

LA PROBLEMÁTICA DEL LENGUAJE EN LA NUEVA NARRATIVA: OBSERVACIONES LIMINARES

Por David William Foster.

I

La primera observación que se desprende de una consideración del lenguaje de la nueva narrativa hispanoamericana —seguramente uno de los rasgos más complicados de ella— es que no incumbe abordarlo como un fenómeno esencialmente estilístico-estético. Es decir, no urge identificar los alcances estéticos del lenguaje manejado en la ficción de la nueva narrativa, por importante y válido que sea un interés en tal enfoque. Tampoco se trata de las contribuciones de la nueva narrativa a la evolución de un lenguaje literario. Claro, uno de los temas importantes de la literatura de cualquier pueblo es cómo se evoluciona al margen del lenguaje cotidiano, un lenguaje que se recorta como apropiadamente literario y artístico. Y, por supuesto, cuál es la interpenetración entre un lenguaje coloquial y un lenguaje sedicente literario. Es éste un campo muy fértil de investigaciones, un campo que sólo ha sido abordado tangencialmente en los estudios sobre el desarrollo y la variedad del español en América por un lado, y la historia literaria latinoamericana por el otro.¹

Se habla mucho de la preocupación lingüística del vanguardismo, por ejemplo, o de otros movimientos que tienen como cometido la renovación o la revolución del lenguaje literario, sin que por ello haya podido trascender el inventario de los análisis de dichos fenómenos. Y sería, me imagino, apropiado tratar de cuáles son los aportes de la nueva narrativa a la renovación —o simplemente al desarrollo evolutivo— del lenguaje literario en el momento actual de la literatura latinoamericana. Pero recalco que hablar de la problemática del papel del lenguaje en la nueva narrativa no se adereza directamente a esta cuestión.

La problemática del lenguaje en la nueva narrativa es un tema abierto en virtud de los alcances expresivos del fenómeno verbal y como subcategoría, de los alcances expresivos del lenguaje escrito. El estructuralismo ha reconocido como uno de sus axiomas fundamentales la necesidad de identificar el lenguaje literario como algo que tiene su propia praxis, algo que configura sus propias “leyes del juego” y no como un simple reflejo transparente del habla coloquial. En síntesis, ya no se puede mantener la imagen de lo escrito —literario o no— como una simple transcripción del discurso o conversación verbal. Eso a pesar del hecho de que muchos textos literarios quisieran dar la

impresión (irónica, insistiría yo) de estar transcribiendo lenguaje coloquial y cotidiano.²

Una vez que reconocemos que la problemática del lenguaje en la literatura tiene que ver con cuál es la misma naturaleza de expresarse por medio de un texto escrito que por encima se identifica como literatura, podemos comprender cómo el lenguaje se ha convertido en, por así decirlo, tema narrativo. De ahí que en un principio la primera preocupación de un análisis del lenguaje de la nueva narrativa tenga que ceñirse a la manera de que la nueva narrativa se preocupa explícitamente del lenguaje.³ Es decir el lenguaje ya no existe como un simple medio de comunicación, no es simplemente el signifiante del proceso sígnico de la comunicación, sino que se erige como uno de los *significados* de la comunicación en el sentido de que viene a ser una de las constelaciones semánticas sobre las cuales la nueva narrativa se centra. Y sería bien fácil compilar un registro de cuentos y novelas en los que la preocupación más evidente, más descollante sea la palabra como tema de la literatura por cuanto es, en último término, el más fascinante pero elusivo artefacto simbólico de la cultura del hombre.

De ahí también que muchos de los narradores de textos de la nueva narrativa sean escritores. Es decir, los narradores son personajes cuya actividad fundamental y principal en su mundo es ser escritor. Por consiguiente, estos narradores-escritores suelen vivir una experiencia desesperante ante su propio fracaso como escritores. Los narradores de muchos de los cuentos de Borges, los narradores de una amplia gama de cuentos de Cortázar (p. ej., "Las babas del diablo"), el personaje principal de *El obscuro pájaro de la noche* de Donoso, todos podrían pasar a integrar una lista de personajes-narradores que son escritores que padecen un fracaso en cuanto a su misión como "hombres de letras".

En términos generales, entonces, podemos decir que el lenguaje de la nueva narrativa es una problemática de esa narrativa en el sentido de que los narradores mismos reconocen que la literatura es una actividad que se lleva a cabo con la escritura que, por ser escritura —un código simbólico que existe al margen de la experiencia vital que pretende abarcar y representar— se distingue fundamental y radicalmente de la lengua hablada.

