

## EL VIOLENTO OESTE IMAGINADO

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ

(*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*)

**Palabras clave:** Violencia, novela, western, frontera, historia, rural

**Resumen:** La frontera entre México y Estados Unidos de América es el tema que une a tres novelas *western*, escritas desde las diferentes perspectivas de sus autores -un mexicano, un español y un estadounidense-, quienes emplean un género cargado de estereotipos y maniqueísmo para abordar la visión de ese espacio límite como sitio de conflicto pero también como condicionante del modo de narrar. A través de los arquetipos de las instituciones de poder es posible observar que la ley y el orden se corresponden con la normalización de la violencia de forma similar a como ocurre en la realidad.

**Mots-clés :** Violence, roman, western, frontière, histoire, rural.

**Résumé :** La frontière entre le Mexique et les États-Unis d'Amérique est le thème qui relie trois romans *western*, écrits d'après le différent point de vue de chacun de leurs auteurs -un Mexicain, un Espagnol et un Américain-, qui utilisent un genre littéraire chargé de stéréotypes et de manichéisme pour aborder la vision de cet espace limite comme endroit de conflit mais aussi comme recteur du mode narratif. Par l'intermédiaire des archétypes des institutions du pouvoir, nous pouvons observer que la loi et l'ordre se correspondent à la normalisation de la violence, tout comme cela arrive dans la réalité.

**Key words:** Violence, novel, western, border, history, rural.

**Abstract:** Mexico and USA border as topic links three western novels from several author views –a Mexican, a Spanish and an American- they use this genre plain of stereotypes and manicheism to abord a place of conflict which determines the way to tell. Through archetypes of power institutions is possible to observe how law and order concern with normalization of violence like it happens in reality.

...you have been looking for a fight and  
now you can have it!

WYATT EARP

La literatura es una práctica cultural; la violencia es otra, dado que el animal político que somos actúa en sociedad y de acuerdo con una cultura históricamente construida. Su confluencia, la literatura como constatación (expresión, recreación, crítica) de la violencia, ha cobrado, en las últimas décadas, una fuerza y una expresividad difícil de entender en otro momento. Hay una *literatura de la violencia* que define la novelística que en Colombia parece mirar hacia la calle, el narcotráfico, la violencia organizada que relata Fernando Vallejo (1993); hay una *novela negra*, con Paco Ignacio Taibo II (1976) o Vázquez Montalbán (1972) en el ámbito de la lengua española, pero que se remonta a Dashiell Hammet y Raymond Chandler, que explora la violencia cotidiana, las luchas entre los grupos del poder y los individuos, donde nadie es inocente; incluso tenemos los *narcocorridos*, expresiones populares que explicitan lo que sucede en un México productor e intermediario necesario de la droga que pasa a Estados Unidos, narrando las vicisitudes del crimen organizado, la corrupción, el dinero fácil: *más vale morir como un rey que morir como un buey*, dice la canción. Podría hablar de novelas contra la guerra (*Matadero 5*, de Kurt Vonnegut) o sobre la guerra (*El tambor*

*de hojalata*, de Günter Grass), desde la experiencia periodística (*Territorio Comanche*, de Pérez Reverte), y de aquella literatura relacionada con los conflictos armados; o también de la violencia doméstica, rural y urbana, pero el espacio es insuficiente y es necesario acotar mi interés.

La literatura de la violencia saca a la luz, quizá más que ninguna otra, que no hay fronteras entre unas prácticas y otras, que el maltrato, la denigración, la tortura o la muerte son, mal que nos pese, comunes a buena parte de las culturas humanas.

De ahí que mi lectura, determinada por ciertos valores y condicionantes socioculturales, me permita ahondar en un espacio y en una problemática cercana al interés que tengo en la literatura en español y el contacto, estrecho y contradictorio, entre México y Estados Unidos. Habiendo elegido el espacio, he optado, tratando de apreciar líneas convergentes desde situaciones disímiles, por el análisis de tres novelas, tres prácticas narrativas: *Pop. 1280* (1964), del norteamericano Jim Thompson; *Par de reyes* (1983), del mexicano Ricardo Garibay, y *Cristo vs Arizona* (1988), de Camilo José Cela, Premio Nobel español.

