

Representaciones estéticas de la oralidad en *La Mara* de Rafael Sánchez Heredia

Yvette Bürki
Universidad de Basel

Introducción

La Mara, del escritor Rafael Ramírez Heredia (Tampico, 1942), tiene como escenario la frontera sur entre México y Guatemala, lugar donde proliferan las bandas de traficantes, contrabandistas y pasadores de inmigrantes clandestinos y donde la única ley válida parece ser la de la violencia. En este territorio bañado por las aguas del Suchiate o Satanachia, Ramírez Heredia recrea el universo sórdido de la Mara Salvatrucha,¹

¹ *Mara Salvatrucha* es un compuesto formado por *mara* 'grupo de jóvenes', 'pandilla', a su vez truncación de *marabunta* 'conjunto de gente alborotada y tumultosa' y *salvatrucha*, combinación (ingl. *blend*) de la forma truncada de *salvadoreño* > *salva* y *trucha* 'listo', 'hábil' (la palabra también se usa en masculino, *trucho*). *Mara Salvatrucha* puede parafrasearse entonces como 'pandilla de salvadoreños listos'. No se sabe a ciencia cierta cuándo surgió la Mara Salvatrucha. Al parecer, la primera banda se formó en Los Ángeles en los años 80 con jóvenes salvadoreños, muchos de los cuales eran ex-miembros del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). Al ser deportado un buen número de sus integrantes a su país de origen, las células proliferaron expandiéndose por todo el país y moviéndose hacia el Norte, para volver a la tierra de sus orígenes, California, en Estados Unidos. De camino a EE UU fueron invadiendo territorio guatemalteco y mexicano. En la actualidad, el campo de acción de los mareros se extiende desde San Salvador hasta Idaho (cf. Benini 2005: 42) y la nacionalidad de sus integrantes no se circunscribe a la salvadoreña; centroamericanos de procedencia diversa así como mexicanos y alguno que otro sudamericano han entrado a formar parte de sus filas. Asimismo, el sexo ha dejado de ser un criterio definidor de estas pandillas juveniles. Si bien en un principio sus integrantes eran únicamente hombres, hoy en día las mujeres han pasado a formar parte de ellas, sometándose también a rituales de ingreso: las mujeres pueden elegir entre los famosos 13 segundos de golpes asestados por los integrantes de la célula o el denominado «trecito», que consiste en practicar el sexo con cada uno de los integrantes de la banda presentes en el momento de la iniciación (cf. Benini 2005: 44). En cuanto al número 13, éste parece remitir a la calle de Los Ángeles donde se formó la banda, probablemente como respuesta a una banda de mexicanos que operaba en la calle 18 (cf. Benini 2005: 45).

una red de bandas, pandillas o «clicas» integradas por jóvenes pobres y marginados que se mueven en un mundo de desesperanza, fatalidad y delito, y en el que se impone quien más vidas humanas carga a su cuenta.

En este artículo analizaremos las estrategias lingüísticas utilizadas por el autor de *La Mara* para lograr el efecto de oralidad en el texto literario, y las funciones que cumple tal representación de lo oral.² El diestro manejo de la lengua como artificio para caracterizar a los personajes, impregnado de huellas de oralidad y la inmensa fuerza expresiva convierten a la lengua, como ha señalado el propio autor, en un personaje más de la novela.³ Jorge Luis González Santana afirma incluso que el gran personaje de *La Mara* «no es otro sino el lenguaje mismo».⁴ Hay, pues, razón suficiente para dedicarle a esta novela un estudio de tipo lingüístico, para lo que tomaremos como marco teórico la pragmática literaria. En efecto, uno de los aspectos que interesa a la pragmática literaria es la manera cómo el autor construye el texto literario para involucrar al lector y alcanzar de esta manera un trabajo cooperativo entre el productor del texto, y su “audiencia”, los lectores, en la creación del universo ficcional. En este sentido, uno de los objetivos de la pragmática literaria es el estudio del funcionamiento del lenguaje de la ficción para provocar la ficción del lenguaje y alcanzar, así, el máximo grado de implicación del lector.

2. La oralidad literaria

Antes de pasar al tema propiamente dicho queremos explicar brevemente cómo puede hablarse de *oralidad* en literatura. Para ello nos

² Agradezco a Marco Kunz no sólo por las estimulantes conversaciones sobre la relación entre oralidad, creación y poética en la narrativa, sino por haberme facilitado su manuscrito «Poetik und Poetologie der fingierten Oralität in der modernen spanischsprachigen Literatur», que me sirvió de ayuda e inspiración.

³ Cf. «En el librero ‘La Mara Salvatrucha’» (<http://www.google.ch/search?q=cache:uy8iaDUtaVsJ:srv2.vanguardia.com.mx/hub.cfm/FuseAction.Detalle/Nota.368614/SecID.29/index.sal+Ramirez+Heredia>) (19.5.2004)).

⁴ En: González Santana, Jorge Luis: «La vida loca. A propósito de *La Mara* de Rafael Sánchez Heredia». (<http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2004/gonzalez.html>) (13.4.2005)

valdremos del marco teórico de Koch/ Oesterreicher (1990), quienes proponen distinguir entre una *oralidad medial* y una *concepcional*.

Tomando como punto de referencia el parámetro *medio*, la oralidad de la escritura resulta una combinación paradójica y absurda, pues lo oral pertenece a la esfera de lo fónico y lo hablado, mientras que lo escrito al ámbito de la representación gráfica (cf. tb. Chafe 1982: 49). Técnica y medialmente estamos ante dos formas dicotómicas de expresión distintas, claramente diferenciadas y excluyentes entre sí. Pero si abordamos lo hablado en lo escrito desde un punto de vista concepcional, la paradoja se diluye, pues con ello se alude más bien al *modo* de su realización, o sea a la forma como se verbalizan los enunciados, que, a diferencia de la producción medial, se mueve dentro de todo un espectro de posibilidades que van de una mayor a una menor formalidad, de un mayor a un menor respeto por las formas normativas establecidas, de la explicitud a formas de expresión altamente elípticas, dependiendo de una serie de criterios como: 'privacidad de la comunicación', 'conocimiento mutuo de los interlocutores y saber compartido', 'participación emocional', 'integración del discurso en el contexto situativo y accional', 'posición local y distancia temporal de los interlocutores', 'cooperación', 'dialogicidad', 'espontaneidad', etc. (Oesterreicher 1996: 318ss). Está claro que la representación de lo oral en lo escrito puede ser sólo parcial, restringiéndose a aquello que precisamente el medio escrito permite mimetizar, hecho por el cual en textos escritos sólo son susceptibles de ser representados ciertos rasgos que relacionamos con formas de expresión orales.

Ahora bien, si nos ocupamos del texto literario, cabe señalar que el plano concepcional es doble, en tanto todos los criterios anteriormente señalados, de los que depende la selección de rasgos más o menos formales —o conversacionales— de la lengua, funcionan también en un plano puramente conceptual, fruto de los parámetros que impone el productor del texto y desde el cual construye la ficción literaria. Aceptar tales parámetros propuestos por el productor del texto implica precisamente aceptar entrar en el mundo (re)creado, participar en él y (re)crearlo como lector.

Hechas estas precisiones teóricas, definiremos como *oralidad literaria* el empleo consciente de rasgos y formas que caracterizan concepcionalmente a lo oral y que contribuyen a la construcción de la ficción y a la propia estética del texto en tanto obra literaria.