En segundo lugar, reconocen también estos narradores que la literatura representa una praxis sociolingüística en la medida en que involucra cierta manera de manejar la palabra dentro del espacio cultural de la sociedad. Se reconoce asimismo que hacer literatura quiere decir aprovechar y manejar la palabra de un modo privilegiado: no cualquiera es escritor —y no cualquiera es lector de los textos de los escritores, una circunstancia irreducible que configura una élite de la escritura literaria, gracias al rol que le damos a la literatura en nuestra cultura.

Tercero, tales narradores-escritores tienen que enfrentarse con el hecho de que hacer literatura convida a encararse con la experiencia humana desde la palabra como cierto tipo de gesto simbólico y a dar cuenta de cuál es el propósito de tanta verbalización de la tan traída y llevada experiencia humana. Implícitamente se plantean y se tratan de contestar las preguntas ¿Por qué se hace literatura? y ¿Para qué se hace literatura?⁴

Esta preocupación por el lenguaje de la nueva narrativa define el siguiente cuadro con respecto al lenguaje. Se reconoce, primero, que el lengua-

je es un instrumento que tiene el hombre para dar cuenta de su experiencia. Segundo, se admite que la literatura existe como una institución de la transcripción lingüística de una manera más o menos permanente de la verbalización de la experiencia humana. Tercero, se reconoce que la relación entre lengua hablada y lengua escrita es muy complicada por cuanto nuestra cultura tiende a dar prioridad a la palabra escrita. Cuarto, se reconoce que la praxis de la lengua se inserta en ideologías sociopolíticas mucho más amplias que las cuestiones de la lengua misma. En el sentido de que la manera en que manejamos la lengua o la manera de que se nos enseña a manejarla, proviene de la utilización que la sociedad y su ideología sociopolítica dominante aceptan como apropiada y legítima. Es decir, toda sociedad pone límites a la utilización del lenguaje. Esos límites no están dictados en el sentido de leyes explícitas, sino en el sentido de los contextos para la lengua que reconoce una sociedad por medio de las instituciones oficiales. Por ejemplo, si en la instrucción pública, enseñamos a los jóvenes primero a escribir cartas comerciales y solamente como pasatiempo cultural a escribir poesía, es porque nuestra sociedad concede más importancia al lenguaje como instrumento de la actividad comercial que como un recurso de expresión artística. Y esa importancia conferida a la lengua tiene que ver con lo que nuestra sociedad reconoce como las actividades cotidianas más importantes. La manera en que definamos las palabras, en que proscribamos la utilización de ciertas palabras (quiere decir, los tabúes lingüísticos, que van mucho más allá de los erótico-sexual), la manera en que limitemos la conjugación de las palabras —todas esas son restricciones que tienen que ver con una concepción de la naturaleza de la lengua.

Ahora, muy fundamental en este cuadro es el grado en que una sociedad acepte la capacidad del lenguaje de dar cuenta de la experiencia humana. Equivocadamente o no, los nuevos narradores parecen partir de la premisa, a su vez ideológica, de que la sociedad burguesa de Occidente del siglo XX cree que hay una identidad exacta, precisa entre por un lado la experiencia humana y por otro lado las estructuras (bien habladas) de la lengua (académicamente congelada, se entiende). Es decir, no hay más experiencia que la de que da cuenta la lengua que aprendemos primero en el hogar y que se nos afirma en el colegio. En segundo lugar, esa lengua con sus estructuras oficialmente reconocidas como bien habladas, es suficiente para transcribir la totalidad de la experiencia humana. Hemos creado, se insistiría, todas las palabras necesarias para expresar nuestra experiencia, hemos creado todas las construcciones gramaticales que hacen falta para hablar de nuestra experiencia. Por supuesto, urge decir que sería muy difícil encontrar un individuo que realmente crea existir tal ajuste utópico.⁵

Lo que estamos diciendo es que la nueva narrativa pareciera partir de la premisa de que ese dogma existe tal cual. En otras palabras, la imagen del lenguaje arrojada por la nueva narrativa se recorta como una reacción contra ese dogma que viene a ser una suerte de “cabeza de turco” en la exageración de su planteo implícito. De ahí que veamos, entonces, uno y otro texto de la nueva narrativa en el cual se proyecta la imagen de una experiencia vital mucho más amplia y vasta que la que pudiera reconocer la sociedad burguesa implícitamente atacada por el novelista. Falsa o no, la imagen de la sociedad burguesa en las novelas de Cortázar, Fuentes, García Márquez, es atacada

