

LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA Y SU NUEVO LENGUAJE

El cambio de lenguaje narrativo nace del cambio de relación del narrador con el mundo narrado y el lector¹. El narrador tradicional permanece en actitud autosuficiente, alejado del «pasivo» lector. Es básico entonces el lenguaje representativo —lenguaje símbolo, ordenador de objetos y relaciones— en una estructura uniforme con estricta separación de las antinomias similaridad-diferencia. Cuando el narrador se sitúa dentro del mundo narrado y nos habla desde su visión personal, recurre al lenguaje expresivo-lírico que es «síntoma» de subjetividad. Esta nueva actitud implica un cambio en la función del lector, que ha de captar indicios, con activa penetración del mundo narrado. Los cuentos de J. L. Borges, *Hombre de la esquina rosada* (1935) y *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), las novelas *La última niebla* (1935) de M. L. Bombal, *El pozo* (1939) de J. C. Onetti, *La invención de Morel* (1941) de A. Bioy Casares, ejemplifican este cambio de lenguaje con el narrador personal como eje de la estructura. Sin embargo, cuando se busca mostrar complejos estratos espaciales con numerosos mundos privados, la función del narrador personal es insuficiente. Al fin de la década del cuarenta, novelas significativas como *Al filo del agua* de A. Yáñez, *El señor Presidente* de Miguel A. Asturias, *Adán Buenos Ayres* de L. Marechal, señalan la ruptura del orden creado por el narrador único. Con la incorporación de las diversas formas de la corriente de conciencia como cauce lingüístico de la interioridad de los personajes, desaparece parcial o totalmente el narrador conector. El surrealismo condiciona esta etapa crucial del cambio narrativo con la instauración del fragmento como unidad expresiva de lo irracional. Se crea así una interferencia de lenguajes con predominio de expresión lírica y apelación dramática: un *speech appeal* para el lector,

¹ Deducimos la significación del lenguaje literario por la estructura semántica del signo lingüístico. Partimos de la clasificación de KARI BÜHLER (*Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, pp. 69-75) que señala la correspondencia de las tres funciones semánticas del signo lingüístico con los modos o funciones fundamentales de la literatura. Es la básica estructura de un hablante (yo) ante un objeto (ello) y ante un receptor (tú). 1. *Lenguaje representativo* —el del emisor ante las cosas— se mimetiza en objeto. 2. *Lenguaje expresivo*, como dominio de la interioridad del hablante; no dice, manifiesta. Es lírico por excelencia. 3. *Lenguaje apelativo* —el del emisor ante un tú— actúa como señal y debe completarse en el interlocutor. Es notoriamente dramático.

activamente convocado como partícipe —también ficticio— de la realidad poética.

Ante la nueva sintaxis narrativa, en tanto el lector descubre la unidad de las diferencias, la función del crítico es indagar en la naturaleza de estas categorías disímiles para verificar en el nuevo proceso, la constancia de un orden, un sistema subyacente. La obra literaria es un habla según el concepto de Saussure, en cuanto es un acto individual de la lengua, por lo tanto autónomo y libre, pero el «consumo» de la literatura por parte de la sociedad es una lengua, es decir, una estructura de signos diferentes pero solidarios, que tienden a unirse en un sistema coherente. Roland Barthes ha señalado que si bien el novelista interroga al mundo, el objeto del crítico no es el mundo sino un mundo de signos, un lenguaje². La doble operación básica de la crítica será: 1) *segmentación* (recorte del fragmento como unidad), 2) *integración* o *ensamblaje* (relación de significaciones). El fragmento aislado carece de sentido; cada unidad vale por su situación y por las menores variaciones que produce en el conjunto. Surge así la noción de valor, fundamental en el análisis de estructuras. Una serie, un motivo, un fonema, tienen sólo sentido por su posición y sus relaciones. Por una parte existe una *correlación paradigmática* (vertical) de semejanza y oposición con otras unidades de la misma clase. Por otra parte, se establece la relación en el sintagma (la cadena de la frase)³. Louis Hjelmslev denomina *categoría* al paradigma «que tiene correlación con otros paradigmas del mismo rango» y *unidad* a la cadena (sintagma) «que tiene relación con otra u otras del mismo rango»⁴. En consecuencia, las funciones literarias se distinguen entre sí por un juego de oposición-semejanza (eje vertical): se articulan y combinan en el sintagma (eje horizontal) y se establecen a distintos niveles (reglas de integración) por las libertades de asociación del signo. Mediante este procedimiento de integración hemos de distinguir dos formas básicas en las categorías irracionales de nuestra narrativa actual: 1) *Lenguaje como dinámica conjunción de opuestos*, que logra la ruptura y al mismo tiempo la integración por asimilación dialéctica, 2) *Lenguaje como dinámica de expansión*, dado en fragmentos