Como estrategias de la oralidad en la literatura que refuerzan la ficcionalidad pueden considerarse el empleo de (a) formas de escritura que mimetizan rasgos fonéticos y que conscientemente se desvían de la norma escrita con el propósito de caracterizar variedades diatópicas, diastráticas, diafásicas o estilísticas de la lengua, (b) un vocabulario marcado dialectal o socialmente, como puede ser la presencia de léxico argótico o disfemístico, (c) una sintaxis textual que se aparta claramente del patrón escritural y que recrea formas de construcción propias de otros géneros discursivos, que se rigen por otros parámetros situacionales como son la co-presencia temporal y espacial, una relación de cercanía afectiva y social, etc. En muchos de estos casos, el medio escritural busca acercarse al género oral por excelencia: la conversación cotidiana, pero también a otros, los que son producto de lo que Ong (2002: 133s)⁵ denomina *oralidad secundaria*: telefónicas, los programas de show televisivos, etc.

2.1. *Representación «realista» y representación simbólica*

Partiendo del hecho de que las variedades orales en sus diversas manifestaciones sólo pueden ser representadas en términos conceptuales en la literatura, propondremos, siguiendo a Toolan (1992) y a Cooper (1994), que tales representaciones se mueven en dos ejes distintos: o tienden a ser realistas o simbólicas. Son realistas aquellas que movilizan ciertos rasgos lingüísticos con el objetivo de que las variedades representadas sean reconocidas por el lector. En cuanto al empleo del término *realista*, recordemos que la representación de la variedad lingüística en literatura no está en correlación directa con su verdadera manifestación en la realidad, sino que apunta más bien a ser verosímil y creíble en tanto activa determinados códigos que son significativos para el lector y que hacen que éste los identifique (Cooper 1994: 27).

Tenderán a ser representaciones simbólicas aquellas que, por el contrario, apuntan a subrayar el carácter de «otredad» de la variedad protagonizada, movilizando sobre todo valores agregados tales como el prestigio, el desprestigio, el poder, la marginalización, etc. En este sentido, se establecen dos dimensiones de representación: uno, de

⁵ La primera edición es de 1982. Empleamos la de 2002.

inclinaciones realistas / metonímicas y otro, de tendencias simbólicas / metafóricas.

Esta distinción será de utilidad para estudiar las diferentes funciones que adquiere la oralidad en *La Mara*.

3. Un contador de historias

En veintisiete capítulos, un narrador heterodiegético nos cuenta en presente una historia tejida desde distintos puntos de vista pertenecientes a los personajes que permiten al lector reconstruir la urdimbre social de Tecúm Umán y Ciudad Hidalgo. Un factor que contribuye a diferenciar los puntos de vista es la lengua, pues a través de éstos se filtran diferentes variedades lingüísticas que caracterizan el habla de los personajes vistos como individuos y como arquetipos de la sociedad retratada: los agentes de la policía de migración, el Burrón y el Moro Saravia, paradigmas de la corrupción, del tráfico de indocumentados, de drogas y de armas; Cosme Agudiz, alias Calatrava, el chofer mexicano encargado de transportar a los indocumentados repatriados; doña Lita, la proxeneta que explota e introduce al mundo del *chow* *bisnes* (Mara 199, 203) a jovencitas como Lizbeth la panameña o la tracha Sabrina; el brujo Ximenu Fidalgo, que pacta con dioses y demonios; Felipe Arredondo, el cura chapín amante de doña Lita, Dimas Berrón y su mujer Rosa del Llano, guatemaltecos que se ponen en manos de polleros para pasar la frontera; el ex cónsul mexicano Nicolás, quien tantas veces traficó con visas a cambio de unas horas de amor y de dinero, y por doquier la omnipresencia de mareros como Jovani, el Bogsboni o el Marvin, que viven el día a día de la «Vida Loca».

Bien mirado, Ramírez Heredia se propone en esta novela, más allá de la mera representación de rasgos de lo oral en lo escrito, acercarse a un género literario determinado, caracterizado precisamente por su condición oral: el del cuentero, genuino heredero del rapsoda o juglar, en otras palabras, el de la llamada *literatura oral*. El mismo narrador de *La Mara* establece un claro paralelismo con este género:

¿Qué cuentero más hábil —de esos que charlan mientras muerden carne de coco, a pellizcadas arrancan trozos de pescado frito, a buches gozosos beben cerveza helada, lían tabaco fresco— puede enhebrar una historia parecida?

¿Qué contador de relatos podría inventar uno donde narre que a los lados de este mismo ferrocarril de avanzar asmático por entre la selva ajena, seres de tatuajes enramados en el cuerpo y lágrimas estáticas viajan por senderos oscuros esperando que el tren se detenga?
(*Mara* 16)

Así, el narrador-cuentero de *La Mara* parece urdir su historia a partir de un bricolaje de conversaciones “oídas” en boca de sus personajes que, filtradas por su conciencia, grabó en su memoria y que reconstruye en el ahora de la narración.⁶

Para el acto de narrar, Ramírez Heredia se vale precisamente de técnicas de la literatura oral (cf. Ong 2002: 31-76; Chafe 1980: 49-52). En efecto, sobre todo la tendencia a la redundancia y a lo formulístico, basado en la rima y el ritmo —y no en los conceptos de línea o incluso de palabra, propios de los textos escritos (Ong 1982: 60)—, que favorecen la repetición y la fijación mnemotécnica por parte del cuentista, sirviendo a su vez de hilo rojo a la audiencia para facilitar el seguimiento del relato y su recuerdo, son rasgos que caracterizan al relato literario oral y que Rafael Ramírez Heredia utiliza de forma poética en *La Mara*. Veamos al propósito el párrafo final del capítulo dedicado al chofer Cosme Agudiz, Alias Calatrava:

- (1) Los *vergas gringos* esos nunca dicen palabra.
¿Siquiera sabrán *cómo se cocina la vida en la frontera?*
¿Lo que piensa la gente?
¿Él, por ejemplo?
¿Los agentes como el Burrón y sus *cuates* que les fascina que les digan comandantes?
Ni madres
Los *gringos nomás* se quedan mirando, lo mismo que si no entendieran y nada les importara más allá de echar para atrás a los *indos* que no sean guatemaltecos, aunque todos lo sepan, también los *pinches*

⁶ Recordemos a este respecto que el propio Ramírez Heredia dijo en una entrevista que su novela era una especie de novela reportada con grandes dosis de ficción. Cf.: http://www.vanguardia.com.mx/hub/cfm/FuseAction_Detalle/Nota.368614/secID.29/index.sal+Ramirez+Heredia... (19.5.2005), pero como bien señala Marco Kunz (2004: 57), el autor «tuvo el acierto de descartar de antemano la forma de reportaje [...], y optó, en cambio, por una técnica narrativa subjetiva [...]».

gringos, que al día siguiente ya estén de regreso,
 los muy carajos de los *indos*,
 los muy carajos de los maras,
 los muy carajos de los *gringos*. (*Mara* 157)

En primer lugar, en este fragmento final la distribución gráfica de las líneas se hace siguiendo el concepto de enunciado y de pausa, propio de la comunicación oral y no el de línea, inherente a la escritura. En otras palabras: a cada idea o proposición expresada por Cosme Agudiz le corresponde una pausa,⁷ que se representa gráficamente mediante la distribución lineal. La línea se convierte así en un instrumento demarcativo entre enunciado y enunciado, función que tiene la pausa en la conversación o en la narración oral. El párrafo concluye de manera formulística, con una triple repetición a manera de verso de la frase nominal «los muy carajos de». Cada una de estas frases se completa con «los indos», «los maras» y «los gringos» respectivamente, tres de los personajes colectivos de esta obra. Obsérvese además que las frases impares presentan rima asonante, lo que dicho en voz alta imprime un indiscutible ritmo al párrafo. La repetición de *gringo* (3 veces) y de *indo* (1 vez) en las líneas anteriores contribuye a reforzar este ritmo.

