

o ésta, al transmutarse en escrita, adquiere una entidad propia y singular, consiguiendo, del lector, el deseo irresistible de seguir el rastro de las voces indirectas. Esta simbiosis favorece la creación de refranes y la sabiduría popular aflora con facilidad.

El punto de vista nunca será del amo. Por eso nunca narrarán ni don Lorenzo ni doña Rosenda, ni el fiero Quispe, porque concurrimos a la intrahistoria de Santa Engracia y ésta sólo la pueden contar sus moradores, los que la han sufrido en carne y hueso. Algunas veces los personajes involucrados en la fatalidad de Santa Engracia son quienes poseen mayor credibilidad al vivir inmersos en lo que sucede allí. De ahí la gran intensidad que adquiere esta canción que le saca el pueblo a doña Rosenda: «Hoy es del patrón/ el sombrero alón./ Pronto de la bruja/ será su calzón» (pág. 90. 1). (Otras veces el autor tendrá que hacer uso de uno de los secuales del amo para contarnos precisamente qué le pasa al caporal, al convalecer en una silla de ruedas por la caída que le asestó su caballo. El personaje es el Mauricio, que le acompaña a la ciudad y el que lo cuenta a los lugareños).

Intervención del «usted»

Otro recurso novelesco de gran fuerza expresiva es el uso del «usted». Es potentísimo y emocional. El lector vive la narración como si estuviera sentado en un banco de la plaza de Santa Engracia y un juglar se la estuviese contando. Es más: se siente, de inmediato, implicado, desde las primeras líneas, en los sucesos, ya que en la cuarta frase de la primera página, el narrador oral le dirá: «... todos entramos por la puerta, que como usted la verá es enorme y de fierro, ya medio carcomida por el óxido, ya medio queriéndose caer...». Es un recurso que el novelista intensifica. En la misma página de la novela, expondrá: «Sobre lo cual sí podría darle un juicio, como usted quisiera, es sobre los rumores acerca de la tumba del patrón, de que allí todo está completo y lo único que falta es él». Es decir, el narrador-juglar le está contando la historia de Santa Engracia a una segunda persona que puede ser el lector o un personaje

incluso en la novela, cuando en página 16 nos intimida haciéndonos recapacitar: «Figúrese usted la clase de atravesado que era» o «Hágame usted el favor de no dejarse engañar». No se revelará nunca a quién se le cuentan los hechos, que igualmente podrían estar siendo detallados a un foráneo, que ha venido a investigar sobre el particular (pág. 84, arriba).

Se recurre a su aplicación para pedir o sugerir la piedad del lector, del personaje que actúa o del foráneo que escucha; para resaltar la inhumanidad de algunos personajes, comentándolo con el oyente, no dejando que él lo interprete a su aire. Como en toda obra literaria, el autor está introduciendo un elemento añadido con intencionalidad artística, busca conseguir unos efectos. Por eso lleva al extremo este procedimiento al pedir muchas veces al lector-personaje-forastero su opinión: «... Qué le parece» (pág. 47, arriba); o «Ahora, dígame, ¿se necesita o no ser bestias para llamar respingos a esas palabras? No hay mula que sepa de modales» (pág. 68. 2).

La utilización del usted adquiere una gran fuerza cuando esta técnica se funde con los incidentes en marcha. Por tanto, sin pelos en la lengua, el narrador dialoga con el lector-oyente: «¿Sabe lo que hizo la payasa esa noche para pasarse de su cama a la cama del patrón? ...Y si usted me pregunta por el frío de la noche, yo le responderé: más que mujer, la payasa era brasero encendido, candela pura; yo sé por qué se lo digo» (pág. 115. 1).

El juglar está muy consciente de su narración gestual, para mejor contar la trama, para mejor retener la atención del lector-oyente, hasta el punto que insinúa, en el relato de la doma del caballo Cimarrón por el caporal, que: «Poco de cuanto le digo podrá parecerse a lo que en verdad fue, las palabras tienen su límite» (pág. 36).

Otro procedimiento de atracción para el lector son los modos indirectos de incluirle en el drama. Ejemplos: «¿Y lo sucedido con la comedianta?» (pág. 104. 1); «Con lo que teníamos percibido, a nadie le quedó la menor duda de que los inocentes entraban a su desventura» (pág. 110. 1). La intencionalidad del artista le hará estar pendiente de cómo lograr la participación de aquél. Entonces hará todo lo posible para que recapacite. «No se puede olvidar que esa pujanza le venía de ser dueño de nosotros, tal como cualquiera lo es de su perro; así qué gracia».