² Véase *Ensayos críticos* (Seix Barral, Barcelona, 1967), pp. 127 y 323. Cf. también «Estructuralismo y crítica literaria», por GÉRARD GENETTE, en la compilación de ensayos de varios autores. LEVI-STRAUSS, *Estructuralismo y dialéctica* Paidós, Buenos Aires, 1968), pp. 65-68.

³ El paradigma es una reserva o memoria organizada de formas que se distinguen por la menor diferencia capaz de producir un cambio de sentido. Los paradigmas; 1, saco/campera/chaqueta/bolero; 2, pantalón/short/vaquero/bermuda, son variantes del sistema «vestimenta», pero los distintos elementos paradigmáticos tienen sentido o función en la articulación del sintagma: traje = pantalón-saco.

⁴ Véase *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (Gredos, Madrid, 1971), p. 121.

irregulares que pueden combinarse simultáneamente en estructuras abiertas de ambiguas posibilidades.

Lenguaje de conjunción. Borges es el autor que ejemplifica básicamente esta categoría. El lenguaje de sus cuentos logra la ruptura y la unidad en el mismo contexto. El elemento conductor es el oxymoron, fusión de paradigmas opuestos resueltos en identidad unificadora. Esta narrativa tiene la posibilidad de una doble lectura; una aparentemente lineal, sintética; otra secreta, doble, fundida en la unidad semántica del oxymoron: identidad (el Mismo, el Otro); tiempo (sucesión-simultaneidad); laberinto (caos-orden). *El sur*, *La muerte y la brújula*, *El milagro secreto*, *El evangelio según Marcos*, para sólo citar unos ejemplos, podrían analizarse exhaustivamente como estructuras de categorías de conjunción. En la novela, G. García Márquez —directo heredero del lenguaje borgiano— logra en *Cien años de soledad*, con lenguaje de conjunción, el cierre totalizador de la estructura. Ambos autores con procedimientos similares logran distintas proyecciones, ya que la dialéctica borgiana es cósmico-metafísica, y la de García Márquez es existencial.

El elemento básico ordenador de esta categoría es el *paralelismo* como forma paradigmática, ya que actúa como eje conductor de la estructura, con un sentido clave en la asociación del conjunto. Implica una relación de oposición y semejanza, fragmentación de paradigmas contrarios, pero el principio idéntico que se retiene, establece la relación unitaria y la conjunción del lenguaje. En los cuentos de Borges y en *Cien años de soledad* el paralelismo es conformador de la estructura, crea el ritmo ambiguo del relato y su conciliación en la identidad. En *El Sur* hay un paralelismo cíclico simétrico de apertura y cierre del cuento: muerte de F. Flores y muerte de Dahlman, que remite al origen en un orden regresivo. Es predominante la conjunción binaria del paralelismo que logra la ambigüedad de ver el doble en la unidad y la unidad en el doble⁵. Paradójicamente,

⁵ En *El Sur* hay una constelación de paradigmas que separadamente son unidades discontinuas: I, A. «En los últimos días de febrero de 1939 algo le aconteció.» (*Ficciones*, Buenos Aires, 1956, p. 188.) I, B. «Increíblemente, el día prometido llegó.» (p. 189.) Aluden A, al accidente de Dahlman; B, a la supuesta liberación con el viaje al Sur, pero ambas correlaciones como paradigmas se integran en un nuevo nivel connotativo: la alusión anticipada a la muerte de Dahlman. El sustantivo *día* (en plural y singular) y los verbos que subrayamos son los elementos paradigmáticos que establecen el doble plano semántico al integrarse en el nuevo nivel sintagmático. II, A. «la larga casa rosada que alguna vez fue carmesi.» (p. 187). II, B. «El almacén, alguna vez, había sido punzó pero los años habían mitigado su color violento.» (p. 192). La unidad secuencial A, al principio del relato, significa la casa de los antepasados maternos; B, al final, recrea la anterior: casa/almacén, carmesi/punzó, rosado/mitigado-color-violento, correlacionados actúan como paradigmas y se integran en un segundo plano significativo: casa original-casa última: muerte.

