

regional que incluye arcaísmos y ruralismos, influencias quechuas y de otras lenguas indígenas. En correspondencia con esa invasión de oralidad señalada como característica de la narrativa actual, el autor no duda en usar formas burdas y soeces con el propósito de reflejar el clima de violencia o impotencia que, frecuentemente, descontrola a sus personajes. Este habla «canalla» o impura desde el punto de vista de la lengua natural, responde, sin embargo, a la recreación del autor; es lengua literaria en sentido lato, con lo que todas sus insuficiencias en el plano de la realidad se convierten en riqueza y virtuosismo en el plano de la ficción, porque con ella el autor reproduce con pericia el curioso dialecto social de un estrato postergado.

Juan José Hernández recoge el habla familiar de la clase media y baja provinciana que incluye, como en los casos anteriores, sustrato indígena y formas locales. Pero la nota distintiva de su idiolecto es la lengua amanerada, salpicada de «tics» y de lugares comunes, de buena parte de la población urbana de provincia que, en un equivocado afán de corrección, imita la cursilería lingüística del patrón medio metropolitano. Los códigos dialogísticos reflejan la inseguridad de esas criaturas asfixiadas por las restricciones de su medio, que imaginan la salvación en Buenos Aires. El grupo social seleccionado (modistas, estudiantes del interior, patronas de pensión, prostitutas, algún aristócrata en decadencia, maestras, etc.) se acompleja de los modismos locales que le dan un aire paleta y provinciano; imita entonces la lengua, a su entender cosmopolita y moderna, de Buenos Aires, cayendo en el remedo del habla, a veces afectada y caprichosa, de la capital que, al insertarse en el discurso provinciano, suena falsa y ridícula. Este desfase cultural provoca una intensificación de la «esquizofrenia lingüística», señalada como característica del país, en permanente conflicto entre el uso y el deber ser establecido desde fuera: desde la escuela, desde otras clases sociales, desde otras áreas nacionales. Esta inseguridad lingüística acompaña la inestabilidad psicológica de los escindidos personajes. Sin embargo, la clave de su discurso narrativo no se basa tanto en la peculiaridad del diálogo (la selección léxica, los acentos regionales y las interferencias alógenas) como en la manera de usar la lengua de la narración para insinuar y crear ambigüedad. La destreza en el manejo de la lengua está sobre todo en la capacidad para sugerir atmósferas densas a partir del detalle. Una palabra, una elipsis, una puntuación, insinúan el contraste entre lo cotidiano y monstruoso, asociados a la austera y turbulenta intimidad provinciana, a los laberintos psicosexuales de sus personajes. En ese idioma de lo sugerido —como lo llamó Lafforgue—, lo dicho cobra valor y sentido dentro de lo apenas insinuado por los silencios del texto.

El punto de vista de la narración

El papel de cronista que se autoadjudica Tizón, y que está en la base de su estilo, le hace preferir un narrador-testigo que toma distancia para cronicar una extinción; para escribir, como afirma uno de los personajes, *la historia de esta tierra, la verdadera historia, la de su oscuridad y su derrota*¹². Desde un punto de vista formulario o de

¹² TIZÓN, HÉCTOR: *El cantar...*, op. cit. pág. 138.

enmarque, el narrador transmite lo que presenció alguna vez o lo que simplemente le contaron, leyó en algún viejo folio o recogió de los imprecisos decires populares y anónimos. Este enmarque mediatizante no es sino un certero artilugio para simular objetividad y distancia en aquello que es total o parcialmente inventado y subjetivo. Prefiere el punto de vista marginal de agentes anónimos o desprestigiados y lo usa como recurso eficaz para debilitar la veracidad de la historia y resaltar, de esta forma, la ambigüedad de los hechos, *el equívoco de la realidad*.