Otro recurso lingüístico propio del relato oral que Ramírez Heredia emplea en *La Mara* es el presente histórico, que lejos de indicar el momento de la enunciación expresa los procesos verbales representados como «literalmente simultáneos [...] con los visibles efectos estilísticos de proximidad, viveza, fuerza dramática etc. que tantos autores han señalado como propios de las narraciones en presente histórico» (Rojo & Vega 1999: 2891s), por lo que constituye una técnica en el plano lingüístico altamente histriónica, que apunta en el relato oral a actualizar una y otra vez la acción narrada ante la audiencia.

Asimismo podemos contar como un recurso que acerca al narrador de *La Mara* al contador popular de historias el que las diferentes voces que se expresan en su propio lenguaje no se limiten a los pasajes dialogados, sino que sea precisamente el propio narrador del texto quien cuenta desde las perspectivas de sus personajes al tiempo

⁷ El enunciado está definido como la mínima unidad comunicativa con independencia semántica, sintáctica y con rasgos prosódicos determinados (presencia de un patrón entonativo propio y situación entre dos pausas) (cf. Herrero 1996: 113s)

que se va contagiando⁸ de sus idiolectos y dialectos hasta terminar convertido en una especie de ventrilocuo (Reyes 1989: 201; Mey 2000: 164) que pone su voz a disposición del personaje, reduciendo al mínimo su presencia y potenciando el histrionismo propio del acto de contar. En este sentido, como indica Mey (2000: 157), en *La Mara* focalización implica vocalización, pues aunque las voces no se oigan de manera directa, en boca de los personajes, se oyen constantemente mediante el hábil manejo de la focalización que invade el terreno de la lengua misma. El ejemplo (1), en el cual el narrador asume la perspectiva y el idiolecto del chofer, marcado por mexicanismos léxicos (*cuates*⁹, *pinches*¹⁰), discursivos (*nomás*, «ni madres»), disfemismos (*verga*, *carajo*) y metáforas populares («cómo se cocina la vida en la frontera») constituye una muestra de esta técnica. En el siguiente pasaje se observa además el tránsito de una óptica a otra, acompañada de la respectiva representación vocal:

- (2) La brisa escatima a doña Lita, mexicana, de padre yucateco y madre tabasqueña, aquerenciada en la frontera desde los primeros meses de vida, divorciada dos veces, amante de un párroco de Mazatenango que la visita de vez en vez porque de otra manera ella no lo hubiera aceptado, y madre de tres hijos que viven en Los Ángeles, California, según rezan sus papeles, que están en el consulado de México por aquello de que un día le reclame lo que hace por sus niñas, porque eso sí, nadie puede poner en duda las *rogancias* que tiene que echarse *pa* que *los coyotes* no *testereen* a *las muchachitas*; los entuetos que obliga a desarmar *pa* sacarlas adelante; porque si *las niñas* andan solas *como cabras por el monte no falta malaje que las quiera clavar como mariposas*, y si *las chiquitas* son tan *guajes* de dar todo creyendo en la *jodienda esa* del amor y del matrimonio, *pues claro que se las mascan de un hilo*, si anda como ánimas solitarias y no tienen quién les aconseje con buen tino, *que pa eso está ella, pa llevarlas por el camino adecuado*, con el consejo a tiempo, *que a deshoras las consejas duran menos que las nubes de verano* [...] (*Mara*, 60).

⁸ El término es de Fludernick (1990: 290 y 333), que habla de *Ansteckung* y lo define como 'contagion or contamination'.

⁹ *Cuate* (del náhuatl *coatl*) 'amigo', *DicMex*, s.v.

¹⁰ *Pinche* 'despreciable, mezquino', DEUM, s.v. Cf. también *DicMex*, s.v.

El narrador introduce primero al personaje de doña Lita desde su posición de narrador, pero a partir de la línea 6 va adoptando la perspectiva de la proxeneta y, con ella, su lenguaje, salpicado de expresiones populares (*rogancia*, *malaje*¹¹, *jodienda*¹²) mexicanismos (*coyote*¹³, *testerear*¹⁴) y nahuatlismos (*guaje*¹⁵), y de comparaciones y metáforas de la vida cotidiana («andar solas como cabras por el monte», «clavar a alguien como mariposas», «mascarse a alguien de un hilo», «durar menos que las nubes del verano»), empleados como recursos intensificadores. La denominación de las prostitutas (*chiquitas*, *niñas*, *muchachitas*) señala asimismo la perspectiva de doña Lita. La fonética del habla coloquial se representa mediante la apócope de *para* > *pa*. En el nivel discursivo, la parataxis, las repeticiones de estructuras finales introducidas por *pa*, el sintagma con función comentadora «pues claro» (ls. 9s), el demostrativo pospuesto *esa* (l. 13) con valor despectivo y el empleo de *que* (l. 13) enfático le otorgan al fragmento el ritmo y la sintaxis de la conversación coloquial.

Que se trata de discurso indirecto libre (DIL), mediante el cual el narrador de manera sumamente histriónica y mimética actúa hasta tal punto que el lector puede «oír» la voz del personaje y percibir su forma de ver el mundo a través de la del narrador-cuentero, se aprecia en la línea 15, donde la conjunción *que* completiva es indicador del traslado, por lo que encontramos un *ella* y no un *yo*. No sucede así con la *consecutio temporum*, pues el tiempo de la enunciación, el presente, permanece.

La técnica de impregnar el discurso del narrador con rasgos dialectales, sociolectales, jergales en cualquiera de los niveles de la lengua caracteriza a la literatura oral y de allí se trasladó al cuento y a la novela. Este artificio dota a la voz del narrador de fuerza dramática, subrayando su simple posición de intermediario, de hablante fagocitario,¹⁶ entre los «verdaderos autores» de los enunciados y el público,

¹¹ *Malaje* 'malintencionado, indeseable', *El Sohez*, s.v. *malage*.

¹² *Jodienda* 'dificultad, fastidio', *El Sohez*, sv. *jodienda*.

¹³ *Coyote (coloj)* 'Persona que hace de intermediario, sacando provecho de ello abusivamente, para arreglar asuntos, a veces ilegales, en oficinas de gobierno o de cuestiones administrativas, en cambios de moneda, operaciones de bolsa, etc.', DEUM, s.v. *coyote*.

¹⁴ *Testerear* 'tocar'

¹⁵ *Ser alguien guaje (coloj)* 'ser tonto o bobo', DEUM, s.v. *guaje*.

¹⁶ El término es de Rivarola (cf. Rivarola 1991: 159).

para quienes los redice. En la literatura escrita, dicha forma de narración da la ilusión de espontaneidad y vivacidad que caracterizan al relato oral. Los formalistas rusos denominaron a esta técnica *Skaz* (Mey 2000: 166; *LitKult*, s.v. *Skaz*). Otra técnica también presente en *La Mara* es lo que se denomina *eye-dialect* (Mey 2000: 167), que supone transcribir ciertos vocablos de manera más o menos fonética, de modo que tales palabras reflejen la realidad idiolectal, dialectal o sociolectal que se desea retratar. Como hemos visto en los ejemplos anteriores, de esta técnica también se sirve Gómez Heredia. *Skaz* y *eye-dialect* hacen ostensible la presencia de otra voz ya sea explícita, ya implícita, y su uso está dirigido a obtener un efecto de inmediatez, de presenciar la escena, con lo que se busca implicar al lector en la narración (Mey 2000: 167).