desde varios ángulos sin concesiones. Uno de ellos es la idea de que la experiencia humana sea algo que podemos conocer a fondo, algo que podemos predecir. Precisamente se arroja la imagen en la nueva narrativa de una experiencia vital tan misteriosa, tan enigmática y sorprendente como una caja de Pandora sin fondo e inagotable en las delicias que nos depara. Y muchas veces se puede hablar de un texto que postula un mundo cerrado en términos de la suficiencia que tienen los personajes de lo que son y de lo que saben de sí mismos, para que en este mundo irrumpa lo desconocido, lo que no se puede controlar en términos de lo que se cree saber cabalmente. Una faceta de esa suficiencia es la imagen sobre la adecuación del lenguaje que hemos descrito. Los personajes de ese mundo hipotético creen que su lengua es adecuada para expresar la experiencia que le reserva su mundo. Pero cuando ese mundo queda alterado por lo desconocido, por la irrupción de algo que hasta aquel momento no han podido ni concebir, la lengua ya no se abasta para dar cuenta de lo acontecido. Eso es lo que conduce, desde un punto de vista, a los personajes-narradores balbuceantes en tanto texto de la nueva narrativa. Y por otro lado, es lo que conduce a tanto narrador que se reconoce como escritor fracasado.

Identificada esta problemática, se trata de identificar también cómo la misma textualidad de la nueva narrativa se encara con ella. Quiere decir que no es suficiente reconocer que la problemática se vehiculiza a través de narradores y personajes que se vuelven balbuceantes o trabados de lengua en su expresión cuando se dan cuenta de que el lenguaje ya no puede verse como adecuado para articular lo que les está sucediendo. Se trata más bien, desde el punto de vista del análisis de la escritura, de identificar cuáles son los fenómenos textuales, los marcadores al nivel de la enunciación del texto, de esta problemática que estamos postulando. ¿Cómo se recortan los textos de la nueva narrativa en términos de esa problemática? Claro, debe interesar identificar ciertos procedimientos estructurales o ciertos principios estructurantes en los textos que encarnan dicha problemática. Por ejemplo, la naturaleza ya directamente metatextual de muchos ejemplos de la nueva narrativa, donde el texto no propone transmitir un acontecimiento sino dar cuenta de la transmisión del acontecimiento por los ardidés verbales del mismo texto. El texto no es un "narrado": es una narración —es decir, el acto de narrar. Y aunque podemos seguir hablando de significados y contenidos transtextuales en la nueva narrativa— vale decir, no son textos que ejemplifican el arte por el arte —la primera cosa que impresiona en muchos textos es cómo ponen en primer plano el hecho de que se está haciendo un texto.

Esto nos conduce, entre otras cosas, a preguntarnos sobre la confiabilidad del texto y sobre la propiedad del texto en cuanto a un reportaje legítimo de la experiencia humana. Muchos son los textos donde el enfrentamiento entre la urgencia de narrar una experiencia y el acto de narrarla se vuelve irónico —irónico en el sentido de que el texto pareciera estar diciendo que no se puede narrar la experiencia— y lo hace sin embargo. Es esto el caso de "Ahí pero dónde cómo" de Julio Cortázar. Al cuestionar y negar la posibilidad de transmitir una experiencia que sólo es realmente vital en los sueños, el narrador, sin embargo, tiene éxito con el texto... Porque, al final del cuento, se logra una fiel transmisión de la profundidad de esa experiencia. Pero el texto sólo se configura adecuado gracias a poner en primer plano el cuestio-

namiento irónico de si es realmente adecuado o no. Es el cuestionamiento, entonces, el instrumento más válido en el texto para transmitir las pautas de esa experiencia vivida que tiene el narrador-protagonista.

Otra manifestación de esta problemática del lenguaje se encuentra en aquellos textos donde parece romperse con las categorías tradicionales del arte narrativo. Valga el ejemplo cortazariano de "Lugar llamado Kindberg", donde podemos observar que una de las características descolantes de este texto es la dificultad que tiene el lector de distinguir entre, por un lado, el narrador y, por el otro, el personaje cuyos pensamientos el narrador está filtrando y reportando. Borrar estas distinciones es una manera de desarmar las categorías lingüísticas y las categorías del discurso precisamente con la finalidad de dar constancia del amplio panorama de fenómenos de los cuales tal discurso tiene que informar.

Es decir, como el panorama a ser reportado es tan amplio, sólo podemos abarcarlo desarmando y reestructurando los elementos del discurso. De ahí que tanto texto experimente con nuevas maneras de enfocar la narración. Y de ahí también que tanto texto experimente con la voz narrativa y la identificación del narrador y la relación entre personajes y narrador. Estas observaciones tienen que ver con elementos del discurso —vale decir, la manera de que se estructura el relato en términos de los emisores y los receptores y de los códigos que entablan el discurso por la nueva narrativa se podría llevar a cabo sin alterar significativamente la misma sintaxis de la lengua.

