

EL APROVECHAMIENTO DE LA CONVERSACIÓN EN TRES OBRAS DE NARRATIVA ACTUAL

NINA PLUTA
Universidad de Silesia

Resumen

La conversación coloquial es un género discursivo que la narrativa viene aprovechando ininterrumpidamente, aunque con diferentes propósitos, desde mediados del siglo XIX. Aunque el fervor experimental de la novela lingüística los años 60. parece hoy atenuado, múltiples obras narrativas de lengua española siguen integrando grandes porciones de discurso inspirado en los modelos orales. El artículo analiza el tratamiento narrativo de la conversación coloquial en el marco de tres monólogos autónomos representativos para la prosa literaria actual (Jaime Bayly, Roberto Bolaño, Roger Wolfe). Se revisan las formas de citación lingüísticas y literarias, observando la representación de lo implícito, normalmente silenciado en los intercambios verbales. Los diálogos analizados resultan ser, en su mayoría, «contendias» verbales, que, en vez de comunicar, separan a los interlocutores.

Palabras clave: Narrativa actual, conversación, discurso.

Abstract

Since 19th century narrative, colloquial conversation has been used with different purposes. Even though widely experimental insertions, as in the 60s, have been attenuated in present works, there are still a large number of novels profiting from oral texts. This paper focuses on the narrative treatment of colloquial conversation used in three monologues representative of current prose (Jaime Bayly, Roberto Bolaño, Roger Wolfe). Forms of linguistic and literary citations are reviewed, especially heeding the implicit, usually silenced, content of verbal exchanges. The dialogues analysed are actual verbal battles, tending to separate rather than communicate.

Keywords: Current narrative, conversation, discourse.

Este artículo propone un análisis de un tipo de citación del discurso ajeno observable en la narrativa última de lengua española. Se analizarán,

en concreto, fragmentos de conversaciones incorporadas en el marco de la narración en primera persona: el narrador relata las conversaciones que él mismo ha presenciado o protagonizado.

Este tipo de citación nos lleva a la cuestión de la oralidad en la literatura. En las últimas décadas del siglo xx la importancia del registro coloquial no hace sino afianzar su posición en una parte considerable de la narrativa de lengua española; a pesar de que, desde la época del auge de la novela «lingüística» —décadas de los 60/70— la experimentación con el lenguaje ya no sea la tendencia dominante.

El tipo de tratamiento narrativo de la oralidad ha provocado, en lo que va desde los mediados del siglo xx, el cambio de la función del diálogo literario y otras formas de representación del discurso. No es el valor representativo del lenguaje respecto a una determinada parcela de la realidad social¹ lo que cuenta actualmente, sino, según una expresión acertada, las aventuras de la lengua². Si en la óptica realista el idiolecto era un atributo de la persona que se explicaba por su condicionamiento sociocultural, la lectura de algunas novelas de hoy parece sugerirnos otro tipo de reflexión: por ejemplo, que lengua se ha convertido en el elemento natural de la vida contemporánea, donde, con mayor o menor éxito, pero continuamente, eso sí, nos dedicamos a una actividad clave de nuestros tiempos: comunicar (pasiva o activamente). Pero, a diferencia de una narrativa que, a partir de los años 60, exploraba la lengua de una manera radical y exigente para el lector (un ejemplo idóneo: la escritura de Severo Sarduy³), las novelas aquí representadas no proporcionan ejemplos de una autonomía lingüística que borrase los contornos del mundo ficcional. La autonomía creativa de la lengua no complica hoy la ilusión referencial, sino que se inserta en el marco de unas historias con coordenadas socio-históricas concretas. En relación con una parte de la narrativa española joven de finales del siglo xx, se habla incluso de una versión de neorrealismo —una especie de «posneorrealismo» (en España: Juan José Mañas, Ray Loriga, en Chile: Sergio Gómez, Alberto

¹ Como se sabe, es el realismo decimonónico el que instaura una tradición de aprovechar el discurso *no narrativo* como indicio de lo empírico, «recogiendo el habla de las personas que sirven de modelo a los personajes, y adaptando su expresión a la procedencia geográfica, a la clase social, a la edad, o al temperamento que representan.» M^a del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1998, pág. 210.

² Referida a la llamada novela lingüística de los años 60. Marina Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987, pág. 102.

³ Quien decía, en 1972, «Lo único que la burguesía no soporta (...) es la idea de que el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento, de que el lenguaje pueda hablar del lenguaje, de que un autor no escriba *sobre* algo, sino escriba algo»; entrevista con Emir Rodríguez Monegal, cit. por Donald Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Postboom. Posmodernismo*, Cátedra, Madrid 1999, pág. 340.

Fuguet)—, Abundan ahí conversaciones sobre temas triviales, ritualizados, en el marco del universo del ocio urbano. El laconismo, la crudeza del léxico y un cierto tono sentencioso en el habla de los jóvenes narradores en primera persona apuntan posiblemente hacia un universo social saturado por los discursos de la cultura masiva y, en suma, intrascendente⁴.

No todos los narradores en primera persona hacen pensar en la tradición de un Charles Bukowski (cuyo espíritu planea sobre la narrativa de Roger Wolfe, por ejemplo). En otros múltiples relatos, la tendencia a captar lo cotidiano a través de la conversación se combina con una vocación de transfigurar la oralidad, dotándola de la inventiva verbal, humor y calor de las que suele carecer en la realidad llamada empírica (el caso de los autores abajo citados).

Sin embargo, hoy el lenguaje o, mejor dicho, los diferentes lenguajes sociales, no se subordinan al propósito de tipificación realista, sino que se ostentan como la materia prima de la identidad; tanto si se trata de la identidad escindida del sujeto expuesto a los discursos e informaciones contradictorias, como cuando está en juego el deseo frustrado de *comunicar* con el *otro*.

Antes de pasar a las realizaciones literarias de la conversación en la narrativa actual, aclaremos este último término, frente, por ejemplo, al diálogo.

El diálogo, más que género discursivo, es una forma de organización supragenérica, un tipo de construcción de texto, llamado también secuencia textual, que supone la actuación de más de un locutor en la enunciación⁵. La conversación, a su vez, es el género discursivo fundamental para el uso de la lengua en la sociedad⁶. Se la define como «un tipo de discurso oral, la manifestación prototípica de la lengua, que se sitúa en el universo de la oralidad. Tiene estructura dialogal, caracterizado por la inmediatez comunicativa, su dinamismo y carácter cooperativo y por la alternancia de turnos

⁴ Algunos críticos conectan directamente la narrativa joven de que se habla en diferentes países de lengua española con la tradición del neorrealismo, subrayando la excesiva acogida comercial que reciben tales obras, dejando en la sombra propuestas menos epigónicas [véase, por ejemplo, Ricardo Cuadros, *McOndo como síntoma de un estado de la cultura. Narrativa chilena y mercado editorial* (1996), <http://www.ricardocuadros.com.html/ensayos/mcondo1996.htm>].

