

EL IDIOMA QUE HABITO

*Federico Patán*FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
U.N.A.M.

Todo hombre vive, simultáneamente, su lengua y su habla. Habita en ellos condicionado por la circunstancia histórica, en la cual incluimos, desde luego, todo aspecto social de una vida humana: en qué momento justo se nace, en qué barrio, en qué ciudad y en qué país, a qué mundo. Cada uno de estos elementos gravita con peso propio en la composición de cualquier retrato. Y aquí retrato significa descripción de una persona desde un ángulo específico, cuya elección queda en manos del retratista. Es decir, a un grupo de retratistas enfrentado al mismo sujeto, corresponderá una serie de cuadros seguramente matizados de modo distinto. Ninguno de éstos expresará la verdad plena; ninguno de ellos mentirá del todo. Tal vez sea en la suma de enfoques donde se halle lo más próximo a esa realidad inasible llamada el modelo .

Para complicar el panorama, en ocasiones modelo y retratista comparten la misma persona. Así ocurre en el autorretrato que estamos por comenzar. Un autorretrato lingüístico, quedese de la primera pincelada será totalmente parcial en su enfoque. Y justo allí, en esa parcialidad, tiene su razón de ser y su posible excusa. Se habrá notado que este discurso en tránsito viene utilizando el plural mayestático, no exento de pedantería. Hace ya demasiados años, algún profesor me aseguró que era la forma de escritura ideal tratándose de ensayos. Seguí el consejo y terminé sintiéndome a gusto con su

utilización. O para no mentir del todo, gocé de tal comodidad hasta el momento de introducirme en los vericuetos de esta exposición. Porque, lo habrán notado, desde hace varias oraciones pasé a la primera persona.

Preguntémonos ¿por qué? Y ahora el plural tiene razón absoluta, pues los incluye a ustedes. Los motivos me están poco claros, pero seguramente es parte del cuadro clínico que no viene al caso hablar de mi lenguaje como si perteneciera a un "yo" ajeno a mis fronteras corporales, a mi individualidad. Sospecho, por tanto, que ya estamos metidos en el tema. Volvamos, pues, al principio de la exposición: todo hombre vive, simultáneamente, su lengua y su habla. Aunque la segunda surge de la primera, sin cesar vuelve a ella para modificarla. La lengua es un todo en transformación incesante por efecto de cada una de sus partes. Quizás no sea demasiado arriesgado suponer que la lengua es lo general y externo; el habla, lo individual e interno. Parafraseando a Leo Spitzer, diré entonces que el habla es "una cristalización externa de la forma interna" (30), y con ello paso a comentar las relaciones existentes entre mi ser y mi expresión lingüística, si cabe tal separación absurda.

Todo mundo lo sabe: bajamos y subimos escaleras porque hemos automatizado el procedimiento para hacerlo. Pero si, llevados por un afán de experimentación o un arranque lúdico, pretendiéramos desautomatizar el proceso, para manejarlo mediante órdenes conscientes y directas, mucho riesgo hay de que terminaríamos con la nariz en el suelo; al menos, en los primeros intentos. Cuando empecé a tomar notas, preparando la escritura de este ensayo, descubrí que subía escaleras automáticamente; es decir, que nunca pensaba en cómo expresarme y el habla me venía a los labios por sí sola. Desde luego, la conciencia de esa realidad no me derrumbó por tierra, cancelándome las posibilidades de comu-

nicación, como lo prueba la simple existencia de estas páginas. Pero sí me llevó a meditar sin prisas las relaciones que mantengo con la lengua mediante el habla. Y fui descubriendo una serie de lugares comunes asombrosamente interesantes, a cuyo comentario me dedico enseguida.

La primera deducción es que siempre habito la misma casa, pero no siempre vivo en la misma habitación. Paso mucho del tiempo en eso que llamamos el lenguaje oral, y relativamente pocas horas en el escrito. Y ya de inmediato surge la necesidad de una rectificación: esto, como ser que se expresa, pues también existo en el papel de lector, y allí la carga de recepción se vuelca en favor de lo impreso. Sin embargo, la proporción se mantiene: ante todo soy un individuo oral, si bien las circunstancias de la profesión elegida acrecientan en mi caso la presencia de lo asentado en papel. Esto divide mi casa en dos porciones, la oral mucho mayor que la escrita, aunque ello de ninguna manera transforme la cantidad en calidad, como veremos poco después.