al cerrarse estas estructuras abren su significado, pues la unidad de lo diferencial permite la apertura semántica. En *El evangelio según Marcos* el lenguaje logra su máxima concisión en un paralelismo implícito —por ausencia o memoria— entre el protagonista Baltasar Espinosa, desde su llegada a la estancia hasta su crucifixión, con la figura de Cristo. Todo el relato es un juego de repeticiones paralelas, y en la doble faz religiosa-atea, intelectual-salvaje, hay una regresión a lo bíblico y a lo ancestral. En *Cien años de soledad* la unidad básica es el paralelismo cíclico y concéntrico. La fundación de Macondo, nacida como realidad del sueño de José Arcadio Buendía, «Una ciudad ruidosa con casas de paredes de espejos» (pág. 28)⁶ cumple su integración en el sistema del libro, en la articulación del sintagma final: «estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres [...]» (pág. 351). El vástago con cola de cerdo abre y cierra el paradigma generacional, primero por ausencia, al final por presencia, consumado el incesto y la culpa. El fin remite al origen. El paralelismo de las generaciones distintas y semejantes en su unificación integra el significado mítico-histórico del relato. Repeticiones generacionales cíclicas binarias (José Arcadio-Aureliano); seriales (la gradación creciente de José Arcadios y Aurelianos) y aún la conjunción paradigmática en el nombre Amaranta-Úrsula como unidad integradora (pasión-voluntad) de las mujeres Buendía. En *Cien años de soledad* y en los cuentos de Borges, los paradigmas llegan a darse como unidades paralelas que al repetirse en circunstancias cruciales establecen un nuevo nivel de integración semántica⁷.

⁶ *Cien años de soledad* (Sudamericana, Buenos Aires, 1967). Las citas textuales de la novela corresponden a esta edición.

⁷ Así como hemos señalado brevemente estos niveles de integración en *El Sur* podemos ejemplificar también con *Cien años de soledad*. Las unidades sintagmáticas del párrafo inicial del libro funcionan como paradigmas correlacionados en el transecurso de la obra y cierran dos ciclos fundamentales de la novela:

I. A. «*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento*, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella *tarde remota* en que *su padre lo llevó a conocer el hielo*.» (p. 9). I. B. «Volvió a verse a sí mismo muy niño [...] y vio a *su padre* en una *tarde espléndida* conduciéndolo al interior de la carpa y *vio el hielo*. Cuando oyó el grito, creyó que era la orden final del *pelotón* [...] pero sólo encontró al capitán Roque Carnicero con los brazos en alto, y a José Arcadio atravesando la calle con su escopeta [...] - No haga fuego - le dijo el capitán a José Arcadio -. Usted viene mandado por la providencia.» (p. 115).

Las unidades secuenciales subrayadas alcanzan su plena significación al integrarse en un nuevo nivel sintagmático que establece la ambigüedad del primero, ya que el coronel Aureliano no fue fusilado, según lo sugiere el primer párrafo, sino que, paradójicamente, desde el pelotón de fusilamiento se inició la leyenda de su ubicuidad con el comienzo de la segunda guerra, sin más municiones que las del pelotón enemigo. A su vez los elementos paradigmáticos *tarde*, *padre*, *hielo*, alcanzan un nuevo plano de integración con el cierre del segundo ciclo, a la muerte del coronel Aureliano: I. C. «Y por primera vez desde su juventud

