

Conceptos del lenguaje literario expresados por algunos novelistas hispanoamericanos contemporáneos

Myron L. Lichtblau
Syracuse University

De todas las innovaciones en la novela hispanoamericana en los últimos veinticinco años, es tal vez el lenguaje mismo el que haya sufrido los cambios más radicales. Hasta tal punto que más de un crítico ha llamado el lenguaje el protagonista de aquel juego lingüístico que se titula *Tres tristes tigres*. El lenguaje, es decir el único vehículo de comunicación entre autor y lector, ha llegado a constituir un elemento narrativo mucho más importante que su natural función de convertir en palabras nuestros pensamientos y emociones. "Prose is malleable, not ordained", dijo recientemente el crítico Paul West al hablar en defensa de la "purple prose" (1985: 1); y, en efecto, la utilización imaginativa e ingeniosa de la lengua responde a un mismo deseo de librar la prosa, y así la transmisión del pensamiento, de las restricciones y limitaciones impuestas por el idioma. Así como algunos novelistas han escrito sobre los temas, los personajes y la estructura de sus propias obras, otros tantos nos han dado sus comentarios respecto a la expresión verbal y el estilo tal como los perciben. Es el objetivo de esta ponencia examinar las opiniones lingüísticas de un grupo selecto de célebres novelistas y ver la relación entre lo que dicen y lo que practican en sus obras.

Al argentino Eduardo Mallea se le reconoce por la honda penetración en los estados de ánimo de sus personajes, realizada en gran medida por la fuerza verbal de su prosa, que en sus ritmos, su léxico, y su peculiar orientación psicológica refleja las inquietudes del hombre argentino de hoy. En *Notas de un novelista*, Mallea expresa cabalmente el carácter de su propio estilo al afirmar que "El lenguaje por sí mismo crea. Que el lenguaje tiene facultades de proliferación inherentes a su naturaleza misma, que no se le puede cortar sin esterilizarlo" (1954: 116). Cada autor, según Mallea, necesita adquirir un estilo propio, basado en el fluir de sus pensamientos. "Cuanto más importante es un escritor, más inventa su idioma. Cuanto menos tiene un escritor que decir, más mostrenco e impersonal es su lenguaje" (1954: 105). Mas al mismo tiempo opina Mallea que el estilo, no importa la forma en que esté, siempre ha de ser natural y espontáneo para no abrumar y sofocar la narración, tal como ocurrió con *La guerra gaucha* de su compatriota Leopoldo Lugones. Y en efecto, si se examina bien el estilo de Mallea, notamos que a pesar de ser el autor uno de los primeros en experimentar con el lenguaje, no permite que su ingeniosidad verbal controle o domine la obra. La afirmación de Mallea de que "Todo estilo que no sirve exclusivamente para la conducción e inducción es retórica" (1954: 80) bien puede definir su arte estilístico en obras como *Chaves*, *Fiesta en noviembre*, o *Todo verdor perecerá*. Pues en estas novelas, la función de su lenguaje, aunque en los trozos líricos de gran

plasticidad, siempre se conforma con los fines temáticos de la obra; el language malleano raras veces se reviste de oropel innecesario.

José Donoso también rechaza un estilo rebuscado y artificial. Aun una obra tan complicada y extraña como *El obscuro pájaro de la noche* tiene un estilo relativamente llano y directo. En su libro *Historia personal del "boom"*, Donoso reconoce la importancia del lenguaje en *Los pasos perdidos*, diciendo que "el idioma de Carpentier, abrumadoramente engalanado, permanecía siendo cuestión de estilo, y no rompía de veras con algo anterior: era más bien la revisión de la retórica de siempre hecha con una lupa muy personal, pero nunca apartándose verdaderamente del modernismo velleinclinado" (1972: 45). Pero es Carlos Fuentes quien más ha impresionado a Donoso, sobre todo su primera novela *La región más transparente*. Al leerla, comenta el escritor chileno, "la literatura adquirió otra dimensión, porque me arrancó bruscamente de la estética en que [...] todavía estaba clavada". Después de referirse al "lirismo desenfadado" de la novela, con su ruptura con el realismo tradicional, Donoso comenta que "es el idioma, descubierto por la elevada temperatura novelística conferida por un yo exaltado, lo que toma sin duda el papel protagónico" (1972: 48).