Dice Walter Ong que la escritura da visibilidad a las palabras (cf.38). Se trata de una obviedad más, pero es indispensable dejarla ver porque en ocasiones, de tanto saber las cosas, las olvidamos. Y ese darle visibilidad a las palabras significa de inmediato quitarles la evanescencia de lo oral. O expresado de otra manera, sólo mediante recursos mecánicos damos futuro a lo hablado, sea con la pluma, con la máquina de escribir, con el ordenador de palabras, con la grabadora, con el cine, etc. Es hora de remitirme a un excelente poeta español llamado Pedro Salinas. En un librito de sabrosa lectura, titulado *El defensor*, comenta lo siguiente: "Porque la actitud del ser humano cuando escribe, su actitud psicológica, es distinta de cuando habla. Cuando escribimos se siente, con mayor o menor conciencia, lo que llamaría

yo la responsabilidad ante la hoja en blanco" (296). Sin duda que "responsabilidad" es aquí la palabra clave. Un refrán afirma que las palabras se las lleva el viento, y ese vuelo rápido de nuestra habla otorga una libertad ausente en la escritura. Si por un error aciago de la sociedad termináramos siendo individuos cuyo discurso se grabara las veinticuatro horas del día, esa responsabilidad entraría en lo cotidiano y la conciencia del apresamiento de las palabras en una cinta iba a modificar determinadamente nuestra actitud ante los actos de habla. Alegrémonos de no vivir tal circunstancia.

Lo anterior significa que cuando dialogo con quienes me rodean atiendo menos a lo que llamaré, tal vez sin mucha exactitud, el aspecto estético del lenguaje. Una razón explica esto de maravilla: ese diálogo tiene como propósito primero y definitivo la comunicación. Mientras la cumpla adecuadamente, pocas quejas habrá sobre mi decisión de vocabulario, mi utilización de la sintaxis, mi exceso de repeticiones o incluso mis muletillas. Por ello dice Mirta Aguirre, citando a Vico, que "cuando los hombres comenzaron a hablar no fueron a la escuela de Aristóteles". Esto, claro, lo tengo prohibido en la creación literaria que frecuento .

Volvamos a lo oral. Su propósito es la comunicación. Justo por ello existe en toda forma de habla un incesante ajuste social en el diálogo. Vamos poniendo a nuestro lenguaje distintas máscaras. No, curiosamente, con el prurito de engañar, sino con el propósito de mejor hacernos entender. Medimos a la persona o al grupo que tenemos enfrente y nos expresamos de acuerdo con tal medición, lo cual incluye el propósito de la charla, el ámbito donde se realiza y la personalidad de los participantes. Desde luego, y una vez más, dichos ajustes se dan de modo automático y nunca los pensamos. Se vuelven materia de la conciencia sólo cuando

hacemos de ellos objeto de estudio.

Por tanto, uno soy en casa y con los amigos; otro en la circunstancia del trabajo, frente a mis grupos; otro más cuando presento libros o doy conferencias y etc. hasta casi el infinito. Pero incluso en cada apartado aquí incluido ocurren diferencias. En licenciatura mi trato con los alumnos se va por vía del usted y por caminos del tuteo en posgrado; a su vez, los estudiantes hacen lo mismo. Nada de raro hay que quien me habló de usted cuando en la licenciatura, el año siguiente me dirija el tú en posgrado de un modo natural. No sé cuáles razones expliquen el fenómeno, pero adelanto una en forma tentativa: ya habitante de la maestría o el doctorado, el alumno se siente más próximo a la posición ocupada por el profesor. La distancia social parece haber disminuido. Ahora bien, sé por boca de bastantes colegas que en sus cursos de licenciatura el tuteo es frecuente. Por tanto, no sólo es cuestión de distancia social sino de personalidades, y no estoy seguro de que las circunstancias me favorezcan en este caso, así que dejémoslo estar. Simplemente aceptemos que no hay razón única y sencilla capaz de explicar tales usos y costumbres.

Lo dicho hasta el momento no significa que en cada situación vivida transformemos nuestra habla en grado tal, que se vuelva irreconocible de un momento a otro. Aplicamos los ajustes más bien en los detalles, y dejamos fija la columna vertebral, la esencia de nuestro estilo de habla. En tanto que individuo, tengo mi visión del mundo y la expreso mediante un idioma inseparable de tal visión. Guillermo de Humboldt afirma que "el lenguaje es un tercer universo, a medio camino entre la realidad fenomenal del mundo empírico y las estructuras interiorizadas de la conciencia" (Steiner, 81). Estas no pueden llegar al mundo externo sino a través de la lengua, lengua de la cual yo derivó el habla mejor adecuada a las estructuras

interiores que me identifican como el individuo que soy. Y esto es válido me exprese oralmente o por escrito.

Respecto al individuo que soy, un primer punto: en mi habla cotidiana rara vez aparecen lo que, por atenerme a mi disposición, llamaré palabras altisonantes. Tradúzcanlo ustedes por groserías, majaderías, lenguaje coloquial o la sal y pimienta de una platica verdaderamente sabrosa. Cuando niño yo, allá en provincia, el término era picardías, de suyo curioso como denominación. De más está decirlo, ese tipo de expresiones han danzado a mi alrededor desde que tengo memoria. No se trata de que haya vivido en una cápsula de pureza, situación bastante difícil de concebir. Al contrario, los adultos las utilizaban sin freno, en voz alta y en casi todas las ocasiones; los niños, a escondidas de los mayores y con enorme fruición. Cualquier descuido en presencia de los padres significaba, mínimo, un regaño y, de haber sufrido un mal día los progenitores, nalgada al canto. Después de todo, la educación es la educación. Lo curioso está en que los adultos sabían de nuestros usos secretos de aquellas expresiones y nosotros, los pequeños, sabíamos que lo sabían. Pero mientras se obedecieran los límites jerarquizantes de una sociedad así constituida, nadie corría peligro. Incluso es de sospechar que algún padre estuviera secretamente orgulloso de las inoídas proezas lingüísticas del hijo. Al usar en secreto tal lenguaje, el heredero se preparaba para llegar a mayor de edad y, ¿quién lo duda?, la educación es la educación.