¿De qué modo es posible vincular tres textos disímiles pero que, a la larga, hablan del mismo paisaje desolado y violento del llamado oeste americano,<sup>1</sup> y más certeramente, de ese espacio del imaginario colectivo que es la frontera?<sup>2</sup>

Contemplo como punto de convergencia una única geografía: la frontera entre México y Estados Unidos, donde transcurren

<sup>1</sup> En *The Merriam Webster Online* aparece la siguiente definición de salvaje oeste (*Wild West*): “the western U.S. in its frontier period characterized by roughness and lawlessness”.

<sup>2</sup> Se trata de la frontera más transitada del mundo, la más larga entre dos países, y una de las que manifiestan un mayor intercambio de toda índole (personas, productos, dinero, vehículos, drogas y armas) desde fines del siglo XIX.

esencialmente las novelas de Cela y Garibay; el espacio figurado por Thompson es más ambiguo, pero remite sin dudas al mismo oeste literario de Stephen Crane o Ambrose Bierce, por referir a autores reconocidos.

Presentes en todo *western*<sup>3</sup> cinematográfico ya configurado –desde John Ford y el incorruptible John Wayne, pasando por Sergio Leone con *Puñado de dólares* en 1964, hasta *Unforgiven*, de 1992, de Clint Eastwood– los personajes centrales de *Pop. 1280* y *Cristo vs...* son el sheriff, las prostitutas, los trabajadores de los ranchos, los comerciantes, los matones y los vividores de poca monta. El escenario suele ser arquetípico, con personajes maniqueos, suerte de *Deus ex machina* para duelos al amanecer y bajas pasiones a la sombra de las montañas de Mount Valley.

La palabra *western*, originariamente un adjetivo derivado de *west* y cuyo significado es «relativo al oeste», se sustantivó para hacer referencia a las obras (fundamentalmente cinematográficas, aunque también existen en la literatura, como el prolífico Lafuente Estefanía) que estuviesen ambientadas en el antiguo oeste americano. En principio una película se incluiría en este género simplemente por estar situada su acción en un contexto determinado: la exploración y el desarrollo del territorio occidental de Estados Unidos durante el siglo XIX. Sin embargo, con el tiempo las características de dicho contexto histórico se fueron extendiendo a los personajes de esas historias, condicionando su modo de vida y definiendo su idiosincrasia. Por la proliferación de espacios y situaciones violentas, o bien por situaciones al margen de la ley (ambigua, del más fuerte), el género se fue enfocando hacia la

---

<sup>3</sup> Basado en la vida en los estados fronterizos de Norteamérica, con frecuencia describe situaciones y personajes brutales, donde se suele distinguir entre buenos, malos y *extras*, e incluye algún tipo de moraleja final.

confrontación de los diversos personajes, adquiriendo un carácter cada vez más psicológico. Este aspecto, este logro es el que trasciende a las novelas que me ocupan, en distintos modos.

*Par de reyes* es el relato de dos hermanos pistoleros en los territorios del lado mexicano de la frontera. Son personajes atormentados por la muerte del padre, a quien consiguen vengar, pero sobre todo, por un destino marcado por su habilidad con el revólver, el amor entre ellos y los intereses corruptos de los militares de la zona.

El título de la novela habla del juego, de la baraja que pasa de mesa en mesa en tугurios de postín o mala muerte, pendiente de los caprichos de la suerte o la habilidad del tahúr, amenazada por una mano más fuerte, ya sea porque lleve un as o un arma bajo la manga. La violencia es la motivación de los personajes, Reinaldo y Martín del Hierro. Quien a hierro mata a hierro muere, pero si del cielo te caen las armas aprende a ser pistolero, o muere. Reinaldo y Martín aprenden rápido y bien, y esa es su condena. Entramos a un mundo difícil por el clima y el terreno, los intereses creados o las deudas de sangre, y una cualidad que destaca en la narración es justamente esa: la lectura es difícil, cercana al habla cotidiana, a las expresiones del campo. Garibay recurre a las onomatopeyas, a las palabras que se mezclan, confunden y transforman en los diálogos, pero también en el pensamiento.

