde el héroe al antihéroe, al héroe “sin dignidad” (novelesca y de la otra).

El punto de vista de nuestro narrador no nace del hambre pero sí del enfrentamiento de la fuerza y los instintos con la razón. Esta filosofía concuerda con la condición cultural y económica del personaje, por eso son muchos los casos en los que se apoya en refranes y dichos populares para reforzar sus creencias, baste como ejemplo: “a la mejor puta se le escapa un pedo o, lo que es lo mismo, a la mejor cocinera se le queman los frijoles”, “se suele decir aguacate maduro pedo seguro”.

El narrador expresa sus opiniones pero, como hemos visto, vacila también. Sus intromisiones constituyen un proceso en el que él mismo va aprendiendo a razonar y a poner orden en sus pensamientos, y, consecuentemente, en el mundo “animal” en el que vive. Ahora bien, la clave de ese proceso es su lógica personal donde la relación causa-efecto es ingenua, mítica, coherente con la interpretación del mundo que hace una mentalidad primitiva, con unas creencias religiosas que se sitúan en un contexto muy humano. “Ante Dios Nuestro Señor no vale pisar fuerte, de nada sirve querer andar a lo macho porque es tan poderoso que le da risa”<sup>8</sup>. No podemos eludir la similitud de estos razonamientos con los del niño que utiliza la limitada realidad conocida para interpretar el universo, o pretende aprehender los conceptos más abstractos a través de lo concreto y palpable.

## 1.2. Otras voces

Sabemos quién es el emisor, pero, ¿y el receptor? El “tú” inmediato del relato somos los lectores. A nosotros se dirige el narrador para interpelarnos: “ahora se van a decir unas palabras que no rigen para los tontos, son las siguientes”<sup>9</sup>.

Se producen cambios de personas ante el desconcierto del lector que debe averiguar quién habla, las exposiciones alternan con los diálogos sin separación

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág 93.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág 133.

previa, el resultado es el rumor de una multitud de voces que, simultáneamente, toman la palabra: “el ojo de Taco Mendes, otros le dicen Taco Lopes, lucía con mucho fundamento en la taberna de Erskine Aardvark, la india Chabela Paradise le dijo, ¿puedo ver el ojo?, y el tuerto Taco Lopes, como guste mandar”<sup>10</sup>. En ocasiones, a lo largo del relato resulta difícil descubrir el referente de los pronombres aunque el autor, en este caso, nos da algunas claves para que sigamos el hilo de la historia, como las repeticiones de los nombres propios de cada uno de los interlocutores. Aún así, la novela no deja de sorprendernos y, violando todas las normas de la narración, admite una tercera persona cuyo valor es el del distanciamiento objetivo de lo narrado: “a lo largo de esta historia se ha venido diciendo que el indio Cornelio Laguna robó”<sup>11</sup>.

¿Por qué esa dejación del narrador? Es un modo de reafirmar que no controla todos los elementos del relato, él transcribe. Con la introducción de esta tercera persona pretende desembarazarse de su obligación, función que, por otro lado, le ha impuesto el autor, no hay nada en las circunstancias descritas que nos hagan pensar lo contrario. La novela se convierte en un coro donde cada actor, ensamblado con el resto, contribuye con su voz al efecto final. No hay orden interno, sólo el que marca el autor porque ni siquiera el narrador los jerarquiza, los nombra según los recuerda, la memoria es una de las claves de la narración.

A este mosaico se unen textos de corridos, anuncios, esquelas,... que se incorporan como una voz más.

### 1.3. Monólogo. Estilo directo e indirecto

El monólogo interior es una de las técnicas más utilizadas por los novelistas contemporáneos, claramente relacionada con el juego de voces y puntos de vista. Como recurso narrativo ha hecho posible un avance importante en la presentación de los personajes y del discurso.

Definimos el monólogo interior como, “discurso sin interlocutor y no pronunciado por el que un personaje expresa su pensamiento más íntimo, más cercano al inconsciente, anterior a toda organización lógica, es decir en su estado naciente, por medio de frases directas reducidas a la mínima expresión sintáctica de modo que den la impresión de ser casuales”<sup>12</sup>.

---

10 *Ibid.*, pág 25.

11 *Ibid.*, pág 116.