Entonces ¿por qué no uso malas palabras sino en ocasiones excepcionales? Y vean la descripción elegida: malas palabras, donde ya se pinta toda una actitud. Bueno, las considero innecesarias como subrayado habitual del discurso. Sospecho que han tenido el propósito de romper cierta hipocresía del trato social, e

indicaron la conquista de una libertad expresiva y, por ende, espiritual. Pero el exceso de utilización les ha matado el propósito, convirtiéndolas en meras muletillas. Para mí, si la intención de estas expresiones es sacudir al oyente, deben caer sobre el de vez en cuando, con impacto pleno.

Porque mi padre las utilizaba con bastante frecuencia. Un día me percaté de que ya no eran malas palabras, pues el abuso las había redimido. Quiero decir con ello que él las empleaba sin conciencia del significado original, como meros apoyos de su plática. Por tanto, las interpreto como pereza mental en quien abusa de ellas. Ajajá, comentará en este momento algún psicoanalista, con que el padre las visitaba con asiduidad y él no. A partir de allí quizás teja una explicación asentada en infinidad de traumas y complejos. Sería cuestión de revisarlos, para ver su validez. No puedo eliminar la posibilidad de estar un tanto afectado por mis experiencias infantiles y, además, de algo tienen que vivir esos profesionistas.

Para concluir este apartado, un comentario más. Estoy al tanto de que ciertas expresiones duras son parte de un código lingüístico secreto, mediante el cual se identifican entre sí los miembros de este o aquel grupo. Constituyen un pasaporte de aceptación social. En tal sentido, el vocabulario fuerte cambia de una zona de la ciudad a otra. Si confieso una desafección considerable a verme absorbido por casi cualquier grupo, entonces mis preferencias idiomáticas tienen como explicación que el rechazo de las palabras comentadas significa el rechazo de un compromiso grupal. De esta manera, la parcela idiomática en que vivo expresa en parte cierta tendencia al aislamiento.

Hablando de parcelas, vayamos a otro aspecto. En cierta amena ocasión, al presentar uno de mis libros, el maestro Jaime Cortés habló de lo español en Federico Patán. Lo escu-

ché con asombro creciente. Porque se refería al hispanismo que habitaba mi prosa. Lo peor del caso fueron las pruebas irrefutables allí presentadas, extraídas de los textos comentados. Federico Patán escribía "mesitas de noche" y no "buró"; "billetera" y no "cartera"; "pastelillo" y no "pastelito"; "ir de tiendas" y no "ir de compras"; "chaqueta" y no "saco". Esto, desde luego, no impedía comprender mis relatos, pero sí los matizaba. No está mal la situación porque, si resulto buen escritor, ese ángulo le dará trabajo a algún crítico. Y empleo el término en dos sentidos: ocupación y dificultad.

Sin embargo, volvamos a mi asombro creciente. Surgía del estupor, pues en ese momento justo comenzaba a darme cuenta de tal aspecto de mi escritura. Al usar los términos mencionados, nunca tuve conciencia de su otredad en el contexto mexicano. Se necesitó la, a su vez, otredad lingüística de Jaime para reparar en el fenómeno. Para reparar, que no para repararlo. Y me explico. "Cada lengua", dice Octavio Paz, "es una visión del mundo" (p.8); por su lado, David Pears lo expresa de esta manera: "nuestro lenguaje determina nuestra captación de la realidad" (p. 13) y remachemos con Carlos Altamirano y su idea de que la lengua es "el código social por excelencia, pero sobre ella, determinando la estructura y el contenido del mensaje, el conjunto de los códigos culturales, estéticos y retóricos" (p. 17). En otras palabras, yo soy yo y mi circunstancia.

Así las cosas, esa "mesita de noche" brota de las entretelas de mi formación, acompañada de billeteras, chaquetas y pastelillos. Por tanto, la pregunta surge espontánea: ¿seré siempre un extranjero en las letras mexicanas? No. ¿Cómo no, si anda de extranjerizante con tanta palabrita rara? Pues no. A ver, explíquese. Me explico, una vez más. Si algo no existe en México, es una abstracción que pudiéramos llamar la lengua mexicana, tal y como no se da

en España un castellano único, tal y como el inglés de la BBC es una delicia y al mismo tiempo un artificio. Para un habitante de Chihuahua el habla de Chiapas es bastante extranjerizante, y el chiapaneco escucha con algún recelo nuestro tono chilango. La geografía de México pulula en variantes lingüísticas, ninguna de ellas totalidad y ninguna de ellas eliminable, por reducido que sea el núcleo de población que la maneje. De ese abigarramiento surgiría la abstracción antes mencionada, de haber alguien capaz de realizar la síntesis, cosa que, por varias razones, no es aconsejable.