Finalmente, otro artificio que emplea Ramírez Heredia en esta obra para subvertir los parámetros mediales reales y acercarnos conceptualmente al relato oral son paradójicamente los signos de puntuación. En efecto: en toda la obra las comillas angulares sólo se usan para representar el estilo escrito propio de la administración pública que aparece en informes o memorándums. Un ejemplo es el siguiente:

- (3) De esto informó a la capital, redactó el oficio con mucha cautela porque en los asuntos en que anden revueltos los gringos era mejor irse con tiento [...]:

«Es de conocimiento público que un par de elementos de nacionalidad extranjera ejercen funciones cotidianas en la estación migratoria del kilómetro diez de Tapachula a Ciudad Hidalgo, puesto mejor conocido como El Palmito.

Dichos señores –evitó decir sujetos– llegan a eso de las nueve de la mañana y se retiran ya entrada la noche. Por los informes se sabe que los dos señores ejercitan el idioma inglés y al parecer comandan a los funcionarios mexicanos, quienes cumplen con acuciosidad las órdenes de los ya mencionados señores [...]» (*Mara* 33)

De este modo, las comillas angulares se convierten en signos para marcar la representación de la escrituralidad dentro de la escritura. Los puntos suspensivos, en cambio, son empleados para indicar diferentes manifestaciones de la oralidad. En primer lugar le sirven a Ramírez Heredia para representar la entonación, rasgo propio de la

comunicación oral y sus diferentes funciones expresivas. En el fragmento de diálogo siguiente los puntos suspensivos representan el tono ascendente de interrogaciones finales. En particular, las interrogaciones retóricas suelen utilizarse como recurso enfático (cf. Briz 2001: 130). En este caso los puntos suspensivos refuerzan la incredulidad que expresa el interrogador.

- (4) —¿De veras no sabes? ¿Quieres verme la cara de pendejo, catrachita ...? (*Mara* 84)

Los puntos suspensivos también representan alargamiento de la cantidad final y tono abierto, confiriéndoles la expresividad característica de las construcciones suspendidas,¹⁷ tan típicas de la conversación coloquial (cf. Herrero 1996: 117s):

- (5) —Doña Lita es madrina de la niña morenita, la bonitilla, la más alta ... (*Mara* 85)

Aquí la suspensión indica la complicidad entre el oficial de inmigración encargado del interrogatorio y el chofer, quien le hace saber que Lizbeth trabaja para la proxeneta doña Lita, gran aliada y cómplice de las autoridades locales.

Este signo ortográfico constituye un recurso sumamente histriónico, que suele utilizarse para pasar de una perspectiva a otra, con el consiguiente contagio vocal que ello implica. Así sucede cuando el narrador, al hablar de Lizbeth la panameña, no sólo adopta su perspectiva sino se impregna de su idiolecto:

- (6) Y ella desconfía de los que se ponen don antes del nombre porque siempre resultan ser los dueños que carajean todo.
...y que este don, nomás por su purita estima, le dejara un sobre con un bonche super divino que ha sacado de la maletica guinda... (*Mara* 138)

¹⁷ Las construcciones suspendidas son aquellas en las que su suspensión se origina bien debido a la situación comunicativa —lo que permite la no verbalización de información evidente o conocida—, o bien, a la finalidad expresiva del hablante que, mediante la suspensión, posibilita obtener significados diversos como la intensificación, la potenciación afectiva, etc. (Herrero 1996: 115)

La misma técnica se utiliza al apropiarse el narrador del estilo propio de los presentadores de los clubs nocturnos locales:

- (7) Y la noche aún no se aprieta porque no llegan a ser ni las once cuando la voz del anunciador pregona la presencia de la nueva estrella...
... la panameña Lizbeth, llegada desde el Olimpia de Guayaquil, la patria del eterno Julio Jaramillo, de Guayaquil, para todos ustedes
... (*Mara* 251)

Los puntos suspensivos iniciales en estos casos remiten a la pequeña pausa realizada por el narrador antes de empezar con la representación histriónica, hecha siempre bien en DIL bien en discurso pseudo-indirecto,¹⁸ mientras que los finales señalan el cierre de la misma.¹⁹

Pero no olvidemos que la literatura oral constituye un género que si bien tiene en común con la conversación coloquial cotidiana el canal y el medio de transmisión con todo el aparato de apoyo quinésico y paraverbal que las caracteriza, se diferencia radicalmente de ésta debido a sus fines y sus mecanismos de elaboración lingüística, que han ido puliendo y formalizando el lenguaje a lo largo de los siglos, diferenciándola indefectiblemente de la espontaneidad inherente a la conversación y acercándola más bien a la literatura escrita (Chafe 1982: 50).

Por otro lado, como señala Tannen (1989), la conversación cotidiana y el estilo literario no son tan disímiles como pareciera a primera vista. Todo lo contrario: la producción literaria reelabora estrategias inherentes a la conversación debido a que ambos tipos de comunicación tienen como objetivo implicar y hacer participar a la audiencia. (p. 17). Según Tannen, una manera de lograr la participación emocional y activa de la audiencia es mediante la utilización de ciertos patrones que actúan en el nivel fónico y en el semántico-pragmático. En el caso de las estrategias fónicas, éstas llevarán a la audiencia a una implicación a partir de la fuerza del conjunto rítmico que configura el texto. Al respecto Tannen (1989) indica que tanto en la literatura escrita como en la de tradición oral «the recreation of rhythms

¹⁸ Para otra función de los puntos suspensivos cf. ej. 17.

¹⁹ Sobre discurso pseudo-indirecto, cf. Rivarola/Reisz (1984: 154).

of speech is of primary concern. The representation of the sound of speech is considered essential to the accurate representation of characters and their worlds» (p. 28).

En cuanto a las estrategias de sentido, es la intensidad de las escenas creadas mediante el lenguaje las que logran envolver al lector (Tannen 1989: 16s). Así pues, en el texto narrativo, más allá de su condición medial, son estos dos tipos de estrategias: la rítmica y la semántico-pragmática, las empleadas para implicar al lector y asegurar el fuerte impacto emocional que lo seduce, lo sumerge y lo envuelve en el tejido narrativo de la trama.

4. Heteroglosia y multivocalismo

La Mara, en el mejor sentido bajtiniano, se presenta como una realidad sumamente heterogénea, pluridialectal y pluriestilística en la que sobresale la representación de la variedad propia de la interacción de todos los días, la coloquial, rayana con lo jergal. En efecto, *La Mara* está poblada por diferentes caracteres que ostentan formas de hablar que si bien pueden considerarse como arquetípicas de las regiones y de los submundos sociales retratados, se presentan también perfectamente individualizadas, por lo que el modo de hablar es un elemento que contribuye a la propia construcción del personaje. El equilibrio que logra el autor entre la construcción social de la lengua y la individual caracteriza el complejo multivocalismo de la obra, haciendo de ella un texto altamente polifónico. A continuación, presentamos algunos ejemplos de representación de variedades diatópicas, diastráticas, ideolectales y estilísticas en *La Mara*.