⁵ Aleksander Wilkoń, *Gatunki mówione*, en Małgorzata Kita, Jan Grzenia (eds.), *Porozmawiajmy o rozmowie* (Conversemos sobre la conversación), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, pág. 48. Los lingüistas señalan la existencia de una gran variedad de géneros con esta estructura y al mismo tiempo, la fluctuación intergenérica continua, hechos que hacen difícil la tarea de fijar clasificaciones (¿cuál es, por ejemplo, la diferencia entre una conversación, formal pero acalorada, y una disputa?).

⁶ Helena Calsamilglia Blancafort y Amparo Tusón Valls, *Cosas del decir. Manual de uso del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999, pág. 55.

no predeterminada»⁷. Un rasgo definitorio de la conversación es considerada su indeterminación en cuanto a la alternancia de turnos, la duración y la especificación de los temas. Dentro del género se distinguen dos subtipos: la conversación *coloquial*, no planificada, que se desarrolla en un marco familiar y su fin es interpersonal, porque contribuye al estrechamiento de las relaciones interpersonales de proximidad; y la conversación *formal*, planificada en su desarrollo temático, en la que predomina la finalidad transaccional consistente en transmitir informaciones, y que transcurre en un marco no cotidiano, sin que haya proximidad entre los hablantes⁸. Según la sociolingüística, se trata aquí de dos «códigos» diferentes. Así, una conversación formal requiere el uso de un código «desarrollado» (percepción de los hechos en un nivel de abstracción avanzada, matizaciones lexicales avanzadas, capacidad de concebir una perspectiva temporal lejana, reconocimiento de la relatividad las opiniones propias), mientras que en una disputa, por ejemplo, se recurre a un código «restringido» (percepción de lo concreto, uso de señales no verbales, percepción exclusiva del «aquí y ahora», convicción inquebrantable de tener la verdad)⁹. Obsérvese que en el caso de una conversación extremadamente formal, al usar el «código restringido», nos situamos en los límites del registro coloquial, entendiendo, como Vigara, por coloquiales los usos comunes que hacen de la lengua los hablantes en una situación cotidiana¹⁰. Los rasgos lingüísticos del *registro coloquial* son, por lo general, observables en las conversaciones informales: referencia exofórica, presencia de simplificaciones, regularizaciones y analogías gramaticales, redundancias, presencia de marcadores interactivos, recursos entonativos, vocabulario específico, recursos expresivos¹¹.

En los ejemplos de conversaciones analizadas a continuación, veremos una regularidad singular: mientras que en el nivel de lo expresado rigen las normas de la conversación más formalizada (llamada telefónica, entrevista), en el nivel del discurso «silencioso» del narrador (y, a la vez, uno de los interlocutores) se acumulan los rasgos del registro coloquial.

Recordemos también, en el margen, de las presentes consideraciones, que la diferencia entre «diálogo» y «conversación» sigue confusa en el marco de diferentes disciplinas de las ciencias humanas. Hay, por ejemplo, una larga tradición de abarcar con el término de diálogo todo tipo de intercambios

⁷ Antonio Briz, *Las unidades de la conversación*, en Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co., *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel, 2000, pág. 51.

⁸ *Ibidem*, págs. 52-53.

⁹ Bernstein, B., cit. por Aleksander Wilkoń, *Gatunki mówione*, *op. cit.*, pág. 49.

¹⁰ A.M.Vigara, *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, cit. por Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co., Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pág. 24.

¹¹ L. Payarató, *Pragmática y lenguaje cotidiano*, cit. por Antonio Briz, *ibidem*.

verbales entre los protagonistas (conversaciones, diálogos intelectuales, debates, comentarios). Por otro lado, el diálogo funciona también como nombre de un género literario, que se origina en los debates filosóficos de la Antigüedad (búsqueda de la verdad), se desarrolla en la tradición cristiana (apologética, debates medievales), florece en el género didáctico del Siglo de Oro y emprende un desarrollo esencialmente distinto en la novela¹². A su vez, a la filosofía del diálogo no se interesa por la estructura lingüística de los intercambios verbales, sino por la epifanía de la palabra: la revelación de la *comuni3n* en la *comunicaci3n*. Un diálogo verdadero pertenece a la esfera de la ontología, la cual se constituye a través de la «autenticidad del ser», el descubrimiento del ser en la otra persona¹³. La relaci3n interpersonal, y, en consecuencia, las relaciones sociales se revelan aqu3 como constitutivas del ser humano.

En lo que concierne a la narrativa actual de lengua espa3ola, en la convivencia verbal cotidiana a la que 3sta da cabida raras veces se realizan los postulados de la filosof3a del di3logo. La hostilidad o, cuando menos, la indiferencia presiden una gran parte de los contactos comunicativos, lo cual se evidencia en una serie de actitudes observadas por los soci3logos¹⁴. El ritmo de la vida cotidiana en las sociedades m3s tecnol3gicamente avanzadas contribuye a la fragmentariedad y versatilidad de los contactos humanos, desalojando contactos m3s trascendentes.

A continuaci3n, se presentar3n unos ejemplos de transposici3n literaria de conversaciones, narradas por uno de los participantes del discurso. Tal ubicaci3n del narrador permite, ante todo, captar las reacciones de uno de los hablantes frente al discurso ajeno, aquellas que en el curso de la conversaci3n tuvieron, evidentemente, que ser reprimidas. Aqu3 se «transcriben» en el espacio del discurso narrativo que en las novelas tradicionales quedaba reservado para las f3rmulas introductorias (*verba dicendi* o *cogitandi*). Adem3s de las razones narrativas, hay un punto com3n en el contenido: en todos los fragmentos citados se percibe la actitud generalizada de descontento del hablante-narrador, que le da una valoraci3n negativa a las r3plicas de su

¹² Angelo Marchese y Joaqu3n Forradellas, *Diccionario de ret3rica, cr3tica y teor3a literaria*, Barcelona, Ariel, 1994.