Alejo Carpentier, en su libro *Tientos y diferencias* (1966), ve el barroco en todo el arte hispanoamericano, desde la escultura precolombina, a los edificios coloniales, hasta la novelística contemporánea. Como sabemos, uno de los rasgos más fundamentales de la prosa carpentieriana es sin duda el elemento barroco, la frondosidad exuberante de su estilo. Y el escritor cubano entiende bien la estrecha relación que existe entre lo barroco que él encuentra a cada paso a su alrededor y lo barroco de su expresión verbal, que sea en *Los pasos perdidos* o en *El reino de este mundo*. Carpentier nos aconseja: "No temamos el barroquismo en el estilo [...], no temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos" (1966: 33). Para Carpentier, el barroquismo proviene de la necesidad de nombrar las cosas, aunque él mismo se da cuenta de que al hacerlo rechaza las nuevas técnicas, sobre todo las que han creado la novela francesa. El nombrar los objetos y describirlos minuciosamente es de suma importancia para Carpentier, pues representan la cultura de Hispanoamérica – los árboles, los animales, el ambiente, la naturaleza. Carpentier nota que para un novelista es fácil describir, por ejemplo, la batalla de Waterloo, pues es bien conocida; mucho más difícil es describir la caiba o el papayo, que la mayor parte de los lectores no han visto. Tarea muy ardua la del escritor que quiere que el lector tenga "la sensación del calor, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto" (1966: 31). Y luego Carpentier nos da una de las claves principales de su prosa, pues dice que sólo se logra este tipo de acercamiento al objeto descrito "mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico" (1966: 31). Y para Carpentier la prosa que da vida y consistencia, peso y medida al objeto descrito es una prosa barroca, "como toda prosa que ciñe al detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo. Tenemos que nombrarlo todo – todo lo que nos define, envuelve y circunda – para situarlo en lo universal" (1966: 32). A continuación, como para contrastar su propio estilo con aquél usado por los criollis-

tas de la generación anterior, afirma que ya se terminó la época en que las novelas se valieron de glosarios y otros comentarios para explicar al lector medio vocablos como "curiaras, polleras, arepas, o cachazas" (1966: 32).

Miguel Angel Asturias es otro escritor que tiene plena conciencia de lo barroco en sus novelas. Asturias explica que sus libros no son fáciles de leer porque tienen un aspecto barroco de la lengua española, cualidad que algunos elogian y otros condenan (Guibert 1973: 145). Pero para Asturias lo barroco es probablemente esencial al ladino. Con referencia a su propio estilo, el autor de *Hombres de maíz* comenta que la elaboración es lo que caracteriza el estilo barroco en la literatura de Hispanoamérica. La constante repetición de sílabas y vocablos como rasgo fundamental de su estilo se debe, según Asturias, al deseo de imitar la lengua maya-quiché, que usa la repetición para crear toda clase de superlativos. Los indios dicen "blanco, blanco, blanco" para significar "muy blanco" (Guibert 1973: 146). También, repiten las sílabas en una misma palabra para dar mayor énfasis al significado. Asturias añade que otra dificultad que tienen los lectores es que sus novelas guardan muy estrecha relación con los libros primitivos de los mayas, los quichés, y los aztecas. A diferencia del peruano José María Arguedas, el escritor guatemalteco evita las voces indígenas precisamente porque excluyen al lector del texto. Basta un equivalente en castellano. Tampoco le gusta a Asturias emplear giros regionales o términos que pertenecen exclusivamente a un país determinado. Y aunque no logre su propósito, Asturias dice que trata de hacer sus libros universalmente comprensibles a pesar de revelar el espíritu netamente guatemalteco.

En Manuel Puig, el estilo es tan natural y directo que hay un mínimo distanciamiento entre autor y lector. En novelas como *La traición de Rita Hayworth* y *The Buenos Aires Affair*, la prosa parece tan antiliteraria, tan exenta de todo alarde, que el autor/narrador casi desaparece, permitiendo que los varios personajes adquieran personalidades propias, libres de la mano guiadora de quien los creó. Pero según Puig, la misma autenticidad, la naturalidad de su prosa no quiere decir que sus obras no sean más que informes grabados de la realidad. El autor argentino afirma que lo que él hizo fue editar las voces de los personajes de la misma manera que otros escritores editan el lenguaje culto y escrito (Christ 1977: 57). A este respecto, señala Puig: "La realidad es necesario relatarla en términos de la belleza" (1977: 57). Y añade que en muchos casos trabaja con un lenguaje enajenado y degradado, pero siempre lo transforma para realzar su significación social. Una buena muestra del pensamiento de Puig referente a su uso del lenguaje son sus comentarios sobre aquel muy famoso capítulo en *La traición de Rita Hayworth* en que se transcriben sólo las palabras de Choli en su conversación con Rita:

"Debí decirle cómo empezó ese diálogo de un solo lado. Yo quería que el capítulo IV dedicado a Choli sea más que un monólogo. Pero vi que el mundo interior de Choli no era interesante. Resultó mejor cuando ella hablaba que cuando pensaba, porque todo el color se encontraba en su lenguaje. Su lenguaje contenía toda su psicología. De manera que se me ocurrió tener una conversación entre Choli y Mita.