4.1. Variedades diatópicas

En el universo de *La Mara* pululan los centroamericanos: *catrachos* 'hondureños', *guanacos* 'salvadoreños', *cachucos* 'guatemaltecos' y panameños. La presencia de estas nacionalidades se retrata también mediante la lengua. Sobre todo se representa lingüísticamente a guatemaltecos y salvadoreños. Además del léxico, marcadores del habla de este grupo de centroamericanos son expresiones típicas como *ydeay*, que bien se ponen en boca de personajes guatemaltecos, como Rosa del Llano:

- (8) [...] porque los del hotel registran los cambios en la corriente eléctrica y los cobran como extras, *ydeay*, igualito que si fuera electricidad de oro molido, pucachas que si lo cobran los malcabritos (*Mara* 230)

bien en boca de personajes salvadoreños, como Epaminondas:

- (9) —¿*Ydeay*? —dijo el salvadoreño cuando lo vio llegar apresurado (*Mara* 236)

Ydeay, marcador discursivo que cumple diferentes funciones en la conversación centroamericana, se utiliza en el primer ejemplo como expresión interjectiva, mientras que en el segundo funciona como marcador fático con el sentido de ‘qué pasó’, ‘qué hubo’. Según Quesada Pacheco (1999: 109), la locución «y de ahí», que fonotácticamente deriva en *ydeay* y así se lexicaliza, es común a casi todos los países centroamericanos, aunque se suele usar con diferentes valores en los distintos países.

Otro rasgo para señalar variedad centroamericana es el voseo, que aparece tanto en personajes de nacionalidad guatemalteca como salvadoreña:

- (10) *Mirá vos*, las prisas dan consejas arrebatadas —le había dicho Rosa del Llano [...] (*Mara* 230)
- (11) —Estate tranquilo, nomás necesitamos mil por cabeza. Mitad antes y la otra parte cuando estemos en sitio seguro. Doña Lita ya habló con el ñor mexicano, pero quiere echarse una platicadita con *vos* pa que todo quede como papilla de coco (*Mara* 235)

El voseo, como se sabe, es forma de tratamiento profundamente arraigada en casi toda América Central y es rasgo de familiaridad y coloquialidad.²⁰ En cuanto a *ñor*, formación por aféresis de *señor*, con-

²⁰ Según Quesada Pacheco (1999), a pesar del arraigo que ostenta el voseo en casi toda Centroamérica, «el sistema normativo y escolar lo desconoce y lo reprueba, lo cual ha contribuido a su poca aceptación en la lengua escrita y en la oral de los medios de comunicación» (p. 107).

tribuye a marcar el fragmento con la impronta coloquial propia de El Salvador.²¹

Como vemos en los fragmentos analizados anteriormente, la representación de la variedad geolectal es de tipo realista, ya que el autor moviliza ciertos rasgos que podemos caracterizar como prototípicos y convencionales de las variedades representadas con el fin de que el lector (re)conozca –a partir de la lengua– la proveniencia de sus personajes.

Si nos ocupamos de la representación lingüística en *La Mara* desde una perspectiva diatópica, resulta interesante cómo un guatemalteco, Dimas Berrón, imita el habla de un mexicano para no ser detectado como inmigrante ilegal. Reproducimos el pasaje en el que el agente de migración Julio Sarabia interroga al guatemalteco:

- (12) —¿Cómo te llamas?
 —Dimas Berrón, *mi jefe*.
 —De dónde eres?
 —De aquí, *mi jefe* ...
 —¿De dónde mero?
 —De Cachoatán, *mi jefe* ...
 —Vaya, de Cachoatán, ¿verdá? ¿Cómo se llama el presidente?
 —¿De México *mi jefe*?
 —No te hagas el pendejo, de Cachoatán.
 —Ah, *pos* se llama Luis Carballo.
 [...]

 —¿Y tus papeles?
 —No lo traigo, *¿a poco* en mi país necesito papeles?
 —Ah cabrón, me saliste abogado.
 —No *mi jefe*, cómo cree, *nomás* soy agricultor ... (*Mara* 82)

Como forma típicamente mexicana de tratamiento popular de respeto se pone en boca del falso *azteca* «mi jefe». ²² También se utiliza como señal de mexicanidad el marcador discursivo *pos* ‘pues’ que en este caso, junto con el acto interjectivo «Ah» marca la intervención reactiva del interlocutor. Pretende asimismo pasar como clara mues-

²¹ Geoffroy Rivas (1999: 101) documenta el acortamiento *ñor* por ‘señor’ para el habla salvadoreña. Según el *DicGuat*, la forma guatemalteca es *ño*.

²² *Jefe* (popular) ‘señor, señora’, DEUM, s.v. Cf. también *DicMex*, sv. *jefe*.

tra de habla mexicana la locución «a poco» 'acaso'.²³ El empleo de *nomás* ('no más', 'nada más' 'solamente') con función adverbial precediendo a un verbo es más bien un caso de uso convergente, pues es común tanto al habla mexicana como a la guatemalteca.²⁴

La importancia que adquieren la imagen rítmica y suprasegmental de las diferentes variedades diatópicas retratadas en *La Mara* se desvela en el siguiente pasaje:

- (13) De las mujeres, la primera no portaba ningún documento. De nuevo Sarabia la olfatea ordenando que en voz alta leyera un instructivo. Sin interrumpirla, pero muy cerca de ella, pegado a su boca, escucha sus palabras, huele su aliento, le dice que detenga su lectura.
—Estoy seguro, esta niña es de Honduras. (*Mara* 86)

Así pues, parece que la entonación y el ritmo en la lectura, además del aliento, son los elementos que traicionan a la inmigrante, revelando su identidad hondureña. En efecto, en el capítulo dedicado al chofer Calatrava el narrador relata:

- (14) Porque Calatrava no olvida que cuando entró a trabajar a migración, la primera sorpresa que le hizo pelar los ojos fue cuando vio que los agentes mexicanos tenían el don de identificar a los indocumentados nomás de olfatearles el aliento. (*Mara* 145)

Más allá del elemento mítico creado en el imaginario colectivo, que supone reconocer a los indocumentados por el aliento —en otras palabras— poder reconocerlos con los ojos cerrados, esta escena pone de manifiesto la importancia de las características suprasegmentales de una determinada variedad diatópica, como son la entonación y el ritmo, intrínsecamente ligadas al acto verbal y mucho más difíciles de imitar que el vocabulario o la fraseología.

Por otro lado, en estos dos últimos pasajes, a diferencia de los ejemplos 8-11 antes analizados, la representación no sólo pretende retra-

²³ A poco 'acaso', *DicHisp*, s.v. *a poco*; fr. *Acaso*, tal vez, *DicMex*, s.v.; ¿*A poco?* 'expresión que indica admiración, sorpresa o incredulidad', DEUM, s.v.

²⁴ Además es de uso común entre las variedades del Cono Sur hispanoamericano (Ecuador, Perú, Argentina y Chile), pero suele presentarse pospuesta al verbo (p. ej.: «ven nomás»). Cf. *DicHisp*, s.v. *más* (9) *no más*.

tar la variedad mexicana, sino que tal mimesis adquiere un valor simbólico al denunciar la evidente superioridad del mexicano que, en el periplo de Sur a Norte emprendido por los inmigrantes centroamericanos, representa el inicio del Norte.