En esa geografía mi idioma de exiliado tiene su lugar. Porque -es sentir muy mío, y quizás me equivoque- el exilio es mas un fenómeno del país receptor que de aquel causante de la ruptura. En éste queda un vacío temporal, en el otro se da un lento proceso de asimilación, siempre en movimiento y nunca terminado. Por tanto, ese mapa lingüístico quedaría sin su ser real de no incluir hablas que de suyo le pertenecen por razones de desarraigo político o busca de horizontes nuevos, ocurridos más allá de nuestras fronteras.

Tardé un poco en llegar a esta conclusión, pero llegué. Luego, la idea encontró respaldo en Alfonso Reyes. Al defenderse de opiniones que lo acusaban de poco mexicano en su actividad intelectual, se preguntó cuál era en esencia la naturaleza de lo mexicano. He aquí una de sus respuestas: "Lo que yo hago le pertenece a mi tierra en el mismo grado en que yo le pertenezco" (*A vuelta*, p.40). Sabemos que las paradojas extraen su verdad de unir dos ideas al parecer contrapuestas. En el caso que comentamos, la leve extranjería de mi habla es su mejor patente de mexicanidad. Y he de insistir en lo de leve, porque en realidad es mínimo el número de términos que en mi discurso resultan inusitados para el medio donde actúo. Pasemos, por vía de ejemplo, a mi primera novela: *Ultimo exilio* (1986).

Narra, seré brevísimo en esto, las desventuras de un exiliado español en México. Los problemas le vienen al protagonista de una serie de exilios, y de ahí el título. Se exilia de sí mismo, el peor de los errores; se exilia de la familia; viene la historia y lo exilia de su país. La materia prima fue exigiendo un trabajo cuidadoso con la prosa. Tenía yo un grupo de personajes españoles; tenía un grupo de personajes mexicanos. Mi obligación era diferenciarlos mediante el habla. ¿Dónde estuvo la dificultad mayor? En el grupo hispano. Era el suyo un modo de expresión oído en casa, pero allí quedado cuando salía, yo a la calle. Porque me eduqué mayoritariamente entre mexicanos. Entonces, la recreación de una España perteneciente a los treinta partió de una experiencia que nada impide llamar de segunda mano. Además, por ser asturiano mi protagonista, algunos elementos del bable entraron en el texto. Paco Ignacio Taibo I., asturiano como es, me dijo tras leer la novela que se había tropezado con un idioma español traducido al mexicano. Y le asiste razón, claro. Veán ustedes el panorama, entonces: la otredad de Jaime encuentra hispanismos en mi prosa; la proximidad lingüística de Paco encuentra dudosa mi imitación del español. Justo allí, sospechoso, vive la teoría de la recepción estética. Sospecho que allí vive, justamente, una de las mejores explicaciones de lo que significa un exilio. Si vamos a otra dimensión de mi novela, lo confirmaremos: Pienso que una vaga descripción física del medio ambiente asturiano fue parte de la solución encontrada a los problemas formales de la narración. Porque las páginas transcurridas en México, la capital, mencionan calles y barrios y parques y cines. No así la española. Claro, la novela tiene lugar en México y lo de España en una lejana memoria del protagonista, y tal condición permite aceptar como válido lo brumoso de las imágenes recordadas.

Ahora, unamos varios de los puntos hasta el

momento expuestos. En un pasaje clave de la narración mi protagonista dice a su mujer: "Coño, hasta por una pinche fotografía discutimos." Prueba esto que los términos sonoros aparecen cuando son indispensables al texto. Aquí, cumplen la función de entregarnos la exasperación del personaje. Otra función realizan a la vez: siendo un expletivo de extracción hispana y el segundo mexicana, señalan el carácter anfíbio del habla ejercida por el antihéroe de la novela; es decir, su pertenencia a dos mundos. En este campo del habla, un conflicto adicional queda aclarado por boca de un borrachito mexicano, con quien el protagonista tropieza en una cantinucha de provincia. Ese personaje incidental lo agrade diciéndole: "¡Tan güey éste que ni español habla!"

Mis cuentos y relatos posteriores tratan de mexicanos, y en el habla que doy a éstos procuro identificarlos como tales. ¿Significa que he renunciado a mi modo anterior de escribir? No. Tengo, respecto a la narrativa, una posición muy definida ya. Permítaseme adaptar un comentario de Antonio Machado. El hablaba de la poesía, pero lo aplico a la prosa: Lo anecdótico, lo documental humano, no es narrativo por sí mismo. Antes de que las protestas surjan, aclaro el punto: no hay narrativa sin anécdota; pero la anécdota en exclusiva no da cuentos, relatos o novelas de peso, y en arte se trata de llegar lo más lejos posible, incluso aunque los lectores se queden rezagados por un tiempo. Vuelvo a Machado: cuando la actividad del escritor es pobre, nos da lo que el poeta sevillano califica de "literatura para andar por casa". Esta abunda en exceso, y podríamos pasárnosla sin mucho de ella. Lo importante es procurar el otro nivel; procurarlo, que llegar a él ya es cuento más difícil. Intento alcanzarlo mediante algo muy sencillo de expresar, y Machado habrá de servirme con una nueva cita: "El modelo es necesario. ¿Para copiarlo? No; para pensar en él" (1243). Tras la anécdota

