

Sección bibliográfica

«EL BUEY EN EL MATADERO»: UN ESTUDIO ESQUEMATICO

En una ocasión, refiriéndose a su novela *El buey en el matadero* (1966), el novelista español Ramón Hernández, dijo: «... y creo que nadie, ni yo mismo, puede saber cuál era mi verdad al escribir mi primera novela...» (1). Estas palabras condensan una gran verdad: el novelista desconoce lo que le impulsó a escribir *El buey en el matadero*. Esta ignorancia queda corroborada por medio del ineficaz uso dado a esas técnicas literarias con que Ramón Hernández intenta otorgarle vida a los temas de su novela.

Como será visto en nuestro ensayo, *El buey en el matadero* constituye un acercamiento primitivo al género de la novela por parte de un escritor primerizo que desconoce sus objetivos temáticos y técnicos. Sin embargo, esta novela resulta importante dentro del desarrollo de Ramón Hernández como escritor, ya que aquí se vislumbran varias características que prevalecen en varias novelas suyas posteriores (por ejemplo, *Palabras en el muro* y *La ira de la noche*).



Temáticamente, *El buey en el matadero* gira alrededor de la figura de Berilo Escruto. Cuando este personaje aparece por primera vez, él ya es un hombre pudiente y con una posición importante en la sociedad de Itia. Sin embargo, no fue siempre Berilo un señor: su origen fue pobre. En ese Berilo que aparece en la novela, operan varias fuerzas: su amor, a su posición en la sociedad de Itia, su lujuria al sostener relaciones con Sira, la opresión que él sufre a manos de la sociedad de Itia para poder mantener su posición preponderante en este sitio, su sentido de culpa al tener que engañar a su esposa, Esmeralda—mujer con la que se casó para avanzar en la sociedad y por quien nunca sintió amor—, su temor inicial a ver descubiertas sus relaciones con Sira y más tarde a verse invo-

(1) Son tomadas estas palabras del «Monólogo de Ramón Hernández. Letra viva». Este material nos fue suministrado por el novelista. Desconocemos dónde apareció.

lucrado en la muerte accidental de ella, su resentimiento al ver cómo su hijo Celso, al hacerse cura, no va a poder encargarse de las riquezas familiares. Todas las fuerzas a que nos hemos referido pululan obsesionantemente a través de la novela en la mente de Berilo Escruto, personaje que teme ser castigado por la sociedad a una posición marginal si sus defectos son descubiertos (posición similar a aquella en que vivió durante su juventud). O sea, la motivación de Berilo por toda la novela es esencialmente egoísta: él teme ser descubierto y ello le hace sufrir. Todas sus otras sensaciones (por ejemplo, sus cargos de conciencia) están subordinadas a este temor. Es este miedo, en parte, lo que provoca que Berilo se vea a sí mismo como si fuese un «buey rojo» que va a ser matado y, por consiguiente, despojado de cuanto posee (2). El color rojo responde, en nuestra opinión, a su sentido de culpa al saberse indirectamente responsable de la muerte de Sira (3).

En una concepción más amplia, Berilo se cree a sí mismo un «buey» porque le falta la virilidad para actuar y romper con el mundo que tanto ama y que, al mismo tiempo, tanto le oprime. El es un «buey» en el «matadero» de la vida. Su mundo ha sido Itia, ciudad castellana de la cual sólo sabemos que es fría en invierno y caliente en verano. Es esta una ciudad típica: con su catedral, su cabildo, sus burgueses lentos, sus funcionarios y sacerdotes, su instituto de segunda enseñanza, su casino, su guarnición. En ella conviven el amor y el odio, dos fuerzas que desembocan en el cementerio, sitio donde se puede leer la historia de este pueblo (véase la sección «Preliminar» de la novela, pp. 7-9).

La naturaleza genérica de Itia—lugar que es igual que otros lugares—y el hecho de que el proceso vital de Berilo lo hermana con sus amigos (4), le otorga a Berilo Escruto—«el buey rojo»—una identidad de prototipo: él es un hombre, como muchos otros, que vive y muere. El, como quienes le rodean, es un ser castrado por la

(2) Véanse ejemplos de esta asociación en las páginas 95, 134, 205 y 274. Citas y referencias a *El buey en el matadero* provienen de la edición publicada en Valencia por Ediciones Prometeo en 1966.

(3) Si bien Berilo no la mató, él provocó la huida de la joven, quien creía que Berilo la quería dañar (pp. 140-142).

(4) Al respecto resulta interesante el pasaje siguiente:

«A las ocho, Berilo Escruto se ha dormido. Alguien, en la biblioteca, menciona la palabra miedo. De la tierra provincial, tierra mesética y herida por los hierros y los climas de altura, emerge la palabra miedo hacia los ojos de los amigos del vinatero. Este paisaje humano que han visto a través de la rendija de la puerta les recuerda a todos la desnudez, el camino que espera, la marcha. En vano, riendo y hablando de negocios, pretenden arrancar de su cabeza la idea de horror, el cuerpo extenuado y hambriento del reposo» (p. 272).

sociedad (el qué dirán, hasta cierto punto); él es un individuo que espera la inexorable llegada de la muerte.