También es peculiar, aunque por otras razones, el uso del punto de vista en la prosa de Hernández, reclamada por matices, insinuaciones y complicidades. Sus temas obsesivos son expuestos desde la asfixia interior del personaje que, inconsciente de su situación de víctima, cuenta los hechos con aparente naturalidad. Desde una perspectiva ingenua se narra la periferia, aparentemente trivial, de submundos sociales y de laberintos psicosexuales, en los que ese supuestamente cándido testigo está involucrado.

El punto de vista, en Aparicio, está siempre encarnado en uno de los personajes, y se enriquece por la permanente perforación de las voces de los otros agentes que, reales o recuperados por la memoria del narrador, cortan bruscamente su discurso y se intercalan en él. Este recurso crea el ritmo entrecortado de ansiedad y agitación que acompaña el sobresalto interior de los relatos.

Estructura

El análisis de este nivel señala la estrecha relación que existe entre el manejo de la temporalidad y los diseños estructurales de los cuentos. El escritor no trata de recuperar la linealidad del tiempo natural porque utiliza la deformación temporal con fines estéticos. De estos considerandos resulta que el orden, la disposición y las combinaciones de los acontecimientos —o sea, el andamiaje estructural— son fundamentales en la significación y en la factura de cada cuento.

Tal vez existe mayor diversidad y complejidad de los diseños en los cuentos de Tizón, reclamados por la conflictividad agencial, que se traduce en proliferación de acciones combinadas en complicadas relaciones. Los agentes actúan en distintos frentes y crean situaciones ambiguas y plurales, los acontecimientos se multiplican y las acciones se entrecruzan. Toda esta complejidad, que no es sino riqueza narrativa, se asienta en la variedad de diseños, que van desde los más recurrentes, como el rectilíneo y el circular, hasta los más elaborados, como los trípticos articulados, trenzas, empalmes, duplicación interior, etc., y toda la gama de sus múltiples combinaciones.

Sin embargo, no ofrecen menos riqueza los patrones estructurales de Hernández y de Aparicio. Simples o labrados, los diseños nunca son gratuitos ni productos del alarde técnico, sino que responden a la necesidad intrínseca de cada relato y están de acuerdo con un orden estético. De la oportunidad de su elección con respecto a los otros elementos constitutivos resulta que los cuentos, múltiples en significado, ofrecen varias y distintas posibilidades de lectura.

El acierto de estos autores, norma común de todo buen hacer literario, consiste en unir a la factura elaborada y cuidada con minucia, una verdadera voluntad de

disimular el virtuosismo en el entramado, para conseguir que el resultado —o sea, la narración— aparezca simple y directo, sin artilugios de superficie que lo distraigan de su primera condición de narrar, de contar algo.

Punto final

El concepto de literatura regional —discutido con justicia— tiene, sin embargo, vigencia, cuando no se lo inscribe en la inexacta clasificación que lo opone a lo nacional y universal, sucesivamente, sino cuando se lo usa para representar, por un lado, una peculiar cosmovisión, y por otro, el lenguaje con que se la recrea. Desde estos dos parámetros, esta literatura tiene un sentido y una entidad particular porque reconstruye un noroeste postergado, aplicando una perspectiva propia que incluye crítica y afectividad, y lo hace con una lengua con acento local capaz de desvelar los mundos y trasmundos, el habla y los sobreentendidos de una comunidad.

A partir de una realidad referencial común —el noroeste argentino y su paisaje de provincia estancada, en este caso— cada autor selecciona el sector, el personaje, el grupo sociocultural que le interesa y obsesiona. Pero no reconstruye el mundo que desea, la provincia ideal, sino la agónica, asfixiante o desprotegida provincia real. Desde una observación comprometida es a la vez juez y parte de la situación local. A partir de un cuidadoso tratamiento del habla y de la particular manera de mirar, logra la atmósfera y el pulso vital de cada comunidad, de cada grupo representado en la ficción, y traduce una identidad, una cultura, y, como aporte específico de la literatura, una forma de nombrar el mundo circundante.