Es esencial entender un rasgo que comparten los personajes de la frontera en estas tres novelas: pasan del ocio a la violencia, de la tranquilidad al estallido sin transición. Martín vacía su revólver a las primeras de cambio, la primera vez que se enfrenta a otros hombres, vengando la muerte de su padre:

Pascual Velasco se levanta. A todo vuelo del brazo, con el revólver Martín le asesta un golpe salvaje en mitad de

la cara. [...] Se ha movido uno de los guardaespaldas, no más de muy poco y se ha oído el estallar de un látigo, seca y relampagueante bala de Martín, y el hombre se está retorciendo grotescamente, como bailarín borracho y ya va muerto en el aire, antes de romperse la boca entre las patas de las mesas que Velasco ha derribado (Garibay, 2002: 49).

Maniquea o arquípica, la novela del oeste, como origen común a las novelas que ahora abordo, suele evitar cualquier dificultad en el estilo (pobre, práctico), las descripciones (nulas o modélicas) o el argumento (archiconocido, predecible). Sin embargo, las historias que Thompson, Garibay y Cela construyen no pecan de estos defectos, sino por el contrario, los aprovechan, los extrapolan y los convierten en telón de fondo para una realidad que está ahí, en los periódicos, en lo cotidiano, en la migración de todos sitios, en la violencia como recurso habitual, en la prevalencia de la ley del más fuerte. El modelo de *novela del oeste* es superado a partir de sus propias virtudes (la acción vertiginosa, los diálogos ágiles y sin acotaciones), e incluso teniendo como base algunos de sus defectos (la brutalidad, la indiferente reacción frente a la violencia gratuita, el egoísmo, la miseria humana en todas sus manifestaciones). En *CvsA* el padre de Wendell Liverpool Spana asesina a Zuro Millor por una estupidez; el desprecio es racial, social, de indiferencia frente al *otro*:

Zuro Millor el cholo de la mierda le dijo a mi padre que el caimán no hablaba, que era mentira que el caimán hablase y mi padre lo mató pegándole una topada en el pecho, tampoco demasiado fuerte, con una topada mediana ya tuvo bastante, cualquiera hubiera hecho

mismo que mi padre, a un hombre no se le puede llamar mentiroso porque se puede cabrear y entonces mata (Cela, 1989: 73-74).

Mientras que en *Pop. 1280* Nick Corey dispara desde las sombras sin pestañear. La indiferencia ante las acciones violentas, propias y ajenas, es un rasgo compartido por todos los personajes, partícipes o espectadores de la acción: es así, de algún modo, como la violencia se aprende a vivir en Tijuana o Ciudad Juárez en estos días, y es el trasfondo por el cual, en esa misma frontera, hay rancheros que salen a cazar *espaldas mojadas*, migrantes ilegales, como si se tratara de venados.

El contraste entre *Par de reyes* y *Pop. 1280* se da sobre todo en dos aspectos: la primera es una novela de personajes que no tienen la posibilidad de elegir, excepto su muerte, y el lenguaje y la estructuración de la historia remiten a ese contexto, a ese territorio desolado, alejado de la mano de Dios, como se apunta en la novela de Cela, y nos lo hacen compartir, vivir (leer) con dificultad;<sup>4</sup> en cambio, en la novela de Thompson se ha optado por una suerte de franqueza, de *limpieza* en la narración de los hechos, una primera persona engañosa, que sin embargo al cabo oculta las verdaderas motivaciones del personaje protagonista y otorga cierta irrealidad, por su verismo, a los hechos violentos relatados<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Una novela que también logra con éxito esta pretensión, la de hacer confluír el contexto, la historia y el estilo de la narración es *La muerte es un asunto solitario*, de Ray Bradbury (1990); en el cine, para hablar de un referente cercano al *western*, *Hombre muerto* (1995), de Jim Jarmusch.

<sup>5</sup> Es dicha tradición de la literatura norteamericana, de relato de la violencia despojado de todo adorno y toda concesión, cfr. Ellroy (2002) o Lehanne (2004), entre otros.

La novela de Thompson es el arquetipo del lector engañado por el narrador, en la mejor tradición de las novelas de misterio, pero justo por el sitio más sensible: el protagonista es el asesino, es quien transgrede las convenciones sociales; pero no hay condena moral en el relato o castigo de la justicia, sólo constatación de hechos. En esta faceta coincide con la intencionalidad de Cela<sup>6</sup> de mostrar a personajes que no son, de ninguna manera, inocentes, sino al contrario, son responsables de sus decisiones, de su violencia verbal, física, de pensamiento, palabra u omisión pero de muchos modos conciente, intencionada. Escribe Thompson:

Pero no había salido tan mal, me dije. Que Rose hubiera matado a Myra y a Lennie me era igual de útil. [...] [Rose] —¡Te he hecho una pregunta, maldita sea! ¿Quién planeó estas muertes? ¿Quién ha dicho una mentira cada vez que respiraba? ¿Quién es el que ha estado fornicando conmigo y Dios sabe con cuántas más? —Ah, vamos —dije—. Esas cosas no cuentan (Thompson, 1980: 175, 177).