Esto es lo que pasa en los textos de Rulfo. Rulfo experimenta con elementos del discurso y formas de reestructurarlos. Pero no experimenta con el mismo lenguaje (se entiende que la concentración de coloquialismos en sus relatos no es inesperado por cuanto se inserta en la corriente principal de la literatura mexicana). En Vargas Llosa, en textos como *La casa verda* o *Conversación en La Catedral*, tenemos una experimentación con la estructura del relato, pero no con la misma materialidad lingüística. Esto a diferencia de un texto vargasllosiano como *Los cachorros*, donde se rompe con la sintaxis del español en el detalle de confundir primera y tercera persona y sus correspondientes formas verbales.

La misma experimentación lingüística se puede identificar como una manifestación de ese cuadro más amplio de la problemática del lenguaje. Vista así, la experimentación lingüística en la nueva narrativa no es un simple ardid estilístico-artístico, no es una simple manera de hacer algo "diferente" de la novela realista o social-realista. Es, en cambio, un cuestionar, a nivel de las estructuras y la configuración del texto como discurso, las mismas limitaciones identificadas a nivel del lenguaje en general como instrumento social. Por eso podemos identificar toda una gama de fenómenos lingüísticos en la nueva narrativa que por un lado sirven para poner el lenguaje en primer plano pero por otro lado constituyen uno de los aspectos realmente difíciles y desorientadores para el lector desprevenido.

Sin embargo, hay que recalcar que la dificultad lingüística y de ahí estructural de la nueva narrativa, no radica en un simple o mero juego conceptualista-culteranista (como pareciera dar a entender el calificativo de "barroco" aplicado a muchos de los textos⁶), no radica en las posibilidades retóricas y estructurales, sino en la manera de que los escritores se enfrentan con el problema de hacer literatura y hacerla con un lenguaje que ven fundamen-

talmente desgastado y restringido. No quiere decir llamar la atención sobre estructuras expresivas para que uno se maraville ante la pirotécnica capacidad verbal del novelista, sino para que el lector comparta con él la problemática de hacer literatura partiendo del lenguaje que es en un principio moneda devaluada si no falsa. No se pone el lenguaje en primer plano porque sea la materia prima del texto, sino porque es el ejemplo más descollante del fenómeno literario.⁷

II

Pasando a la cuestión de la proyección del lenguaje coloquial en la literatura, tenemos que reconocer que el registro coloquial es uno de los soportes fundamentales de la nueva narrativa (y de mucha de la literatura latinoamericana contemporánea en general).⁸ En la narrativa como en el teatro, hay la imagen del lenguaje coloquial como algo que brota directamente con los individuos representados en la obra y que son voceros de determinados sectores sociales de América latina. Sin embargo esa imagen del lenguaje coloquial es de doble filo, porque la proyección del lenguaje coloquial ha sido parte de una tendencia general en la literatura latinoamericana de aceptar el cometido de dar una representación adecuada, legítimamente documental del hombre latinoamericano y especialmente del individuo marginado cuyo registro sociolingüístico no goza del reconocimiento oficial, académico.

Entonces es realmente fascinante trazar la representación en la literatura latinoamericana de ciertos marcadores morfosintácticos del habla coloquial. Por ejemplo, hay que estudiar cuándo aparece el voseo en la literatura argentina y en qué formas. Quiere decir, ¿aparece solamente como un marcador irónico de cierto tipo de personaje, o aparece como la marca distintiva de cierta forma normal de hablar coloquialmente y como una actividad cotidiana y natural? Lo mismo se podría decir en cuanto a los refranes. Tenemos la diferencia entre los refranes que se usan humorísticamente en, p. ej., Carrasquilla o Palma, y los mismos refranes que pueden estar presentes como marcadores nucleares de cierta forma de configuración del discurso coloquial, como en la obra de Guillermo Gentile, *Hablamos a calzón quitado*. En este caso, el refrán criollísimo no responde a un criterio humorístico, sino dice del propósito tajante de la obra de prescindir de un lenguaje falso y los valores degradados que encarna y, "a calzón quitado", obligar a otra manera de hablar y de ahí, de pensar la sociedad y las relaciones humanas. Véase también el drama de Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*. La jerigonza de ciertos grupos sociales es asimismo una materialidad sociolingüística que tiene una cabida en el panorama que estamos perfilando: no se usa para denunciar o burlarse de un grupo sociolingüístico, sino para caracterizar legítimamente la expresión de un sector tan socialmente típico como cualquiera.