Escribí un diálogo en que Mita se mostraba muy defensiva y cautelosa, ya que discutían su actitud sumisa ante su marido. Pero sucedió que lo que Mita decía era totalmente evasivo, nada interesante, situación que me dio la idea de eliminar la voz de Mita para dejar sólo la de Choli" (Christ 1977: 57).

En *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, el lector "oye" por escrito los vocablos cubanos en todos sus matices, tonos, y vigor. Para el escritor cubano, su famosa novela tuvo su origen en el concepto de la literatura oral, de la escritura que se deriva del habla y no de la voz. Su novela, dice el autor, es "una galería de voces" (Guibert 1973: 414), y su prosa es como "actos de terrorismo en contra de las convenciones de la lengua castellana" (Guibert 1973: 410). Cabrera Infante admite que era difícil convencer al traductor francés que el texto de *Tres tristes tigres* no es el español aceptado por la Academia, ni tampoco pertenece al habla cubana cotidiana. Reconociendo la naturaleza estrambótica del lenguaje usado en esta novela, Cabrera Infante afirma que es imposible crear una lengua literaria autónoma, sin cometer los errores estéticos de escribir *belles lettres* o de tener excesiva preocupación con el estilo. Para Cabrera Infante, tal preocupación estética resultó en la inundación post-Flaubertiana de hermosa pero fría escritura, llena de frases redondas sin vida ni fuerza. El cubano tiene poca paciencia con la novela "bien escrita" y las preocupaciones por *le mot juste*. La belleza de una frase o una oración tiene que ver menos con la literatura que con la oratoria. Odia el lenguaje mimético, porque es el contrario de la comunicación (Guibert 1973: 418).

Los juegos lingüísticos, que son una parte íntegra de *Tres tristes tigres* y no algo al margen del texto, ya tenían su génesis en la conversación diaria de Cabrera Infante, tenida entre amigos en la calle o en casa, o en las aulas universitarias. Cabrera Infante siempre ha gozado de salpicar su habla con una sarta de ocurrencias, ingeniosidades, inversiones verbales, retruécanos, aliteraciones y toda clase de pirotecnia lingüística a la Lewis Carroll o James Joyce (Guibert 1973: 430). De manera que *Tres tristes tigres* es como la culminación lingüística de sus años de experimentación callejera.

La inmensa capacidad de Gabriel García Márquez de crear, de inventar, de forjar mitos de la realidad y realidad de los mitos, es función del lenguaje y de él depende la transmisión de aquel mundo fantaseado desde la mente del novelista al texto escrito. Dice García Márquez que la dificultad permanente del escritor en América Latina es la palabra, las palabras: "El hecho de que el español se nos está olvidando [...] tenemos que seguir explorando el idioma, nuestra herramienta de trabajo" (Recopilación 1969: 80).

Para el laureado colombiano, el inglés, el francés, o el italiano hablados son los mismos que escritos, mientras el español hablado es muy distinto del español escrito. Aunque sus observaciones no son muy exactas, revelan cómo piensa respecto al lenguaje que tan acertadamente forja y manipula en sus novelas y cuentos. Y añade García Márquez: "Tratamos de escribir una novela con el español hablado, cuando en realidad debemos escribirla con el español escrito" (Recopilación 1969: 81).

A diferencia de lo que han dicho algunos críticos, García Márquez relata que lo que aprendió de sus empresas periodísticas no era lo económico y lo directo del lenguaje, sino algunos recursos que se podían usar para hacer la narración más creíble. Según García Márquez, al escritor todo le es permitido con tal de que sea capaz de hacerlo creíble. Y esto más se logra mediante la utilización de ciertas técnicas periodísticas con el apoyo de elementos desprendidos de la realidad (Durán 1970: 111).