¹³ Martin Buber, *Dialog*, en *Ja i ty. Wyb3r pism filozoficznych*, Warszawa, PAX, 1992; presentaci3n y trad. al polaco Jan Doktor, p3g. 151-154.

¹⁴ Zygmunt Bauman, *Etyka postmodernizmu*, Warszawa, PWN, 1998, p3gs. 153, 193-200. La indiferencia es, por otro lado, una necesidad creada por las condiciones de vida en masa de las ciudades modernas. Expuestos al roce continuo de miradas, cuerpos y palabras, adoptamos un filtro emocional para no comprometernos (y agotarnos) en la multitud de ocasiones que, te3ricamente, se presentan a diario. Bauman habla de la «indiferencia educada» y del arte del «cuasi encuentro» como estrategias posmodernas de evitar relaciones de compromiso (p3gs. 190 y m3s adelante).

interlocutor, por lo cual estas conversaciones literarias ponen en relieve los elementos anti-comunicativos, anti-comunitarios, oscuros, implícitos de los actos de habla cotidianos.

En el primer fragmento, procedente de la novela *La noche es virgen*, del peruano Jaime Bayly, el narrador llama por primera vez a la casa de un chico, de quien se había enamorado la noche anterior.

«Me contestó su mamá.

qué tal voz de amargada tienes, tía. no te pases, doña, yo no tengo la culpa de que tengas el coño seco y que tu marido te haya dejado hace un chuchonal de años, okay?»

me contestó la vieja y yo todo respetuoso le dije *buenos días, está mariano por favor?* y ella con una voz de amargada brava me dijo *¿quién lo llama?*, y yo pensé *y a ti qué chucha, pásame con el puto de tu hijo y no jodas*, pero le dije con mi voz de flemático señorito inglés *de parte de gabriel*, y ella, ya con manifiestas ganas de joder, *¿gabriel qué?*, y yo pensé *gabriel qué te importa, necia, llama al fumón de tu hijo y deja de inflamarme las pelotas*, pero siempre educadito como me enseñó mi mamá *gabriel barrios*».

(*La noche es virgen*, Barcelona, Anagrama 1996, págs. 30-31).

La forma literal de los enunciados de esta conversación telefónica ha sido preservada (discurso restituido, en la terminología de Genette¹⁵). El contenido de los cinco enunciados cruzados es abrumadoramente convencional (corresponde a la apertura del género «llamada») y convencionalmente informativo (corresponde a una serie de actos identificatorios que en realidad son preámbulo a la conversación con un tercer hablante, el destinatario verdadero de la llamada). Los enunciados están tipográficamente incorporados en la narración en primera persona. Pero no es la continuidad del discurso (más que usual desde la nueva novela de mediados del xx) el recurso clave de la transmisión del discurso ajeno (y también del suyo propio) en este fragmento. Observemos que ni siquiera se llega al uso del discurso directo *libre*¹⁶, ya que, contrariamente a lo que sucede en esta última variante citativa, aquí las fórmulas introductorias sí aparecen (p. ej. *le dije*). Aparece en ellas el pasado indefinido y la tercera persona narrativa, se señala al enunciador (pronombres personales tónicos) y el verbo enunciativo es el más convencional: *decir* (y *yo todo respetuoso le dije...*). En los dos últimos enunciados, sin embargo, las fórmulas se reducen, dando paso a una versión abreviada,

¹⁵ Véase la hasta hoy actual terminología de Genette relacionada con la categoría del «modo» del relato narrativo (*Figuras III*, 1972, retomada en *Nuevo discurso del relato*, 1983).

¹⁶ Brian Mc Hale, *Los modos de representación del discurso* (Free indirect discourse: A survey of recent accounts *PTL*, 3/1978), en Enric Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pág. 226; trad. de Enrique Turpin.

sin mencionar el verbo: y ella, ya con manifiestas ganas de joder..., pero siempre educadito como me enseñó mi mamá... Esta manera de citar es la que dominará a continuación en la conversación:

— «... ella ya con otra voz, ya más suavcita y amigable, ya con una vocecita tipo ay pero qué rica está mi mantequilla dorina, si está para chuparse los dedos»,

— «... y yo, mil gracias señora, mil gracias, ojalá podamos conocernos pronto...»;

— «y entonces ella ¡mariano! ¡mariano!, gritando como un demencial pagayo...» (*ibidem*).

Se ejemplifica aquí un tipo de fórmulas introductorias del discurso característico de la oralidad (y yo ... y ella ... y entonces yo). Se manifiesta en los llamados *relatos dramatizados*, frecuentes en el habla común, que sirven para animar el interés por lo relatado, así como para apuntalar la argumentación¹⁷. En Bayly se convierte en un procedimiento con que el discurso literario mimetiza las convenciones de la oralidad, dado que la calidad *dramática* de esta técnica citativa permite transmitir la espontaneidad de la percepción del discurso ajeno e integrarlo, en estilo directo, a la narración. Remitiéndonos a los tipos de *tendencias perceptivas del discurso ajeno* que establece Luis Beltrán Almería (inspirado en Bajtín), diríamos que la citación de tipo *relato dramatizado* favorece la tendencia *sintética* de la percepción del discurso del otro. Esta tendencia se manifiesta en la incorporación de extensas porciones íntegras del discurso ajeno, atrayendo la atención sobre su temática o sus peculiaridades verbales¹⁸.

Otro rasgo coloquial es aquí el uso de un léxico irreverente, en ocasiones abiertamente grosero. Pero cabe señalar, que lo grosero afecta ya no a las réplicas que los hablantes intercambian directamente, sino al «comentario silencioso» que el narrador hace para sus adentros (citamos también las partes siguientes de la conversación):

— «qué tal voz de amargada tienes, **tía**. no te pases, **doña**, yo no tengo la culpa de que tengas el **coño seco** y que tu marido te haya dejado hace **un chuchonal de** años, okay?»

— «...y a ti **qué chucha**, pásame con **el puto de tu hijo** y **no jodas**...»

— «¿barrios **el de la televisión?** y yo **sí, señora**, **el de la televisión**, y entonces **ella se me abrió de piernas** y **se me echó la muy puta** y en vez de hablarme con su primera **voz aguardentosa** me habló con una **vocecita de beata-rompe-cojones**,

¹⁷ Antonio Briz, *Las unidades de la conversación*, *op. cit.*, pág. 43.

¹⁸ Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 66.

un momento, hijito, y que gusto me da que mi hijo se haya hecho amigo tuyo, porque yo no me pierdo tu programa,...» (*ibidem*).