¿Cómo se logra la conjunción de elementos disímiles en la sintaxis? Los dos procedimientos básicos son tradicionales: 1) *Encadenamiento*, cuya forma más simple es la yuxtaposición y coordinación en la cadena de la frase. La enumeración caótica une lo diferente en el mismo contexto. Lo real-mágico, lo insólito cotidiano se unifican por vecindad sintáctica⁸. 2) *Intercalación*, dada por subordinación. Uno de los ejemplos básicos es la introducción de microrrelatos montados, es decir subordinados al principal. En *El milagro secreto* y en *El Sur* ambos protagonistas viven una historia ficticia que se da dentro de la ficción total y concluye al mismo tiempo que ésta. En *Cien años de soledad* la novela total es creación de un personaje de la ficción —Melquíades— y descifrada por otro personaje de la ficción —el penúltimo de la estirpe—. El final de la lectura de los pergaminos coincide con el fin de la novela y la destrucción de Macondo.

En cuanto al modo narrativo, el lenguaje de conjunción encauza el *monólogo narrado* —también llamado monólogo interior indirecto— que fusiona las formas *él* (omnisciente) y *yo* (expresivo). Se logra así un fundido lingüístico en que el narrador habla en tercera persona, pero con el conocimiento y la visión de la primera. Como se ha suprimido el *verbum dicendi*, típico de la omnisciencia, el lenguaje si bien conserva su sentido impersonal, a la vez manifiesta la expresividad de la *primera persona*. El narrador ocupa un sitio privilegiado, pero su juego irónico y contradictorio permite, en el cierre de la estructura, una condensación semántica que al mismo tiempo potencia una refracción polivalente. El lector, ubicado un paso detrás del narrador, en el vértice que fusiona las realidades él-yo, actúa como captador de las refracciones⁹. Las nuevas novelas, aún en las que predomina el lenguaje de expansión, combinan el monólogo narrado

pisó conscientemente la trampa de la nostalgia y revivió la *prodigiosa tarde* de gitanos en que *su padre lo llevó a conocer el hielo.*» (p. 229).

Los tres paralelismos paradigmáticos se dan exactamente: A, al comienzo del libro; B, en un instante crucial de la vida del coronel Aureliano, con la iniciación de la segunda parte del relato; C, a su muerte, como memoria nostálgica ante su última visión de los gitanos, cerrando la segunda parte. Si tenemos en cuenta que el libro consta de 351 páginas advertimos que las tres integraciones cíclicas, pp. 9, 115, 229, coinciden con la división de la novela en tres partes, por su extensión.

⁸ Una característica de *Cien años de soledad* es la coordinación y yuxtaposición de elementos heterogéneos: «[...] y el viento de las tumbas entraba por las ventanas y salía por las puertas del patio y dejaba las paredes blanqueadas y los muebles curtidos por el salitre de los muertos. El hambre de tierra, el choc, choc de los huesos de sus padres, la impaciencia de su sangre entre la pasividad de Pietro Crespi, estaban relegados al desván de la memoria. Todo el día bordada [Rebeca] junto a la ventana, ajena a la zozobra de la guerra, hasta que los potes de cerámica comenzaban a vibrar en el aparador y ella se levantaba a calentar la comida mucho antes de que aparecieran los escualidos perros rastreadores y luego el coloso de polainas y espuelas y con escopeta de dos caños [...]» (t. 102).

⁹ Véase el largo monólogo de Fernanda (*Cien años de soledad*, pp. 274 y s.) que unifica los puntos de vista de tercera y primera persona con irónica proyección semántica.

con otras formas narrativas, especialmente cuando se quiere condensar y dar equilibrio ambiguo al relato.