La realidad se muestra como un conjunto de individualidades aisladas, egoístas, indiferentes ante los *otros*. Corey, el *sheriff* corrupto y manipulador de *1280 almas* desprecia las convenciones sociales, las leyes, dando prioridad a sus propios intereses; lo mismo hace, en la novela de Cela, Wendell, cuando habla de sí mismo pero sobre todo cuando relata las acciones de los demás; Martín del Hierro, en *Par de reyes*, actúa de acuerdo con ese criterio, el cual considera que la ley sólo es aplicable a uno cuando

---

<sup>6</sup> En el caso de la novela española, ver también Cela (1942) o Delibes (1981); en Francia, ver Camus (1942) o Boyer (1969).



conviene, y ni aun entonces. En el fondo, a los tres personajes les atrae la violencia como un imán, es una forma *natural* de actuar en el mundo en el que se desarrollan: en el espacio literario del oeste americano, idealizado por razones patrióticas (es uno de los reconstruidos pasados de un pueblo sin historia), y al mismo tiempo ficcionalizado. Sea por elección o por circunstancias, los personajes de Cela y Thompson, enfrentados por el mundo, optan por salvarse; en *Par de reyes* el pistolero que ha enseñado a los hermanos Del Hierro tiene esa misma actitud, la de la mirada vacía frente a la muerte. Matar o morir, parece ser la consigna.

Por otra parte, el contenido (el significado) se vincula de manera explícita a la forma. Ciertas historias *exigen* la forma de ser contadas, o al menos el autor así las ha construido, como si lo fueran. Referirme a la relación indisoluble de la forma y el contenido, de una exigencia recíproca y necesaria, no intenta plantear la cuestión de la preponderancia de una sobre la otra, sino la existencia de obras concretas que, de manera más o menos explícita, evidencian esta relación. En la literatura contemporánea pienso en *Las ciudades invisibles* (1972), de Italo Calvino, crónica de invención y juego; en la cinta de Moebius –ejemplar metaficción, *mise en abîme*– planteada en *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce y *Continuidad de los parques* (1956) de Julio Cortázar.

*Par de reyes* es un viaje desde la muerte, el asesinato, hasta el olvido, otra forma de morir: de la pérdida de la inocencia a la superación del hecho que nos ha hecho mayores. Por tanto, la historia se construye *in crescendo*, con ciertas notas discordantes, pero siempre con la tensión como fondo, lo que conduce a un final violento y un epílogo que, más que calmo, remite de nueva cuenta a la tensión. Por su parte, en *Pop. 1280* se construye la historia no a partir de que sepamos los hechos, sino sólo su apariencia: nuestro recorrido lector es sólo por la superficie, y la

novela se desarrolla con esa ligereza, como si las cosas fueran lo que vemos, sin honduras; hacia la conclusión nos percatamos de que ha habido siempre un rostro velado, unas acciones y motivaciones ocultas, pero el tono en que son narradas y su desenfadada presentación tienen como objetivo mostrarlas en toda su crudeza, sin juicios de valor.

En *CvsA* el título esconde/señala parte del juego que subyace en la construcción de la novela. La estructura remite a la letanía en su reiteración de personajes y sucesos, en la revelación de la historia nodal desde la periferia hacia el centro, desde el individuo protagónico (narrador) hasta la colectividad relacionada con un suceso particular, el duelo acaecido el 26 de octubre de 1881 en el O.K. Corral, en la ciudad de Tombstone, Arizona.

La elección de la letanía en *CvsA* no es fortuita, sino que responde a una forma de vivir, de recordar (contar), de descubrir poco a poco la esencia de la historia mientras volvemos una y otra vez sobre nuestros pasos, recorriendo una espiral dialéctica, siempre sabiendo un poco más, acercándonos más al hecho que vincula acciones y personajes.