En lo que Gabriel dice para sus adentros, se observa el uso de exclamaciones familiares o groseras (*qué chucha, no jodas*), de apelativos coloquiales (*tía, doña*), sintagmas apelativos insultantes referidos a terceros (*la muy puta, el puto de tu hijo*); se usan también intensificaciones (*un chuchonal de años*) y fraseologismos (*inflamarme las pelotas*) y, finalmente, se infringe la norma social que regula el tipo de información adecuada (referencias vulgares a comportamientos sexuales: *el coño seco, se me abrió de piernas, se me echó la muy puta*). Tales características corresponden a las definiciones antes citadas de la conversación coloquial informal. La expresividad «silenciosa» de Gabriel resulta totalmente inadecuada en un género discursivo ritualizado como es una llamada telefónica. Por eso en el relato se la desplaza a las partes correspondientes a la narración. Así que lo realmente cautivador en esta citación radica, pues, en el comentario narrativo, gracioso, a pesar de su extrema vulgaridad, y que enmarca la conversación citada, aburrida y convencional. Por debajo de ésta última se desata un verdadero torrente de creatividad verbal, que constituye extensión inusual del espacio reservado a los *verba dicendi*. Este peculiar monólogo dialogado del narrador se alimenta del discurso del registro familiar (*qué chucha, no jodas, el puto de tu hijo*); no obstante, por momentos, toma el vuelo y, gracias a la imaginación y el preciosismo verbal del narrador, termina en un torrente discursivo bastante más rico que las vulgaridades que repetimos por inercia en la realidad extraliteraria. Véase el siguiente fragmento (el final de la conversación con la madre):

«... y ella el gusto es mío, hijito, y felicitaciones por tu programa, que está de lo más gracioso, y yo gracias, gracias, (2) y en el **fondo pon primera y arrancate nomás, tía, que ya estoy hinchado, hinchado hasta los cojones, de todas las viejas mañosas que me felicitan a morir y después me critican a la salida de misa de doce y en el fondo lo único que quieren es que se las cache un machucante fornido y pingón y al diablo todas las cucufaterías aburridas que nos enseña el padre alcazar en maría reina, hija, porque no hay como comerse una rica pinga, al menos es mucho mas divertido que escuchar el sermón del padre alcázar (que además debe de haberse comido kilómetros de pinga, digo yo).** y entonces mariano se puso al teléfono» (*ibidem*, pág. 31).

Se parte de expresiones vulgares, como *estoy hinchado, hinchado hasta los cojones*, al parecer una copia de lo oral cotidiano, pero se termina en una escena que es una denuncia imaginativa de la hipocresía de las *beatas-rompe-cojones* y, en general, de la burguesía peruana (de cuyos prejuicios y fobias, dicho sea de paso, el narrador-protagonista es víctima). Al final del párrafo, las piruetas verbales parecen libres ya de cualquier mimetismo servil. La conversación no tarda, pues, en revelar su *literariedad*, a partir precisamente de

aquellos elementos que parecen «calcos» de lo oral. Es una muestra particularmente ilustrativa de la manera cómo se interrelacionan la lengua literaria y la no literaria. Aquella se nutre de los usos de ésta, pero tergiversándolos, poniendo en cuestión, deconstruyendo a veces. Una de las posibilidades que la literatura también aprovecha, y lo observamos en la novela de Bayly, es la intensificación de lo coloquial.

«La mimesis, en cuanto análisis, implica una exhibición del lenguaje, y también una subversión. Una licencia epistemológica, como, por ejemplo, la del estilo indirecto libre, que nos permite leer la mente de un personaje, exige, también, una transgresión formal. Otras veces se trata de subvertir, violentar, el código, para explorarlo y explotarlo. Todos los rasgos de los estilos literarios, incluso los más chocantes e incluso los que parecen más alejados de nuestro hablar prosaico, como el ritmo y la rima, son rasgos potenciales del lenguaje y del discurso ‘natural’, comunicativo y datable. La literatura los provoca o, desde otro punto de vista, los libera»¹⁹.

La «licencia», en el fragmento de Bayly, consiste, en primer lugar, en atribuirle al protagonista tanto virtuosismo verbal; en segundo lugar, en suponer que al hablar por teléfono con otra persona, la multitud de ideas que nos pasan por la cabeza componen escenas tan pintorescas como la, arriba citada. Hablando sacamos muchas inferencias de *lo dicho*, como lo demuestran los estudios pragmáticos, pero las inferencias de Gabrielito son además peregrinas y divertidas —cualidad literaria—. En los fragmentos citados, en el comentario narrativo silencioso, aparecen, p. ej. inferencias poco rentables en la economía de la conversación, con una función más ornamental. Porque cuando el protagonista le insinúa «silenciosamente» a la señora problemas emocionales, a partir del tono de la voz, no se trata de colaborar, sino, de hecho, de rebelarse contra el interlocutor: *qué tal voz de amargada tienes, tía. no te pases, doña, yo no tengo la culpa de que tengas el coño seco y que tu marido te haya dejado hace un chuchonal de años, okay?* A continuación, encontramos más y más variados ejemplos de este procedimiento.

«... y ella ya con otra voz, ya más suavcita y amigable, ya con una vocecita tipo ay pero qué rica está mi mantequilla dorina, si está para chuparse los dedos ¿barrios el de la televisión? y yo sí, *señora, el de la televisión*, y entonces ella se me abrió de piernas y se me echó la muy puta y en vez de hablarme con su primera voz aguardentosa me habló con una vocecita de beata-rompe-cojones».

El cambio de voz de la interlocutora (signo paraverbal) se conecta con una determinada actitud; aquí, de solicitud, de entrega incondicional, asociada con la entrega sexual. Este mecanismo inferencial es normal y corriente.

¹⁹ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984, pág. 32.