elegida está una visión del mundo, visión que tiñe de significado a la anécdota. Esa visión convierte a la anécdota en trama y busca el lenguaje escrito que mejor pueda expresarla en su sentido filosófico o, por no alejarnos de la cita dada, para pensar en torno a ella. Creo que esos pensamientos determinan el estilo de escritura y éste, a su vez, determina el matizado de esos pensamientos. Estoy consciente de que la ideología aparece en el lenguaje elegido. Quienes optan por hablas coloquiales consideran peligroso un estilo pulido al exceso, pues lo ven como expresión de una posición antipopular, sino es que antidemocrática. Es guerra antigua en la literatura, y no se le ve fin próximo porque no puede tenerlo.

No escribo apegado a la Real Academia. Decía nuestro sapientísimo Alfonso Reyes: "La gramática es un primer dato. Hay que pasar por ella, pero... quedarse en ella es la muerte" (XV, 272). No es cuestión, pues, de buscar la aceptación de una reglamentación que nos vuelva piezas de museo. Poco liquida tan rápido como el inmovilismo. El quid radica en lo siguiente: "La suprema finalidad del arte", asegura Mirta Aguirre, "... es la de llegar a lo desconocido ..." (36). Esto, que parecería hazaña imposible, la consiguen los escritores mediante algo ya comentado: esa cristalización externa de una forma interna, según expresión de Spitzer, porque la singularidad del individuo habrá de volverse singularidad de la forma y del estilo. Es decir, paso ahora a Fernández Retamar, "no hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas" (10).

Así pues, ¿qué esencia busco expresar? Lo que está más allá. Desde luego, no hablo del otro mundo o de fantasmas. Quiero decir lo que el lector deriva del texto sin que el texto parezca incluirlo. De esta manera, una novela policiaca puede significar una meditación sobre el sentido de la muerte y un circo volverse mi-

crococosmos del universo. En narrativa, es lamentable quedarse en el transcurrir de la trama. Ahora bien, ese más allá ¿en dónde se encuentra sino en el lenguaje? Pero no en un decir primario o denotativo; no en el valor de uso cotidiano de las palabras. O por mejor expresarme, el lenguaje utilizado en cualquier narración debe entregar en primera instancia dicho uso cotidiano, en el cual viven los objetos, las acciones de los personajes, los diálogos. En esas mismas palabras subyace la dimensión íntima, el significado substancial. Sé, con Eduardo Lizalde, que "la literatura no es sino una imagen del lenguaje real, que es mucho más amplio que el literario" (Campbell, 75). Pero tiene sus características especiales, que la elevan por encima del lenguaje real y le dan perenidad en el tiempo. Se consigue, volvemos a la misma idea, al "conducir al lenguaje más allá de su escueto carácter utilitario" (Aguirre, 14).

La ideología está en el lenguaje y yo tiendo a pulir mucho mi estilo, hasta volverlo artificial. Claro, todo discurso narrativo es artificial, por mucho que imite lo cotidiano y, desde luego, en todo esto hay grados, desde la increíblemente bella momificación lingüística de Gabriel Miró hasta el descuido increíblemente feo de ciertos textos; en medio, un grupo numeroso de escritores, alejados de ambos extremos. Volviendo a la ideología, pienso que la mía es liberal. Tal vez suceda que todos pensamos lo mismo de la propia. Pero aceptemos que soy liberal mientras no se pruebe lo contrario. Concédaseme el beneficio de la duda. Entonces ¿cómo avenir dos circunstancias al parecer irreconciliables? Un primer punto: nadie ha probado que escribir en pueblo signifique automáticamente estar con el pueblo. Un segundo punto, acaso más importante: "no habrá ser humano completo, es decir, que se conozca y dé a conocer, sin un grado avanzado de posesión de su lengua", afirma sin mayores trámites Pedro

Salinas (290). Estoy con él. Una tarea del escritor consiste en incrementar la riqueza del lenguaje. Debe colocarse siempre un poco más allá del lector, para que éste necesariamente busque el mismo nivel y crezca en su dominio de la lengua. En lo que a mí concierne, Bertolt Brecht dio con la fórmula adecuada: "escribir para el pueblo en lenguaje de reyes" (Turner, 20).