4.2. Variedades diastráticas e idiolectales

De manera más sutil, la representación de variedades diastráticas también se hace presente en *La Mara*. Uno de los tratamientos del lenguaje más logrados en este sentido es el pastiche que hace Ramírez Heredia del habla del agente de la policía de migración Artemio Medardo, apodado El Burrón, cuyo objetivo radica en mostrar mediante el uso de la lengua las aspiraciones de ascenso social del personaje, sirviéndose para ello de un lenguaje cursi y afectado. A continuación, un fragmento de uno de los capítulos dedicados a este personaje:

(15) *O sea,*

por supuesto, si no se trata de vivir pensando sólo en los dimes y diretes de la gente,

o sea,

- 5 ellos, *la familia, los Medardo-Moguel, los MM*, como gusta decirles cuando está la familia a solas pero con ganas de que los hijos lo repitan porque eso de las iniciales le gusta, *suenan a nombre de presidente o héroe de la tele, MM, decía*, ellos, la familia de Artemio padre, no tiene por qué darle gusto a la sociedad, sí, pero no por eso va a mandar al diablo a los vecinos, su familia tiene que hacerse valer en Barrio Nuevo, no andar en boca de las personas, es necesario guardar las normas tan necesarias en estas épocas, por ejemplo, tener bien limpio el frente de la casa, si se hacen fiestas invitar por lo menos a los vecinos y los domingos ir bien vestidos para la misa de doce, nunca pasarse
- 10 de tragos en las reuniones,

o sea,

Nilda jamás sale en tubos a la calle ni tira basura en la esquina como algunas hacen, y *Nildita* se comporta como la mujercita que ya es ayudando en todo en su casa, y Artemio chico con discreción usa la

20 ropa que ahora les da por traer a los jóvenes [...]

(*Mara* 108)

Obsérvese la mención del apellido compuesto, de las iniciales que «suena(n) a nombre de presidente», el empleo de «Artemio padre» y «Artemio hijo» que, a semejanza del modelo *senior / junior*, connota dinastía. Al mismo objetivo apuntalan el uso de Nilda (madre) y Nildita (hija), costumbre muy arraigada en las clases medias y altas hispanoamericanas. No es pues casual que la urbanización en la que viven los Medardo-Moguel se llame Barrio Nuevo, el barrio de los nuevos ricos. El empleo de la expresión *o sea* a modo de muletilla o expresión de apoyo fático, con la que de forma circular se empieza y se cierra cada párrafo, está también en parte motivada por el deseo de representar el habla de la «gente bien». Nótese además la ausencia de expresiones disfemísticas, de giros coloquiales e incluso de mexicanismos.

Por otra parte, la muletilla *o sea* caracteriza el habla del Burróna a lo largo de todo el libro, por lo que también es un rasgo de construcción del idiolecto del personaje (cf. pp. 207, 218, 254-257).

Interesante resulta el tratamiento literario del registro en este capítulo, pues si la voz del narrador representa al inicio la forma muy controlada de hablar del personaje, como corresponde a Artemio Medardo, quien tiene cargo público e imagen que cuidar, en el párrafo final presenta un modo de hablar espontáneo, de quien en el transcurso de la conversación ha ido bajando la guardia y termina hablando simple y llanamente como corresponde al Burróna:

- (16) *o sea,*
ya será lo que el Señor quiera, porque diosito no lo va a dejar que baile con lo más horrendo del planeta, y piensa en L, en que nunca lo hacen sin condón, qué *carajos*, en los traguitos de junto al Grijalva, en las mojarras fritas, en el paseo por el sumidero y en las máscaras que llevan los bailadores que por allá les dicen los parachicos²⁵ en Chiapa de Corzo, las máscaras como todos llevan la suya, en su vida en Barrio Nuevo, en su futura existencia en Cuernavaca, o en Veracruz al mismo tiempo, qué *carajos*, si se puede, sí se puede, claro que se habrá de poder, su vida es la de un señor muy diferente a la del *cabrón* Julio, así como vive el Moro nunca va a poder ahorrar *pa* cuando lleguen los tiempos del encueve que alguna vez tendrán

²⁵ Los parachicos es un baile folclórico de Chiapas donde sólo hay danzantes hombres.

que llegar pero que sea lo más lejos posible *pa* darle tiempo de sacarle al mundo la raja que una gente como don Artemio Medardo merece,
o sea, (*Mara* 118)

En este último fragmento del capítulo dedicado a este personaje encontramos expresiones difemísticas (*qué carajos, cabrón*) y la forma apocopada *pa*, propia de la sintaxis coloquial.

Asimismo, llama la atención el tratamiento de la voz. Como vemos en el ejemplo 16, el capítulo empieza *in medias res* con un fragmento que parece responsivo. La estructura del fragmento evoca la conversación propia de la entrevista,²⁶ pero narrada en tercera persona en un tipo de discurso pseudo-indirecto, cuyo carácter referido se ve marcado por la presencia de un *verbum dicendi* (*decía*, l. 3) y por las transposiciones deícticas. Es pues el narrador quien ha filtrado los discursos del personaje, adoptando el estilo afectado del Burrona en el ahora del relato. Pero a medida que el narrador va desenmascarándolo, revelándonos desde la perspectiva del propio personaje su verdadera naturaleza, la voz del narrador se hace cada vez menos perceptible. En el fragmento final, el punto de vista del personaje ha logrado teñir prácticamente por completo la voz del narrador, sólo apreciable en la transposición deíctica y convertida en esa voz sumamente ambigua que es la del DIL, que da la ilusión de que es el personaje quien habla, no el narrador: una técnica que debido a su histrionismo caracteriza precisamente a la narración oral.

En cuanto al tipo de representación, podemos decir que ésta cumple una función básicamente simbólica: al quitarle la máscara al Burrona, desvelando su verdadera naturaleza (también en lo que respecta a su sexualidad) denuncia ante el los lectores el carácter alienante del personaje.

4.3. *El estilo marero*

Estilo es un concepto vago, porque se ha empleado con diferentes acepciones dependiendo de la corriente de investigación lingüística. En el ámbito de la pragmática, sobre todo en los estudios de orientación interactiva, el estilo se concibe como categoría semiótica que

²⁶ Cf. *supra*, n. 6.

abarca tanto aspectos lingüísticos como no lingüísticos. Algunas de las dimensiones a tomarse en cuenta para definir un estilo son: (a) presencia de determinadas reglas pragmáticas en la comunicación, sobre todo para la regulación de distanciamiento / acercamiento social y para la fijación de la conducta diaria entre los individuos del grupo, (b) utilización de una estética del habla, configurada por determinado léxico, rasgos metafóricos y prosódicos (ritmo y entonación), el empleo de determinadas fórmulas y fraseologismos, (c) presencia de rasgos gestuales y proxémicos determinados, (d) preferencia por un tipo de ropa y por cierto tipo de objetos como expresión de unidad grupal (música, películas, cuadros, revistas, etc.), por determinada apariencia física (pelo, maquillaje, joyas, etc.) (Keim 2001: 376)

De la conjunción de todos estos factores nace un estilo determinado. El estilo así concebido es una variable utilizada para caracterizar individuos de ciertos grupos sociales. En *La Mara* se retrata un estilo que en la actualidad se ha convertido en un estereotipo de las bandas mareras y que poco se diferencia de los descritos por Agustín (2004: 109) para las pandillas formadas en los años 80 en los barrios pobres de México DF y Guadalajara:²⁷