Pero el hecho de que un tipo de voz se califique como *aguardentosa*, o *de beata-rompe-cojones*, o que un tono solícito se traduzca en imágenes verbales de gran vulgaridad sexual, depende de la libertad cognitiva casi absoluta de nuestro narrador literario. Su *entorno cognitivo*²⁰ está determinado, pues, por su carácter de instancia narrativa: no sólo es un protagonista en los encuentros verbales de su «mundo», sino que es un locutor superdotado que ha de cautivar al lector. Por eso no sólo registra los cambios de tono de la otra, sino que se la (nos la) representa metafóricamente como «*un demencial papagayo*», para situarla después en un grupo de señoras devotas y devoradas por fantasías sexuales. El hecho de que del intercambio verbal surjan no sólo las inferencias estrictamente «cooperativas» (en el sentido de Grice) o «relevantes» (Sperber y Wilson), ha sido la base de numerosas críticas a los modelos de comunicación como proceso cooperativo y eficaz²¹. La metáfora proporciona un ejemplo de cómo una figura puede suscitar múltiples asociaciones más o menos alejadas de lo que se consideraría la imagen —meta en una concepción retórica tradicional—. De igual manera, las réplicas de nuestros interlocutores, además de sugerirnos significados eficaces para continuar la conversación, nos traen a la mente asociaciones, reminiscencias e intuiciones que dejamos silenciadas sin traerlas al habla. Lo que hace un discurso narrativo como el de Bayly es sacar a la luz y verbalizar lo que no es rigurosamente efectivo en la práctica discursiva diaria. Lo silenciado, es decir, lo más interesante.

Otro ejemplo de *inferencia pragmática literaria* es aquella, que le permite a Gabriel captar la resonancia de otras voces, de otros discursos sociales, en la de la madre de Mariano (heteroglosia en el sentido bajtiniano): *ya con una vocecita tipo ay pero qué rica está mi mantequilla dorina, si está para chuparse los dedos*.

Es representativa, pues, de una parte considerable de la prosa literaria de las últimas décadas, la incorporación masiva y *sintética* del «material» de la actividad comunicativa diaria. Pero una reserva es imprescindible: esa incorporación verbal-sintética, que sitúa al narrador, instancia discursiva «débil», como a un «yo entre otros»²², no impide, por su parte un *análisis*

²⁰ «El conjunto de hechos o de suposiciones que son, para [un] individuo, ‘manifiestos’, [lo cual significa que] el individuo es capaz de representarlos mentalmente y de aceptar esa representación como verdadera (o probablemente verdadera)». Graciela Reyes, *La pragmática lingüística. El estudio del uso del lenguaje*, Barcelona, Montesinos, 1990, pág. 77.

²¹ *Ibidem*, págs. 78-88.

²² Así es como sitúa Beltrán Almería al narrador que en la tendencia perceptiva del discurso ajeno llamada «verbal-sintética», donde el sujeto cognitivo del autor es débil, si bien se le permite actuar para contrastar los sujetos personales de los personajes. El resultado es «un tipo de discurso en el que enunciados con elementos cognitivos del autor se entremezclan con enunciados claramente orientados por la conciencia del personaje», pág. 66.

casi simultáneo de la materia verbal. Porque la considerable extensión de los comentarios «silenciosos», derivados de una interpretación de los enunciados ajenos, y su ubicación en el espacio asignado tradicionalmente a los *verba dicendi*, desmiente la ilusión de espontaneidad o de una supuesta falta de elaboración del «material» oral²³. La posición del narrador en primera persona como participante activo de la contienda verbal hace posible, pues, su actitud ambigua: la palabra ajena lo «sorprende» (la espontaneidad definitoria de la conversación coloquial le hace «asimilar» y por ende reproducir todo lo que oye), pero por otro lado, este mismo narrador, echando mano de sus «privilegios» narrativos puede emitir un doble discurso, frente al cual su interlocutor se queda indefenso. Como hemos visto, no se trata de un mimetismo frente al discurso oral que se limitase a reproducir el léxico, la sintaxis o ciertos fraseologismos, sino de una recreación de varios niveles del discurso; aquí, en concreto, del nivel de lo implicado: aquello que raras veces se enuncia explícitamente en el habla, en la literatura es activado de una manera inusual.

El narrador de Bayly comenta, y por lo tanto analiza, las palabras de los demás, pero no lo hace con un temple impasible y sistematizador, sino que relata acaloradamente su participación, dando cuenta de sus emociones.

Hemos visto cómo la agresividad suscitada por el interlocutor se canaliza hacia dentro. En múltiples conversaciones de la narrativa de hoy afloran emociones negativas: desgana, indignación, hostilidad. Lo que resulta literariamente *rentable* es, como hemos visto, la representación de lo inhibido: el aspecto anti-comunitario del discurso civilizado. La siguiente conversación se incorpora igualmente en una narración en primera persona y la protagonista había sido una de las interlocutoras en la misma. Barbarita Patterson, una gringa enamorada de México D.F., participa en una conversación intrascendente (pero para ella indignante) con un afamado escritor mejicano en los 70 y, muchos años después, rumia todavía su rencor:

«Bárbara Patterson, en una habitación del Hotel Los Claveles, avenida Niño Perdido esquina Juan de Dios Peza, México DF, septiembre de 1976. Viejo puto mamón de las almorranas de su puta madre, le vi mala fe desde el principio, en sus ojillos de mono pálido y aburrido, y me dije este cabrón no va a dejar pasar la oportunidad de escupirme, hijo de su chingada madre. Pero yo soy tonta, siempre he sido una tonta y una ingenua y bajé la guardia. Y pasó lo

²³ Ya el tratamiento que le dio Mario Vargas Llosa a las réplicas dialogales (*La casa verde*, *La conversación en «La catedral»*, *Pantaleón y las visitadoras*) demostró la posibilidad de un aprovechamiento original del espacio tradicional asignado al diálogo en el discurso narrativo. Sobre los «diálogos telescópicos» ver M^a del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992 y *La novela*, Madrid, Síntesis, 1998.

que pasa siempre. Borges, John Dos Passos. Un vómito como al descuido empapando el pelo de Bárbara Patterson. Y el pendejo encima me miró como con pena, como diciendo estos bueyes sólo me han traído a esta gringa de ojos desvaídos para cagarle encima, y Rafael también me miró y ni se inmutó el enano ojete, como si ya estuviera acostumbrado a que me faltara el respeto cualquier viejo rancio de pedos, cualquier viejo estreñado de la Literatura Mexicana. Y luego va el viejo puto y dice que no le gusta el magnetófono, con lo que me costó conseguirlo, y los lambiscones dicen okey, no hay problema, redactamos aquí mismo un cuestionario, señor Gran Poeta del Pleistoceno, señor, en vez de bajarle los pantalones y meterle el magnetófono por el culo. Y el viejo se pavonea y enumera a sus amigos (todos medio muertos o muertos del todo) y se dirige a mí llamándome señorita, como si así pudiera arreglar la guacarada, el vómito que me corría por la blusa y por los bluejeans y, bueno, ya no tuve fuerzas ni para contestarle cuando se puso a hablarme en inglés, sólo sí o no o no sé, sobre todo no sé, y (...) nos marchamos de su casa, una mansión, yo diría, ¿y de dónde salió el dinero, puto jodedor de ratas muertas, de dónde sacaste el dinero para comprarte esta casa?...».

(Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 177-178).

Barbarita no es la interlocutora directa del escritor, no obstante, sí hay un intercambio de enunciados entre ella y el escritor. Las convenciones tipográficas y espaciales canónicas no se respetan, y estamos, de nuevo, ante un contraste entre la trivialidad de lo verbalizado y la multitud de reacciones silenciadas. El efecto de inmediatez no es, sin embargo, tan abarcador, porque a pesar del recurso del relato dramatizado, que asoma por momentos (*va el viejo puto y dice...; y los lambiscones dicen...*), y a pesar de las intensas emociones de la narradora, los enunciados no se restituyen en su integridad, sino que se reducen y reinventan (*redactamos aquí mismo un cuestionario, señor Gran Poeta del Pleistoceno*). La narración de Barbarita tiene un carácter de recuerdo (motivado en el marco de la novela, donde todos cuentan sus recuerdos). Sin embargo, la doble corriente discursiva de lo dicho y lo comentado para sus adentros sigue fluyendo. Barbarita no cita literalmente las palabras del otro. Lo que sí hace es reconstruir su despecho e indignación ante lo oído y revestirlo de una forma rebuscadamente ofensiva. La protagonista, siendo indagada años después, tiene una buena ocasión para verbalizar lo «no dicho»: puede, por fin, dar rienda suelta a todo tipo de comentarios agresivos, en aquella ocasión prohibidos por las normas discursivas sociales. La distancia entre el *yo* protagonista y el *yo* que narra (desdoblamiento usual en la narrativa personal), le permite a la protagonista fijar en palabras rebuscadamente ofensivas aquello que en la situación original debía de ser odio incontrolado. Barbarita inventa *ahora* apelativos escatológicos (*Viejo puto mamón de las almorranas de su puta madre; viejo rancio de pedos; cualquier viejo estreñado de la*

Literatura Mexicana). Pero es evidente que la violencia con que se desahoga *ahora*, apenas llegó a aflorar en el tiempo real del intercambio verbal. Es, por tanto, una especie de venganza verbal *a posteriori*.

A propósito de lo grosero y ofensivo en el lenguaje literario, Julia Kristeva afirma, concluyendo el análisis de la narrativa de Céline, que un estilo plagado de hipérbolos, de cólera y de figuras injuriosas y degradantes para el «otro» se origina en el miedo frente a lo repulsivo y lo abyecto, expulsado de su propia identidad. Lo «ab-yecto» se entiende, pues, como la parte que el sujeto rechaza de sí mismo. El escritor reviste su odio de lenguaje coloquial, de jerga insultante, forzando así una actitud ofensiva que expresa su falta de aceptación: de los demás y de sí mismo²⁴.

Al igual que en el fragmento anterior, lo esencial —y lo más interesante para el lector— tiene lugar en los espacios silenciados: la esfera de lo implícito, reelaborado por la imaginación, pasa al primer plano. Cabe señalar que esa actividad mental de los protagonistas, dialogizada (en el sentido bajtiniano), relacionada con el discurso de los otros, parece haber desplazado por completo el interés que tenían, hace medio siglo todavía, las diferentes formas del monólogo interior. La actividad mental ostenta su naturaleza más bien discursiva, a despecho de la conciencia *in statu nascendi*.

Otro ejemplo de relación de «contiendas» verbales en primera persona procede de la narrativa del español Roger Wolfe. El protagonista de sus, *alter ego* del autor, lleva una vida social frenética, a ritmo de juergas alcohólicas y narcóticas, que se alternan con períodos de confinamiento misantrópico. En ambas encarnaciones, conversa mucho, o bien acosando borracho a sus interlocutores, o bien asestando golpes de ironía negra e hiriente. En su narrativa abundan, pues, los «hechos» conversacionales.

El narrador Wolfe tiene problemas de dinero y sólo por eso mantiene, de vez en cuando, conversaciones supuestamente formales con algún representante del aborrecible mundillo literario español:

«Marco el número y espero.»

Ha sido un día muy largo para todos y la telefonista tiene voz de estar cansándose de ser tan eficiente. Me suelta el nombre de la revista y le digo quién soy y de dónde llamo y por quién pregunto y no me da tiempo ni a intentar imaginarme de qué color tendrá las bragas, porque antes de rogarle que le diga al fulano que me llame él, ya me ha pasado.

Musiquita de fondo y luego la voz del tipo del contestador.

— Me has dejado un mensaje pidiéndote que te llamara...

²⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1983), cit. por. Tomasz Kitliński, *Obcy jest w nas*, Kraków, Aureus, 2001, págs. 50-61.

Había pensado pedirle, sí, por segunda vez, que colgáramos y me llamara él, pero se me lanza a toda mecha y tengo un concepto un tanto extraño de la buena educación, cosas de mis padres, la educación consiste en que todos los demás hagan lo que les salga de los cojones y tú les des las gracias y te calles y te jodas.

Me han hablado de ti y he pensado que estaría bien incluirte en el reportaje. ¿Has publicado dos libros de poesía, no? ¿Y una novela?

Hay una pausa que según parece alguien quiere que rellene.

Le echo un vistazo a las tarifas y empieza el forcejeo.

Tres libros de poesía. Un libro de relatos. Una novela.

¿Ah, sí? ¿Y dónde has publicado?

(...)

O sea, que parece que estás teniendo suerte últimamente.

Sí, hay gente que a volverse ciego para ganarse garbanzos lo llama suerte.

Y en tu poesía, no quiero caer en lo tópicos, pero ¿Tú dirías que hay una influencia del mundo urbano?

Bueno, urbano, no sé. Yo escribo de lo que hay. Claro que **tampoco se puede decir que mi influencia más importante sea Garcilaso.**

Eso conecta con algunos escritores de ahora mismo, ¿no?

No sé con quién conecta. No he leído a nadie.

Es curioso, eso mismo es lo que me dicen los demás.

No me sorprende.

Entonces, ¿qué lees?

Lo que me gusta.

¿Qué autores te gustan?

Qué sé yo, sería un poco largo..., desde Hemingway hasta Juan Carlos Onetti, desde la novela picaresca hasta Cervantes, Baroja, Hammet, Chandler..., **basura surtida.**

Un poco de todo.