La crónica del duelo en el O.K. Corral es ambigua, no queda clara la intención de los hermanos Earp, de Clanton (que parecen ejecutores) y aún más, queda esbozada con cierta tibieza la propia intervención del sheriff Behan (que parece estar de parte de los asesinos). Que se remita a esta situación no me parece fortuito, ni tampoco, en el otro extremo del espectro, considero que se trate del eje central de la historia. Lo elocuente es que, despojando a esta confrontación de su carácter idealizado, modélico (refrendado y difundido por el *western* cinematográfico), donde los personajes arquetípicos del bien y el mal se enfrentan, lo que leemos nos habla de un mundo en el cual los motivos de la violencia no quedan del todo claros, o bien se sitúan en un

espacio ético que ahora nos resulta ajeno, resguardados bajo una suerte de conciencia de la sociedad moderna, civilizada, aunque se trate sólo de una ilusión.

Cela refiere, por tanto, este acontecimiento para mostrar, para justificar a sus personajes, brutales, instintivos, salvajes, cuyo fin es la muerte, de cualquier modo:

en el cementerio de Boothill en Tomistón, aquí yace Lester Moore cuatro balas de un 44 ni más ni menos, a los cinco ahorcados los sepultaron juntos, Dan Dowd, Red Sample, Tex Hovard, Bill Delaney, Dan Kelly, ahorcados legalmente el 8 de marzo de 1884, no todos mueren con la ley adornándoles la cabeza que va a sacar la lengua (Cela, 1989: 195).

La ley y el orden se corresponden con la normalización de la violencia. La muerte, sin ironía, es legal o ilegal. Hasta la fecha, la condena de muerte está considerada en varios estados de la Unión Americana; y no olvidemos que en España era legal y se ejecutaba hasta mediados de los 70, y casi una década después fue ejecutado un hombre en Francia, *legalmente*. Guardando las distancias y sin perder de vista que la realidad puede ser tan sórdida como la ficción más elaborada, es que podemos hablar en *CvsA* de la crudeza de los hechos y el permanente “vivir en el pecado” de los personajes, pero quizá, de muchos modos, la confesión de Wendell pretenda redimirlos a todos, “sólo me queda pedir a Dios que los muertos me perdonen” (Cela, 1989: 238), o más probablemente, salvarse a sí mismo.

Entre *Cristo vs Arizona* y *Pop. 1280* es posible partir de una confluencia, relacionando dos personajes, entre otros aspectos relevantes: Sam W. Lindo, comisario de Tumbstone a finales de

1900, en la novela de Cela, y Nick Corey, el narrador protagonista de Thompson.

En su esencia, tanto Cela como Thompson se apartan (aprovechando estructuras reconocibles)<sup>7</sup> del *western*, malamente explotado, y recorren cada uno a la perspectiva de un narrador/personaje que evidencia (y aún más allá, hace hincapié en) la doble vida de ese pequeño modelo social de la Norteamérica de los estados fronterizos, rural, unas cuantas casas en torno a una estación de ferrocarril, una tienda donde se encuentra lo que haga falta y un bar/burdel que centra las inquietudes de los hombres rudos, de estrechez de miras. Refiere Nick Corey:

Bajé por el oscuro centro de la calle mayor. Giré al sur al llegar al final y me dirigí al río. Apenas había una mota de luz en aquel lugar, algo así como una chispita que destacase entre la tiniebla. Supuse que procedía del burdel o, mejor aún, del pequeño embarcadero que había detrás. [...] Allí estaban los macarras, tal y como había supuesto. [...]

—Buenas noches, gentiles caballeros —dije—. Hola y adiós.

El *Ruby Clark* [un barco de vapor que pasaba] hizo sonar la sirena.

Cuando se desvaneció el eco, Moose y Curly estaban ya en el río con un proyectil entre los ojos.

Esperé en el pequeño muelle hasta que el *Ruby* hubiera pasado. Siempre he dicho que no hay nada más bonito que un vapor por la noche (Thompson, 1980: 36-39).

---

<sup>7</sup> Ver la perspectiva de Jorge Luis Borges en este sentido, en su prólogo a *La invención de Morel* (1972).

La relación *CvsA* y *Pop. 1280* es más compleja, más difusa quizá pero, al tiempo, más estrecha de lo que aparenta una primera lectura. En la intencionalidad de los narradores de Cela y de Thompson la primera persona se impone en la perspectiva de personajes cínicos y autocomplacientes.