Lenguaje de expansión. En esta categoría los fragmentos discontinuos no se asimilan en la gramática de la obra. La unidad debe lograrse por *découpage*, *collage* o mutación caleidoscópica; es decir, el fragmento paradigmático se relaciona en el sintagma en una combinación abierta, con posibilidad de variaciones según la posición en el conjunto. El paradigma básico es la *alternancia fragmentaria* de dos o más motivos discontinuos dados por distintos narradores que, a su vez, pueden tener un narrador conector o bien quedar fragmentados. La alternancia logra ya una efectiva función en *Al filo del agua*, donde si bien se mantiene un narrador conector, se logra el contrapunto de varias conciencias simultáneas en la vigilia-sueño de la noche. Esta técnica tiene significación principalísima en la narrativa de Rulfo, Fuentes, Cortázar y Cabrera Infante, como cauce lingüístico de los quiebras temporales y espaciales. Pero la alternancia, por fragmentaria que sea su naturaleza, supone algún elemento intrínseco que permite integrarla en el sintagma. Estas relaciones no establecen límites netos entre las historias, sino transiciones comunicables por algún elemento. En la novela actual se da con frecuencia lo que llamaremos *alternancia con figuras comunicables*. En *Rayuela* hay historias alternas (el lado de allá-el lado de acá-de los otros lados) y es el protagonista la figura que las comunica. A su vez, algunos personajes se reflejan en otros creando un equilibrio ambiguo en la relación doble; por ejemplo, Talita-la Maga, Horacio-Traveler. La alternancia puede suponer un paralelismo implícito, como un ritmo de relaciones, pero el lenguaje de expansión distiende sus signos en forma de fuga y los elementos comunicables se dan sólo como destellos o reflejos que cruzan de una a otra figura y quedan como secuencias incumplidas, abiertas¹⁰. En el modo narrativo, el lenguaje de expansión rompe toda distancia narrador-mundo-lector. Es modo fragmentario con predominio del *yo* (expresivo) y el *tú*

¹⁰ La Maga y Oliveira son paradigmas en fuga. Desde el primer capítulo la Maga es inasible. «¿Encontraría a la Maga?» «Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos.» (*Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, p. 15). Los destinos de la Maga y Oliveira quedan inconclusos. En «El lado de allá» (1ª parte) la Maga es presencia, pero con alternancia incumplida, indefinida. En la 2ª parte, la ausencia de la Maga es una alternancia con ritmo de destellos en fuga. Oliveira crea la presencia de una ausencia, «La Maga salió de detrás de un ventilador, llevando en una mano algo que arrastraba por el suelo.» «Se le parecía mucho a la Maga, era evidente, pero lo más del parecido lo había puesto él [...]» (p. 337). Si la Maga se identifica con Talita, es sólo en algún instante, para volver a ser ella y sólo ella: «Me confundió con la Maga —insistió Talita—» «[...] pero yo sentía como si Horacio estuviera desde otra parte, hablándole a otra, a una mujer ahogada.» (p. 376).

(apelativo) con las más diversas derivaciones de la corriente de conciencia. Se trata de una *visión estereoscópica*, punto de vista que implica pluralidad de percepciones de un mismo hecho o de hechos diversos¹¹. En *Tres tristes tigres* hay una serie de relatos fragmentarios en primera persona, con abundante inclusión dramática. Estos se dan como paradigmas de un sistema diferencial y polifacético del habla cubana. El propósito es crear la realidad por el lenguaje. El efecto no es representación de la imagen, sino reflejo y espejismo, como presencia de una ausencia. Es el caso de Bustrófedon, el personaje ausente en la novela, cuya omnipresencia como figura refleja hace las alternancias comunicables¹². *Rayuela* y *Tres tristes tigres* tienen posibilidad de distintas lecturas, pero no a la manera de los cuentos de Borgés, ya que las posibles lecturas no se subordinan ni unifican unas en las otras, sino que combinan estructuras como mosaicos mutables. En algunos pasajes de *Tres tristes tigres* como «Rompecabeza» y «Bachata» el lenguaje tiene el efecto y disyunción de un relato dislocado. Se toman los significantes por sus caracteres fónicos y visuales, exagerando la disposición audaz de la grafía en el texto para independizarlos de sus significaciones. Es un juego de palabras, jitanjáforas liberadas de toda imposición de sentido. El relato da en el caos¹³. Ante este audaz fragmentarismo, el papel del lector es aún más activo que en el lenguaje de conjunción. Como verdadero narrador conector debe ordenar y aún construir estructuras unificando elementos dispersos.