- (17) ...*hey batos putos, nosotros somos La Mara Salvatrucha* 13 ...
 Porque ellos *son uno*, a su vez el otro, a su vez nosotros, *la 13, putos batos*.
 Son rostros y cuerpos desiguales, y tan uno mismo que no hay dife-
 5 rencia entre ese que abajo del laurel lía un arrugado cigarrillo de

²⁷ Agustín (2004: 109) describe el estilo de las bandas de los años 80 en México D.F. y Guadalajara de la siguiente manera: "tenían el barrio como territorio sagrado, las calles era lo único que poseían y muchos de los pleitos ocurrían a causa de las expediciones invasoras de otras bandas, usualmente del mismo barrio. Las bandas estaban compuestas por muchos chavitos, por lo que sus bases eran amplias; había diversos gustos y clases de chavos: rockeros, metaleros, punks, salseros con sus correspondientes grupos de música. Casi todos venían de familias miserables con incontables problemas y mucha violencia, por lo que los niños salían de casa lo antes posible. [...] Dentro de la banda había que probarse a chingadazos y aprender a atracar. [...] Todos recibían un apodo, lo que equivale a una iniciación, una nueva identidad (yo soy la banda). Todos se ponían locos. Con cemento, tiner, marihuana, cerveza, pastillas para arriba y para abajo, lo que hubiera." (Agustín 2004: 109)

marihuana y aquel que bebe a pico de botella rolada en el círculo *Son uno* y varios los que tragan las pastillas coloreadas. Camelan y retumban las percusiones del regué en el maderamen de los árboles caídos. Hilera igual al que echando la cabeza hacia atrás para

10 fumar crack.

Cada *uno* de los que miran la corriente forman parte del acucillado círculo pegado al río. Los extremos se cierran con claves distintas a las de un mundo terco en despreciar el goce de la vida en su último segundo [...] (*Mara 71*)

- (18) 15 ...*hey putos , nosotros somos La Mara Salvatrucha* 13...
 ...gusto decir que siempre *andamos hasta las nubes*...
 un puño de años hace que de puro corazón le entramos a tirar barrio con *La Mara*...
 ...y *nunca jamás de los nuncas* vamos a votar por otro que no sea de
- 20 la clica de nosotros, *nunca*
 ...*nos vale la madre de la madre* de cualquiera que tenga *madre* ...
 ...*saludos locos* al que le va a entrar con nosotros y tiene bien puestos los güevos *pa* no rajarse...
 ...*saludos pa* la raza...
- 25 ...*pa* nuestros *meros batos locos*, *pa* el Poison, el Parrot, el Rogao y muchos más que son ley de hartos quilates...
 ...arriba nomás *la mera* MS 13...
 ...*La Mara Salvatrucha* de California, de los *meros* Ángeles...
 ...esta *marita* que anda controlando los canales...
- 30 ...ninguno se nos escapa...
pa eso tenemos los ojos bien abiertos...
 ...y estas lágrimas que train ganas de hacerse más graneadas...
 (*Mara 72*)

En estos dos fragmentos extraídos del capítulo dedicado al famoso rito de iniciación de los 13 segundos de golpes (cf. ls. 11-14, l. 21-22) se representa el espíritu de unidad grupal que caracteriza a las bandas (ls. 1-3, l. 15, etc.), su afición al alcohol y a toda suerte de drogas (ls. 2-10) así como el gusto por la música reggae (l. 6-7) y la costumbre de adoptar sobrenombres tras el rito de iniciación, que suelen ser mayormente palabras de origen inglés (l. 25-26). Se alude asimismo a

California como el lugar mítico de origen de estas bandas (l. 28) y a la costumbre de tatuarse una lágrima en la mejilla por cada muerte efectuada (l. 32).

En cuanto al estilo lingüístico, Rafael Ramírez Heredia lo construye mediante el empleo de ciertas frecuencias léxicas marcadas diatrática y diafásicamente, así: *bato*²⁸, *puto*, *locos*, *güevos* (< *huevos*), *mero*, *pa* (< *para*) que encontramos en el ejemplo 17.²⁹ El uso asiduo y reiterado de estas palabras en la novela sirve para indicar precisamente una forma especial de comunicar que constituye una señal de identidad entre los miembros, al tiempo que los distingue de cara hacia fuera. Por su parte, la combinación constante de estas léxias las convierte prácticamente en expresiones formulísticas: «meros batos locos», «putos batos», «batos putos», «saludos locos», «la mera MS 13». Repetición y combinación son los elementos mediante los cuales Ramírez Heredia logra construir, sobre una base léxica intencionalmente pobre y coloquial,³⁰ un estilo de carácter ritual a la par que poético. En efecto, el empleo de los puntos suspensivos en el ejemplo 17 tiene como finalidad indicar que el texto está construido sólo con fragmentos de conversaciones.³¹ Mediante estos fragmentos se construye un *patchwork* textual que funciona como una especie de poema en prosa, en la que, a nivel fónico, tanto la repetición léxica como su disposición imprimen al texto de ritmo propio. A nivel pragmático, el texto está marcado con una profunda expresividad debido al uso de giros

²⁸ En efecto, *bato* o *vato* 'hombre, muchacho, sujeto' parece ser palabra de uso frecuente entre los mareros (cf. por ejemplo Egremy 2002, consultado el 6.5.2005). La palabra probablemente sea de origen pachuco (cf. *LexNoMe*, s.v. *bato* y «Glossary of pachuquismos» (consultado el 25.6.2005))

²⁹ Otras palabras empleadas para caracterizar el estilo lingüístico marero son *clica*, *carنال* 'hermano', 'amigo' (DEUM, s.v.) así como también su forma femenina *carнала*, *chivo* 'delator' y sus derivados como *chivatada*, *chido* (caló) 'bueno, de lo mejor', (cf. *DicMex* y DEUM), *cerote*, superlativo de *cerro*, 'tonto, inútil' y *bróder* 'hermano'.

³⁰ La decisión de construir el estilo marero a partir de ciertas frecuencias léxicas debe haber estado asimismo motivada por la incapacidad verbal que el autor les atribuye a los pandilleros (cf. Cerda Ardura, consultado el 30.5.2005). En otra entrevista, el mismo Ramírez Heredia señaló que los mareros, debido a que no alcanzan a terminar ni la primaria tienen un lenguaje es «absolutamente reducido» (cf. González Santana, consultado el 13.4.2005).

³¹ De allí el empleo de la técnica del *eye-dialect* en palabras como *güevos* (< *huevos*) que representa la famosa prótesis de velar ante diptongo inicial, o *train* (< *traen*) que señala la diptongación del hiato.

intensificadores en los que el primer miembro se repite en la subordinada preposicional («nunca de los nunca», «la madre de las madres») y de frases y expresiones metafóricas con una enorme carga emotiva («nos vale la madre», «tener bien puestos los güevos para no rajarse», «estas lágrimas que train ganas de hacerse más graneadas»).

Bien mirado, la oralidad de las maras retratada en esta obra de Ramírez Heredia constituye en realidad una construcción discursiva de alto valor simbólico cuya intención fundamental no radica en acercarnos al modo de hablar de los pandilleros, porque simplemente Ramírez Heredia crea un estilo conscientemente elaborado, caracterizado por su enorme fuerza expresiva y, en parte, poético: los objetivos del autor parecen apuntar más bien a señalarnos, a través de la elaboración verbal, la naturaleza atávica de estas bandas cimentada en la unidad grupal, la jerarquía y las prácticas rituales que, paradójicamente, dado el comportamiento antisocial que los define, deja entrever la añoranza por pertenecer a un sistema social funcional, al que desde la generación de sus padres o incluso de sus abuelos, se les ha negado las vías de acceso.