Las distintas perspectivas de la enunciación permiten construir una suerte de arquetipo, el cual, sin embargo, no hace sino responder a los modos y las exigencias, los comportamientos y los parámetros sociales en que se desenvuelven los comisarios o los militares en ese ámbito rural, bárbaro, y sus conciudadanos, habitantes de esos pueblos olvidados de la historia oficial, concebida originalmente en relación a los grupos de poder, a los grandes personajes.

Como primer acercamiento, entonces, se pueden establecer las instituciones de poder, represivas pero con un barniz de legalidad, las cuales definen y relacionan estas tres novelas, a partir de la importancia que tienen para el desarrollo de la acción narrativa. Son los condicionantes, los espacios donde la acción se sucede, donde los personajes se someten a distintas relaciones de poder: la comisaría o el cuartel, el poder estatal, la supuesta ley; el burdel-cantina, donde cobran preponderancia lo sexual, instintivo, la violencia; la calle, el ámbito de lo público, que tanto muestra como oculta; la casa-hogar, pretendido espacio de igualdad, de seguridad, pero al mismo tiempo de condena, de traición, de rebelión; y por último el campo, esto es, la barbarie, donde rige la ley del más fuerte, que permea en todos los otros espacios pero que sólo aquí se muestra sin disimulo. La siguiente constatación de hechos puede aplicarse al contexto de cualquiera de las tres novelas:

El hambre, la insatisfacción continua, las deudas que traen siempre los plazos. El cómo-comeremos, el cómo-

dormiremos, el cómo-nos-taparemos-el-roñoso-culo. [...] es el vacío el que piensa, y uno se encuentra ya muerto interiormente; y lo único que hace es propagar el hedor y el hastío, las lágrimas, los gemidos, la tortura, el hambre, la vergüenza de la propia mortalidad. El propio vacío (Thompson, 1980: 170-171).

La miseria humana (la redundancia es voluntaria) es compartida y descrita de modos similares; debemos lamentar, y por ello esta literatura sigue siendo vigente, que aún hoy pervive de muchos modos en esa frontera, ahora quizá maquillada por fábricas maquiladoras y venta de autos *gringos* usados. De este modo (y queda para otro momento la necesidad de ahondar en estas relaciones del poder y los hechos), es posible tanto imaginar como reconstruir el ámbito físico (geográfico), esa escisión entre dos territorios que es como una herida que nunca sana, a partir del desarrollo de las historias narradas.

Tanto en la novela *CvsA*, de Cela, como en *Par de reyes*, de Garibay, la geografía (local o regional, íntima o abierta a múltiples redes; descrita o sugerida en la narración) cobra gran importancia para entender el interactuar de personajes, contemporáneos o anteriores al narrador. Me remito ahora sólo a estas dos novelas porque muchas de mis apreciaciones parten de mi lectura de textos escritos en español; mi aproximación a la novela de Thompson algo ha perdido en su traducción, por lo que deberé dejar para otro lugar un análisis más detallado.

El espacio geográfico al que me refiero es la frontera, zona de conflicto, violenta y creadora. No se ha entendido, me parece, en ninguna de las lecturas de *CvsA* (a la que se intenta referir siempre al ámbito español) la importancia que la frontera tiene en la conformación de la historia, la estructura, la diversidad de

personajes y en su forma de actuar en el mundo. La Arizona de fines del siglo XIX tenía menos de 50 años como territorio independiente de México y afiliado a la Unión Americana; la frontera era un espacio de confluencia de inmigrantes de todos sitios, razas diversas convivían en una clara y terrible diferenciación, en una relación diastrática que se evidencia claramente en las prácticas sociales de los personajes, en su modo de hablar (si bien referido en tercera persona), en sus medios de ganarse la vida, esto es, de sobrevivir en un territorio hostil (desde los nativos amerindios hasta los polacos, desde los descendientes de los esclavos traídos de África hasta chinos, irlandeses, españoles y por supuesto, las múltiples posibilidades del mestizaje).

esto no es ningún secreto y lo sabe todo el mundo, hay un Nogales en Arizona y otro igual en Sonora ... quizá fuera mejor decir que hay un Nogales cortado en dos por la frontera ... a Sásabe y a San Luis les sucede lo mismo, hay uno al norte y otro al sur (Cela, 1989:163).