12 Esta definición es de G Genette. *Figures III*, París, Seuil, 1972, pág. 193, recogida por José M. Martín Morán (traducción de él mismo) en un trabajo incorporado a la edición de *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo citada en la bibliografía, pag. 319.

En el plano del contenido representa el fluir de la conciencia del personaje, en el de la expresión supone una estructura desordenada. El paradigma al que acudimos como modelo es el monólogo de Molly Bloom, capítulo final de *Ulises*, la novela de James Joyce: “Sí porque él nunca había hecho tal cosa como pedir el desayuno en la cama con un par de huevos desde el Hotel City Arms cuando solía hacer que estaba malo en voz de enfermo como un rey para hacerse el interesante con esa vieja bruja de la señora Riordan que él se imaginaba que la tenía en el bote y no nos dejó ni un ochavo todo en misas para ella sola y su alma grandísima tacaña como no se ha visto con miedo a sacar cuatro peniques...”<sup>13</sup>.

*Cristo versus Arizona* parece, en un primer momento, un monólogo donde el personaje se desdobra y conversa consigo mismo, pero existe un interlocutor reconocido fuera de sí mismo, por lo tanto, esta hipótesis no se confirma (tal cual ocurre en *Reivindicación del Conde don Julián*). Si nos alejamos de la concepción más estricta de monólogo interior, descubrimos que también la conciencia de nuestro narrador se manifiesta, “los hijos de la chola Azotea lucían tan zurrados que semejaban almas escapadas del purgatorio, los cactus y el calor, las serpientes, el fuego pegado a las piedras y los caminos que borra la tolvanera, eso es el desierto, las serpientes se montan a pleno sol, el macho a la hembra o al revés, sobre la arena del desierto, cuando el macho está viejo y gordo se pone a la hembra encima y la deja resbalar por la pinga abajo, todos los animales hacen lo mismo, las serpientes se montan a pleno sol, se ve que gozan quemándose, a veces un peón va a caballo a ver a la novia, tampoco merece la pena porque está muy delgada y no es cariñosa”<sup>14</sup>.

Estamos ante una muestra del devenir del pensamiento del personaje, claro que, en la estructura caótica de la novela, nos resulta difícil distinguir cuándo se trata de una reflexión narrada a intervalos y cuándo de la inconsciencia que se vuelve letra impresa.

Respecto al estilo directo e indirecto, el directo es el que predomina, eso sí, un estilo directo que no respeta las convenciones gramaticales, favorecido por el uso exclusivo de las comas y la escritura continua desde el principio hasta el final, estilo directo como cita del narrador: “el jefe de la policía le dijo a mi padre, mira te voy a estar pegando patadas”<sup>15</sup>.

Gracias al tiempo verbal reconocemos la palabra del jefe frente a la del narrador. Es el estilo directo con “marco implícito” (Graciela Reyes, 1984:147): “mi

13 James Joyce, *Ulises I*, Barcelona, Seix Barral, colección “Literatura Contemporánea”, 1984, pág 275.

14 Camilo José Cela, *op. cit.*, pág 10.

15 *Ibid.*, pág 6

madre me confesó un día, yo te reconocí la primera noche”<sup>16</sup>. Ocurre de la misma forma cuando se añaden acotaciones al diálogo: “(el lego) ¡pare por caridad, don Octavio, pare por amor de Dios! (el padre Lagares) eres más borracho que el cochero irlandés de Mr. Gallahen que destilaba en el alambique los meados de su señora, ésa es mala combinación, Timothy, si no escarmientas no llegarás muy lejos, (el lego) ¡perdóneme, don Octavio, le juro por lo más sagrado que no volveré a tocarle el culo a los residentes!”<sup>17</sup>.

El narrador cede la palabra a los personajes con su tiempo, espacio e idiolectos propios. No significa esto que desaparezca del todo: las conversaciones, los diálogos son reproducidas a través del narrador. El narrador callado no es un narrador ausente, es el manipulador de los discursos de los personajes. La alternancia de voces parece compleja pero es un recurso de enormes posibilidades, como defiende Graciela Reyes (1984:146):

“... la literatura exhibe una licencia discursiva: lo que el discurso corriente no puede alcanzar, esto es, la reproducción de un hecho lingüístico completo, la literatura, constreñida a las mismas limitaciones lingüísticas básicas, pero operando en un espacio diferente, puede alcanzarlo. Los diálogos entre personajes, aunque ficticios, son auténticos actos de habla. Precisamente por ficticios pueden ser auténticos: por ficticios mimetizan actos de habla auténticos creando, u obligando al lector a crear, su contexto”.