La literatura del noroeste existe, y se inscribe en la literatura universal o, si se prefiere, en la literatura sin adjetivos. Porque lo universal en literatura no tiene que ver con un concepto espacial (Flaubert o Cervantes, por poner dos ejemplos, escriben también sobre el reducido rincón que habitan), sino con un resultado de excelencia artística. En este sentido, las obras no son regionales o universales como calificativos contrapuestos, sino logradas o malogradas. La virtud fundamental de las obras comentadas como todas las que inciden con rigor en una realidad local, es la de trascender una interpretación restringida, y comprometer al lector en un acto creativo de investigación y de riesgo, en el que, lógicamente, está implicado el no tan simple placer de la lectura.

LEONOR FLEMING
General Oza, 35
MADRID

Augusto Monterroso o la tradición subversiva

En «este país de todos los demonios» que es España, el conocimiento coherente de la literatura latinoamericana sigue reservado a unos cuantos profesores de universidad muchas veces disfrazados de crítico literario, y cuyo papel no es, precisamente, el de vivificadores de la cultura. Basta leer los catálogos de las grandes editoriales y los suplementos literarios para darse cuenta de esta falta de criterio: nos movemos todavía entre modas y tópicos. El lanzamiento comercial de ciertos productos como las últimas novelas de García Márquez o Vargas Llosa contribuyen a subrayar el privilegio de cierta literatura que sigue siendo, inevitablemente, la del *boom*, un *boom* que si fue útil como punto de partida para llamar la atención sobre una literatura hasta entonces relegada, nunca tuvo que convertirse en *la* literatura latinoamericana: los escritores ya existentes siguieron relegados y los nuevos escritores siguen siendo minoritarios o desconocidos.

Expresión de esta ignorancia (podrían citar infinitos casos de excelentes poetas y narradores absolutamente ignorados entre nosotros) es el escaso conocimiento que hasta ahora se tenía de este verdadero clásico de la narrativa contemporánea que es el escritor guatemalteco de larga residencia en México, Augusto Monterroso. Monterroso ha venido publicando su obra, desde principios de los sesenta, en la editorial mexicana Joaquín Mortiz (Joaquín Díez-Canedo había cuidado ya la primera edición de *Obras completas (y otros cuentos)* para la Imprenta Universitaria de México, en 1960). La deficiente distribución en España de estas ediciones confirma lo que decía al principio. Esta deficiencia viene a subsanarla ahora la barcelonesa Seix Barral, editorial que desde los más lejanos tiempos de Carlos Barral, Joan Petit, Josep Maria Castellet o Gabriel Ferrater a los más recientes de Joan Ferraté y de Pere Gimferrer, ha mantenido una línea abierta y exigente, con un catálogo que incorpora a los más interesantes renovadores de la narrativa latinoamericana. Entre esta línea de aciertos está la reciente publicación, a lo largo de 1981 y 1982, de la obra completa de Monterroso. No queda ya ningún pretexto para que este escritor no sea leído con el respeto y la alegría con que se le lee en México, en América Latina. Como viene ocurriendo: de los esporádicos comentarios a su obra (yo mismo comenté la aparición de *La oveja negra y demás fábulas* y *Lo demás es silencio*) se ha pasado a un creciente interés ante la novedad de esta escritura. Si la lamentable reseña que Joaquín Marco dedica a *Lo demás es silencio* en el suplemento literario de *La Vanguardia* de Barcelona es una excepción, es también un reflejo de lo que he comentado más arriba a propósito de nuestros críticos profesionales, ahora con el agravante de un anacrónico colonialismo cultural que sólo puede hacer llorar a los que han perdido las ganas de reír: desde su óptica progresista, los marcos de nuestra literatura no pueden ver lo mucho que hay de conservador en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, por ejemplo, ni todo lo que hay de refrescante y renovador en la de Monterroso. Algo no funciona en el multiplicando o en el multiplicador. Este es uno de los motivos (y desde luego el más anecdótico) que me lleva a extenderme abusivamente en una escritura basada no tanto en la denuncia de la verdad como en la revelación de las mentirosas máscaras de la verdad.