Es interesante distinguir entre cómo el lunfardo está presente en escritores de fines del 900 como un elemento destacado por la letra bastardilla y el entrecomillado, y a su vez cómo está completamente integrado al lenguaje del discurso en obras de Cortázar, Sábato, Puig, Medina. El lunfardo se impone en estas obras porque es la sola materialidad sociolingüística de los personajes abordados (hay que recalcar que se usa "lunfardo" para cubrir una gama

de modalidades coloquiales de la clase media argentina para abajo). Entonces estas características lingüísticas que globalmente llamamos "lenguaje coloquial", no son simplemente marcadores de la presencia e importancia de ciertos grupos en la nueva narrativa, sino que son, como ya se dijo, la misma sustancia explícita de esos grupos. Dichos grupos se conocen, se definen y se comunican por medio de esas modalidades y esos registros de expresión. Y la incorporación de esos registros a un contexto narrativo que pretende versar sobre esos grupos representa la tentativa de abordarlos desde adentro, abordarlos en su propia naturaleza, en vez de la espuria neutralidad de la expresión académica que sólo puede ser instrumento del descorporizado observador irónico (como suele ser el caso en las obras de la década del cuarenta o del cincuenta; Mallea sería uno de los máximos exponentes de esta vertiente).

Sinteticemos: no se trata de ser más realista o más documental, sino de enfocar la experiencia, la sociedad, en una palabra el mundo de aquellos grupos desde la perspectiva de las estructuras que manejan para sentir, a flor de la piel, su propia vivencia. Si aceptamos como legítimo el criterio lingüístico que afirma que un pueblo desarrolla inconscientemente las estructuras necesarias y adecuadas para dar cuenta de su propio mundo en una expresión adecuada, podemos comprender por qué esas estructuras son, en realidad, las únicas legítimas. Aun en aquellos textos que se proponen desmitificar el lenguaje coloquial (los de Puig, v.gr.), sólo por medio de un manejo delator de las mismas estructuras populares y masivas puede pretenderse a su ruptura definitiva en pro de un lenguaje todavía más auténtico. Las estructuras lingüísticas de otros grupos y de otras clases sociales no serían, por eso, adecuadas como para vehicular fielmente preocupaciones y vivencias que no son suyas y que, en último término, desprecian y denigran.

Entonces, por un lado tenemos que abordar el lenguaje coloquial como una manera de legitimizar la representación en la nueva narrativa de ciertos grupos, de dar la impresión del realismo y documentalismo de esa representación. Pero también tenemos que —y esto es quizá aún más importante— estructurar con los mismos recursos lingüísticos (verbales, semánticos) con los que los integrantes de esos grupos se reconocen, aún cuando, como dijimos, se trata de fragmentar y cuestionar radicalmente la visión de tal auto-reconocimiento. Es en estos términos que validamos la presencia del lenguaje coloquial en la nueva narrativa.

Sin embargo, hay otra imagen del coloquialismo en la nueva narrativa: es donde las estructuras de expresión de los grupos marginados ponen de manifiesto y en tela de juicio la manera de que han heredado y no evolucionado formas de comunicación lingüístico-social. Lo que se subraya, entonces, es cómo la palabra gastada, la palabra vaciada de significado, la palabra exhausta y vuelta lugar común, constituye una pauta lingüística que atestigua la asimilación inconsciente de modalidades fosilizadas y dominantes de hablar y pensar.

De ahí que se pueda hablar de modos congelados de auto-referirse. Así se representan los giros lingüísticos que son clisés tomados de grupos dominantes a que se pretende aspirar. O giros lingüísticos que representan, sin que los articuladores se den cuenta, una problemática sociolingüística. Un ejemplo candente de esto sería cómo cierta expresión coloquial dice de un sexis-

mo o un clasismo o un racismo inconsciente. Entonces podemos seguir la pista en mucha de la nueva narrativa de cómo los personajes de los grupos marginados hablan en lugares comunes, terminan delatando sus valores básicamente falsos por ser valores no ideados por ellos mismos sino por ser valores de las clases dirigentes de la sociedad que les han sido impuestos. O serán valores falsos por ser todavía pertenecientes a los grupos marginados, aunque los quisieran tener.

De lo que se trata fundamentalmente, en consecuencia, es cómo el lenguaje coloquial semántica, vitalmente desgastado, representa una escisión radical entre, por un lado, la verdadera experiencia del individuo y por otro lado la experiencia que pretende englobar el lenguaje. Hay un desajuste esencial entre la verdadera experiencia y la experiencia pretendida por el habla coloquial tal como la vemos configurada en la llamada cultura masiva o de masas, de consumo comercial. Un ejemplo perfecto serían las fórmulas sentimentalinas de la tarjeta de saludo. Esas fórmulas encierran una experiencia que normalmente no es el del mandatario ni del destinatario. Se aceptan las fórmulas como una pretensión, como si fuesen algo directamente experimentado.

III

Cuando hablamos de heredar la palabra queremos decir la forma en que ciertos grupos heredan la palabra de los que la controlan. No se trata de valerse de lugares comunes de un barato marxismo, sino se quiere aludir a la situación concreta donde hay ciertos grupos que tienen el derecho de la palabra en el sentido en que ellos son los académicos u oficialmente privilegiados que decretan el buen hablar. Si se reclama, ¿quién controla la palabra, quién la origina y quién la impone?, tenemos una idea de la problemática a la que se aderezan explícita e implícitamente aquellas obras novelísticas que cuestionan sobre el rol fundamental del lenguaje —y de cierta versión de él— en la sociedad humana. Cómo se contesta la pregunta y qué se propone en el lugar de las instituciones culturales fundamentadas en cierta versión del lenguaje, viene a ser uno de los aspectos más descolantes de la nueva narrativa.