Además el narrador emplea también el estilo indirecto y el estilo indirecto libre, reproduce entonces, desde su punto de vista, el discurso de los personajes contribuyendo al juego polifónico: “mi madre me contó un día, ..., que mi padre los domingos, para ir a misa por la mañana y al baile por la tarde, calzaba espuela de plata con estrella de treinta y cuatro puntos, daba gusto verlo con sus botas y su espuela, el sombrero puesto y el revólver al cinto, muy vestido y bien arreglado, parecía el general Emiliano Nafarrate”<sup>18</sup>.

Observamos en la cita la combinación del estilo indirecto, introducido por el “que”, y el estilo indirecto libre que mezcla la voz del narrador con la de su madre (daba gusto...). El estilo indirecto libre puede confundirse con el monólogo interior, pero “la diferencia, empero fundamental entre una y otra modalidad es que en el estilo indirecto libre la perspectiva mantiene como punto original de mira al narrador, mientras que en el monólogo interior dicha perspectiva se ordena desde el punto de vista del personaje” (Oscar Tacca, 1989: 82).

---

16 *Ibid.*, pág 9.

17 *Ibid.*, pág 146.

18 *Ibid.*, pág 53.

Camilo José Cela maneja estos “modos de decir” para lograr que el lector se una al coro de voces, consigue sumergirle en las vidas reflejadas en la novela e incorporarlo a un diálogo abierto en el que también como receptor tiene su papel.

## 2. EL USO DE COMA

La característica externa más llamativa de la novela es su puntuación, la coma la dota de un ritmo vertiginoso, ritmo que se agrava con la ausencia de pausas. El narrador nos cuenta sus recuerdos de un “tirón”, temiendo, tal vez, al olvido. Resulta un gesto humorístico, muy propio de Cela, que su narrador- personaje afirme seriamente: “las páginas que siguen son mías, las escribí yo de mi puño y letra y guardando todas las reglas gramaticales, analogía, sintaxis, prosodia y ortografía”<sup>19</sup>.

Los usos de la coma los dividimos en dos grandes grupos: los usos apropiados y los incorrectos.

### 2.1. Usos apropiados

- a) Cela, conocedor excepcional de nuestra lengua, utiliza la coma con corrección en aposiciones (función aclarativa), enumeraciones y vocativos: “le dijo una noche Zuro Millor, el cholo de la mierda que estaba siempre con calentura y se la meneaba en todas partes, en la confitería de Smith’s Motor Service, en la funeraria Grau, en el hospital de emergencia, en el beauty shop, en los velorios de angelito”<sup>20</sup>. “Lucianito Rutter hacía verdaderos milagros, todos los milagros lo son, devolvía la vista a los ciegos y el habla a los mudos”<sup>21</sup>.
- b) Le sirve de sustituto de otros signos, dos puntos, punto y seguido, punto y aparte. El movimiento rápido y mecánico del pensamiento queda así fielmente reflejado.
- c) Apoya la oralidad del texto y obliga al lector a investigar entre los sucesos y sus protagonistas.

### 2.2. Uso incorrecto

- a) La corrección en el uso contrasta con la omisión. El mismo enunciado del apartado 2.1. a) lo reescribe unas páginas después sin las comas: “Zuro

19 *Ibid.*, pág 53.

20 *Ibid.*, pág 5-6.

21 *Ibid.*, pág 41-42.

Millor el cholo de la mierda era muy delicado”<sup>22</sup>. Las repeticiones constantes de la novela propician que en unos casos se escriban con comas y en otros no, ignorando incluso las normas más elementales: “a Zuro Millor el cholo de la mierda que hacía porquerías con la muñeca hinchable no le picaban los mosquitos ni las arañas, sólo las moscas color azul eléctrico verde eléctrico dorado eléctrico que son capaces de matar a una mula”<sup>23</sup>.

¿A qué se debe esta supresión? Quizás refleje la precipitación de la narración que se acelera conforme avanza la novela, aumentan entonces estas omisiones: “cinco he desafiado agraviado calumniado ofendido murmurado insultado herido y matado”<sup>24</sup>. La mente del narrador parece cansarse y nublarse saturada de tantos recuerdos.