Claro, de inmediato surge en la narrativa un problema práctico. Citando a Chéjov, Wayne Booth afirma que el escritor debe iluminar a los personajes y hablar su lenguaje (69). No puede ocurrir de otra manera. Después de todo, una novela es un cuerpo pluriestilístico, y aunque sólo sea por congruencia psicológica, los personajes deben expresarse como les corresponde. Un truco muy empleado es el de no incluir personajes cuya habla se desconozca. Aunque funciona bien dentro de límites reducidos, es poco aconsejable. Tarde o temprano surge la necesidad de introducir una persona ajena a nuestra experiencia directa. En tales casos se imita, a veces con apoyo en la imagen convencional por todos manejada. Es decir, se cae en el acartonamiento. Sin embargo, en la narrativa toda habla es imitación, no el producto real. Ocurre que la imitación debe convencernos de ser auténtica. Si se logra tal convencimiento en el lector, poco importa que fuera del texto el habla imitada no exista. Justo aquí viene el tropezón de algunas escrituras: en lugar de recrear, reproducen indiscriminadamente, y el exceso de realismo acaba con la posibilidad de ser realista.

Alfonso Reyes, al dedicar sus atenciones al coloquio, dice que éste "revela el máximo de indiferencia o posibilidad de sustitución de las formas" (XV, 239). Sin embargo, en narrativa es necesario que cualquier diálogo coloquial funcione en la tendencia directa de su significado y, a la vez, en aquella dimensión más profunda

ya mencionada. Trabajemos con un ejemplo. Pongo a un hombre ante una mesa de café, a la espera de su novia. Está feliz porque la para él hermosísima chica no tarda en llegar. O vez sufre angustia porque la serena muchacha le dijo ayer: si a las cinco no aparezco, es que decidí cortarte. Quizás la ve acercándose a lo lejos y se llena de melancolía porque la encuentra muy poquita cosa. Una cuarta posibilidad, está nervioso en la espera porque piensa terminar la relación. Sin duda aquí nos hallamos ante una forma de narrativa: la que dice las cosas. Otra variedad es aquella que las crea sin decirlas. Los cuatro casos anotados surgirían en su significado profundo de las actitudes de los personajes, de la atmósfera circundante, de los pensamientos y del habla, no de la exposición directa del problema. Por tanto, el habla no puede ser tan sólo habla. Una cuidadosa selección de términos y de sintaxis entrega los dos niveles de intención en que debe moverse la narrativa. Entonces, aunque coloquial, el habla es un artificio total en la ficción. 'Ah, sí viniste' puede comentarle el hombre a la poquita cosa elegida como novia. "Te dio gusto ¿verdad?" contestará ella dándole sentido propio a lo escuchado. El lector será quien conozca las dos vertientes.

Pienso que esta última opción narrativa es la que presenta mayores dificultades en su consecución, pero también los mayores logros. Por tanto, procuro alcanzarla en mi obra. Es mi manera de entregarle al lector un reto dificultoso, de complicarle la vida con problemas y, si se lo piensa bien, de mostrarme liberal en cuanto a ideología. Quiero que la gente aprenda a pescar; no quiero estarle regalando un pescado cada día.

La novelística de Tolstói se basa en un hecho muy sencillo: la objetividad se logra sumando las subjetividades de los personajes. Harss lo expresa diciendo "cuanto más miradas compar-

te /el novelista/, más objetiva será su visión" (40). Esto no funciona en la poesía lírica, donde la presencia abrumadora es una voz personalísima, surgida de un interior lleno de experiencias transformadas en memoria. Aquellas más obsesivas imponen su mandato y, entonces, provocan el poema. A partir de esa necesidad, el poeta reconstruye la experiencia. Hemos simplificado el proceso, desde luego. E incluso podemos simplificarlo más, ahora por boca de Rene Char: el poema surge "de un impulso subjetivo y una elección objetiva" (Gibbons, 62). Por tanto, esta forma de poesía es una especie de geografía anímica, que en su camino hacia el exterior adquiere cuerpo en un lenguaje. Un lenguaje. En poesía, dice Johannes Pfeiffer, "la intuición se eleva sobre la comprensión, la imagen sobre el concepto" (27). ¿Por qué no? Sin embargo, ni el impulso subjetivo ni la intuición logran por sí mismos el poema. No cualquier desbordamiento sentimental transformado en palabras es poesía. Recuérdese algo tan sencillo como esto: "Escritor que no se interese por la técnica, no es un artista" (Gibbons, 219). Nótese la distinción hecha entre escritor y artista. Por ello hablábamos de experiencias reconstruidas; sí, reconstruidas mediante la técnica. Estilos poéticos hay muchos. Comencé yo por uno demasiado cargado de imágenes. Si, como dice Barthes, el sujeto se vuelve discurso, aquel individuo que fui ocultaba cierta inseguridad de expresión tras la máscara de lo recargado. En general, el barroquismo excesivo permite ocultar por un tiempo algunos vacíos de la creación. Por un tiempo nada más. ¿No dijo Alfonso Reyes de Góngora que "gran parte de sus tesoros es ya ceniza"? (*Vuelta*, 64).