Humor

El lector debe haber percibido, en las acotaciones que he ido haciendo al paso, la fina ironía utilizada, que añade un regocijo más a la anécdota, un cuestionamiento revelador más. Se presenta desde el primer párrafo, en página 9: «..., pues es bueno tener en cuenta la cara más de lagartija que de cristiano del fiero y la imagen del altar del cura, que por algo es español». O este otro, del párrafo siguiente, que nos sorprende gratamente, al insistir el foráneo por enterarse si el patrón está en la tumba o no, y el viejo Abraham, el panteonero, le contesta al oído: «Váyase usted con sus preguntas a joder a otra parte».

Muchas veces el humor es negro. Otras se aprovecha una descripción para aplicarlo: «No olvides los tantos años que el pobre anduvo buscándose la vida lejos de estas tierras; zapatero, carpintero, albañil, pescador, chulío, hornero, amansador de caballos, bodeguero y, para remate, tísico» (pág. 66, arriba). Otras, se transforma en refrán (pág. 96. 2) o se vuelve canción (3; pág. 90. 1). Se desprende hasta de lo desconocido: cuando se está enjuiciando a la divinidad, se explica: «Él pone, zas, en el plato de la balanza tus pecados y, ¡zas!, en el otro tus virtudes, plato que pesa más manda...» (pág. 132. 3).

Finalmente, apreciamos que la ironía se ha refundido con extensas zonas de la narración. Por eso, uno de sus tonos es intrínsecamente irónico.

La estructura motriz

Un procedimiento mayor en la construcción de *Por qué morimos tanto* es la aplicación sabia de las secuencias o estancias continuadas, recurso que se troca en parte de su estilo. Lo tentador ha sido hasta ahora cómo se desarrollan los acontecimientos dentro de la exposición general, la sabiduría del relator en trocearlos e ir dándolos poco a poco —en secuencias—, en no dejar que le gobiernen sus personajes y sus acciones. La brevedad de cada estancia, debido a su estructura cuentística, permite al autor inyectar al escrito una enorme fuerza narrativa, como cuando el fiero Quispe sale a caballo, bien provisionado en busca de los fugados: de la Natividad y del

Francisco (pág. 89. 1). Desde la página 85 hasta la 93, en que el pueblo se encuentra envuelto en la traición de la Natividad, la obra incrementa su intensidad, la que el novelista ha sabido mantener en alto desde el comienzo y sabrá mantener hasta el final. Sin embargo, al basarse sobre todo en la utilización de la técnica del cuento y el relato, lo narrado, sea breve o extenso, se acerca por instantes a lo poético. Sobre la tragedia de la Mercedes, en página 13, se detalla: «La pobre se iba secando, ojera pura, suspiro no más».

Estos cuadros introducen el paso de las secuencias como si estuviéramos viendo una obra de teatro o cine. Permite prescindir de los «walkons», de la descripción previa de personajes o acciones.

Éstos a la vez son intensos y densamente concebidos. No hay capítulos sino secuencias. Éstas están separadas por asteriscos, lo que consiente al lector descansar cuando quiere y no agobiarse por su extensión. Los asteriscos son básicos, al ser el tipo de novela que es.

Sostienen sin descanso la acción. Se obvia lo innecesario —los «walkons»— y se va al grano de la acción misma, lo que mantiene el interés por la historia (pág. 35. 2). En pequeños cuadros se va dando un todo armonioso, unas vivencias concluyentes, el arrojo o miedo de los personajes, un drama electrizante. Cada secuencia nos aportará una información más: cómo piensan, cómo actúan los personajes, cómo se les concibe, qué quieren conseguir, cuáles son sus esperanzas, a qué se resignan finalmente.

Por haber sido tratados como cuentos, Díaz Herrera ha de recurrir al humor, para suavizar la severidad y dureza de los acontecimientos, para incidir de alguna manera críticamente en la realidad que viven todos: tanto el narrador, que muchas veces es un personaje, como el lector, que oye la historia pero que también la ve, al sentirse incluido en ella.

Pueden encauzar la historia. Unas veces nos atraen porque son hechos que apenas aparecen. Son secuencias que continúan una anterior para desarrollarla. Otras, describen a un personaje como en la página 41. 1. Otras, ocultan la identidad del relator (pág. 43. 4), o nos hacen ver quién narra. Se vuelven fisgonas: todo lo escudriñan, todo lo conocen, todo lo juzgan: «Doña Paquita fue dos doñas Paquitas: una antes de llegar don Lorenzo, y otra después» (pág. 43. 3).