Las dos categorías consideradas —conjunción y expansión— fundamentan la estructura de la narrativa actual. Del funcionamiento de éstas

¹¹ En *Rayuela* subsiste un narrador en tercera persona, si bien no establece unión entre los fragmentos narrativos. «De los otros lados» es la parte más dislocada, narración-collage que incorpora elementos dispares. En la novela, el encuentro Talita (la Maga) Oliveira en el montacargas, se narra tres veces. A, en tercera persona, pero desde el punto de vista de Oliveira («El lado de acá», pp. 370-370). B, en tercera persona con inclusión de diálogo, desde el punto de vista de Talita (pp. 376-378). C, este último texto vuelve a incorporarse en «De los otros lados.» (p. 588).

La visión estereoscópica es también una técnica de *Tres tristes tigres*, donde apoya la constante distorsión y quiebra narrativa. Véase la parodia fársico-estilística de asesinato de Trotsky, referido por siete escritores cubanos. (*Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1965, pp. 227-258).

¹² Bustrófedon es una alternancia fragmentaria fundamental en la novela, dada como destello, con ritmo intermitente pero con función unificadora. «¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue, quién será, quién es Bustrófedon? ¿B? Pensar en él es como pensar en la gallina de los huevos de oro, en una adivinanza sin respuesta, en la espiral». «[...] yo me llamaba Bustrófedon, o Bustrófedonmaton [...]» (p. 207) «Bustrófedon, que siempre anda rondando por allí, porque su voz tenía la misma ronquera fría de Bustrófedon: pero había tanta gente que no puedo decir.» (p. 139).

¹³ Mediante el empleo de «calembours» —oposiciones distributivas que invierten el orden gráfico-sonoro del signo— se logra la ruptura del significado. El significante transmutado vale por el juego de las inversiones: «se exaltaba con la poca diferencia que había entre alegría y alegría y alergia y el parecido de causalidad con casualidad y la confusión

sea independientemente, sea combinadas, podemos clasificar tres estructuras básicas en la nueva novela.

1. *La novela de estructura totalizadora*, notoriamente espacial. Los paradigmas funcionan por oposición y semejanza unificados en la identidad total. Los elementos sólo tienen validez en la totalidad de la estructura, que se da cumplida. En *Cien años de soledad* los ciclos generacionales funcionan en cuanto a su relación similar y opuesta con los otros. De ahí que en el laberinto de genealogías pueda encontrarse el hilo unificador de la identidad. Las discontinuas apariciones de Melquíades son fragmentos que fusionan lo mágico-cotidiano, pero su sentido pleno en el sistema total se da al fin del relato y reúne los paradigmas temporales en un sintagma único, simultáneo: «Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coincidieran en un instante» (página 350). Revelación que transporta al comienzo y es negación de la realidad original: Melquíades, autor ficticio de una ficción.

2. *La novela de estructura fragmentaria mutable*. Ya al ejemplificar con *Rayuela* y *Tres tristes tigres* el lenguaje de expansión, hemos señalado el carácter combinable de estas estructuras en que no hay una totalidad privilegiada que se imponga como elemento ordenador. El personaje o el espacio pueden estructurar el mundo. En las dos novelas que señalamos, el personaje proyecta su identidad en un espacio mutable. El resultado es la inversión de la realidad. En *Rayuela* y en *Tres tristes tigres* lo absurdo es lo normal y lo convencional cotidiano lo absurdo. El ser «fantástico» es pues, el ser «normal».

3. *La novela de estructura transformacional*. Toda estructura tiene en potencia un germen transformacional, pero hay estructuras que son por naturaleza transformacionales, por tener su unidad en la metamorfosis de figuras dadas como formas paradigmáticas. Así, una forma puede mantenerse cambiando su función por la de otro paradigma o desaparecer y manifestar su presencia por ausencia y por reflejo en otra identidad con la misma función. *De dónde son los cantantes* de S. Sarduy, y *Aura* de Fuentes, muestran ya una estructura con metamorfosis de figuras, pero

de alienado con alineado, y también hizo listas de palabras que significaban cosas distintas a través del espejo: mano/onam, azar/raza, aluda/adula, otro/orto, risa/asir.» (p. 216) Como interesante análisis de la disyunción del relato dislocado véase: VIOLETTE MORIN, «L'histoire drôle», *Communications*; n. 8 (1966) (pp. 102-119).