Lo representativo de la figura de Berilo es también realzado en la novela en sus semejanzas con su hijo Celso. Los dos se ven influidos durante su vida adulta por su infancia (Berilo por las escaseces materiales; Celso por su pobreza espiritual, al no recibir los besos de su madre), los dos son víctimas de la lujuria (Sira en el caso de Berilo; las mujeres de ojos azules, en Celso), los dos experimentan vanidad (en Berilo la de su posición y el hecho de que a sus años todavía puede tener un hijo con una mujer joven, p. 133; Celso creyéndose un ser superior, que posee un mensaje especial de Dios, p. 238). En fin, Berilo y Celso son simplemente dos hombres que viven dentro de la sociedad y cuya única certeza consiste en saber que más tarde o más temprano morirán.



Desde un ángulo técnico, *El buey en el matadero* es una novela sencilla. La obra está dividida en dos partes, «El buey» y «El matadero». Entre ellas hay un lapso de diez años. La primera sección se centra en la figura de Berilo (su posición social, sus relaciones familiares, sus actividades lujuriosas y su pasado); la segunda se preocupa más bien en ese período de decadencia de Berilo, cuando la muerte se le acerca a pasos agigantados. La novela concluye con la muerte de Berilo, a pesar de que queda una incógnita hacia lo que le ha ocurrido a Celso. Dicha ignorancia se debe, en parte, al hecho de que Celso es un hombre relativamente joven: un buey que por su edad todavía está lejos del matadero. Además, al no saber el lector lo que le ha sucedido a Celso después de su huida del pueblo donde laboraba como párroco, se realza la idea de que lo que *El buey en el matadero* presenta no son más que ejemplos recurrentes del proceso vital. Celso seguirá existiendo en un mundo social, al igual que otros hombres, hasta que le llegue a cada uno de ellos su muerte.

Es en el campo de los medios narrativos en que *El buey en el matadero* deja ver su más marcada deficiencia, a la vez que se perciben técnicas que más tarde aparecerán en otras novelas de Ramón Hernández.

Predomina en la novela la perspectiva de un narrador omnisciente (5), quien en ocasiones comenta sobre los actos de los personajes (lo destacado es nuestro):

(5) Nótese que otra técnica narrativa usada en la novela es el diálogo.

Yo creo en Dios. Está claro que tiene que haber Algo, un Ser Superior que gobierne todo esto. Pero eso no quiere decir que tengamos que estar a todas horas dándonos golpes de pecho, como la bizca. Ahora voy a misa porque me conviene, además, tengo un hijo casi cura, ésa es mi perdición. Seguro que cuando yo muera se lo llevará el diablo. *Y el diablo parece que ha detenido a Escruto ante la escalinata de su casa* (p. 19).

La primera parte de esta cita es un monólogo interior directo, mientras que la frase subrayada es un comentario del narrador. También es usado el vehículo de la omnisciencia en monólogos interiores indirectos (6):

La Riper se ha ruborizado. En su interior está decepcionada. Un beso. Ella, desde luego, no sabe lo que es un beso de esos que llaman de amor o del diablo, pero abriga la sospecha de que no debe ser nada especial. Su frío corazón le dice que el amor de los hombres es una mentira. Por lo tanto, teóricamente, no siente más que desprecio por esa clase de besos. En su memoria flota el recuerdo de un día de primavera. Los pájaros alborotaban el cielo con sus trinos, el sol picaba, la vida se estremecía con la fragancia de la estación (p. 47).

Los pensamientos de Ernestina Riper son dados en este pasaje en tercera persona y a través de un narrador que todo lo sabe.

Relacionado a la omnisciencia del narrador es la habilidad que tienen los personajes de imaginarse lo que la vida les depara:

Escruto lleva contra su pecho las ropas de Sira. Las voy a quemar. Pero ahora me escondo en un recodo del pasillo, espero a que salga esta solterona que no hace nada más que mear. Ernestina sale, apaga la luz, entra en su dormitorio. Cuando el vinatero se vuelve a acostar está completamente agotado.

Ahora la que trabaja es la imaginación.

Imaginación:

—Aquí es.

El Inspector Jefe ha dicho aquí es y ha tirado la punta del cigarrillo por la ventanilla del auto. Los policías, tres, bajan a la acera. Número uno. Tan tan (pp. 149-150) (7).

El hijo del vinatero pretende rezar mientras el coche de línea ruge subiendo una cuesta. Pero la imaginación le arrastra a Carde, al ignorado pueblo donde ha sido destinado como párroco a petición propia. *Que conste que hace usted mal, Escruto, le dijo el señor obispo, yo había pensado en otra cosa para usted* (p. 186).

(6) Los términos «monólogo interior directo» y «monólogo interior indirecto» son usados según la definición que ellos reciben a manos de Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1968).

(7) Esta proyección imaginativa se extiende desde la página 149 a la página 154.