Por supuesto no hay que dejarse llevar por un concepto romántico-sentimental de la autenticidad del habla coloquial poco contaminada por el academicismo, pues se debe recalcar que el pueblo masificado ha sido supeditado a estructuras dominantes gracias a las cuales han perdido su auténtica voz o quedan sólo vestigios de ella. Reproduce a su modo dialectal el habla de los grupos de poder. Entonces, en América latina el indio ha dejado de hablar con voz auténtica. Puede ser que todavía no hable el castellano, que todavía hable su idioma indígena o una mezcolanza de los dos (el code-switching del bilingüismo chicano o paraguayo).⁹ La voz que le toca reproduce distorsionadamente la voz de las clases dirigentes —los que manejan el idioma como recurso del poder: la voz de la publicidad o la voz de los modelos artístico-literarios promovidos por las estructuras del poder a través de las academias y los institutos, por ejemplo.

Los antropólogos estructuralistas insisten en que la forma en que percibimos el mundo y cómo lo describimos —el código lingüístico que asumi-

mos— está dictado por las estructuras cultruales que escogemos o que nos son impuestas. Y esas estructuras imponen cierta manera de ver las cosas e imponen cierto tipo de lenguaje para encarar las cosas —de ahí el axioma “el hombre dicho por su lenguaje”; el hombre no es el agente sino el paciente del verbo. Para escritores como Puig y en cierto grado Carlos Fuentes (quien habla de la figura de Pepsicoátl) se trata de desmitificar la imagen romántica del pueblo y del habla popular. Claro, la última vuelta de la tuerca está en la representación de los individuos que manejan el habla popular que terminan víctimas de sus propias maquinaciones. Es decir, es una cosa que el pueblo sea víctima de las falsificaciones del titiritero. Pero es ya otra cosa que el titiritero sea víctima de sus propias tramoyas.

De ahí las novelas que arrojan la auto-victimización del dueño de la palabra. Véase el ejemplo de *Los hombres de a caballo* de David Viñas, una novela de tajante antimilitarismo, o su *Los dueños de la tierra*, donde los mismos dirigentes políticos desatan un proceso mentiroso que al final no pueden detener. García Márquez en *El otoño del patriarca* arroja la imagen de un dictador al estilo de *El señor presidente* de Asturias. Pero a diferencia del dictador de Asturias, el patriarca de García Márquez termina siendo víctima de sus propias maquinaciones, de sus propios mitos mentirosos. Y lo mismo se podría decir del dictador de *El recurso del método* de Alejo Carpentier, donde el dictador que maneja “el método” es también al final una de sus víctimas. En última instancia, entonces, tenemos la distinción entre aquellas novelas que perfilan muy bien la disyunción entre ellos y nosotros —nosotros el pueblo, condenados a expresarnos por medio de estructuras lingüísticas que no son nuestras— y, por el otro lado, aquellas novelas donde la falsificación lingüística termina siendo instrumento de destrucción del mismo falsificador.

Yo creo que el ejemplo más logrado de esta circunstancia es la novela de Roa Bastos, *Yo el Supremo*, donde la textura del escrito consiste en las memorias del Dr. Francia. Pero Francia se “anula”, se “liquida” en las memorias. El controla la palabra y de ahí controla la realidad. Pero como el aprendiz del brujo, lo que él crea para dominar sobre el pueblo es al final el mecanismo de su propia destrucción. Por eso la novela termina en el balbuceo cataléptico del que pretendía ser dueño exclusivo del Verbo, y al final lo vemos sumido en el más profundo mutismo autístico de sus víctimas. Es por estas razones que la novela de Roa es una de las más tajantes respecto a la pregunta ¿Quién tiene la palabra y cómo y con qué finalidad la maneja?¹⁰

Quisiera subrayar el hecho de que la realidad sociolingüística de América latina no concuerda necesariamente con ideas mantenidas explícita o implícitamente por la escritura de los novelistas. No tenemos una idea muy nítida de la sociolingüística de América latina. Sin embargo, el éxito de estas novelas en captar la situación de la experiencia de América latina les da algo de razón en cuanto a la imagen que arrojan sobre la sociolingüística de América latina. En cuanto a esta división antagónica que hemos trazado, debemos reconocer el papel de una serie de modalidades lingüísticas en la nueva narrativa, modalidades que me limito únicamente a enumerar.