Ese mundo sólo es posible en la frontera mexicana-estadounidense de ese periodo (y aún quizá en la actualidad, ahora tamizada por el narcotráfico, el paso de indocumentados y el creciente comercio negro de armas desde la Unión Americana hacia México), con esa heterogeneidad, con esa complejidad de relaciones, y sobre todo, con esa violencia por las diferencias intrínsecas entre los personajes, en esa conformación incipiente de un país y de una sociedad en la que cada uno ve para sí mismo. Las diferencias culturales tienen que ver con la necesidad de establecer espacios de poder frente a los otros, pero también están condicionados por una falsa apreciación en cuanto a la supuesta *diferencia*: de clase, de raza, de sexo, de profesión, de *status*. Es el hombre como lobo

del hombre (y de la mujer), pero sobre todo es el ser humano como lobo de los demás, que le son extraños, ajenos, y por tanto, despojados de valor. Ahora todos somos iguales, pero para morir, para ser violados, ejecutados, torturados, perseguidos, para vivir en la miseria, para vivir sin nada que llevarse a la boca.

La violencia, exacerbada y en muchos sentidos gratuita (instintiva, visceral) de *CvsA* también aparece, referida al mismo espacio, al mismo modo terrible (entre la ternura y la desesperación) de entender las relaciones del ser humano con los demás y con la naturaleza, en la novela *Par de reyes*:

Y en esa manera de mirarlo está la vida de los dos, entera, y todos los asesinatos de Martín y sus fechorías y sus salarios horrendos y pandillas y daifas y pistoleros e inocentes, desde Pascual Velasco hasta Muzo el negro de Tijuana hasta los hijos de Zenón, y está su pierna podrida y el infinito del desierto a pleno sol para dentro de pocas horas [...] y está la tristeza de siempre, de todo tiempo (Garibay, 2002: 219-220).

En muchos momentos, para narrar esa amalgama, esa agobiante carga ideológica, cultural, pervertida (en tanto perturbación del *status quo*) en la que viven y matan los hermanos Reinaldo y Martín del Hierro, el narrador formulado por Garibay recurre (como lo hace Cela en toda su novela a través del monólogo de Wendell) a larguísimos párrafos, páginas y páginas de prosa continua, desdeñando el uso del punto, optando por la repetición (en el orden de la letanía como modelo a subvertir) y la construcción obsesiva de acciones y tiempos, además de un entramado complejo donde los nexos parecen arbitrarios y las historias aparecen, como señala Alvar (1989: 7):



los pensamientos no vienen concitados por un pensamiento que los hilvanara de una manera lineal, sino que cada uno de ellos surge *ex abrupto* desde la caverna del recuerdo. Entonces el relato cobra un aire de monólogo interior en el que actúa no una pretensión literaria, sino la psicología que hace aflorar a cada personaje en el momento en el que algo (un recuerdo, un recurso retórico) ha exigido su presencia.

Pareciera, de este modo, que un mismo universo, un espacio geográfico concreto *imaginado* (y esto es lo importante) por dos escritores disímiles, español uno, mexicano el otro, la frontera (encuentro, fin, ruptura, inicio) condiciona, en cierta medida, el modo de narrar. Y una preocupación, la violencia, exaltada por la escritura, quizá, pero no exagerada si leemos las noticias y vemos cómo, hasta la fecha, se vive y se muere en esa zona del mundo. No se trata de un determinismo fácil, maniqueo, sino la comprensión de que una realidad –que el escritor recrea, imagina, trastoca en la escritura– también participa del proceso; la frontera y los personajes que la habitan no son mero escenario y figurines, sino problemáticas humanas específicas, una geografía desolada y compleja que se constituye como eje vinculante de la historia.

Vale la pena destacar también, aunque sólo sea enumerándolos, que la frontera y sus características se evidencian en aspectos mucho más sutiles de las novelas de Cela y Garibay: el lenguaje popular, dichos y refranes, uso de arcaísmos, palabras en inglés o *spanglish*, construcción poco ortodoxa de las historias, de las palabras:

Y ónde se revuelve aquel sonso como si le hubieran metido lumbre en el culo y se da el encontronazo con

el caballo del Tejada que por poco y no lo saca de la sía. Y no, la gente a risa y risa. Porque así era ¿ves tú?, que se hacen los tontos, que no van, que ya se van, que no se dan cuenta, que ni les importa pues el asunto parel questán (Garibay, 2002: 131).