Dejo por último a Julio Cortázar entre los que han expresado opiniones sobre el lenguaje. Es él tal vez quien tenga más aguda conciencia de la relación entre el papel del lenguaje como medio de comunicación y como adorno o instrumento retórico. Como sabemos, Cortázar no puede tolerar el lenguaje literario, y en *Rayuela* pone esta actitud en boca de Morelli. Hay poca duda de que Cortázar esté conforme con las ideas expresadas por Mary Louise Pratt en su libro *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* al discutir la oposición estructuralista tradicional entre el lenguaje poético y no poético. Pratt señala: "Theoretically, there is no reason to expect that the body of utterances we call literature should be systematically distinguishable from other utterances on the basis of intrinsic grammatical or textual properties" (1977: 92). En otras palabras, dice Pratt, es una equivocación creer que la literatura es lingüísticamente autónoma. Cortázar trata de sugerir casi lo mismo cuando dice que *Rayuela* es una tentativa de "justamente demoler el lenguaje adocenado y retórico que advertía en mucha literatura americana" (González Bermejo 1977: 85). El autor argentino expresa más vigorosamente la misma cosa cuando dice: "Hay dos maneras de entender el lenguaje: está el lenguaje de tipo libresco, el lenguaje por el lenguaje mismo, que a mí no merece ningún respeto. Gabriel Miró, por ejemplo, o el lenguaje de muchas de las cosas de Camilo José Cela: la masturbación verbal. El lenguaje que cuenta para mí es el lenguaje que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás" (González Bermejo 1977: 85).

Es cuestión de las limitaciones del idioma mismo, de la incapacidad del idioma de representar los pensamientos y las emociones del hombre. En último caso es una lucha entre dos fuerzas dispares en nosotros – por un lado, nuestra facultad de pensar y sentir como la realidad primordial, y por otro, nuestra facultad única de verbalizar. La necesidad que siente Cortázar de manipular y recrear el idioma responde a esta misma limitación. Si fuera posible, Cortázar demolería los sistemas lingüísticos tradicionales, sustituyendo un lenguaje más auténtico y sincero. Por eso, él burla del lenguaje, lo deforma, lo violenta, lo inventa, juega con los sonidos, desbarata su estructura y sus significados, y hace toda clase de gimnasia verbal que divierte al lector y a veces lo molesta. Cortázar admite que escribió *Rayuela* a contrapelo, "destruyendo todos los clichés que me venían a la mano (por ejemplo, un sistema de adjetivación muy bonito que hubiera entusiasmado mucho más a ciertos lectores, pero que era absolutamente tramposo" (González Bermejo 1977: 85).

Para Cortázar, el lenguaje nos engaña a cada palabra. Dice que los personajes en *Rayuela* "se obstinan en creer que el lenguaje es un obstáculo entre el hombre y su ser más profundo. La razón es sabida: empleamos un lenguaje completamente marginal en relación a cierto tipo de realidades más hondas, a las que quizá podríamos acceder

si no nos dejáramos engañar por la facilidad con que el lenguaje todo lo explica o pretende explicarlo" (Harss 1966: 285). Pero al denunciar las limitaciones y obstáculos del lenguaje, Cortázar entra en una irrevocable ironía, ya que el lenguaje es el único medio de comunicación de que dispone la literatura y ya que la literatura, por definición, no puede ser otra cosa que verbal. Si el lenguaje en verdad posee esta limitación, también la posee toda literatura, pues no hay alternativa.

Para concluir: Lo que dice un novelista sobre su propio estilo en efecto tiene muy poco que ver con el juicio que sobre su obra hacen los críticos. En cuestiones de aprecio crítico, el escritor de ficción tiene escaso derecho de enfocar la cámara, mucho menos de asentar las bases para juzgar su arte. Pero el conocimiento, a veces intuitivo, a veces puramente halagador, que posee un escritor acerca de los sistemas lingüísticos, puede ayudarnos a mejor comprender el significado de su obra y la manera peculiar de que se sirve del lenguaje para realzar este significado. Al exclamar Eduardo Mallea que "¡Cuánto mal le ha hecho al Flaubert novelista el Flaubert estilista!" el escritor argentino da no sólo una evaluación de la prosa de Flaubert, sino también una advertencia dirigida a sí mismo referente a su propio modo de escribir. En suma, el novelista que revela plena conciencia del procedimiento de escribir transmite al crítico un mensaje fuerte e inequívoco que le incumbe reconocer.

BIBLIOGRAFIA

- Carpentier, Alejo
1966 *Tientos y diferencias*. La Habana: Editorial Contemporáneos.
- Christ, Ronald
1977 "An Interview with Manuel Puig". En *Partisan Review*, 44: 57.
- Donoso, José
1972 *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Durán, Armando
1970 "Conversations with Gabriel García Márquez". En *Review*: 67-68.
- González Bermejo, Emilio
1977 *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA
- Guibert, Rita
1973 *Seven Voices*. Nueva York: Knopf
- Harss, Luis
1966 *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- Mallea, Eduardo
1954 *Notas de un novelista*. Buenos Aires: Emecé Editores
- Pratt, Mary Louise
1977 *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Recopilación....
1969 *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de las Américas.
- West, Paul
1985 *New York Times*. "Purple Prose", Book Review Section, diciembre 15, p. 1.