Eso es. Un poco de todo.

Oye, no es por nada, pero qué bien hablas el español...

Sí. A veces incluso escribo en español también.

Sí, sí. Ja, ja. ¿Y de qué va tu novela?

Creo que sería mejor que la leyeras. Sobre todo teniendo en cuenta que me estás haciendo una entrevista.

Bueno, sí, pero ya sabes..., hay tanto que leer, tan poco tiempo...

La soledad, la lluvia, los caminos...

¿Cómo?

No, nada, realmente pienso que sería mejor que la leyeras.

Pero más o menos, ¿de qué trata?

Es muy fácil y a la vez un poco complicado. Un tipo que se dedica a liquidar la gente. Un exterminador.

Hubo un chasquido en la línea...

(Quién tiene derecho a ponerse paranoico, en Mi corazón es una casa helada al fondo del infierno, Alicante, Aguaclara, 1996, págs. 80-82).

El tipo de citación es parecido a los anteriores: narración personal que incorpora las réplicas en discurso directo, así como los comentarios respectivos del narrador. Sin embargo, se notan, algunas diferencias: el tiempo-marco del relato es el presente, la disposición tipográfica se acerca más a la tradicional (apartes, guiones); las fórmulas introductorias o bien se omiten, o bien se sustituyen por sintagmas nominales, que dinamizan el relato y refuerzan el efecto de inmediatez y de cierto objetivismo informal (*musiquita de fondo... la voz del tipo del contestador*); por fin, los comentarios «silenciosos» son más lacónicos y como «desganados» (*Hay una pausa que según parece alguien quiere que rellene.*), característicos de este protagonista «maldito», cuyos rasgos se atribuye, provocativamente, a la persona de Wolfe mismo.

Llama la atención el constante juego de la ironía, que no sólo se explyea en los fragmentos del comentario silencioso, sino que se explicita, dirigiéndose contra el interlocutor. Según la interpretación pragmática del fenómeno (Graciela Reyes), el enunciado irónico cita «perversamente» enunciados que son adecuados para otros contextos (*La soledad, la lluvia, los caminos...*), ridiculizando de este modo el contexto real, así como, a menudo, a sus interlocutores. Por eso «el ironista se queda siempre con la última palabra, tiene siempre una posición de poder (...) Suelen ser irónicos los padres, los maestros, los moralistas, los políticos, los polemistas...»²⁵. El narrador de Wolfe toma efectivamente una posición de fuerza, cuando precisa, por ejemplo, que *tampoco se puede decir que mi influencia más importante sea Garcilaso*. Adopta entonces el tono de un interlocutor solícito que ayuda al entrevistador a descubrir su genealogía de escritor. Lo mismo cuando, respondiendo a la expresión del otro *un poco de todo*, emplea, con referencia a sus lecturas, la metáfora despectiva *basura surtida*. La superioridad del ironista consiste aquí en que el interlocutor difícilmente puede cuestionar el contenido de lo que oye; para desarmar al ironista tendría que hacer un comentario metatextual de tipo «pero qué estilo es el suyo», y eso, dado el contexto, no viene a cuento. La ironía del narrador bloquea cualquier cooperación verbal auténtica. La voluntad del narrador Wolfe de mantener la conversación se debe sólo a la esperanza de ganar algunos «garbanzos»; así y todo, no llega a suprimir la exasperación y constantemente echa mano de su arma intelectual: la ironía. Ésta apela a la inteligencia del interlocutor, por eso, como se ha visto en el ejemplo citado, a veces falla en el intento. Pero, invirtiendo los términos, la ironía es también lo que permite al hablante hacer alarde de su propia agudeza. En el siguiente fragmento la agudeza del narrador no se aprecia debidamente. Éste reacciona, pues, con una muestra de autoironía:

«Dijo que escribía para una revista.

²⁵ Graciela Reyes, *La citación...*, *op. cit.*, pág. 156.

Qué revista, le dije.

Los Huevos de Tántalo.

No me digas. La mitología no es mi fuerte pero siempre pensé que eran manzanas.

Sí, pero lo nuestro es mucho mas embrionario, me explicó. Un regreso a las raíces y esas cosas.

Bueno, sí. **Como se ha dicho, el porvenir está en los huevos, ¿verdad?**

Me preguntó si siempre era tan agudo y esa pregunta la deje pasar ... **es más que nada la vagancia lo que me impide estar en forma a todas horas.»**

(*Arroz para perros en el menú, op. cit.,* pág. 48).

Citar la *voz del otro* en un enunciado irónico permite evitar el contrato de sinceridad o de compromiso directo con lo que se dice. El narrador de Wolfe nunca se expresa directa o «auténticamente» y las motivaciones pueden ser variadas: rechazo condescendiente del interlocutor, y también hilaridad sarcástica, si de amigos se trata:

«...Dijo que yo podía ser su Venus picassiana.

— ¿Su qué?

Su *Venus picassiana*. Eso dijo. Un cerdo de esos grasientos con gafas de culo de botella. No creo que vea tres en un burro ni cuando está sereno. Y **debe de tener la pililla en formol desde los tiempos de la guerra.**

— Es que tienes una manera muy especial de atraerlos, Cata. **Lo sé por experiencia. Y por cierto que yo no uso todavía el formol. Cuando quieras hacemos una prueba».**

(*Un sitio grande lleno de paletos, en ibidem,* pág. 18).

Como a un narrador irreverente le corresponde, el de Wolfe es también deliberadamente vulgar:

Eso que has dicho de la honestidad, me dijo, me ha parecido muy interesante. Dijo. Se paró. Pausa dramática y luego vino la pregunta.

Pero a qué llamas tu honestidad.

(...)

Le dije que la honestidad tenía que ver con la limpieza. Que antes de buscar mierda en ojo ajeno hay que haber aprendido a limpiarse el culo sin la ayuda ni el dinero de mama. Hacerlo en público y sin tramas es un buen ejercicio para ir distinguiendo el qué del cómo y el cómo del qué (...)

(*Arroz para perros en el menú, op. cit.,* págs. 47-48).

La expresión irónico-desdeñosa, imágenes de una escatología rudimentaria, sentencias lacónicas cuyo absurdo contrasta con su forma universalizante (*Dije: «El malditismo son lentejas sin chorizo»*), todo ello contribuye a la imagen de un hablante siempre ofuscado, reñido con la estupidez y el chamanismo

seudocultural de su entorno. El interlocutor, el otro, parece reducirse a una instancia colectiva que emite banalidades irritantes.