Aparece también la historia, que sucede siempre en lugares lejanos, sucesos del México revolucionario, de la lejana Europa, de los Estados Unidos, la miseria, el papel denigrante de mujeres y razas distintas a la blanca, y omnipresente, la violencia: el uso de la fuerza, de la violencia física, sexual, armada, verbal, de unos contra otros, prevaleciendo la ley del más fuerte.

Esta aproximación a tres novelas del oeste, tres novelas de la violencia (y a sus relaciones, su estructura, su conformación discursiva) no ha agotado las posibilidades, sino sólo ha apuntado líneas a seguir para su comprensión. Así como en un estudio extraordinario Gumilev (1994) apuntaba la influencia de los cambios climáticos y de un reino imaginario en el desarrollo histórico de los pueblos mongoles, es posible suponer que la práctica social que llamamos literatura (en la concreción que nos interesa, las novelas, en este caso de la frontera) se vea influenciada por el ámbito geográfico al que se refiere (la confluencia de tipos humanos y sus roces, las formas del poder), por las características de los tipos humanos que recrea (seres brutales y simples, apasionados o indiferentes), y al cabo, condicionada también por el prejuicio (de signo positivo o negativo) que incide en nuestra visión del mundo.

## REFERENCIAS

ALONSO, Santos (2003), *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.

- ALVAR, Manuel (1989), "Cristo versus Arizona", en *Ínsula*, 518-519, pp. 7-8.
- (1991), "El lirismo en las novelas de Cela", en *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AZANCOT, Leopoldo (1988), "Categorías del pasmo. Una invención sobre el Oeste americano", *El País*, 28 de febrero, p. 16.
- BEHAN, Johnny (1881), *The Shootout at O.K. Corral*, november 2, ref. por Dylan W. Humphrey, <<http://www.sccs.swarthmore.edu/users/98/dylan/tomb/shootout.html>>
- BORGES, Jorge Luis (1972), "Prólogo", en Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial.
- BOYER, François (1969), *Juegos prohibidos*, Barcelona, Plaza y Janés (*Jeux interdits*, 1952).
- BRADBUY, Ray (1990), *La muerte es un asunto solitario*, Barcelona, Minotauro.
- CELA, Camilo José (1988), *Cristo versus Arizona*, Barcelona, Seix Barral.
- DELIBES, Miguel (2004), "Camilo José Cela", en *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino.
- (1981), *Los Santos Inocentes*, Barcelona, Seix Barral.
- ELLROY, James (2002), *L.A. Confidencial*, Madrid, MDS Books/Mediasat, dos volúmenes.
- GARIBAY, Ricardo (2002), *Par de reyes*, México, Fondo Regional para la Cultura y las Artes/zona centro, col. Aguas profundas.
- GÓMEZ MORIANA, Antonio (1987), "Dimensiones sociocríticas y análisis del discurso", *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*, vol. 3, núm. 2-3, otoño 1987-invierno 1988, Valencia, pp. 67-78.
- GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.

- GUMILEV, Lev Nikolaevich (1994), *La búsqueda de un reino imaginario: la leyenda del preste Juan*, Barcelona, Crítica.
- KRONIK, John W. (1989), “Desde Torremejía al O.K. Corral”, en *Ínsula*, 518-519, pp. 43-45.
- LEHANE, Dennis (2004), *Plegarias en la noche*, Barcelona, RBA ediciones.
- Merriam Webster Online* (The) <<http://www.m-w.com/dictionary/wild%20west>>
- NAVARRO MARTÍNEZ, Matilde E. (1991), “Crónica y animalidad de Cristo versus Arizona”, en *Palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 211-215.
- PAZ GAGO, José María (1994), “Enunciación y recepción en la ficción postmoderna: *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela”, en *Lenguaje y textos*, núm. 5, pp. 63-70.
- SOBEJANO, Gonzalo (1997), “Cristo versus Arizona: confesión, crónica, letanía”, en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año III, núm. IX, pp. 139-162.
- TAIBO II, Paco Ignacio (1976), *Días de combate*, México, Grijalbo.
- THOMPSON, Jim (2003), *1280 almas*, Barcelona, Diagonal del Grup 62.
- VALLEJO, Fernando (1993), *La virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1972), *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta.
- VILLANUEVA, Darío (1991), “La intencionalidad de lo sexual en la obra de Camilo José Cela”, en *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, pp. 175-184.