- b) No sólo se producen omisiones sino mala utilización de este signo de puntuación, dentro del contexto del que hablamos: “los cadáveres dejan escapar unos rayos misteriosos que avisan a los zopilotes, desde varias millas”<sup>25</sup>. “Le llamaban Jeroni Pelota Wellton, porque montó un pimpampum con tontos”<sup>26</sup>.
- c) Con ella, funde distintos registros lingüísticos: canciones, anuncios, esquelas, recetas, conjuros infantiles,... Uniforma discursos ya que todos los domina el narrador y su proceso discursivo: “en la cabaña de Cy Wilson en Lower Eagles Creek, el parsimonioso Cam Coyote Gonsales enseñó a mi madre el corrido de Rito García, bien sabe la providencia qué es lo que siento en mi pecho, que voy a la penitencia por defender mi derecho,”<sup>27</sup>. “Todo pasa siempre al mismo tiempo, digamos nueve cosas y el último que escape a tiempo para librar de la muerte”<sup>28</sup>. El primero es el texto de un corrido y el segundo un conjuro, muy acordes con la caracterización de los personajes.
- d) Separa a los hablantes en los diálogos para evitar la confusión total del lector, en lugar del guión, así anula la voz de estos interlocutores frente a la del narrador.

En medio de este aluvión de comas, un hallazgo nos cautiva y desconcierta: un solitario punto y coma: “a Pepito le venía muy bien y como era de inclinación

---

22 *Ibid.*, pág 30.

23 *Ibid.*, pág 156.

24 *Ibid.*, pág 231.

25 *Ibid.*, pág 61.

26 *Ibid.*, pág 107.

27 *Ibid.*, pág 192.

28 *Ibid.*, pág 184.

agradecida le hacía muchos regalos; el abarrote queda a la derecha”<sup>29</sup>. Podría ser un error de imprenta pero también un guiño del autor que pone a prueba nuestra atención, una pieza más del enorme puzzle en que se va convirtiendo la novela.

Si los signos de puntuación destacan por su anarquía, la sintaxis los acompaña con alguna pirueta que sobresale entre las repeticiones y las construcciones yuxtapuestas: “Isabelo Florence y mi hermano Pato Macario también estaban con el microbio, es muy resistente y difícil de combatir, del paganismo”<sup>30</sup>. En este caso, la sintaxis ayuda a la intromisión del punto de vista del narrador.

### 3. SIGNIFICACIÓN DE LA OBRA

En *Cristo versus Arizona*, la palabra se libera. No sólo porque afloran los tabúes lingüísticos sino porque el fluir del discurso arrastra toda lógica fácil. El título queda plenamente justificado en los párrafos en los que el narrador habla de Cristo y de su ciudad: “¿usted sabe si es verdad que a Cristo le metieron pleito en Arizona?... Cristo o sea Dios es más duro que Arizona”<sup>31</sup>. Tomistón, en particular, y Arizona, en general, representan las bíblicas Sodoma y Gomorra y el castigo divino no se hará esperar.

En Arizona tiene lugar un duelo histórico, y en esa tierra libran Dios y el demonio su lucha particular. Todo el texto es una enorme letanía, de ahí ese martilleo continuo que suponen las repeticiones, y que terminamos aprendiendo de memoria como los rezos que recordamos de la infancia. Es cierto que no es tan pura e ingenua esta letanía, como no lo es la religiosidad de los personajes. La creencia en Dios se mezcla con la superstición y el esoterismo, mezcla de culturas que viven en la frontera de dos mundos, límite no tanto geográfico como histórico y cultural. Es la separación entre el caos y el orden; a un discurso desordenado corresponde un mundo igualmente desequilibrado donde los instintos, la fuerza bruta, la sangre y la fatalidad dominan. Esta delimitación es recogida por el mito bíblico y por el clásico, en verdad, es el origen de toda mitología:

“En el principio del mundo, según antiguos autores refieren, toda la naturaleza no era sino una masa informe llamada Caos. Los elementos yacían en confusión: el Sol no esparcía su luz, la tierra no estaba suspendida en el espacio, el mar carecía de riberas..., hasta que un dios, para poner fin a tan prolongada lucha, separó el cielo de la tierra, la tierra de las aguas y el aire más puro del aire más denso” (Humbert, 1982:11).