Pero podemos señalar la presencia, la penetración de fenómenos que se pueden atribuir a la publicidad y a otros lenguajes burocráticos oficialistas. Podemos señalar la incursión del humorismo —no como un ardid estilístico—

retórico, sino como un aspecto de las pautas lingüísticas. La sintaxis fracturada, sea porque la sintaxis académica no es la que se observa en la expresión coloquial o sea porque la sintaxis tiene forzosamente que romperse para romper con los moldes académicos que se ven inherentemente falsos y falsificadores.

El lenguaje poético, el que gracias a la crítica de Severo Sarduy, hemos dado en llamar el “lenguaje barroco” de la nueva narrativa, aunque como un código que pretende trascender las restricciones del lenguaje cotidiano. La textualidad autoconsciente mediante la cual se pone énfasis en cómo el texto es texto, no documento sobre la realidad, y en toda la problemática de esa textualidad irreducible. Las cuestiones de narración que hemos mencionado en cuanto a Cortázar — toda la problemática de dar en la tecla del discurso: es decir, de cómo encontrar el ángulo, la perspectiva para representar los acontecimientos. Y la problemática del narrador que produce los desajustes ante un modelo teórico de la comunicación lingüística de un grupo social neutramente configurado. Finalmente, los desafíos a lo que ha llegado a ser considerado la expresión verbal convencional, aceptando como premisa la idea de que la convencionalidad en sí constituye una barrera para la representación adecuada. Buscar cualquier remedio a este convencionalismo se erige, por consecuencia, en un imperativo esencial que desemboca en la violencia lingüística que caracteriza a la nueva narrativa. Esa violencia surge de un deseo de reformar el lenguaje. Ya hemos dejado atrás los valores de la vanguardia de renovar el lenguaje humano. En contraste, esa violencia proviene de la desilusión escéptica ante el lenguaje, una desilusión que se fundamenta no solamente en la forma en que la palabra ha sido degenerada, sino el simple hecho de que la palabra se presta a su propia degradación gracias a su inevitable enmarcamiento ideológico.

Son estos los procesos que le incumbe profundizar a un estudio realmente adecuado sobre el lenguaje de la nueva narrativa hispanoamericana.¹¹

NOTAS

(1) Véanse los siguientes estudios como ejemplos paradigmáticos de un abordaje lingüístico-estilístico a la nueva narrativa: Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Borges: temas-estilo* (Madrid: Gredos, 1968); Hugo Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo* (México, D.F.: Instituto de Bellas Artes, 1965); Raúl H. Castagnino, *El análisis literario: introducción metodológica a una estilística integral* (Buenos Aires: Nova, 1973); José Sánchez-Boudy, *La nueva novela hispanoamericana y Tres tristes tigres* (Miami: Universal, 1971); Raymond Sousa, “Language versus structure in the contemporary Spanish American novel”, *Hispania*, 52 (1969), 833-39; Roberto González Echeverría, “Ironía narrativa en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”, *Nueva narrativa hispanoamericana*, 1,1 (1971), 117-25; Klaus Müller-Bergh, “En torno al estilo de Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, N^o 219 (1968), 554-69; Frances M. Aid, “Case grammar applied: Spanish language and literature (Julio Cortázar, ‘Tema para un tapiz’)”, en Don L. F. Nilsen, *Meaning: a common ground of linguistics and literature* (Cedar Falls, Iowa, 1973), pp. 90-101; Angela Dellepiane, “Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar”, *Sin nombre*, 2, 2 (1971), 24-35; Angela Dellepiane, “La novela de lenguaje [Cortázar]”, en Donald W. Bleznick, *Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972), pp. 63-75; Nélida E. Donni de Mirande, “Notas sobre la lengua de Cortázar”, *Boletín de literaturas hispánicas*, N^o 6 (1966), 71-83; Isabel Pariso de Leal, “Un lenguaje poético y apresurado: *Cien años de soledad*”, en *Explicación de Cien años de soledad* (Sacramento: California State University at Sacramento, Department of Spanish and Portuguese, 1976), pp. 207-38; Pablo López Capestany, “Temática y estilo en la narrati-

va de Gabriel García Márquez", *Dissertation abstracts internacional*, 34 (1973), 279A-80A; Doris Rolfe, "Language and tone in the works of Gabriel García Márquez", *Dissertation abstracts*, 33 (1972), 295A; Marta Gallo, "El futuro perfecto de Macondo" *Revista hispánica moderna*, 38 (1974-75), 115-35; Esperanza Figueroa-Amaral, "Forma y estilo en *Paradiso*", *Revista iberoamericana*, 36 (1970), 425-35; Concepción Alzola, "Verba cubanorum [Severo Sarduy]", in Gladys Zaldivar, ed., *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea* (Madrid: Playor, 1977), pp. 11-81.