Valen para ir dejando señales que luego se retomarán más adelante e introducir cierta dosis de intriga o misterio. El autor no sólo quiere hacer convincente su novela, sino aprovechar este recurso al máximo y convertirlo en una característica de su estilo.

Están estratégicamente bien colocadas, otra vez para mantener atento al lector (pág. 47. 2). Su extensión varía: muchas veces son breves: unas líneas, cinco o diez frases; otras, son extensas: una página, una página y media, dos. Algunas superan los tres folios. En especial, las breves favorecen el incremento de su intensidad. Rápidamente se pasa de una escena a otra.

Comunican los pensamientos del narrador, del narrador-personaje (pág. 48. 3). Reflejan o narran un diálogo; no se sabrá qué personajes participan en él, porque no se les nombra; lo que no es necesario. Nos interesa la información que nos van dando. Además, este es un procedimiento teatral y filmico. Aparece la escena y nosotros ya sabemos quiénes intervienen, aunque aquí se obvian sus nombres.

Son también momentos de vida, también hasta poemas en prosa en algunos casos. Ninguno es banal ni sobra. Todos existen por un planteamiento abierto y abarcador de la novela. Y sirven para concluir, en pocas líneas, una experiencia, para palpar certezas: «Si por ellos fuera, los serviles apagarían el sol, con tal de esconder las tantas maldades que hicieron» (pág. 122. 1).

Otros

Las pocas veces que se recurre a la descripción, ésta es siempre visual. La mayoría de las veces los sucesos sangrientos de Santa Engracia están rodeados de un halo de misterio: la muerte del secuaz Quispe, la desaparición de la criaturita de la Mercedes, el envenenamiento del perro o el fallecimiento por ahorcamiento del Ramirito. Se cuida con ahínco la construcción de la frase, de la secuencia. Existe la oración que posee forma repetitiva en su estructura interna, como esta muestra: «Así como yo no soy quién para ufanarme de que todo lo mío es de verdad, usted tampoco es quién para asegurar que lo mío es mentira», paralelismo que sirve al escritor para precisar mejor los hechos acontecidos. La intervención de un juglar o narrador oral, que nos cuenta

la intrahistoria de Santa Engracia por una de sus calles o plazas. Los personajes, que casi nunca son presentados antes, comparecen a la par de sus acciones. La invención de muchos refranes que riegan el pasto sangriento y doloroso de Santa Engracia; éstos mayormente suscitados en una frase, que a la vez resumen toda una experiencia. Comprenderemos, al final del libro, que el autor ha aplicado sabiamente el *flashback* para adentrarnos, sin darnos cuenta, en el escándalo. Recuérdese que empieza la narración con la duda de que si el cuerpo del patrón mora en su tumba, lo que se retomará más adelante, unas páginas antes de concluirla.

Conclusiones

Sin exagerar podríamos, a estas alturas, afirmar que en *Por qué morimos tanto* se buscan respuestas, es decir, las razones de una derrota: ¿a qué se debe esa incapacidad de los santaengracianos para vivir por su cuenta fuera del mandato del patrón? Nuestra obligación — parece decirse y decirnos el autor — es saber cuáles fueron las circunstancias que propiciaron ese dramático desenlace. Por eso, los lugareños, que son los verdaderos narradores de su drama, se dan cuenta, en el proceso de relatar su propia historia, que han estado demasiado a expensas de las acciones sanguíneas de su caporal y que es menester sopesar lo que pasó, hacer memoria. La novela, a través de las secuencias continuadas, consigue ir dando luz sobre los acontecimientos sangrientos, trágicos o determinantes, que los personajes van regando en sus vidas azarosas, mediocres y sin hálito de grandeza moral.

Otro colofón, esta vez lo nota el lector, podría ser que la juventud arrolla a don Lorenzo, por cuanto a partir de la traición reivindicativa de la Natividad y del Francisco², dos jóvenes enamorados, cae la desgracia al poblado y al amo. Asimismo, el niño Fernando se venga de su padre. La juventud, que no acepta bajar la cabeza de por vida, asesta una derrota al caporal y a sus secuaces y, con ellos, a todo el fundo.

El libro no se contenta con denunciar una situación histórica, sino que hace afirmar a uno de sus narradores

² Posiblemente hijo del patrón (pág. 117. 1).