---

29 *Ibid.*, pág 47.

30 *Ibid.*, pág 92.

31 *Ibid.*, pág 32-33.

*Cristo versus Arizona* presenta también la fábula del origen del hombre, curiosamente no creado por Dios sino por los animales: “nadie sabe si es razonable pero lo cierto es que al hombre lo creó el coyote”<sup>32</sup>. Cela crea su propio génesis, que entra en relación dialógica con todos los textos míticos. Imagina su propia mitología, no sólo respecto al hombre sino a la naturaleza a la que describe con bellas metáforas: “Mustang Tonalea piensa que el padre de todos los hombres duerme en el aire del cielo, se traslada de país a país en la tormenta, navega los mares en la galerna y cruza los desiertos empujado por el vendaval, los rayos le alumbran y los truenos le marcan el compás de la marcha, enseña su ira en los volcanes y los terremotos, llora en la lluvia, seca su llanto al sol, se enamora en el arco iris, canta a la luz de la luna y fecunda la tierra cuando brotan los primeros botones de las flores, la tierra es el elemento del que nace la vida y por eso el hombre ha de caminar descalzo para que la fuerza le entre por los pies y se le confunda con la sangre”<sup>33</sup>.

La visión mágica del mundo se filtra en la novela, se obtiene así una mezcla atractiva y pintoresca de elementos aparentemente dispares. Este es un Dios de cuento maravilloso, un genio de la lámpara. El lenguaje se enriquece con bellas comparaciones, explicaciones infantiles del mecanismo que hace funcionar las cosas y el mundo: “la vida es a veces una bola de billar pintada de negro que rueda con sobresalto”<sup>34</sup>, “las almas de los negros que tocan el saxofón son de agua”<sup>35</sup>.

Pero, por encima de todo, dominando la existencia de individuos, cosas, y del mundo mismo, está la muerte, el narrador afirma que en Tomistón es preferible morir pronto y propone como hilo narrativo “ir contando por muertos”. La muerte es aceptada con familiaridad. La resignación ante el destino surge de esta convivencia estrecha entre vivos y difuntos hasta el punto que llegan a confundirse, por eso afirma uno de los personajes, Rocky Kupk: “no puedo con el cadáver que llevo auestas”<sup>36</sup>. La muerte es reina y señora del texto, una muerte bárbara en consonancia con la vida y de la que apenas la separa un delgado y frágil hilo, en Tomistón el asesinato es excusable, sólo representa un aspecto más de la supervivencia.

*Cristo versus Arizona* representa la intención de mantener en la memoria los hechos vividos, su discurso se construye siguiendo las pautas que marcan los recuerdos, ésta es la única clave narrativa: contar para no olvidar. Pero como

---

32 *Ibid.*, pág 75.

33 *Ibid.*, pág 138.

34 *Ibid.*, pág 154.

35 *Ibid.*, pág 147.

36 *Ibid.*, pág 214.

lectores desconfiamos de la completa verosimilitud del relato. El narrador nos confunde contradiciéndose y justificándose en exceso, ¿no será una trampa? Él mismo afirma que las oraciones son juegos de palabras ¿Y si fuera todo un truco del lenguaje? Es curioso comprobar al final de la novela el reparo, casi pudor, del narrador cuando pide que sus papeles se publiquen después de su muerte. Otro guiño más al lector al que parece decirle que, muerto él, testigo presencial, esa sociedad habrá desaparecido.

Estamos ante un sólido edificio lingüístico en el que las comas reafirman su sentido, de ahí que resultara casi imposible hablar de los signos de puntuación sin referirnos al juego de voces o a la significación del texto. Las comas dificultan la descodificación del lector, éste debe mantenerse atento, vigilante a todos los elementos que integran el texto, si no quedará perdido para siempre en un lejano pueblo de Arizona.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOULD LEVINE, I. (1985) en GOYTISOLO, J. (1985): *Reivindicación del Conde don Julián*. Madrid: Cátedra, "Letras Hispánicas".
- HUMBERT, J. (1982): *Mitología griega y romana*. México: Ediciones G. Gili.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1986): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- REIS, C. (1981): *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, B. R. H.
- REYES, G. (1984): *Polifonía textual*. Madrid: Gredos, B. R. H.
- TACCA, O. (1989): *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, B. R. H.