Hoy día pienso que la prueba real del impulso poético está en el desnudamiento. Dar lo máximo con lo mínimo o, según antiguo refrán, *máximum in mínimo contineri divinum est* (lo divino es-

tá en que lo mínimo contenga a lo máximo). Esta idea me fue dominando poco a poco, y su presencia creció libro a libro. En la actualidad apenas escribo poesía. Los escasos ejemplos de mi actividad reciente muestran la clara busca de ese decantamiento que, llevado al exceso, concluirá en lo críptico o en el silencio. Dicho sea de paso, en este aspecto de mi producción lo coloquial jamás ha entrado. Está muy clavada en mí la antigua idea retórica de que la expresión poética es un nivel de expresión sublimado, sin contaminaciones de lo anecdótico. Es posible que me equivoque, pero recuerden lo afirmado por Antonio Machado: "todo poeta supone una metafísica", y ésta es la mía.

Lo interesante es la mengua de la producción poética en favor de la narrativa. Cada una de mis mañanas, ante la famosa hoja en blanco, brota el gusto de escribir. Este gusto se acrecienta cuando lo escrito es narrativa. Imagino lo siguiente: ese pluriestilo de cuentos y novelas es traducible como igual número de psicologías a la espera de una voz. Dar voz a distintos personajes significa comprenderlos y la comprensión del prójimo, cuando se da, quiere decir algo de madurez en quien así comprende. Deducción posible: la edad me ha quitado inmadurez, preparándome para la narrativa. Esto lo confirma el que mi escritura poética reciente sólo surja al golpe de algún sacudimiento emotivo. Claro, en el nivel de lenguaje lo explico de modo muy sencillo: en el discurso poético la subjetividad vive a la vista de todos, y en la prosa de cuentos y novelas anda poniéndose la máscara de los personajes y de los narradores, en un intento de conseguir la objetividad.

En última instancia, piensa Aristóteles, "bien está el darle al lenguaje cotidiano un aire desacostumbrado" (167); en Barthes la misma idea suena así: "la escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo" (*Grado*, 24); en boca de Sartre aparece de este mo-

do: "No se es escritor por haber elegido decir ciertas cosas, sino por haber elegido decirlas de cierta manera" (32). Es justo aquí donde cabe separar el discurso literario del científico. Esa cierta manera no incluye, en mi caso, la invención de palabras. Recuerden que "el vocabulario, la parte del lenguaje menos sistemática, se presta en especial a la innovación" (Turner, 16). Sin embargo, tanto en poesía como en narrativa, mi trabajo se ejerce en el nivel sintáctico. Si bien hay una elección cuidadosa de palabras, todas pertenecen al fondo común, y es en el orden y combinación de las mismas donde busco el sentido final de mi escritura.

Ocurre lo mismo en el ensayo. Llevan ustedes varios minutos sujetos a una muestra de mi aproximación a este género. En él intento siempre la comunicación mayor mediante el máximo de claridad. Pretendo conseguir esto último dando al discurso la mayor dosis posible de sentido directo. Es decir, nada de juegos en dos niveles de expresión; es decir, hacerlo denotativo. Esto, sin desmerecimiento de ese cuidado al parecer excesivo que tanto lamentan algunos críticos cuando lo captan en cuentos y novelas, aunque no así en la poesía, lo cual es síntoma ya de cómo ven ellos las diferencias entre los géneros. Ahora bien, la densidad de conceptos varía en relación con el propósito del ensayo. La reseña, por ejemplo, es ante todo informativa: dos o tres páginas sujetas a las presiones de tiempo y señaladas por un juicio necesariamente presuroso de la obra comentada. Pero justo eso le da su razón de ser. El ensayo propiamente dicho medita muchísimo más su contenido y lo expresa procurando una hondura imposible de alcanzar en la reseña. Como dije, el plural mayestático me sirve de máscara en estos casos. No para evitar el responsabilizarme de las opiniones vertidas -caeríamos con ello en la puerilidad-, sino para darme un espacio neutro

respecto al objeto examinado. Verlo, hasta donde sea posible, con frialdad. Esto, tras el golpe emotivo de una primera lectura totalmente comprometida con el placer de la recepción. La frialdad mencionada viene *a posteriori*.

Esa zona neutra permite que la escritura en torno al objeto analizado sea tranquila. O por decirlo de otra manera, el ensayo significa un imperio del razonamiento, cuya expresión debe coincidir con el tono austero del proceso de meditación realizado. Así, la mayor belleza de la prosa ensayística se encuentra en la sobriedad sintáctica, la mesura en lo emotivo y un claro encadenamiento de las ideas, hasta alcanzarse el remanso de las conclusiones. Para mi gusto, la elegancia de comportamiento debe acompañar todo el desarrollo. Es el único modo de que las ideas dialoguen entre sí.

Pero, se me preguntará, ¿y la crónica, la autobiografía, el diario? Bien, cuanto más se acerque la prosa a los terrenos de la narrativa, menos necesidad tendrá de dominar lo emotivo y, por tanto, su expresión podrá contaminarse de recursos literarios pertenecientes ante todo a la ficción.