Conclusión

En este artículo nos hemos ocupado de lo que denominamos *oralidad literaria*, elemento que desempeña un papel fundamental en la construcción de la ficción y en la implicación del lector en *La Mara*. La implicación mediante el recurso de la representación de lo oral se manifiesta en el texto en los diferentes niveles lingüísticos: el rítmico, fonotáctico, el léxico y discursivo.

La oralidad literaria se emplea en esta obra para representar variedades diatópicas, diafásicas y estilos orales diversos desde dos planos distintos: el realista y el simbólico. Mientras que con el realista se anclan los personajes en determinadas coordenadas espaciales y sociales, en otros casos, la representación de las variedades orales sirve como medio para denunciar la «otredad» en términos de poder, alienación y marginalización.

Por otra parte, en el caso de *La Mara* podemos hablar incluso de una oralidad metaficcional, pues el autor experimenta con esta oralidad concepcional para acercarse a un género en concreto: el de la literatura oral. Pero Ramírez Heredia no sólo emplea formas propias

de lo oral para mimetizar la manera de narrar del cuentero heredero de la tradición oral sino que también experimenta con un lenguaje básicamente coloquial y conversacional, con sus posibilidades rítmicas, melódicas y expresivas, demostrando que, como señalábamos al inicio citando a Tannen (1989), la conversación cotidiana y el estilo literario efectivamente no constituyen polos opuestos. Ahora bien, cabe aquí hacer una última precisión a este respecto: el manejo que hace del lenguaje Ramírez Heredia en *La Mara* muestra que si bien es cierto que la producción literaria reelabora estrategias inherentes a la conversación como mecanismo de implicación y de apoyo a la construcción ficcional, trastocar concepcionalmente los parámetros mediales constituye también un reto y un juego estético en sí para el autor, que prueba de esta manera las posibilidades y los límites del lenguaje en un determinado medio, en este caso, el escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José
2004 *La contracultura en México*. México D.F.: Debolsillo.
- Benini, Sandro
2005 «Die bösesten Kinder der Welt», *Die Weltwoche* (Zürich, 18 de mayo de 2005), 42-46
- Briz Gómez, Antonio
2001 *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmatogramática*. 2^{da} edición actualizada. Barcelona: Ariel.
- Carbonell Basset, Delfín
2000 *Gran diccionario del argot El Soez*. Barcelona: Larouse. (*El Soez*)
- Cerda Ardura, Antonio
s/a “La Mara Salvatrucha, engendro neoliberal” Entrevista con Rafael Ramírez Heredia. <http://www.siempre.com.mx/antonio2658htm+ramirez+heredia+mara+salvatrucha&hl=de&ie=UTF-8>
- Chafe, Wallace L.
1982 “Integration and involvement in speaking, writing and oral literature”. En Deborah Tannen (ed.). *Spoken and written language. Exploring orality and literacy*. (Advances in discourse processes, v. 9). Norwood: New Jersey, 35-52.
- Cooper, Andrew
1994 “‘Folk-Speech’ and ‘Book English’ representations of dialect in Hardy’s novels”. *Language and Literature* 3 (1), 21-41.
- Egremy, Gonzalo
2002 “Los múltiplos de la Mara Salvatrucha”, en *La Prensa* (El Salvador, 12 de junio de 2002, versión electrónica: <http://archive.laprensa.com.s.v/20021206/dept15-asp>)
- Elizondo, Ricardo
1996 *Lexicón del Noroeste de México*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. (*LexNoMe*)

Fludernick, Monika

1993 *The fictions of language and the language of fiction*. New York: Routledge.

Gómez de Silva, Guido

2001 *Diccionario breve de mexicanismos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. (*DicMex*)

Geoffroy Rivas, Pedro

1999 *La lengua salvadoreña. El español que hablamos en El Salvador*. 2^{da} edición. San Salvador: Dirección de Impresos del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte.

Glossary of Pachuquismos

s/a en *Suavecito Apparel*. Co <http://www.suavecito.com/pachuquismos.htm>

González Santana, Jorge Luis

s/a "La vida loca. A propósito de *La Mara* de Rafael Sánchez Heredia". <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic2004/gonzalez.html>

Herrero, Gemma

1996 "La importancia del concepto de *enunciado* en la investigación del español coloquial: A propósito de enunciados suspendidos". En Antonio Briz/José Gómez/M^a José Martínez & Grupo Val.Es.Co (eds.). *Pragmática y gramática del español hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*. Valencia: Universidad de Valencia / Pórtico.

Keim, Inken

2001 "Die Powergirls – Aspekte des kommunikativen Stils". En Eva-Maria Jakobs & Annely Rothkegel (eds.). *Perspektiven auf Stil*. Tübingen: Niemeyer, 375-400.

Koch, Peter & Oesterreicher, Wulf

1990 *Gesproche Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Kunz, Marco

s/a "Poetik und Poetologie der fingierten Oraltät in der modernen spanischsprachigen Literatur" (manuscrito no publicado)

2004 "La pesadilla del sueño americano". *Quimera* 251, 56-58.

Lara, Luis Fernando (dir.)

s/a *Diccionario del español usual de México*. Versión electrónica. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ecm/01030183117804947321213/index.htm> (DEUM)

- Morales Pellecer, Sergio
2002 *Diccionario de guatemaltequismos*. 2da edición. Librerías Artemis Edinter. (DicGuat)
- Mey, Jacob
2000 *When Voices Clash. A Study in Literary Pragmatics*. Berlin / New York: de Gruyter.
- Nünning, Angsar (ed.)
1998 *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Metzler Verlag: Stuttgart / Weimar. (LitKult)
- Oesterreicher, Wulf
1990 “Lo hablado en lo escrito”. En Thomas Kotschi/Wulf Oesterreicher & Klaus Zimmermann (eds.). *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Frankfurt a. M.: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 317-340.
- Ong, Walter
[1982] 2002 *Orality and literacy. The technologizing of the word*. London / New York: Routledge.
- Quesada Pacheco, Miguel Ángel
1999 “El español de América Central”, en Manuel Alvar (dir.): *Manual de dialectología hispánica. T. II: El español de América*. Barcelona: Ariel, 101-115.
- Ramírez Heredia, Rafael
2004 *La Mara*. Madrid: Alfaguara.
- Reyes, Graciela
1984 *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- Richard, Renaud
1997 *Diccionario de Hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia*. Madrid: Cátedra. (DicHisp)
- Rivarola, José Luis
1991 “Signos del discurso referido”. En *Signos y significados. Ensayos de Semántica lingüística*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 129-160
- Rivarola, José Luis y Reisz, Susana
1984 “Semiótica del discurso referido”. En L. Schwartz Lerner - I. Lerner (eds.). *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, 151-174.

Rojo, Guillermo y Veiga, Alexandre

- 1999 "El tiempo verbal. Los tiempos simples". En Ignacio Bosque & Violeta Demonte (dir.): *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, t. 2. Madrid: Espasa / Real Academia de la lengua española, 2867-2934.

Tannen, Deborah

- 1989 *Talking voices. Repetition dialogue, and imagery in conversational discourse*. Cambridge, New York, etc.: Cambridge University Press.

Toolan, Michael

- 1992 "The significations of representating dialect in writing", *Language and Literature* 1 (1), 29-46.