El estudio estilístico más famoso a un escritor latinoamericano sigue siendo el trabajo de Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda; interpretación de una poesía hermética*; 3. ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1966). Hay un surtido de estudios —no muchos pero algunos bastantes representativos— sobre otros escritores latinoamericanos.

Ha habido extensas investigaciones sobre el lenguaje de la narrativa norteamericana. La referencia más conocida a este respecto es David Lodge, *The language of fiction* (London: Rutledge & K. Paul; New York: Columbia University Press, 1966); ver también su "An approach through language", en Mark Spilka, ed., *Towards a poetics of fiction* (Bloomington: Indiana University Press, 1977), pp. 11-22.

(2) A este respecto ver la crítica de Noé Jitrik, en particular *Las contradicciones del modernismo...* (México, D. F.: El Colegio de México, 1978); *El fuego de la especie...* (Buenos Aires: Sudamericana, 1971); *Muerte y resurrección de Facundo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968); y *Producción literaria y producción social* (Buenos Aires: Sudamericana, 1975). Ver mi estudio sobre la crítica de Jitrik: "Noé Jitrik: literary criticism vs. 'trabajo crítico'", *Revista/review interamericana*, 8, 1 (1978), 148-75.

(3) Véanse los trabajos de la "Parte cuarta: El lenguaje de la literatura", en *América latina en su literatura*, organizada por César Fernández Moreno (México, D. F.: Siglo XXI, 1972); Haroldo de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos," pp. 279-300; Juan José Saer, "La literatura y los nuevos lenguajes", pp. 301-16; Roberto Fernández Retamar, "Incomunicación y nueva literatura", pp. 317-31.

(4) Estas son las preguntas que guían el estudio de Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis (una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)* (Buenos Aires: Ediciones Hispamérica, 1976).

(5) Jacques Derrida analiza los conceptos de Occidente sobre la relación entre lenguaje escrito y lenguaje hablado en su *Of grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976).

(6) Como sostiene, p. ej., Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Sudamericana, 1974); y en su "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, pp. 167-84.

(7) Sobre la degradación del lenguaje en la novela latinoamericana, ver Jaime Giordano, "El nivel de la escritura o en la narrativa hispanoamericana contemporánea", *Nueva narrativa hispanoamericana*, 4 (1974), 307-44.

(8) Hay una rica bibliografía de estudios sobre el lenguaje de la literatura argentina. Véanse los siguientes ejemplos: Rodolfo A. Borello, *Habla y literatura en la Argentina...* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1974); Nélica E. Donni de Mirande, *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Cuadernos del Instituto de Letras, 1967); María Isabel de Gregorio de Mac, *El voseo en la literatura argentina* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, 1967).

(9) Sobre el bilingüismo en la narrativa de Roa Bastos, ver David Maldavsky, "Autocrítica: reportaje a Augusto Roa Bastos", *Los libros*, N^o 12 (1970), 11-12. Sobre el caso de José María Arguedas, ver Juana Martínez Gómez, "El bilingüismo y la búsqueda de un nuevo estilo en las novelas de José María Arguedas", en *Memorias del IV Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana* (Cali, Col., 1974?), I, 79-82; y William Rowe, "El nuevo lenguaje de Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*", *Texto crítico*, N^o 11 (1978), 198-212.

(10) Referente a la ideología lingüística de *Yo el Supremo*, véanse Beatriz Sarlo [Sabajanes], "Yo el Supremo: el discurso del poder", *Los libros*, N^o 37 (1974), 24-31; y Antonio Carmona, "Yo el Supremo: ¿la escritura del poder o la impotencia de la escritura?" *Los libros*, N^o 38 (1974), 30-31.

(11) Pretendo ejemplificar esta orientación en los siguientes estudios: "García Márquez and the *escritura* of complicity: 'La prodigiosa tarda de Baltazar'", *Studies in short fiction*, 16, 1 (1979), 33-40; "The image of language in Solórzano's *Las manos de Dios*: the degradation and subversion of communication", *Mester*, 8, 1 (1979), 57-68; "Introdução ao conceito de escritura em textos literários", *Suplemento literário de Minas Gerais*, N^o 635 (1978), 6-7; "Una aproximación a la escritura metateatral de *Ida y vuelta* de Mario Benedetti", *Hispamérica*, N^o 19 (1978), 13-25; "Para una caracterización de la *escritura* en los relatos de Borges", *Revista iberoamericana*, N^{os} 100-101 (1977), 337-55; "Procesos lingüísticos de retardación estructural en el *Rabinal Achi*", *Sin nombre* (a aparecer); *Studies in the contemporary Spanish American short story* (Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1979) —ver en particular el capítulo sobre subversión lingüística en *Historias de cronopios y famas* de Julio Cortázar.