Aquel terreno neutro arriba mencionado se amplía en la traducción. Me refiero a lo siguiente: en la traducción el traductor pierde su estilo. No su lengua, cosa totalmente imposible, que con ella perdería la posibilidad de traducir, sino su habla. Y esto, para adoptar muchas otras ajenas. De aquí que el mejor traductor sea el hombre invisible, y cuanto más invisible mejor traductor. Claro, en realidad sucede que el traductor se solapa mediante un proceso de mimetismo y, en el fondo de la situación, es uno y el mismo todo el tiempo. Entonces, su gracia está en conseguir el perfecto engaño. Puedo decirles por experiencia que se trata de un juego apasionante, cuyas etapas múltiples incluyen -hablo sólo de la traducción literaria- leer el texto de trabajo buscando el mejor placer de la lectura; enseguida, desmontar

todas las piezas lingüísticas del original y, a continuación, buscarles equivalente en el idioma meta o de llegada. Recuérdese, en estas cuestiones hay que buscar "la palabra conveniente, que no siempre es la necesaria" (Díez-Canedo, 110), y por ello dijirnos equivalencias.

La ganancia que un escritor recibe de traducir a sus colegas es abundante. Dejo la explicación en boca de Francisco Ayala: Se "establece una distancia respecto del propio idioma al confrontarlo con otro distinto, y darle conciencia de una cantidad de problemas de expresión en los que de otro modo quizás no se fijaría" (Hiriart, 69). Quien traduce asiste perpetuamente a clases de gramática y redacción en el propio idioma.

El propio idioma, ése que todo un núcleo humano comparte con base en las idiosincrasias de cada individuo. Afortunadamente, como nos dice la lingüística, el lenguaje "permite un uso infinito de medios finitos" (Steiner, 99), y en él todos hallamos acomodo a nuestras necesidades. Desde luego, "toda fantasía en el arte exige una sintaxis. Ningún entusiasmo puede prescindir de una legislación" (Callois, 26). He procurado, mediante el idioma que habito, explicar mi abordaje de ese mismo idioma, la sintaxis o legislación que lo estructura como herramienta capaz de aplicación a las situaciones más diversas. Ha sucedido que el proceso de explicación fue prohiendo explicaciones, y de pronto el explicador se ha visto explicado en puntos que nunca supuso conocer. Mi idioma, vuelto sobre sí mismo, me ha hecho descubrir zonas oscuras de mi idioma. ¿No trata de eso la escritura? Sospecho que sí.

Febrero de 1989.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIRRE, Mirta (1979) *Los caminos poéticos del lenguaje*. Colección Ensayo 6. Letras Cubanas. La Habana.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo (1980) *Conceptos de sociología literaria. La nueva biblioteca*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- ARISTOTLE, (1954) *Rhetoric and Poetics. A Modern Library Book*. Nueva York.
- BARTHES, Roland (1980) *El grado cero de la escritura*. Serie Teoría, Siglo XXI Editores. México.
- BOOTH, Wayne C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*. The University of Chicago Press. Chicago.
- CAILLOIS, Roger (1942) *Sociología de la novela*. Sur. Buenos Aires.
- CAMPBELL, Federico (1972) *Conversaciones con escritores*. Colección SepSetentas. SEP/Diana, México.
- DIEZ-CANEDO, Enrique (1983) *Letras de América*. Colección Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica. México.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto (1975) *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Colección Cuadernos Casa 16. Casa de las Américas. La Habana.
- GIBBONS, Reginald (1979) *The Poet's Work*. Houghton Mifflin Company. Boston.

- HARSS, Luis (1977) *Los nuestros*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- HIRIART, Rosario (1982) *Conversaciones con Francisco Ayala*. Colección Austral 1629. Editorial Espasa-Calpe S.A. Madrid.
- MACHADO, Antonio y Manuel Machado (1978) *Obras completas*. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid.
- ONG, Walter (1987) *Oralidad y escritura*. Colección Lengua y Estudios Literarios. Fondo de Cultura Económica. Mexico.
- PAZ, Octavio (1971) *Traducción: literatura y literatura*. Cuadernos Marginales 18. Tusquets Editor. Barcelona.
- PEARS, David (1979) *Wittgenstein*. Fontana Modern Masters. Fontana/Collins. Glasgow.
- PFEIFFER, Johannes (1971) *La poesía*. Colección Breviarios 41. Fondo de Cultura Económica. México.
- REYES, Alfonso (1988) *A vuelta de correo*. Serie La crítica literaria en México. UNAM/Universidad de Colima. México.
- REYES, Alfonso (1963) *Obras completas*. Tomo xv. Colección Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México.
- SALINAS, Pedro (1967) *El defensor*. El libro de bolsillo. Alianza Editorial. Madrid.
- SARTRE, Jean-Paul (1976) *Qu'est-ce que la littérature?*. Col. Idées. Gallimard.

SPITZER, Leo (1974) *Lingüística e historia literaria*. Biblioteca Románica Hispánica. Gredos. Madrid.

STEINER, George (1975) *After Babel*. Oxford University Press. Oxford.

TURNER, G.W. (1979) *Stylistics*. Pelican Books. Penguin Books. Harmondsworth, Ing.