En todas las conversaciones mencionadas no se llega a establecer una relación ética y ontológica, tal como lo postula la filosofía del diálogo. La literatura saca su provecho de esta evidencia, transmutando la hostilidad en creatividad verbal. Los estudios sociales indican, a su vez, algunas tendencias de convivencia en el mundo actual que pueden arrojar un poco de luz sobre la agresividad tan patente en los ejemplos literarios comentados. Así, como un rasgo duradero de la existencia humana en las sociedades de bienestar está considerada la fluctuación creciente de varios elementos, antes inamovibles: las relaciones de pareja y familiares, el entorno material en las ciudades, los puestos de trabajo amenazados, los procesos globales que el individuo no es capaz de prever ni controlar. Tal situación crea expectativas de seguridad que cualquier «extranjero» o persona ajena puede minar. Los otros son *extranjeros* y *próximos* a la vez; los rozamos en el metro y en las aulas universitarias, pero los ignoramos cortésmente²⁶. La masificación de diferentes aspectos de la vida diaria está, además, en flagrante contraste con el deseo de poner en práctica un proyecto vital originalísimo con que el hombre posmoderno pretende organizar su propia vida. La presencia de los otros no hace a veces sino recordar que la originalidad es difícil de conseguir²⁷.

Tal vez, en una dialéctica moderna de la proximidad/distanciamiento, bajo la indiferente cortesía cotidiana, que garantiza la supervivencia en los grandes núcleos urbanos, subyacen oleadas de hostilidad²⁸. Hemos visto, a propósito de esta dialéctica, el flujo de insultos y escatología «silenciosa» que corría paralelo a las conversaciones telefónicas literarias antes citadas.

Por otro lado, tanto los sociólogos como los lingüistas apuntan que las nuevas posibilidades de fomentar los contactos interpersonales a escala global (teléfonos móviles, Internet), se acompañan de una pérdida gradual de la capacidad de llevar una conversación satisfactoria. Sin embargo las campañas publicitarias siguen explotando las connotaciones del mito de un comunicación lograda (encuentro, comprensión, proximidad, intimidad)²⁹.

²⁶ Zygmunt Bauman, *Etyka postmodernizmu*, Warszawa, PWN, 1998, págs. 206-214.

²⁷ Anthony Giddens especifica los elementos existenciales del hombre posmoderno: la posibilidad de abstraerse de las coordenadas espacio-temporales, la necesidad de consulta a diferentes especialistas que ayudan a planificar la vida según un proyecto «auténtico» y premeditado, el miedo a los riesgos globales, imposibles de controlar etc. Véase: *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península 2000.

²⁸ John Urry, *Mobility and proximity*, cit. por Zygmunt Bauman, *Togheter, apart*, edición polaca: *Razem, osobno*, Kraków, wL, 2003, trad. al polaco Tomasz Kunz, pág. 160.

²⁹ Una idea que retoman diversos artículos en Małgorzata Kita, Jan Grzenia (eds.), *Porozmawiajmy o rozmowie*, op. cit.

El recurso de un narración extremadamente subjetiva, en primera persona, nos permite apreciar la magnitud del desengaño frente al interlocutor *frustrante* y, por otro lado, de las expectativas cifradas en el *otro*. Los narradores en primera persona asumen los fracasos comunicativos con sorna, humor o exasperación, pero siguen dedicándole un espacio considerable en sus relatos. Eso confirma que el discurso crea una dimensión ineludible en la existencia humana actual, aunque, ciertamente, la comunicación no sea satisfactoria.

Conclusiones

La narrativa que crea hoy un espacio para las conversaciones coloquiales, apunta, al parecer, en dos direcciones opuestas, si nos atenemos a las clasificación de tendencias perceptivas del habla ajena, antes citadas (Beltrán Almería). En rigor, las narraciones aquí ejemplificadas, parecen evidenciar una actitud a la vez *sintética* y *analítica*. El narrador se siente «invadido» por las voces ajenas (las réplicas del otro irrumpen en su territorio y el relato literario, en consecuencia, les da cabida), pero al mismo tiempo, no deja de comentar, desmenuzar y criticar la palabra y los comportamientos verbales ajenos (tendencia *analítica*)³⁰. ¿Cómo explicar esa *doble* tendencia en el monólogo literario actual? Beltrán Almería, inspirado por Bajtin, sitúa la narrativa del siglo xx bajo el signo del *relativismo individualista*, y le atribuye, como dominante, la tendencia *sintética* en la percepción del habla ajena. Una de sus expresiones radicales sería el *monólogo autónomo* (no enmarcado por la narración), casi un nuevo subgénero narrativo, según el crítico citado. El subjetivismo del monólogo autónomo se adecuaría, pues, a las condiciones de la vida moderna, que ha desintegrado las esferas tradicionalmente unidas de la actividad humana: la conciencia, el trabajo y la vida. El héroe, sujeto del monólogo, se ve «desplazado hacia su interioridad por causas de signo contrario a las del misticismo» y confinado a «múltiples esferas no orientadas al dominio público, esferas íntimas, clausuradas y convencionales». El crítico subraya la dimensión solipsista forzada del sujeto de los monólogos: «la conciencia abierta es el último reducto de la verdad; de sus ruinas nace el lenguaje»³¹. La tendencia sintética frente al habla ajena sería un tipo de actitud propia para un sujeto acosado en su subjetividad por los discursos que vienen del exterior.

Sin embargo, los fragmentos de las narraciones que aquí se han reunido aportan ejemplos de que el narrador subjetivo de hoy va desarrollando también ciertas posturas *analíticas* frente al discurso del *otro*. Este narrador sigue registrando improvisadamente los discursos ajenos, pero, por otro lado, no

³⁰ Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes*, *op. cit.*, págs. 51-72.

³¹ *Ibidem*, págs. 191-192.

se abstiene de comentarlos metatextualmente; hace esfuerzos por recuperar una parte de su integridad —como persona— y como instancia narrativa. El individuo que se expresa en los monólogos autónomos observados se abre a la comunicación, pero, eso sí, el camino del encuentro con el habla del *otro* es muy espinoso. De ahí que la narrativa actual hable de esos encuentros y desencuentros, conflictos y contiendas verbales; y de ahí que las historias humanas que se narran se articulen en torno a «acontecimientos» y «eventos» verbales. Las aventuras de la lengua se han convertido en las «aventuras de los usuarios de la lengua»; un tema de actualidad.