es *El obsceno pájaro de la noche* de J. Donoso, el más audaz intento de estructura transformacional. La bruja como mito y supernaturaleza de una alienación social, es la imagen conductora de lo transformacional; metáfora mutable de la identidad en constante metamorfosis (bruja-sacerdotisa-virgen-prostituta-niña-niño). La ambigüedad semejanza-oposición está en permanente ritmo inestable. Lo monstruoso, lo obsceno, lo fantástico, operan como espíritu del mundo mutable ante la realidad inmóvil de las instituciones. En esta novela se mezclan categorías opuestas; por momentos el relato logra una conjunción, con rasgos tradicionales, como la conseja de la niña-bruja-beata de las tierras del Maule (cap. II); de pronto, el lenguaje se distorsiona y fragmenta, al final del mismo capítulo. Se apoya así el ritmo de metamorfosis del relato, lo que se manifiesta especialmente en el modo narrativo, sea en el fundido del monólogo narrado, o en la heterogénea del yo-tú-él, con audaz interferencia de lenguaje expresivo-dramático-representativo¹⁴. Son notorios ejemplos de la estructura transformacional las mutaciones Humberto Peñalosa-Jerónimo de Azcoitia-Mudito-bruja-vieja-niño; asimismo las de la Peta-la perra amarilla-Inés-beata-bruja, o la de Iris-prostituta-virgen-niña¹⁵. Esta metamorfosis de la identidad revela también una inversión; la identidad que renace y se destruye en «el Otro», que es la negación de «el Mismo».

Como nota final de este breve análisis, podemos afirmar que la narrativa hispanoamericana actual ha alcanzado un nuevo lenguaje como manifestación de la realidad contemporánea. La connotación «nuevo» aunque no implique novedad en el sentido de un descubrimiento privativo de Hispanoamérica, es singular para nuestra narrativa en cuanto al cambio fundamental de sintaxis de la narración. Por otra parte, quizá

¹⁴ «[...] el Mudito es tan chico claro que se está achicando más y medio idiota dicen que es también claro que una nunca puede saber si la gente es idiota cuando no dice nada mírcelo cómo anda ahora último. raro anda el pobre Mudito. *Le pica* el cuerpo con tanta mugre y la cabeza con los piojos pero *no puedo rascarme*. facias las manos y los brazos, todo el día sentado al sol. cuando hay sol.» *El obsceno pájaro de la noche* (Barcelona. Seix Barral. 1970), p. 363.

«[...] se tuvieron que conformar con un rollo de alfombra de pasillo que la Iris Mateluna arrastra en el carro que *era del Mudito*. pero que *él ya no puede arrastrar* porque *no ha estado* nada de bien el Mudito. *se pasa* el día sentado en ese sitial adornado con gárgolas de madera y *te acercas* y *me pones* la mano benigna en el brazo y *me preguntas*: ¿Cómo amaneciste?» (p. 391. Lo subrayado es nuestro.)

¹⁵ Es un ejemplo ilustrativo la circunstancia en que H. Peñalosa asimila la identidad de J. de Azcoitia: «La crónica no registra mi grito porque mi voz no se oye. Mis palabras no entran en la historia. Pero alguien me señaló. Mil ojos vieron a don Jerónimo de Azcoitia sobre el tejado [...] Mil testigos me vieron con el dolor de la bala que me rozó el brazo justo aquí. Madre Benita, en el lugar donde años antes me había rozado el guante perfecto de don Jerónimo. La cicatriz se me pone dura, sangrienta como un estigma. ¿Cómo no va a quedarme la marca que me recuerda que *mil ojos anónimos* como los míos. fueron testigos que soy Jerónimo de Azcoitia?» (p. 204).

lo nuevo de este lenguaje no sea sino la recreación de una memoria anterior. *El libro de Buen Amor*, *El decamerón*, *Los sueños* de Quevedo, son también unidades de contrarios. Pero la literatura hispanoamericana ha encontrado por primera vez en la visión de los estratos de la realidad, el orden de las diferencias, el juego de oposiciones que permite ver el otro lado, donde lo negativo se hace positivo como búsqueda de un problema irresuelto. Nuestra novela ya no es una representación, sino una dilucidación.

ZUNILDA GERTEL

Universidad de Nebraska